

<b>Zeitschrift:</b>	Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
<b>Herausgeber:</b>	Université de Lausanne, Faculté des lettres
<b>Band:</b>	3 (1980)
<b>Heft:</b>	2
<b>Artikel:</b>	Voir et savoir : ou de l'ambiguïté de la critique
<b>Autor:</b>	Junod, Philippe
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-870752">https://doi.org/10.5169/seals-870752</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 30.12.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## VOIR ET SAVOIR OU DE L'AMBIGUÏTÉ DE LA CRITIQUE

«On doit toujours s'excuser de parler peinture.»<sup>1</sup>

Qu'est-ce à dire? Cette déclaration de Valéry, souvent citée, paraît susceptible de plusieurs interprétations. On pourrait y voir, par exemple, l'aveu d'une incomptence technique du critique vis-à-vis de l'homme de l'art. Ou encore le constat d'une impuissance de l'analyse rationnelle à rendre compte de l'intuition créatrice. A vrai dire, ces deux objections, qui font figure de lieux communs, ne résistent guère à l'examen. Il suffit d'ailleurs de prendre l'exemple de Valéry lui-même pour se convaincre que la connaissance du métier s'acquiert (entre autres par la pratique), et que la réflexion critique est autant tributaire de l'imagination que la création s'appuie elle-même fréquemment sur des bases logiques.

Un argument plus sérieux consisterait à mettre l'accent sur la fin de la phrase: «parler peinture». En effet, la juxtaposition de ces deux termes fait problème pour qui a pris conscience de la radicale hétérogénéité du discours et de l'image: à la limite, un énoncé verbal est rigoureusement intraduisible visuellement, et vice versa<sup>2</sup>. Certes, la découverte de la spécificité de chaque moyen d'expression est un phénomène relativement récent, qui semble s'être précisé au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais ce fut une expérience traumatisante, et tout se passe comme si, de nos jours, tant l'art dit «conceptuel» que l'utopie sémiologique s'affirmaient inconsciemment comme des tentatives désespérées pour compenser la nostalgie de l'unité perdue du mot et de l'image, unité qu'exprima longtemps le vieil adage: «ut pictura poesis»<sup>3</sup>. Or le critique d'art, qu'il soit ou non bavard, appartient à l'espèce de *l'homo loquax*: son activité consiste à produire du discours à l'occasion d'une œuvre. C'est dire que l'ambiguïté de la critique

---

Leçon inaugurale prononcée à la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne, le 26 avril 1979.

aujourd’hui se définit d’abord par celle de la relation, devenue problématique, qui unit le dicible au visible, le texte à l’image.

Mais c’est d’une autre ambiguïté qu’il sera question ici: celle qui articule le voir au savoir, et qui nous paraît aussi, à sa manière, justifier les excuses de Valéry.

On aurait tort de croire qu’un terme d’usage aussi banal que «voir» ne mérite pas les honneurs de la définition. L’ampleur de la bibliographie qui lui est consacrée suffirait d’ailleurs à témoigner de la déroutante complexité de la perception visuelle<sup>4</sup>. Qu’est-ce que voir? A cette question apparemment simple, les réponses n’ont cessé de varier, et leur histoire est hautement significative. Rappelons tout d’abord, au risque de caricaturer en simplifiant, les grandes étapes de l’évolution du débat.

L’analogie structurelle entre l’œil et la *camera oscura*, ancêtre de notre appareil photographique moderne, a longtemps fait concevoir la vision comme une simple opération passive d’enregistrement des stimuli ou rayons lumineux. C’est aux Empiristes, Locke et Berkeley en particulier<sup>5</sup>, que revient l’honneur d’avoir déclenché une réflexion qui devait remettre en question la pertinence de ce modèle simpliste: en s’interrogeant sur les relations entre la vue et le toucher, on allait découvrir le rôle de l’expérience dans l’apprentissage sensoriel. Profitant de la voie tracée par les philosophes, la psychologie expérimentale du XIX<sup>e</sup> siècle devait approfondir cette découverte<sup>6</sup>. Mais tout l’associationnisme, d’inspiration foncièrement positiviste, restera attaché à la notion de vision objective, qu’il cherchera à sauvegarder en distinguant soigneusement sensation et perception, stimuli et interprétation. Dans cette optique, l’œil reçoit *d’abord* un réseau de rayons lumineux, qui s’imprime sur la «mosaïque rétinienne», et fait *ensuite* l’objet d’un traitement où intervient la mémoire — et donc le savoir: c’est la théorie du «jugement perceptif» qui prévaut jusqu’à l’apparition, à la fin du siècle, de la «psychologie de la forme» ou «Gestalttheorie».

Aujourd’hui, cette distinction est contestée. Nous savons que nous percevons d’abord des ensembles, des relations, et non des unités premières ou atomes de sensation. Nous savons aussi (et notamment grâce aux travaux de Rorschach et Gibson, transmis aux historiens de l’art par Gombrich)<sup>7</sup> que voir, c’est d’emblée percevoir, c’est-à-dire interpréter, sélectionner, compléter, imaginer, projeter, ces diverses opérations étant rigoureusement indissociables. Voir, c’est donc déjà savoir: savoir ce que l’on veut

voir. Loin d'être passive comme on l'avait cru, la vision est éminemment active, faite d'attentes, de questions posées, d'hypothèses confirmées ou infirmées, en un mot: de stratégies perceptives.

C'est dire, et cela, les Empiristes le savaient déjà, que l'on apprend à voir. C'est dire aussi que la vision est perfectible, et que savoir peut aider à mieux voir, à voir plus. En 1889, un savant danois, Lehmann, publiait le résultat d'expériences qui démontraient l'influence positive de la connaissance d'une nomenclature sur la vision des couleurs<sup>8</sup>. Si, comme la linguistique l'a souvent démontré depuis, chaque champ lexical reflète un champ conceptuel correspondant, on peut se demander si la différenciation de l'un peut susciter l'affinement de l'autre. Nommer, c'est déjà connaître, et si les gauchos argentins possèdent deux cents expressions pour désigner les divers pelages des chevaux<sup>9</sup>, c'est qu'ils les voient. Par analogie, et dans la mesure où l'acquisition d'une terminologie contribue à celle d'une expérience spécifique, on peut postuler que l'apprentissage d'un vocabulaire technique architectural, par exemple, aura pour effet le développement d'une vision analytique, et donc plus pertinente, du monument, ce qui n'est pas sans importance du point de vue pédagogique.

Or il est intéressant de noter que dès le moment où la peinture s'est fixé comme idéal la connaissance et la retranscription du monde visible, les artistes ont eu l'intuition de cette interdépendance du voir et du savoir<sup>10</sup>. La démarche de Léonard, dont on peut dire qu'il est l'inventeur du dessin scientifique, en est un bon exemple. Pensant le crayon à la main, il cherche à voir pour savoir. Mais il s'aperçoit bientôt que pour voir, il faut savoir voir, c'est-à-dire savoir pour mieux voir. D'où ses études d'anatomie, de géologie, de perspective, etc. Plus de trois siècles plus tard Viollet-le-Duc écrira encore que le dessin est «le meilleur moyen de développer l'intelligence et de former le jugement, car on apprend ainsi à voir, et voir c'est savoir»<sup>11</sup>. Ruskin, dont les curiosités scientifiques attestent qu'il appartient à la même tradition, est aussi le représentant majeur d'un autre courant de pensée, issu à la fois de l'Empirisme et de la nostalgie rousseauiste d'une naïveté originelle. Constatant que «nous croyons toujours voir ce que nous ne faisons que savoir»<sup>12</sup>, il va chercher à reconstituer les conditions d'un œil enfantin en voulant oublier ce qu'il sait pour mieux voir, croyant pouvoir isoler ses sensations brutes avant l'intervention du jugement perceptif. Cette tentative désespérée (et contradictoire) de sauver le mythe de l'innocence d'une vision passive oriente l'esthétique impressionniste, et bien au-delà.

Mais ce problème, que se posent les peintres devant la nature, concerne aussi le spectateur devant le tableau: une vision «innocente» est-elle possible? Et si oui, souhaitable? Les Surréalistes ont voulu le croire. «L'œil existe à l'état sauvage», écrit Breton<sup>13</sup>. Le goût du «dépaysement» qui l'a poussé, lui et ses amis, à se chercher des précurseurs dans l'histoire a eu pour effet un renouvellement considérable de notre musée imaginaire, et il n'est pas question de nier un acquis dont nous sommes encore largement bénéficiaires aujourd'hui. Mais il faut aussi reconnaître que l'étrangeté érigée en valeur absolue dans tant d'œuvres du passé n'est bien souvent que le fruit d'une ignorance délibérée quant aux circonstances de leur genèse, à leur fonction, etc. Comme Ruskin, les Surréalistes ont voulu ignorer pour mieux voir. Quel est le bilan de leur expérience? Positif, certes, dans la mesure où il est aussi un savoir réducteur, celui de l'habitude, qui atrophie la vision; en lui déclarant la guerre, les Surréalistes ont réveillé notre regard et dégagé une actualité nouvelle d'œuvres anciennes; négatif dans la mesure où cet aiguisement de la perception s'est fait au prix de malentendus, de distorsions et d'anachronismes, qui ont cependant le mérite de mettre en lumière l'ambiguïté fondamentale de l'image isolée de son contexte et la subjectivité de sa lecture.

Cette ambiguïté et cette subjectivité découlent directement de la définition active de la vision comme projection. Mais elles relèvent aussi du principe plus général du fonctionnement de la communication. En effet, pour qu'un message soit intelligible, il faut que le récepteur dispose d'un certain nombre de connaissances sans lesquelles l'information risque de rester hermétique ou équivoque. Ces connaissances sont: 1) celle du code utilisé (et tout message visuel, même «iconique» et reposant sur une représentation apparemment purement analogique, est dans une certaine mesure codé<sup>14</sup>, c'est-à-dire qu'il met en œuvre des conventions); 2) celle de la situation, du contexte, qui permet de choisir entre les diverses possibilités d'interprétation laissées ouvertes par le code. Ici encore, l'expérience des linguistes peut nous éclairer: la même phrase peut changer de sens selon qui la prononce, à qui elle est adressée, et dans quelles circonstances. G. Mounin a bien montré, à propos d'un poème de René Char, les conséquences de ces propositions dans le domaine de l'analyse poétique<sup>15</sup>. Ses conclusions sont applicables telles quelles en matière d'art visuel.

Les «devinettes» plastiques d'Annibale Carracci<sup>16</sup>, ancêtres d'un petit jeu pratiqué aujourd'hui encore par les enfants, nous

fournissent un exemple précoce d'une quête délibérée d'hermétisme ou d'ambiguïté par défaut d'indication du code et de la situation. Il est intéressant de remarquer en passant que cette prise de conscience du caractère problématique de la représentation intervient dans l'histoire au moment précis où la maîtrise des moyens formels permet ce mouvement réflexif: ce n'est pas un hasard si l'apparition des académies et l'avènement de la caricature sont des phénomènes simultanés. Plus récemment, le graveur Escher a souvent joué sur l'ambiguïté fondamentale d'un système de représentation pour créer l'illusion de mondes impossibles. Pour déchiffrer une planche comme *La relativité* (1953)<sup>17</sup>, dont le titre nous semble précisément souligner cette solidarité du voir et du savoir, il faut connaître à la fois le code (le système perspectif, ici insidieusement perverti) et le monde représenté (savoir ce qu'est un escalier, avoir expérimenté les lois de la gravitation). Afin d'illustrer l'incidence sur la vision de la connaissance du contexte et de la situation, on pourrait facilement multiplier les exemples. Telle nature morte de Redon paraîtra anodine à un spectateur non averti, mais sera perçue différemment par celui qui, familier des fameux «noirs» du lithographe, sera sensible à la charge d'insolite et d'irrationnel qui peut hanter un simple bouquet. De même, certains paysages peints par Hodler en 1915 ne prennent leur véritable dimension, celle d'un chant funèbre, que pour qui connaît la séquence dont ils font partie, où l'artiste a consigné, presque heure par heure, la longue agonie de son amie Valentine Godé-Darel en l'un des plus bouleversants documents de l'histoire de la peinture<sup>18</sup>.

L'importance du rôle du spectateur nous paraît vérifier le fait que le phénomène esthétique ne saurait se définir autrement que comme un phénomène de perception. Le tableau n'existe en tant qu'œuvre, pourvue de sens, que dans l'esprit d'un spectateur qui le *constitue* comme tel *en le regardant*. «Ce sont les regardeurs qui font les tableaux», disait Duchamp<sup>19</sup> en une formule abrupte dont on n'a peut-être pas encore réalisé toute la portée. Car cette découverte, relativement récente, se heurte aujourd'hui encore à l'opposition de courants essentialistes qui dominèrent longtemps la réflexion esthétique<sup>20</sup>. Mais c'est elle aussi qui explique l'intérêt croissant accordé par les historiens de l'art depuis une génération à la réception des œuvres, à leur fortune critique, à leur histoire posthume. Parmi les nombreux travaux orientés dans ce sens qui sont parus au cours de ces dernières années<sup>21</sup>, citons deux cas spectaculaires. Le mythe des *Prisons* de Piranèse, étudié par

G. Poulet et L. Keller, montre avec éclat l'ampleur du spectre des projections possibles sur une œuvre qui a fasciné le XIX<sup>e</sup> siècle, et qui fut souvent perçue à travers la lunette du romantisme gothicisant<sup>22</sup>. Quant au monde de Goya, dont les métamorphoses font l'objet de la récente monographie de N. Glendinning<sup>23</sup>, il n'est pas moins polyvalent, et l'exemple de la planche 43 des *Caprices* («El sueno de la razon produce monstruos»), manifeste du rationalisme illuministe dans lequel, de Delacroix à Redon et aux Surréalistes, se sont paradoxalement reconnus tous ceux qui y voyaient l'exaltation positive des puissances obscures de l'irrationnel, suffit à confirmer la subjectivité d'une vision qui se prive de la connaissance du contexte et de la situation.

\* \* \*

S'il est une œuvre qui peut susciter une réflexion sur le statut de la critique, c'est bien celle du graveur Charles Méryon (1821-1868), dont la richesse et la relative obscurité se prêtent fort bien à une mise en évidence de la relation du voir et du savoir et des mécanismes de projection qui orientent toute perception. L'artiste lui-même a d'ailleurs posé sur l'univers qui l'entourait un regard qui se définit à la fois par une extrême acuité, la précision, la rigueur objective, et par un investissement affectif, émotionnel intense qui va jusqu'à l'hallucination: double nature qui pourrait bien figurer celle de la critique.

Commençons par un bref examen de la bibliographie<sup>24</sup>, de notre point de vue exemplaire. En un siècle, près d'une centaine de titres attestent un intérêt constant, et qui ne semble pas près de disparaître. De son vivant, l'œuvre de Méryon connaît un écho limité à un cercle d'initiés: Bracquemond, S. Haden, Baudelaire, Hugo, les Goncourt, Ph. Burty, H. Le Secq, Nadar et quelques autres. Mais le succès posthume est spectaculaire et immédiat. Si les qualités intrinsèques des gravures en sont l'occasion nécessaire, leur fortune nous semble s'expliquer aussi par d'autres causes, et notamment par le fait que la figure de Méryon, ou plutôt l'image qui nous en a été transmise, sa légende, correspond très exactement au nouveau type qui commence à se cristalliser au cours de la seconde moitié du siècle et que l'on désigne généralement par l'expression d'artiste «maudit»<sup>25</sup>. D'emblée, tous les traits distinctifs sont présents: Méryon est caractérisé comme un solitaire, génie incompris de ses contemporains, et la misère noire à laquelle il est condamné est présentée comme une sorte de

preuve de sa valeur<sup>26</sup>. L'accent est mis sur son originalité (il est partiellement autodidacte), sa force visionnaire, sa sensibilité maladive, et son tempérament mélancolique. Cette image symptomatique de l'artiste apôtre et martyr de son art se résume dans cette formule de l'oraison funèbre prononcée par son ami Salicis: «Rien ne lui a manqué de ce qui fait les illustres: la souffrance pas plus que le talent. Dominé, poussé par le Dieu caché, Méryon lui a tout sacrifié...»<sup>27</sup>.

Mais des éléments du portrait qui, depuis Baudelaire dont l'influence sera déterminante, vont se retrouver dans tous les textes consacrés à Méryon, celui qui domine la constitution de la légende et garantit sa conformité au mythe est assurément la prétendue folie de l'artiste<sup>28</sup>. Il n'est pas question de rouvrir ici le dossier de la pathologie de Méryon, et notre incomptence suffirait à nous interdire de proposer un nouveau diagnostic. Nous nous contenterons de faire deux remarques. 1°) Le postulat de la démence du graveur, transmis de génération en génération, et qui vient seulement d'être remis en question par quelques études récentes, repose, c'est le moins qu'on puisse dire, sur des pièces fragiles, et certains témoignages, tels ceux du docteur Gachet, sont formellement contredits sur des points précis<sup>29</sup>. Ce qui nous importe ici, c'est de montrer, dans la perspective d'une réflexion sur l'influence du savoir sur le voir, combien à force de croire que Méryon était fou on a fini par *voir* la folie dans son œuvre. 2°) Le vrai problème, dans cette optique, n'est pas tant de savoir si Méryon était fou que de se demander pourquoi on a voulu qu'il le fût. A cette question, on peut apporter deux réponses. La plus évidente invoquera la typique réaction de défense d'une société qui se sent menacée par le comportement marginal et déviant d'un individu refusant de se conformer aux normes en vigueur. Conséquence: deux internements à Charenton, de mai 1858 à août 1859, et de 1866 à la mort de l'artiste. Il s'agit là d'une question qui relève de l'histoire de la folie, puisque nous savons, depuis Foucault, que la folie a une histoire<sup>30</sup>. Mais à cette motivation sociale s'en ajoute une autre, d'ordre culturel, dont un passage du *Journal des Goncourt* nous donne la clé. A la date du 12 janvier 1869 (trois mois après la mort du graveur), on lit: «La folie de l'écrivain, de l'artiste — voyez Méryon, Baudelaire — le surfait, une fois mort; elle fait monter leurs œuvres, comme la guillotine fait monter l'œuvre des guillotinés dans les catalogues d'autographes.»

Cette constatation, aussi pertinente que cynique, offrirait matière à réflexion sur la nature d'une société qui se débarrasse des gêneurs que sont les artistes vivants en les enfermant, pour mieux les monnayer comme héros à titre posthume. Bornons-nous à nous demander quand la folie devient un élément constitutif de l'image-type de l'artiste génial. Si la «manie» ou «fureur divine» fut longtemps le symbole, dans certaine tradition platonicienne, de l'inspiration visionnaire du poète, ce n'est qu'à l'époque romantique que la démence clinique commence à faire l'objet de représentations picturales, comme en témoignent Füssli ou Goya, bientôt suivis par Géricault, Delacroix, Kaulbach, Menzel, A. Gautier, Flameng et bien d'autres<sup>31</sup>. Parallèlement, les signes d'une valorisation esthétique se multiplient. Victor Hugo, dans une lettre de 1825, parle des «fous qu'on appelle les poètes»<sup>32</sup>; Flaubert intitule *Mémoires d'un fou* un récit autobiographique, Gogol écrit le *Journal d'un fou*, Nerval *Aurelia*, Nietzsche revendiquera bientôt sa folie. Et Rops, développant un thème baudelairien (voir *Le fou et la Venus*), adoptera, dans un autoportrait gravé, l'emblème d'une tête de mort coiffée d'un bonnet de fou et accompagnée de la devise «autre ne veux être»<sup>33</sup>.

Certes, cette caractérisation pathologique du génie ne sera pas sans provoquer des résistances dans la critique, que l'on peut suivre dans la littérature consacrée à Méryon. Dans un premier temps, qui correspond à l'ère positiviste, sa folie est diagnostiquée, mais souvent condamnée sur le plan esthétique: c'est un grand artiste *malgré* ou *avant* sa maladie. Telle est encore la position de Delteil en 1907, et c'était déjà celle de Bouvenne en 1883: «Il faut, pour l'honneur de Méryon, écarter de son œuvre toutes ces fantaisies, filles de son cerveau troublé.»<sup>34</sup> Mais dès les années 1920, la perspective change. Sous l'effet de la consécration surréaliste, la trinité romantique du fou, du sauvage et de l'enfant accédera bientôt définitivement au statut de valeur esthétique. Il suffit de rappeler que l'étude de Morgenthaler sur Wölffli paraît en 1921, celle de Jaspers sur Strindberg et Van Gogh de même que celle de Prinzhorn sur la peinture des malades mentaux en 1922<sup>35</sup>, et qu'enfin Ernst et Klee s'intéressent à la même époque aux mêmes problèmes, pour montrer à l'évidence que cette évolution dans l'approche de l'œuvre de Méryon n'est pas le fruit du hasard. Désormais, pour ses admirateurs, le graveur n'est pas génial *malgré*, mais bien *en raison* de sa folie<sup>36</sup>.

Et si Méryon n'était pas fou?

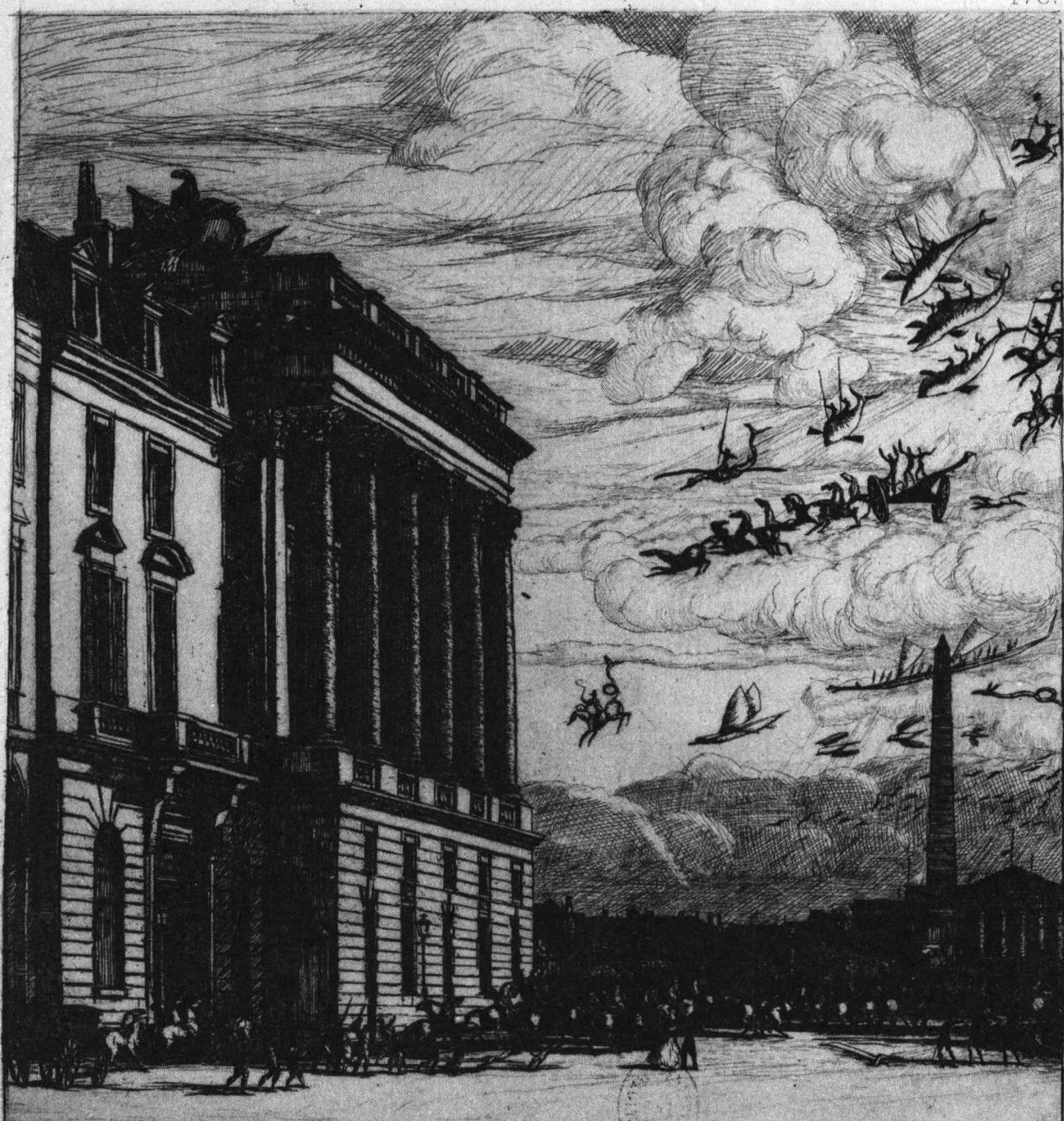
Pour préciser la portée de cette interrogation, il nous faut insister à nouveau sur le fait que c'est de l'artiste et non de l'homme qu'il s'agit ici<sup>37</sup>. Or ce qui frappe dans l'examen de la littérature consacrée aux gravures de Méryon, c'est que si le postulat de sa folie a pu contribuer à mettre en évidence l'originalité de son art, il a aussi servi d'alibi à une constante démobilisation de la vision: en enfermant cette œuvre dans une catégorie préfabriquée, celle de la démence, on l'a mutilée en occultant d'autres questions qui pouvaient lui être posées, d'autres projections qui pouvaient lui donner vie. Or, si l'on admet que tout voir est fonction d'un savoir, et que le rôle de la critique, celui qui engage véritablement sa raison d'être, est de produire du savoir pour, selon le mot d'Eluard, «donner à voir», le problème qui se présente à nous est le suivant: que faut-il savoir pour voir l'œuvre de Méryon autrement?

Cette question, nous allons la poser à propos de six planches. Deux d'entre elles font partie de l'album sur Paris, élaboré entre 1850 et 1854, mais remanié pour l'édition Delâtre de 1861. Les quatre autres s'échelonnent entre 1861 et 1865. Toutes sont donc postérieures, au moins dans un état, à 1858, date du premier internement à Charenton. Trois d'entre elles ont figuré à l'exposition des «ancêtres du Surréalisme» à la Bibliothèque Nationale en 1965. Toutes contiennent enfin des éléments «bizarres», longtemps attribués à la folie, mais dont on commence aujourd'hui à tenter de rendre compte différemment.

Le *Ministère de la Marine* (pl. 1) est à la fois la dernière et la plus célèbre des gravures de Méryon. Sa réputation est assurément fondée sur le pouvoir de choc qui émane du contraste entre une exactitude topographique scrupuleuse et l'intrusion d'une réalité d'un autre ordre sous les espèces d'un essaim de figures volantes dans le ciel de la place de la Concorde. Régulièrement invoquée comme une preuve de démence, cette œuvre est pour Burty en 1880 la «marque d'une imagination qui ne sait plus se régler», pour Dacier en 1913 le signe d'un «désordre mental», pour Gefroy en 1926 un «frappant exemple de son déséquilibre mental», etc.<sup>38</sup>. Pourtant, la critique récente a commencé à entrevoir d'autres explications possibles. Comme souvent chez Méryon, la clé du mystère est peut-être à chercher dans la biographie de l'artiste. On a relevé, par exemple, que la grande épée qui gît sur la place, à droite en bas, pourrait bien être le souvenir d'un cadeau reçu de son père et investi d'une importance affective

déterminante<sup>39</sup>. D'autre part, on sait que les événements de 1848 (auxquels fait peut-être allusion la scène de foule du premier plan, qui rappelle une gravure parue dans le *London Illustrated News* du 19 février de cette année) ont marqué Méryon à une époque cruciale de sa vie, mais qu'ils ont aussi empêché son engagement aux Cartes et Plans du Ministère de la Marine<sup>40</sup>. Il est possible, enfin, que les scènes de pêche et les pirogues qui apparaissent dans le ciel soient à mettre en relation avec une demande de secours d'une colonie de Nouvelle Zélande, où Méryon était allé, et qui arriva trop tard, toujours en 1848<sup>41</sup>. Bref, une série d'indices convergents semblent suggérer que cette composition pourrait avoir une forme allégorique et un contenu politique et personnel, dont le sens dernier nous échappe, mais qui s'accorderait avec le sous-titre: «fictions et vœux». Dès lors, la question qui se pose est la suivante: pourquoi la possibilité d'un tel contenu a-t-elle été si longtemps refusée?

C'est d'abord que l'idée d'un «programme» semblait, jusqu'à il y a peu, incompatible avec la conception que l'on se faisait de l'art vivant au XIX<sup>e</sup> siècle. Le formalisme régnant identifiait allégorie et académisme. Méryon, n'étant pas un académique, ne pouvait donc pas pratiquer l'allégorie<sup>42</sup>. D'où la lecture «fantastique» de ses figures volantes. Cependant, de nombreux artistes ont cultivé la fantasmagorie sans être taxés de folie. Callot par exemple, auquel Méryon se réfère lorsqu'il évoque les sujets susceptibles d'être traités à l'eau-forte<sup>43</sup>. Ou Grandville, qui le précède de peu, et dont la célèbre *Promenade dans le ciel* ne semble avoir choqué personne. Mieux encore: bien d'autres artistes de ce siècle épris de fantastique se sont permis d'insérer l'imaginaire dans un cadre réel et familier, tel Delacroix dans sa lithographie représentant *Mephisto descendant sur terre* (1828), Gustave Doré dans son tableau du musée de Belfort, *Entre ciel et terre* (1862), ou Rops avec *Satan semant l'ivraie*, sans pour autant encourir les foudres de la critique. Il est d'ailleurs une composition qui entretient avec celle de Méryon des rapports d'analogie troublants: c'est le frontispice de Raffet à l'édition de 1835 de la *Nemesis* de Barthélémy (pl. 1b). Même cadre, la place de la Concorde, même irruption agressive de l'allégorie dans le ciel. Mais ici, c'est de la révolution de 1830 qu'il s'agit, et l'on sait, par ses lettres, combien Méryon enfant fut bouleversé par les scènes d'émeutes auxquelles il assista en compagnie de sa mère<sup>44</sup>. Certes, rien ne nous permet d'affirmer qu'il s'agit là d'une source directe, même si la filiation semble probable, et tel n'est d'ailleurs pas le problème. Reste le fait que



Méryon sculp.

Imp. Delâtre, Rue St. Jacques, 363, Paris.

## MINISTÈRE DE LA MARINE (Fictions &amp; Vœux)

Paris, Publié par CADART &amp; LUQUET, Editeurs, 79, Rue Richelieu.

Pl. 1 Méryon, *Le Ministère de la Marine*, 1865, eau-forte, 6<sup>e</sup> état, cat. L. Delteil n° 45, cliché B. N.



Pl. 1b Auguste Raffet, Frontispice de la quatrième édition de la *Nemesis* d'Auguste Barthélémy, Paris, cliché BCU, Lausanne.

l'allégorie de Raffet, contrairement à celle de Méryon, ne semble pas avoir choqué. Pourquoi? C'est que l'auteur du *Ministère de la Marine* insère la sienne dans le cadre de la veduta urbaine et non dans une série de «caprices» ou sous le parrainage d'un texte littéraire. Et c'est peut-être pour cette grave infraction aux lois du genre, encore contraignantes à l'époque, que son œuvre a été taxée de démence par ses contemporains. Cette hypothèse nous permet de faire deux remarques. La connaissance du code, dont font partie les lois du genre, est bien ici une condition de la compréhension du message. Et l'examen de ce malentendu confirme que la vision d'une œuvre a bel et bien une histoire.

La *Rue de l'Ecole de Médecine* (pl. 2) pose des problèmes analogues. Parfois qualifiée de «paranoïaque», cette planche voit son intention allégorique soulignée, mais non éclairée, par une inscription qui attire l'attention sur l'apparition dans le ciel de deux figures hors d'échelle: la Justice, comme effrayée par l'arrivée de la Vérité, se voile la face et lâche son glaive et sa balance qui risquent de tomber sur une voiture occupée par deux femmes. Sous le monogramme de l'artiste, un petit génie qui vient de perdre ses ailes est ailleurs qualifié d'«innocence opprimée». Autre indice de la présence d'un contenu symbolique, cette déclaration de Méryon: «Cette pièce est à mon sens (et j'ai de fortes raisons pour penser ainsi) mon œuvre capitale; je parle de l'état de cette gravure où est la composition du ciel.»<sup>45</sup> Par ailleurs, si le bâtiment de gauche a disparu depuis lors, victime du percement du boulevard Saint-Germain (entre 1863 et 1866, et c'est là certainement l'une des raisons du choix du site par Méryon), l'exactitude minutieuse de la veduta peut être contrôlée par comparaison avec une photographie ancienne de Marville ou une lithographie de Turpin de Crissé datée 1835.

Malgré des tentatives récentes, le sens de cette planche n'a pas encore pu être décrypté. Son titre imprimé, *Tourelle dite de Marat*, atteste la probabilité d'une allusion politique<sup>46</sup>. En effet, c'est dans l'immeuble de gauche que la vox populi situait à l'époque l'assassinat de Marat par Charlotte Corday. Connaissant les sympathies révolutionnaires de Méryon, on peut penser que le choix de l'angle de vue n'est pas fortuit. D'autre part, dans la même rue, nommée anciennement rue des Boucheries, habita,

voisin et ami de Marat, un boucher du nom de Legendre qui fonda une loge maçonnique. Si l'on y ajoute la présence apparemment gratuite de l'omega et de la croix hansée dans le monogramme du graveur, l'inscription «*fiat lux*» sur le livre de la Vérité, le fait que le père de Méryon sera admis peu après (en juin 1864) comme maçon libre dans une loge française, et enfin le témoignage d'une lettre de Baudelaire à Poulet qui dit qu'une des grandes préoccupations de l'artiste, «c'est la science cabalistique»<sup>47</sup>, on ne peut s'empêcher de se poser des questions. Cette fragile hypothèse semble d'ailleurs trouver une apparente confirmation dans une autre planche, la *Rue Pirouette aux Halles* (1860), où l'on voit aussi un débit de tabac dont l'enseigne (celle de la *Rue de l'Ecole de Médecine* a été inversée en «Cabat», mais la «carotte» est parfaitement identifiable) se lit, amputée par la marge: «Au Franc M / Taba». Une photographie ancienne du site permet de déchiffrer «Au franc marin», tandis qu'une gravure de Martial donne «au franc Normand». Reste le fait troublant que Méryon a cadré sa gravure de manière à permettre une autre lecture.

Quoi qu'il en soit, nous avons ici à nouveau un exemple spectaculaire de confusion des genres. Dans une vue urbaine relativement traditionnelle, dont la minutie est poussée jusqu'à rendre déchiffrables les plaques portant le nom des rues, fait irrruption un discours allégorique secret, d'ailleurs supprimé dans le dernier état où des oiseaux remplacent les figures volantes. Et la stupeur des deux couvreurs juchés sur le toit du bâtiment de droite incarne bien l'effet de choc de deux ordres de réalités, familière et fantastique, juxtaposées en manière de collage. Quant à l'utilisation privée, au détournement à des fins personnelles du langage symbolique traditionnel, fréquent au XIX<sup>e</sup> siècle, mais qui prend ici des proportions inusitées, il apparaît encore plus clairement dans notre troisième exemple.

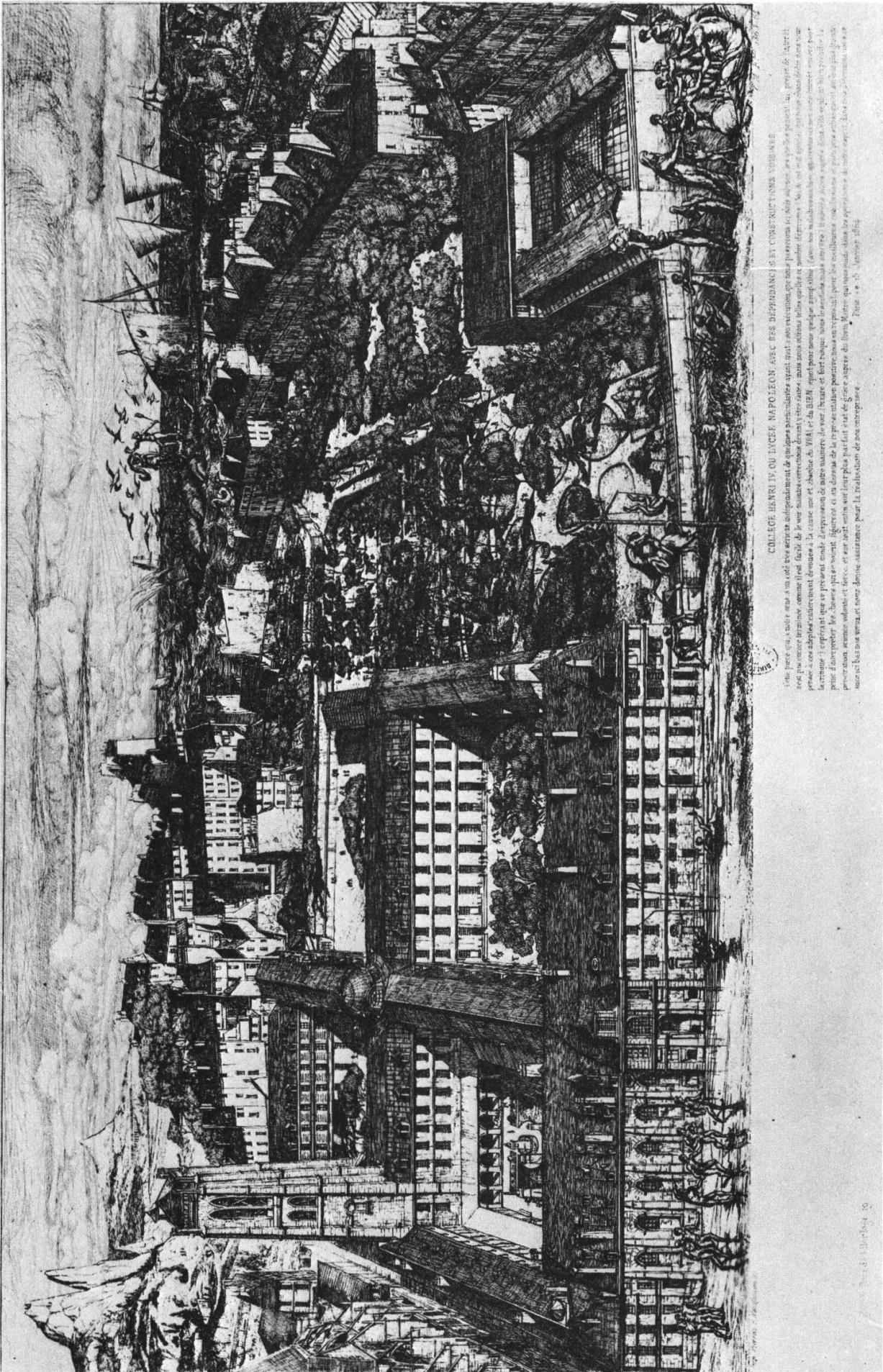
Le *Collège Henri IV* (pl. 3), œuvre qualifiée de «complètement folle» par Bouvenne en 1883<sup>48</sup>, est aussi celle où la fusion du réel et de l'imaginaire, de l'exactitude et de la liberté, a le plus contribué à faire classer Méryon parmi les précurseurs du Surréalisme<sup>49</sup>. A l'horizon d'une vue panoramique de Paris prise du haut de la coupole du Panthéon se dessinent un paysage monta-



Pl. 2 Meryon, *Rue de l'Ecole de Médecine*, 1861, eau-forte, 6<sup>e</sup> état, L.D.  
n° 41, cliché B. N.

gneux, qui semble tout droit sorti d'un tableau de la Renaissance aux Pays-Bas, et un océan peuplé de baleines, de monstres marins, de pirogues calédoniennes, d'un bateau portant un masque de même provenance, d'un Neptune et d'une Amphitrite, le tout éclairé par un soleil levant en forme de delta maçonnique. Au premier plan, d'autres figures mythologiques ou symboliques occupent la scène, comme une Abondance et un cavalier armé d'un sabre, entourés de gymnastes et de patineurs. Ici, toutes les catégories semblent définitivement brouillées: les saisons sont mêlées, les échelles perturbées, les genres confondus, les codes éclatés. L'effet en est d'autant plus déroutant que la planche fait mine, par sa composition, de répondre aux règles de la vue topographique classique, telles qu'elles sont mises en œuvre par Mérian, le Callot des batailles ou le plan dit de Turgot par exemple. Et l'exactitude du relevé peut être vérifiée en comparant la gravure à une photographie ancienne prise du même point de vue. Mais c'est précisément le même regard rigoureux de cartographe de l'ancien officier de marine qu'était Méryon qui projette sur la réalité ses fantasmes affectifs, comme en témoignent des initiales gravées sur certaines maisons, allusions à des épisodes de la vie privée de l'artiste<sup>50</sup>. Folie ou rêverie?

Quand on sait que Méryon travaillait à l'époque à un projet d'album consacré à son périple en Nouvelle Zélande; quand on sait encore qu'il était hanté par des projets de départ «pour une lointaine colonie»<sup>51</sup>, et qu'il conseillait aux passants qu'il rencontrait de quitter la ville, on ne peut que s'étonner que cet océan d'un Paris-port de mer ait pareillement déconcerté<sup>52</sup>. Et ceci d'autant plus que la métaphore de la ville-océan était courante, depuis Balzac notamment<sup>53</sup>. Pierre Citron, dans sa remarquable étude sur *La poésie de Paris dans la littérature française*, en dénombre près d'une centaine dans la seule période allant de 1830 à 1860, et l'on n'en compte pas moins de six dans le seul chapitre de *Notre-Dame de Paris* intitulé «Paris à vol d'oiseau», qui est une source d'inspiration manifeste et reconnue par Méryon lui-même<sup>54</sup>. On pourrait d'ailleurs multiplier les exemples, et citer un poème de Gautier, *Le sommet de la tour*, qui évoque lui aussi une ascension de Notre-Dame (sans la nommer), et avec lequel la planche de Méryon présente des analogies évidentes: même élargissement cosmique du panorama sur un horizon où apparaissent la campagne, puis la mer, les vaisseaux, les continents exotiques, la terre promise, et même le «soleil de l'âme»...<sup>55</sup> Bien sûr, nous ne prétendons pas que la gravure de Méryon illustre le poème de



COLLÈGE HENRI IV, OU L'UNIVERSITÉ DES DÉPARTEMENTS ET COMMUNES SOUSCRITES  
Cette œuvre fut à l'auteur, au moins à ma mort, très précieuse et particulièrement aimée; mais il a été évidemment détruite par les pompiers qui ont dégagé la partie de l'œuvre qui avait été détruite par le feu dans l'atelier de l'artiste. Mais il reste une partie de l'œuvre qui n'a pas été détruite, et qui est conservée dans l'atelier de l'artiste. C'est cette partie qui a été utilisée pour la réalisation de ce tableau. La partie qui a été détruite a été remplacée par une autre partie de l'œuvre qui a été conservée dans l'atelier de l'artiste. La partie qui a été conservée dans l'atelier de l'artiste a été utilisée pour la réalisation de ce tableau.

Page 10

PI. 3 Méryon, *Le Collège Henri IV, 1864*, eau-forte, 4<sup>e</sup> état, L.D. n° 43, cliché B. N.

Gautier. Il faut savoir se méfier de la tentation qui consiste, pour l'exégète devant produire un texte, à déléguer sa responsabilité en se réfugiant derrière un autre texte préexistant, et dont le tableau ne serait que la traduction. Cette transparence idéale, qui ferait de l'opération de déchiffrement la réciproque exacte de celle de l'élaboration du message, est trompeuse en ce qu'elle ne tient pas compte de l'autonomie du texte et de l'image. D'ailleurs, rien ne nous assure que Méryon ait lu Gautier. Si nous nous référons ici à ce texte, ce n'est pas pour lui demander de nous livrer le sens de la gravure, mais bien pour vérifier, par l'examen comparé des conventions attachées à chaque genre, l'étanchéité du cloisonnement des codes de l'époque. Or il apparaît ici que ce qui est admis dans le genre poétique ne l'est pas dans celui de la veduta. En allant jusqu'au bout de sa logique imaginaire, orientée par une vision de marin qui colore toute son œuvre, Méryon a manifestement violé les règles artistiques comme son comportement malmenait les convenances sociales. Ce qui est licite aujourd'hui ne l'était pas alors, et s'il est en avance sur son temps, c'est bien pour avoir décompartimenté les normes en vigueur et permis au merveilleux d'investir le quotidien.

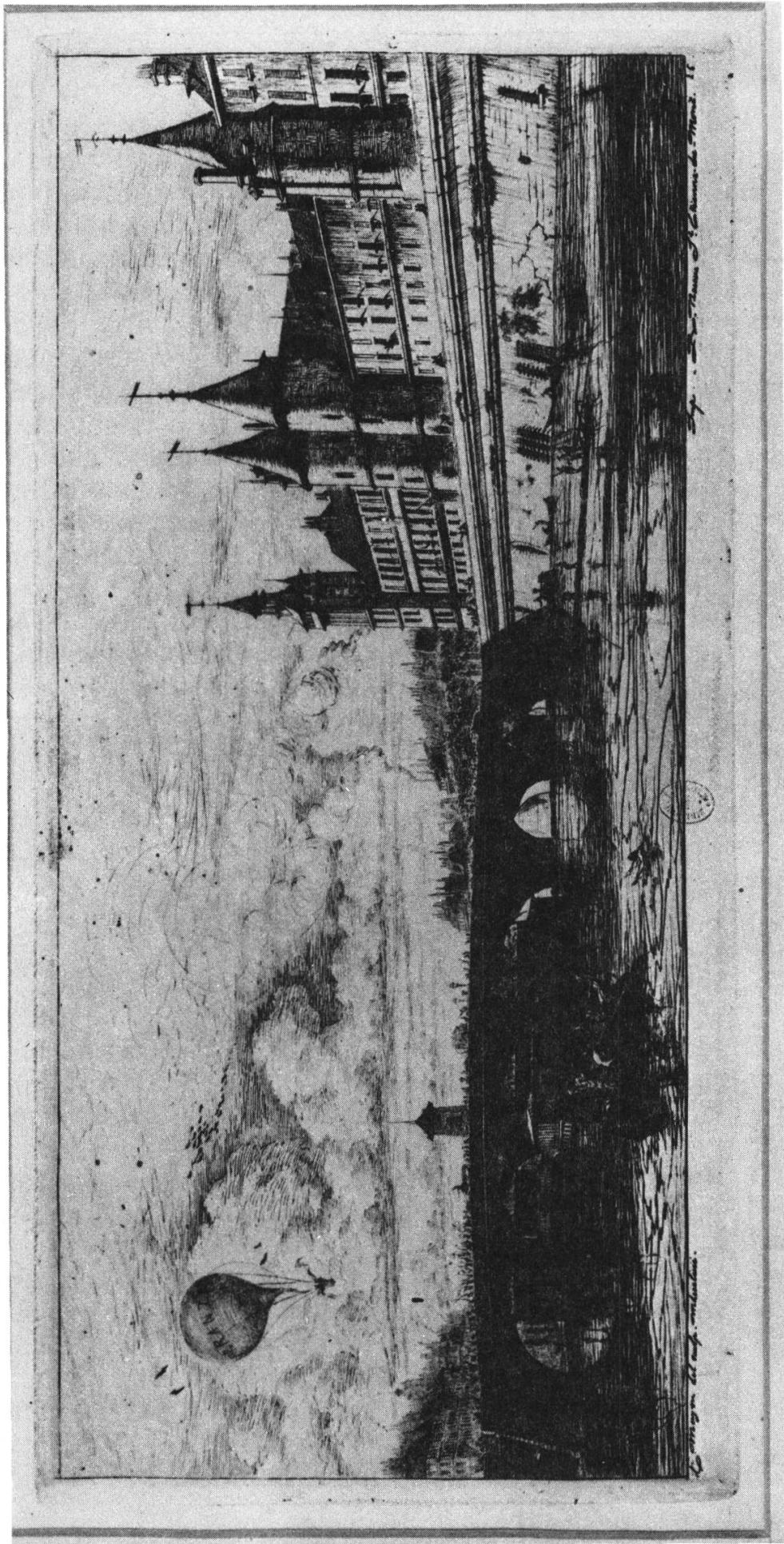


Charles Méryon, *Autoportrait* (d'après un dessin de F. Bracquemond), eau-forte, deuxième état, 1854, L.D. n° 17A.

*Le Pont-au-Change* (pl. 4), avec ses douze états qui se succèdent entre 1854 et 1861, permet d'approcher de plus près ce mécanisme de projection imaginaire. Ici encore, le vérisme topographique aboutit à mettre en évidence, par contraste, l'insolite. Au deuxième état apparaît dans le ciel un ballon, nommé Speranza, dont la portée symbolique est soulignée par un poème gravé. Chose curieuse, cet élément a lui aussi choqué. Nous savons pourtant que l'apparition d'aérostats dans le ciel parisien n'avait rien de rare, que les expériences de vol ont passionné le siècle, que Méryon lui-même s'y intéressait de près et était en correspondance avec Nadar<sup>56</sup>. De plus, une iconographie nourrie, où figurent entre autres les noms de Guardi, Goya, Menzel, Manet, Daumier, le douanier Rousseau et Redon, atteste l'acclimatation et la relative banalité du thème<sup>57</sup>. Mais aucune de ces représentations n'appartient au genre de la veduta proprement dite.

Au onzième état de la planche de Méryon apparaît toute une flottille de ballons, affublés de noms aux résonances marines confirmant la projection personnelle de l'artiste, qu'il illustre peut-être aussi la figure du noyé du premier plan. Or cette vision, où l'on a voulu voir encore une preuve irréfutable des déséquilibres mentaux de Méryon, correspond exactement au tableau qu'avait imaginé Gautier, autre partisan enthousiaste du vol aérostatique, dans un texte de 1848 intitulé *A propos de ballons*: «Quel charmant spectacle ce sera de voir se croiser dans l'air, à différentes hauteurs, des essaims d'aérostats.»<sup>58</sup> Mais l'utopie scientifique et la vue topographique sont des genres qui doivent rester distincts. Et l'infraction à cette règle s'est vue sanctionner par un diagnostic d'aliénation qui avait pour seul mérite de préserver l'ordre établi.

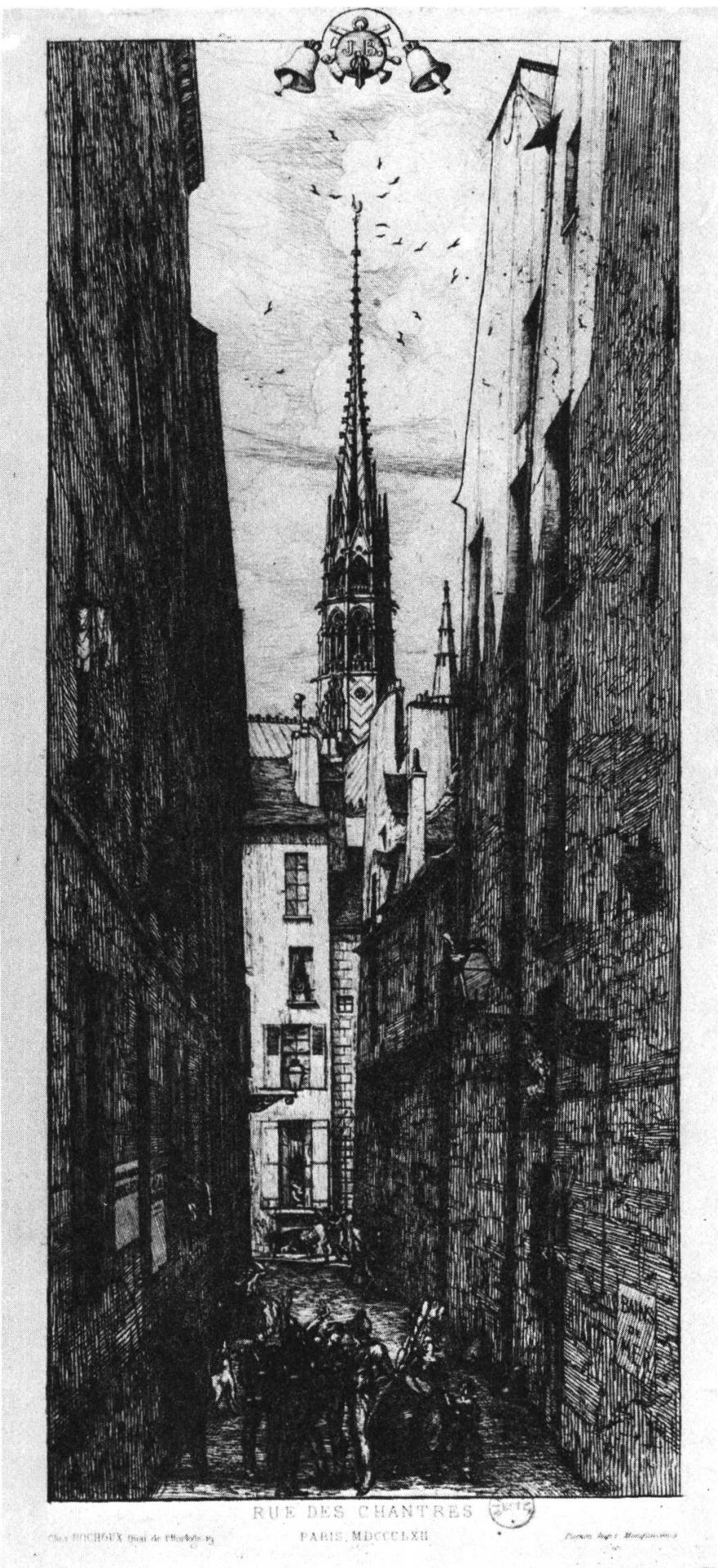
Le septième état de la même planche présente enfin un ciel habité par quelques figures évanescentes: on y devine une femme étendue, un serpent, et un char attelé (celui du soleil?). Un dessin préparatoire nous montre une autre version de ce mirage. Hallucination? Mais cette projection fantasmatique sur les formes incertaines et ambiguës des nuages, loin d'être un signe de démence, appartient à une vieille tradition picturale<sup>59</sup>. D'ailleurs, on n'a jamais taxé de folie Mantegna, dont le *Triomphe de la vertu* du Louvre, que Méryon a certainement vu, fait apparaître un visage humain dans les nuages.



Pl. 4 Méryon, *Le Pont-au-change*, 1854, eau-forte, 11<sup>e</sup> état, L.D. n° 34, cliché B. N.

*La Rue des Chantres* (pl. 5), en dépit de son apparence innocente au premier coup d'œil, est un autre exemple d'irruption de l'imaginaire dans le réel. Ici aussi, l'exactitude quasi scientifique du relevé peut être vérifiée sur place, sauf pour ce qui est du bâtiment du fond, qui a été remplacé. Et si l'enseigne «Bains de mer» trahit une fois encore, tout comme la présence de marins dans la sombre ruelle, la grande nostalgie de Méryon, on aurait tort d'y voir le fait d'une désinvolture vis-à-vis de la géographie, les établissements de ce genre étant nombreux à Paris à l'époque<sup>60</sup>. Pourtant, une observation attentive révèle un détail insolite: Méryon a remplacé le portrait de Viollet-le-Duc en saint Thomas, œuvre de Geoffroy de Chaume (1859) qui se dresse, aujourd'hui encore, au sommet de l'un des contreforts de la flèche de croisée, par une figure d'Atlas soutenant le globe. Hommage discret au restaurateur de Notre-Dame, dont la dernière création est ici la vedette de la perspective? On sait que l'architecte, dont l'élève Gaucherel était l'ami de Méryon, a rencontré au moins une fois le graveur, auquel il est allé faire visite à Charenton (en 1858). Leur goût pour le moyen âge et leur admiration pour Victor Hugo devait d'ailleurs les rapprocher. Enfin, Viollet-le-Duc est l'inspirateur d'une chimère sculptée qui tient le premier rôle dans une gravure dont il a été démontré qu'elle constituait pour Méryon une sorte d'autoportrait symbolique<sup>61</sup>. Ce sera notre dernier exemple.

*Le Stryge* (pl. 6) est aussi une planche qui paraît, à première vue, «normale». L'exactitude en est le résultat probable de l'utilisation de la chambre claire, qui expliquerait la forme curviligne du cadrage. Un examen minutieux révèle cependant que cette œuvre n'est pas dépourvue d'étrangetés, révélatrices une fois encore de projections personnelles; on remarquera d'ailleurs que le quatrième état est signé trois fois. Sur la droite de la Tour Saint-Jacques apparaît, dans le lointain, une rotonde, qui pourrait être celle du Panorama, pourtant démolie en 1831<sup>62</sup>. Comment expliquer cet anachronisme, si ce n'est par la résurgence affective d'un souvenir? Méryon habitait le Faubourg Montmartre comme enfant, et il n'est pas interdit d'imaginer qu'il dut souvent aller visiter le Panorama voisin en compagnie de sa mère. Autre liberté révélatrice: la place occupée par la Tour Saint-Jacques. S'il ne



Pl. 5 Méryon, *Rue des chantres*, 1862, eau-forte, 3<sup>e</sup> état, L.D. n° 42, cliché B. N.

s'agit pas d'un truquage perspectif à proprement parler (procédé dont Méryon était d'ailleurs coutumier)<sup>63</sup>, il n'en reste pas moins que le rapport des tailles de la chimère du premier plan et de la tour ne peut être que le fruit d'une prise de vue «téléobjective» qui ne correspond pas à la perception normale du spectateur se promenant sur la galerie. Cette mise en évidence volontaire de la tour obéit donc à une intention spécifique, que l'on peut certes relier à l'importance historique qu'occupe ce monument dans le roman déjà cité de Victor Hugo<sup>64</sup>. Mais il y a plus: la Tour Saint-Jacques venait de faire l'objet d'un sauvetage spectaculaire, échappant de justesse à la démolition dont la menaçait le prolongement de la rue de Rivoli. Restaurée en 1853 par Ballu, qui la dota de chimères et de gargouilles toutes neuves, elle figure ainsi comme symbole d'un moyen âge menacé par l'entreprise haussmannienne et dont la vision néo-gothique s'affirme concurremment dans le grotesque pittoresque du «stryge».

Or, nous touchons ici à un contenu important de l'œuvre de Méryon, longtemps occulté par la perspective aliéniste stigmatisée plus haut. Un exemple parmi d'autres. Maurice Sérullaz, dans un ouvrage au titre révélateur, *Les peintres maudits* (1968), déclare: «Chez Méryon [...] aucune volonté n'est affirmée, aucun procès ne semble mené contre un mal précis.»<sup>65</sup> Une telle proposition apparaît aujourd'hui comme une contre-vérité flagrante. En effet, Méryon a presque toujours représenté les quartiers qu'il a habités, auxquels l'attachait une relation affective profonde, et très souvent choisi des sites menacés par une démolition imminente. Traumatisé par la rénovation urbaine, il a perçu les bouleversements dont il était le témoin quotidien comme une agression personnelle, d'où ses fantasmes de persécution centrés sur la personne de Napoléon III. Dans cette perspective, son œuvre s'affirme comme une protestation. Et le vieux Paris, celui de son enfance, mais aussi celui de Balzac, de Hugo, voire de Viollet-le-Duc, lui apparaît comme un refuge menacé par les atteintes d'un modernisme incarné par le Second Empire<sup>66</sup>.

\* \* \*



Pl. 6 Méryon, *Le stryge*, 1853, eau-forte, 4<sup>e</sup> état, L.D. n° 23, cliché B. N.

Assurément, tous les mystères ne sont pas élucidés<sup>67</sup>. La clé de certains est peut-être perdue à jamais, et l'on ne saurait méconnaître qu'une part d'obscurité nourrit aussi la fascination qu'exerce sur nous l'œuvre de Méryon. On peut cependant la créditer de ce que Todorov appelle le «principe de pertinence» et qu'il formule ainsi: «Si un discours existe, il doit bien avoir une raison à cela.»<sup>68</sup> La recherche récente a montré que l'obscurité, si elle s'avère parfois délibérée (pour des raisons personnelles, politiques?), semble ici ne pas être gratuite, et que l'on peut, pour autant que l'on s'en donne la peine, reconstituer par l'enquête historique certaines motivations de Méryon. Le recours à la biographie de l'artiste ou à l'histoire événementielle décevra peut-être ceux qui croient que l'œuvre parle par elle-même. Sans doute n'ont-ils que trop raison: si l'œuvre est riche, elle parle. Mais son éloquence risque d'être polyglotte. Et s'il est une conclusion que nous croyons pouvoir tirer de l'examen de ce dossier, c'est bien la confirmation de la relativité de la vision qui fait qu'à chaque savoir correspond un voir différent, à chaque hypothèse une autre perception, et à chaque génération un nouveau Méryon.

Mais alors, dira-t-on, où est le sens de l'œuvre? Y a-t-il *un* sens? Et si non, existe-t-il une vision supérieure aux autres? Bref, à quoi sert la critique?

Ces questions ne peuvent ni ne doivent être éludées. Mais il faut les poser dans une perspective épistémologique. Car si le physicien moderne modifie son objet en l'observant, on peut dire que le critique détermine le sien en l'interrogeant: c'est la perception, nous l'avons dit, qui fonde son statut esthétique. «Toute œuvre exige qu'on lui réponde», écrivait Valéry. Et Ricœur: «Il n'y a pas de symbole sans interprétation.»<sup>69</sup> De même que le tableau n'existe comme œuvre que lorsqu'il est vu, son sens ne s'offre qu'au bout d'un regard qui le constitue, et c'est bien pourquoi il est une variable historique.

Ce relativisme, qui rencontre encore aujourd'hui des résistances farouches, nous paraît s'imposer comme la conséquence inéluctable tant de l'étude, théorique, de la nature du phénomène perceptif que de celle, historique, de la réception des œuvres du passé. Mais relativisme n'est pas subjectivisme intégral<sup>70</sup>. Sans

doute sera-t-il toujours possible de se réfugier dans une contemplation purement personnelle, sous prétexte de sauvegarder les vertus de l'intuition, de l'originalité, ou de la naïveté, rebaptisée authenticité. Mais une telle attitude est à la fois trompeuse, car il n'y a pas de vision innocente, et réductrice, en ce qu'elle conduit au soliloque et à un égocentrisme complaisant. A la question de savoir s'il existe une vision supérieure aux autres, il est évident que l'on ne peut donner de réponse qualitative, car quelle instance pourrait décréter l'établissement d'une échelle de valeurs qui fonde une hiérarchie? Mais on peut risquer un jugement d'ordre quantitatif: il y a des visions riches et des visions pauvres. Si l'on nous permet ce plaidoyer pro domo, nous définirons riche la perception qui atteint une pluralité de sens. Certes, Baudelaire réclamait une critique «partiale, passionnée, politique», mais il la voulait aussi faite «au point de vue qui ouvre le plus d'horizons».<sup>71</sup>

Le sens, mot qu'en esthétique l'on ne devrait employer qu'au pluriel, pourrait être défini par l'image d'un faisceau, celui de toutes les projections faites sur l'œuvre depuis celle de son auteur<sup>72</sup>. Or il existe, entre ces sens, une relation génératrice de valeurs. Si l'expression artistique est parfois envisagée comme un phénomène de communication entre un émetteur et un récepteur, on a trop souvent tendance à oublier l'importance d'une autre communication, que l'on pourrait nommer latérale ou transversale: celle qui fait dialoguer des sujets différents percevant un même objet. Le Méryon de Baudelaire n'est peut-être plus le nôtre, mais il fait partie du nôtre, et nous parle de Baudelaire. Vouloir s'en tenir à une délectation «brute» de l'œuvre d'art, c'est non seulement l'utiliser comme un écran pour projeter ses propres fantasmes, c'est aussi mutiler l'expérience esthétique de ce qui fait sa richesse humaine: la curiosité envers autrui. C'est pourquoi il n'est, pour nous, de bonne critique qu'historique. D'où l'intérêt d'un savoir qui enrichit la vision, nourrit ses projections en restituant notamment la situation et le contexte originels d'une œuvre pour tenter d'en découvrir le sens historique, que l'on serait tenté de qualifier d'objectif.

Mais cette objectivité ne saurait être que relative<sup>73</sup>. Car quoi que je puisse faire, je ne verrai jamais les planches de Méryon qu'avec les yeux d'un spectateur du XX<sup>e</sup> siècle. Qu'il le veuille ou non, l'historien qui décrit le passé parle aussi de son présent. C'est ainsi que l'actualité *pour nous* de Méryon, c'est aussi l'angoisse et la colère de l'habitant dépossédé de sa ville livrée à la spéculation et défigurée par une «rénovation» agressive et autoritaire<sup>74</sup>. Cette

protestation a beau être une donnée «objective», et vérifiable historiquement, de la situation de Méryon, il a fallu attendre ces dernières années pour qu'elle apparaisse, qu'elle soit simplement perçue<sup>75</sup>.

Telle est donc, en dernière analyse, la nature de l'ambiguïté de la critique: celle-ci se définit *à la fois* comme dévoilement et comme production de sens, sans qu'il soit jamais possible de départager absolument ces deux activités. Car ainsi qu'en perspective, la forme du spectacle est aussi fonction de la place du spectateur, le sens d'une œuvre dépend de même de la situation de l'interprète. C'est dire la redoutable responsabilité du critique, qui ne peut faire autrement que d'imposer son point de vue, forcément limité, partial et provisoire, en tout cas jamais neutre idéologiquement<sup>76</sup>. S'il n'y a pas de vision innocente, il est aussi vrai qu'aucun savoir n'est innocent. Et c'est bien pourquoi Valéry avait raison: «On doit toujours s'excuser de parler peinture.»

Philippe JUNOD.

## NOTES

<sup>1</sup> P. Valéry, *Autour de Corot*, 1932, rééd. in: *Oeuvres*, Paris, NRF (Pléiade), 1960, tome II, p. 1307.

<sup>2</sup> Cf. E.H. Gombrich, «The Visual Image», in: *Scientific American*, Vol. 227 n° 3, sept. 1972, pp. 82-96, et O. Bätschmann, *Bild-Diskurs, die Schwierigkeit des Parler peinture*, Berne, Benteli, 1977.

<sup>3</sup> Cf. R.W. Lee, «Ut pictura poesis: the Humanistic Theory of Painting», in: *Art Bulletin*, XXII, 1940, rééd. New York, Norton, 1967. Les relations entre littérature et Beaux-Arts ont fait l'objet de nombreuses études. Parmi les travaux publiés récemment, on peut citer entre autres M. Praz, *Mnemosyne: the Parallel between Literature and the Visual Arts*, Princeton Univ. Press, 1970; W. Rasch, *Bildende Kunst und Literatur, Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im 19. Jahrhundert*, Frankfurt, Klostermann, 1970; U. Finke, *French 19th Century Painting and Literature*, Manchester Univ. Press, 1972; I. Higgins, *Literature and the Plastic Arts 1880-1930*, Edinburgh, Scottish Academic Press, 1973; F. Haskell et al., *The Artist and the Writer in France, Essays in Honour of J. Seznec*, Oxford, Clarendon, 1974, et K. Kroeber and W. Welling, *Images of Romanticism, Verbal and Visual Affinities*, Yale Univ. Press, 1978.

<sup>4</sup> A titre indicatif, signalons que la réédition de 1896 de la *Physiologische Optik* de H. Helmholtz donne une bibliographie qui comprend déjà 7833 titres, et le mouvement ne s'est guère ralenti par la suite. Parmi les ouvrages les plus utiles pour l'historien de l'art, on retiendra R.L. Gregory, *L'œil et le cerveau, la psychologie de la vision*, Paris, Hachette, 1966; M.H. Pirenne, *Vision and the Eye*, London, Chapman, 1967; R. Arnheim, *Art and Visual Perception, a Psychology of the Creative Eye*, London, Faber, 1956, et surtout E.H. Gombrich, *Art and Illusion*, London, Phaidon, 1960, «Visual Discovery through Art», in: *Arts Magazine*, nov. 1965, pp. 17-28, «The Evidence of Images», in: C.S. Singleton (ed.), *Interpretation, Theory and Practice*, Baltimore, 1969, pp. 35-104, et *The Visual Image*, cité plus haut (n. 2).

<sup>5</sup> J. Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, 1690 (II<sup>e</sup> partie, ch. IX) et G. Berkeley, *An Essay towards a New Theory of Vision*, 1709. Sur ce débat, voir J.W. Davis, «The Molyneux Problem», in *Journal of the History of Ideas*, XXI, n° 3, 1960, pp. 392-408, et N. Pastore, *Selective History of Theories of Visual Perception 1650-1950*, London, Oxford Univ. Press, 1971.

<sup>6</sup> Cf. E.G. Boring, *A History of Experimental Psychology*, 1929, rééd. New York, Appleton, 1957 (ch. IX et suivants).

<sup>7</sup> H. Rorschach, *Psychodiagnostik*, Berne, 1921, trad. Paris, P.U.F., 1947 et J.J. Gibson, *The Perception of the Visual World*, Boston, Riverside, 1950. Pour les travaux de Gombrich, cf. n. 5.

<sup>8</sup> A. Lehmann, «Über Wiedererkennen», in: *Philosophische Studien*, V, 1889, pp. 96-156. Sur les nomenclatures de couleurs, cf. aussi G. Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 74 sq., et B. Berlin and P. Kay, *Basic Color Terms, Their Universality and Evolution*, California Univ. Press, 1969, qui donnent un bref historique de la question.

<sup>9</sup> Cf. G. Mounin, op. cit., p. 74.

<sup>10</sup> Cf. E. Gombrich, *Art and Illusion*, pp. 10-11, qui donne les exemples de Jonathan Richardson et James Barry.

<sup>11</sup> E. Viollet-le-Duc, *Histoire d'un dessinateur, comment on apprend à dessiner*, Paris, Hetzel, s.d. (1879), p. 302.

<sup>12</sup> J. Ruskin, *Elements of Drawing*, 1857, rééd. London, Allen, 1900, note du paragraphe 5. Cf. aussi *Modern Painters*, 1843-1860, rééd. London, Smith & Elder, 1851-1860, tome IV, p. 60.

<sup>13</sup> A. Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, 1928, rééd. Paris, Gallimard, 1965, p. 1.

<sup>14</sup> Cf. E. Jussim, *Visual Communication and the Graphic Arts, Photographic Technologies in the XIXth century*, New York, Bowker-Xerox, 1974, ch. II.

<sup>15</sup> G. Mounin, «La notion de situation en linguistique et la poésie», (1966), rééd. in: *La Communication poétique*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 255-285.

<sup>16</sup> Reprod. in: E. Gombrich, *Art and Illusion*, fig. 178.

<sup>17</sup> Lithographie, reprod. in: J.L. Locher (ed.), *Le Monde de M.C. Escher*, Paris, Chêne, 1972, n° 188.

<sup>18</sup> Cf. J. Brüschweiler, *Ein Maler vor Liebe und Tod, F. Hodler und V. Godé-Darel*, Zürich, Kunsthaus, 1976.

<sup>19</sup> M. Duchamp, *Duchamp du signe, Ecrits réunis et présentés par M. Sanouillet*, Paris, Flammarion, 1975, p. 247.

<sup>20</sup> On ne peut manquer de s'interroger sur les causes profondes d'une résistance d'autant plus paradoxale qu'elle survit à une crise des valeurs sans précédent. En effet, on n'a jamais autant proclamé la permanence objective du sens et de la qualité des œuvres d'art que depuis que l'effondrement des systèmes normatifs rend infiniment problématique tout jugement esthétique. Nostalgie d'un absolu perdu? Réaction de défense devant l'accélération de l'évolution, l'éclatement des codes, la perte de l'univocité, l'expérience de l'hermétisme et l'avènement de l'ambiguïté comme principe poétique qui caractérisent la recherche artistique contemporaine? Ou dénégation compensatoire des lois du marché, alibi destiné à absoudre le champ esthétique d'une commercialisation toujours plus envahissante tout en paraissant garantir l'ascension des cours? Si l'idéalisme relativiste a pu être qualifié de produit de l'idéologie bourgeoise, le réalisme qui sous-tend l'esthétique des valeurs éternelles ne nous paraît guère plus innocent.

<sup>21</sup> Parmi les exemples les plus significatifs, on peut citer: S. Meltzoff, «The Revival of the Le Nains», in: *Art Bulletin*, XXIV, 1942, pp. 259-286; G.H. Hamilton, *Manet and his Critics*, New Haven, Yale Univ. Press, 1954; J. Seznec, *John Martin in France*, London, Faber, 1964; M. Mende, «Die Transparente der Nürnberger Dürer-Feier von 1828, Ein Beitrag zur Dürer Verehrung der Romantik», in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1969, pp. 177-209; W. Oechslin, «A. Dürer tra storia dell'arte e ideologia», in: *Paragone*, n° 261, 1971, pp. 56-69; U. Finke, «Dürers Melancholie in der französischen und englischen Literatur und Kunst des 19. Jahrhunderts», in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, XXX, 1976, pp. 67-85; P. Rosenberg, *La «Mort de Germanicus» de Poussin*, Paris, Louvre, 1973 (Dossiers du département des peintures n° 7); W. Hofmann (ed.), *C.D. Friedrich und die deutsche Nachwelt*, Frankfurt, Suhrkamp, 1974; R. McMullen, *Mona Lisa, The Picture and the Myth*, Boston, Houghton Mifflin, 1975; S.Z. Levine, *Monet and his*

*Critics*, New York, Garland, 1976; et E. Lipton, *Picasso Criticism, 1901-1939*, New York, Garland, 1976.

<sup>22</sup> G. Poulet, «Piranèse et les poètes romantiques français», in: *Trois essais de mythologie romantique*, Paris, Corti, 1966, pp. 135-187, et L. Keller, *Piranèse et les romantiques français, le mythe des escaliers en spirale*, Paris, Corti, 1966. Cf. aussi l'exposition, suivie d'un colloque, *Piranèse et les Français 1740-1790*, Roma, Ed. dell'elefante, 1976, et N. Miller, *Archäologie des Traums: Versuch über J.B. Piranesi*, München, Hanser, 1978, pp. 365-396: *Piranesi und die Nachwelt*.— L'actualité de Piranèse a peut-être connu un regain de vitalité lors des grands bouleversements dus à la rénovation haussmannienne de Paris. Rendant compte, dans le *Moniteur Universel* du 21 janvier 1854, du *Paris démolî* d'E. Fournier, T. Gautier évoque, dans une vision très marquée par la sensibilité néo-gothique du Victor Hugo de *Notre-Dame de Paris*, les échafaudages, maisons éventrées, «escaliers qui ne conduisent plus à rien», «éboulements bizarres», «ruines violentes»: «on dirait [...] les architectures inhabitables que Piranèse ébauchait dans ses eaux-fortes d'une pointe fiévreuse». Parmi les émules de Piranèse, on a souvent cité Méryon, et ces deux œuvres furent réunis lors d'une exposition tenue en 1971 à la Rutgers University Art Gallery de New Brunswick. Et *L'Arche du Pont Notre-Dame* n'est pas sans rappeler certaines mises en page du graveur italien. A noter encore que ces deux noms sont déjà confrontés dans une lettre de Ph. Burty à Victor Hugo, du 4 janvier 1865: «Tantôt vous dessinez avec la mâle énergie de Piranèse, tantôt avec le soin raisonné de Méryon...» (P. Georgel, «Le romantisme des années 1860, Correspondance V. Hugo - Ph. Burty», in: *Revue de l'Art*, n° 20, 1973, p. 43).

<sup>23</sup> N. Glendinning, *Goya and his Critics*, Yale Univ. Press, 1977. Il s'agit ici d'une œuvre qui n'est pas sans avoir influencé Méryon, qui reprend, dans l'encaissement du *Portrait d'A. Guéraud* le lynx de la planche 43 des *Caprices* de Goya, comme l'a bien vu J. Ducros, *Ch. Méryon, Officier de marine, Peintre-graveur*, Paris, Musée de la Marine, 1968, n° 684.

<sup>24</sup> L'essentiel de la bibliographie ancienne est donné dans le catalogue de l'exposition du centenaire, J. Ducros, op. cit. n. 23. Parmi les publications plus récentes, on retiendra: J. Peignot, «L'étonnante vision de Méryon», in: *Connaissance des Arts*, n° 201, nov. 1968, pp. 112-119; J. Bouret et A. Flocon, *Ch. Méryon, Eaux-fortes sur Paris*, Paris, Club Français du Livre, 1969; A.M. Holcomb, «Le Stryge de Notre-Dame: Some Aspects of Méryon's Symbolism», in: *Art Journal*, XXXI, Winter 1971-1972, pp. 151-157; J.D. Burke et al., *Ch. Méryon, Prints and Drawings*, Toledo, Museum of Art, 1974; G. Haider, *Méryons Stadtlandschaften und der Aspekt des Surrealistischen im Œuvre des Künstlers*, Wien, Diss., 1975; M. Stuffmann et al., *Ch. Méryon, Paris um 1850, Zeichnungen, Radierungen, Photographien*, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, 1976; K. Herding, «Méryons «Eaux-fortes sur Paris»», Problème der Verständigung im Second Empire», in: *Kritische Berichte*, IV, 1976, n°s 2/3, pp. 39-60; G. Hammel-Haider, «Bemerkungen zu Méryons Stadtlandschaften», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XL, 1977, n°s 3/4, pp. 245-264; E.T. Barbier, *Le Paris de Méryon*, Paris, Baudouin, 1978, et J.L. Yarnall, «Méryon's Mystical Transformations», in: *Art Bulletin*, June 1979, pp. 289-300.

<sup>25</sup> La constitution de l'image de l'artiste maudit ne semble pas avoir encore fait l'objet d'une étude systématique, malgré la multiplication récente des approches typologiques conçues dans la perspective d'une histoire sociale de l'art. Parmi ces dernières, on retiendra notamment: G. Pelles, *The Passionate Men: a*

*Study of Romantic and Neoclassic Painters in France and England in the early XIXth Century*, Th. Columbia 1957, éd. Ann Arbor, Univ. Microfilms, 1978; M.Z. Shroder, *Icarus: the Image of the Artist in French Romanticism*, Cambridge, Harward Univ. Press, 1961; R. and M. Wittkower, *Born under Saturn, the Character and Conduct of Artists: a Documented History from Antiquity to the French Revolution*, 1963, rééd. New York, Norton, 1969; S. Gohr, *Der Kult des Künstlers und der Kunst im 19. Jahrhundert*, Wien-Köln, Böhlau, 1975; L.F. Culley, *Artists' Life-Styles in XIXth cent. France and England: the Dandy, the Bohemian and the Realist*, Th. Stanford 1975, éd. Ann Arbor, Univ. Microfilms, 1978, et S. Holsten et al., *Das Bild des Künstlers, Selbstdarstellungen*, Hamburg, Hans Christians Verlag, 1978.

<sup>26</sup> Tous les biographes depuis Baudelaire s'extasient devant la montée des cours, y voyant la confirmation sonnante et trébuchante d'un autre trait typique de l'artiste génial: sa vision prophétique qui le rend compréhensible au seul public du futur. Il faut dire que la courbe est ici spectaculaire: Méryon, refusé au Salon de 1853, ne vendait qu'avec peine son album à 25 francs, 4 francs la pièce; en 1880, la série des 12 planches fait 11 000 francs à la vente Wasset, et en 1910, à Londres, la seule *Abside de Notre-Dame* atteint 16 000 francs. Seuls Dürer et Rembrandt ont alors dépassé ces chiffres.

<sup>27</sup> Cité par Ph. Burty, «Ch. Méryon», in: *Nouvelle Revue*, 1880, II, p. 137.

<sup>28</sup> La folie fait aujourd'hui encore recette: pas une biographie sans son lot d'anecdotes à ce sujet. Misère et démence sont déjà les éléments récurrents dans les notations des Goncourt (cf. *Journal*, 19.X.1856 et 15.IV.1865). Dans leur *Journal* (19.X.1856), Méryon est en outre présenté comme «amoureux d'une actrice», et cet enjolivement de la vérité est lui aussi révélateur, de même que d'autres erreurs de faits qui parsèment la critique (par exemple, des allusions à sa mère qui serait une danseuse espagnole et serait morte folle). Autres traits pertinents du mythe, qui font de Méryon une figure exemplaire: l'importance accordée aux voyages (qui rapprochent l'artiste de Bresdin, Rimbaud, Baudelaire, Manet, Gauguin, par exemple), ou ses fantasmes d'identification au Christ (dont on trouve des parallèles dans l'œuvre de Palmer, Millet, Van Gogh, Gauguin, Ensor, voire P. Klee). Pour des textes symptomatiques de cette mythologie de l'artiste, cf. G. Ecke, *Ch. Méryon*, Leipzig, Klinkhardt, 1926, ou R. Papini, *Ch. Méryon o della visione fantastica*, Firenze, Rinascimento del Libro, 1928. Pour une approche «clinique», cf. F. Panse, «Persönlichkeit, Werk und Psychose Ch. Méryons», in: *Archiv für Psychiatrie und Zeitschrift Neurologie*, Bd. 187, 1951, pp. 205-230, et L.I. Lundström, «Ch. Méryon, Peintre schizophrène», in: *Acta Psychiatrica Scandinavica*, vol. 40, suppl. 180, 1964, pp. 159-169.

<sup>29</sup> Cf. J. Ducros, op. cit. n° 23, n° 729.

<sup>30</sup> Cf. P. Jacerme, *La «folie» de Sophocle à l'antipsychiatrie*, Paris, Bordas, 1974, R. Castel, *L'ordre psychiatrique, L'âge d'or de l'aliénisme*, Paris, Minuit, 1976, et B. de Fréminville, *La raison du plus fort, Traiter ou maltraiter les fous?*, Paris, Seuil, 1977.

<sup>31</sup> Ici encore, pas d'étude systématique. Quelques éléments en sont fournis par W. Hofmann, «D'une aliénation à l'autre, L'artiste allemand et son public au XIX<sup>e</sup> siècle», in: *Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1977, pp. 124-136. Pour les périodes antérieures, cf. R. and M. Wittkower, *Born under Saturn, the Character and Conduct of Artists*, 1963, rééd. New York, Norton, 1969, ch. V.

<sup>32</sup> Cité par J.B. Barrère, *V. Hugo's Interest in the Grotesque in his Poetry and Drawings*, in: U. Finke, op. cit. n. 3, p. 268.

<sup>33</sup> Marotte et bonnet de fou sont des attributs fréquents de l'artiste chez Rops, de même que dans l'œuvre gravé de Menzel. On sait que Picasso reprentra ce thème plusieurs fois en 1905. A noter aussi que dans l'eau-forte d'Ensor intitulée *Le pisseur*, 1887 (A. Taevernier, *J. Ensor: Catalogue illustré de ses gravures*, Bruxelles 1973, n° 12), on peut lire, sur le mur, l'inscription «Ensor est un fou».

<sup>34</sup> A. Bouvenne, *Notes et souvenirs sur Ch. Méryon*, Paris, Charavay, 1883, p. 35.

<sup>35</sup> W. Morgenthaler, *Ein Geisteskranker als Künstler*, Bern-Leipzig, Bircher, 1921, K. Jaspers, *Strindberg und Van Gogh, Versuch einer pathographischen Analyse, unter Vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin*, Leipzig, 1922, et H. Prinzhorn, *Bildnerei der Geisteskranken, Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin, Springer, 1922. Rappelons aussi que la Revue «Imago», animée par des disciples de Freud, publiait dans ces mêmes années de nombreuses études de psychanalyse de l'art. Parmi les précurseurs d'une approche pathologique du phénomène de la création, on peut encore citer C. Lombroso, *L'uomo di genio*, 1864, trad. Paris, Alcan, 1889; M. Simon, «L'imagination dans la folie: étude sur les dessins, plans, descriptions et costumes des aliénés», in: *Ann. Méd. Psychol.*, 1876, n° 16, pp. 358-390, et M. Réjà, *L'art chez les fous; le dessin, la prose, la poésie*, Paris, Mercure de France, 1907. Un ami de Méryon, le docteur A.E. Foley, associait lui aussi génie et folie: *Le XIX<sup>e</sup> siècle et sa devise*, Paris, l'auteur, 1879, pp. 246 et 250.

<sup>36</sup> Cf. déjà Ph. Burty, dans une lettre à V. Hugo du 4.I.1865 (in: P. Georgel, op. cit. n. 22, p. 43): «... Méryon qui détraque de plus en plus et n'en a que plus de génie». D'autres exemples chez G. Ecke, op. cit. n. 28, p. 8, P.J. Jouve, *Le quartier de Méryon*, Paris, Camée, 1946, p. 45, ou F. Panse, op. cit. n. 28, pp. 219-220.

<sup>37</sup> Cette distinction a été faite par Ph. Burty, *Les portraits de Méryon*, in: *Maitres et petits maitres*, Paris, Charpentier, 1877, p. 115: «La volonté de l'artiste restait inattaquée alors que celle de l'individu flottait farouche ou puérile.»

<sup>38</sup> Ph. Burty, «Ch. Méryon», in: *Nouvelle Revue*, 1880, II, p. 134, E. Dacier, «Ch. Méryon», in: *Revue de l'Art ancien et moderne*, XXXIII, 1913, p. 70, et G. Geffroy, *Ch. Méryon*, Paris, Flory, 1926, p. 161. Même type de remarques chez F. Panse, op. cit. n. 28, pp. 222 sq., où la démonstration s'articule sur une série de jugements normatifs dont la subjectivité nous paraît à elle seule rendre suspecte l'approche clinique. Victor Hugo nous semble plus clairvoyant lorsqu'il parle de cette «très belle eau-forte de Méryon, mystérieuse et farouche, pas folle du tout» (lettre à Ph. Burty du 20.I.1866, in: P. Georgel, op. cit. n. 22, p. 49).

<sup>39</sup> Cf. J. Ducros, op. cit. n. 23, n° 365.

<sup>40</sup> Cf. H. Berald, *Les graveurs du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Conquet, 1890, tome X, p. 34. Sur la participation de Méryon aux événements de 1848, cf. J. Ducros, op. cit. n. 23, n°s 384, 387 et 396, et W.R. Drost, «Documents nouveaux sur l'œuvre et la vie de Méryon», in: *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1964, p. 236.

<sup>41</sup> Cf. la lettre de Ph. Burty à V. Hugo du 6.I.1866, in: P. Georgel, op. cit. n. 22, p. 47. «Quant aux figures qui traversent le ciel, c'est encore une de ces idées bizarres mais non tout à fait folles.»

<sup>42</sup> Idée d'autant plus erronée que l'on sait que Méryon, qui admirait vivement l'*Apothéose de Napoléon* d'Ingres (cf. W. Drost, op. cit. n. 40, p. 235), est aussi l'auteur d'une composition allégorique perdue, *L'ère de lumière - 1848*, de même que de rébus et d'encadrements emblématiques, presque toujours pudiquement ignorés par la critique.

<sup>43</sup> Cf. G. Geffroy, op. cit. n. 38, p. 26.

<sup>44</sup> Cf. lettre de Méryon à son père, du 9.VIII.1830. Le professeur W.R. Drost a eu la grande obligeance de mettre à notre disposition les transcriptions qu'il a faites du dossier Méryon déposé au British Museum. Qu'il soit ici remercié de sa générosité.

<sup>45</sup> Cf. L. Delteil, *Ch. Méryon*, Paris, l'auteur, 1907, n° 41. — Dans une longue lettre inédite à Ph. Burty, du 12 juillet 1861, conservée au Cabinet des dessins du Louvre, dont le Conservateur en Chef a bien voulu nous autoriser à faire état, Méryon commente la première version de cette planche. Ce texte, dont l'interprétation semble aussi difficile que le déchiffrement, permet en tout cas de vérifier la pertinence d'une lecture politique de la gravure: allusions à «des faits d'une importance... capitale»; éloge de Marat «clef de la voûte fatale», «acteur... du grand Drame révolutionnaire» et dont la disparition «s'imprimera, en caractères ineffaçables, dans l'Histoire des peuples»; présentation des couvreurs comme «personnification de cette si nombreuse classe d'hommes qui ne trouvent l'existence que dans l'exercice de fonctions... pour un salaire trop modique sans doute.» Par ailleurs, le ton, mystérieux, et le vocabulaire, à dominante religieuse, de cette lettre semblent trahir une interprétation occulte des événements: Méryon déclare s'adresser à «des adeptes consciencieux», vouloir faire «abjurer» les «mécréants», y «dévoiler des fautes de la plus funeste influence», avoir «tracé d'une main tremblante ces lignes testatrices», et il se réfère à la «Foi divine» et à «ce qu'il y a de plus Saint et de plus Sacré».

<sup>46</sup> Deux compositions, certainement connues de Méryon, ne manquent pas d'une certaine analogie avec celle-ci: *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le crime* de Prud'hon (Louvre), et *Crime et expiation* de Granville (1847). Il nous paraît difficile de ne pas voir dans cette parenté une confirmation de l'allusion à l'assassinat de Marat. Peut-on aller jusqu'à identifier «le crime» avec la femme dans la voiture, qui représenterait alors Charlotte Corday? Il serait intéressant, à ce propos, de poursuivre plus systématiquement l'étude de ce que l'on pourrait nommer les connotations étymologiques des schémas compositionnels, qui peuvent fournir des indices intéressants à l'interprète.

<sup>47</sup> Ch. Baudelaire, *Correspondance*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1973, tome I, p. 656. Cette lettre, datée du 8.I.1860, où Baudelaire déclare encore que Méryon «voit de la cabale partout», est un document éloquent sur les superstitions de l'artiste. Deux allusions à l'Egypte (Méryon a déformé le nom de l'hôtel de Dieppe où habite Baudelaire en «hôtel de Thèbes», et il voit, dans une ombre projetée de son *Petit Pont*, que le poète confond ici avec le *Pont Neuf*, le profil d'un sphinx) suggèrent des sources que confirme la présence de hiéroglyphes dans l'encadrement du *Portrait d'A. Guéraud*, qui ne semblent pas encore avoir retenu l'attention des exégètes. Sur les sources égyptiennes de l'occultisme, cf. E. Iversen, *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition*, Copen-

hagen, GECGAD, 1961, et J. Baltrusaïtis, *La quête d'Isis, Introduction à l'égyptomanie, Essai sur la légende d'un mythe*, Paris, Perrin, 1967. Pour d'autres signes d'intérêt pour l'ésotérisme chez Méryon, cf. la lettre à son père du 1.III.1862, et ses *Lois lunaire et solaire* dont il parle en termes mystérieux dans une lettre à A. Houssaye du 7.VI.1863 (Louvre, Cabinet des dessins). Pour l'entrée en loge du père de Méryon, cf. W. Drost, op. cit. n. 40, p. 227. Et pour l'interprétation des indices, cf. J.P. Bayard, *Le symbolisme maçonnique*, Paris, Prisme, s.d. — Depuis que cette leçon a été prononcée est parue une étude sur le mysticisme de Méryon, J.L. Yarnall, op. cit. n. 24, qui, en cherchant ses sources d'inspiration du côté de la Rose + Croix et de l'alchimie, semblerait amener de l'eau au moulin de notre hypothèse. Quoi qu'il en soit, ce qui nous paraît le plus intéressant à noter ici, c'est cette coïncidence elle-même entre deux recherches, qui confirme à la fois la relativité de la vision aux hypothèses de lecture et son historicité: d'autres études récentes, sur le maçonnisme de Courbet, l'ésotérisme de Duchamp, ou les Salons de la Rose + Croix par exemple, montrent qu'il s'agit là d'une perspective plus générale qui nous renseigne sur certaines préoccupations de notre présent tout en infléchissant notre perception du passé.

<sup>48</sup> A. Bouvenne, op. cit. n. 34, p. 28. H. Beraldì, op. cit. n. 40, p. 40, voit aussi dans cette planche la preuve de la folie de l'artiste. Et même Victor Hugo, qui écrit à Burty, le 4.VI.1865: «... je connais peu de choses plus belles et je n'en connais pas de plus navrantes. J'intitule cela Paris fou» (P. Georgel, op. cit. n. 22, p. 44).

<sup>49</sup> Cf., par exemple, W. Drost, op. cit. n. 40, p. 225, ou G. Haider, op. cit. n. 24.

<sup>50</sup> Sur ses intentions relatives à cette planche, Méryon s'est expliqué à plusieurs reprises, notamment dans une longue inscription qui figure sur le quatrième état, où il est dit que son «côté très sérieux»<sup>50</sup> n'apparaîtra qu'à ceux qui «veulent bien prendre la peine d'interpréter», et dans deux longues lettres publiées dans l'Union des Arts, n°s 40 et 41, 29 oct. et 5 nov. 1864, où la première version, la «composition fantastique maritime» est qualifiée d'«état réservé» à ceux qui, «suffisamment compétents dans ce genre spécial», pourront «donner leur adhésion, leur appui, quant à ces opinions à notre sens d'une haute importance». Cependant, jamais Méryon n'explicite ces «idées», «pensées très graves et très sérieuses», «opinions intimes», «aspirations» ou «vœux» qu'il déclare avoir voulu exprimer ici, et le ton allusif et mystérieux, fréquent dans la correspondance de l'artiste, semble s'adresser à des initiés: «... nous nous dispenserons d'entrer dans une description trop explicite, ce qui serait d'ailleurs en contradiction avec cette épithète que nous avons adoptée» (réservé). La dimension ésotérique semble confirmée par l'allusion au triangle «d'où s'épand la lumière sur toute la composition fantastique» et qui «peut rappeler le triangle mystique», et la dimension affective s'affirme dans l'abondance des notations autobiographiques. Une autre lecture de l'aspect fantastique de certaines gravures pourrait s'appuyer sur le fait que Méryon était lié avec Edmond De Courtive, dont il avait reçu en cadeau un exemplaire de la thèse consacrée aux effets du haschisch et qui lui rappelait Hoffmann, comme en témoigne une lettre publiée par J. Ducros, op. cit. n. 23, n° 591. Sans aller jusqu'à supposer que Méryon aurait goûté à la drogue, comme Baudelaire et tant d'autres, on peut se demander s'il n'a pas été impressionné par les visions si remarquablement décrites par son ami, visions qui sont d'ailleurs souvent situées dans Paris: «On voit que le monde réel n'en existe pas moins pour le mangeur de haschisch, et qu'il se com-

bine au monde fantastique» (E. De Courtive, *Haschisch, Etude historique, chimique et physiologique*, Paris, E. Bautruche, 1848, p. 42).

<sup>51</sup> Cf. deux lettres à J. Pichon, publ. in: *L'amateur d'autographes, Revue rétrospective et contemporaine*, XLI, 1908, pp. 362-364. L. Delteil, *Méryon*, Paris, Rieder, 1927, p. 52, voit dans ces projets de départ, qui anticipent curieusement ceux de Gauguin, une preuve de dérangement mental!

<sup>52</sup> Rappelons que la planche avait été commandée par deux marins, Philippon et Salicis. Pour les conseils aux passants, cf. G. Geffroy, op. cit. n. 38, p. 173. — Il y a pourtant quelques exceptions à ces jugements négatifs. R. Bouyer, «Un portraitiste oublié d'un Paris disparu: Ch. Méryon», in: *La Revue bleue*, 10 sept. 1910, p. 346: «Paris port de mer ou vision dantesque! Nous l'avons eue, cette hallucination réelle...», qui rappelle le «fantastique dans sa réalité» des Goncourt (*Journal*, 19.X.1856). Mais c'est encore V. Hugo qui est le plus ouvert lorsqu'il écrit à Ph. Burty en 1863: «... il ne faut pas que cette belle imagination soit châtiée de la grande lutte qu'elle livre à l'infini, tantôt en contemplant l'Océan, tantôt en contemplant Paris» (Cf. J. Ducros, op. cit. n. 23, n° 455).

<sup>53</sup> Cf. en particulier *Le père Goriot*, éd. Castex, Paris, Garnier, 1960, p. 20, où la ville-océan est présentée comme «un lieu vierge, un antre inconnu» avec «des monstres, quelque chose d'inouï», ou encore le début du ch. IV de *La Femme de trente ans*, où une longue description panoramique de la capitale, reprise d'un manuscrit inachevé, *Le Mendiant*, fait apparaître le soleil au-dessus de l'Océan et débouche sur l'évocation exotique «d'un merveilleux aspect de Naples, de Stamboul ou des Florides», autant d'éléments qui ont pu retenir l'imagination de Méryon. Au début de *La Fille aux yeux d'or*, enfin, Paris est comparé à un vaisseau, et l'on sait que Méryon a gravé deux planches des armes de Paris («fluctuat nec mergitur»), et que le premier titre du *Stryge*, dont le profil évoque précisément une figure de proie, était *La Vigie*. Notre attention a été attirée sur quelques-uns de ces textes par Roland Chollet, que nous voudrions remercier ici de ses suggestions précieuses. — Un autre exemple de la même métaphore a été signalé par K. Herding, op. cit. n. 24, p. 58, c'est le projet de Courbet, enfermé à Sainte-Pélagie, de représenter Paris vu des combles de la prison: «J'aurais peint cela dans le genre de mes marines, avec un ciel d'une profondeur immense, avec ses monuments, ses maisons, ses dômes simulant les vagues tumultueuses de l'océan...» (*Courbet raconté par lui-même et par ses amis*, Genève, Cailler, 1948, pp. 277-278).

<sup>54</sup> Dans ses *Observations* sur l'article de Ph. Burty conservées au musée de Toledo, Méryon déclare accepter avec «humilité» le rapprochement que celui-ci avait fait avec le roman de V. Hugo. Pour la métaphore de Paris-Océan, cf. V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, ed. Jl. Cornuz, Lausanne, Rencontre, 1959, pp. 156, 157, 162, 171 (deux fois) et 180, et P. Citron, *La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Paris, Minuit, 1961, tome II, pp. 77 sq., 224 sq., 300 sq. et 347. Sur la relation Méryon-Hugo, cf. P. Georgel, op. cit. n. 22, pp. 21, 38 et 61, et J. Ducros, op. cit. n. 23, n° 573.

<sup>55</sup> Th. Gautier, *Poésies complètes*, Paris, Nizet, 1970, tome II, pp. 209-215. D'autres éléments évoquent encore le monde de Méryon, et notamment celui du *Stryge*, comme l'insistance sur les oiseaux nocturnes, monstres marins, chimères, dragons et vampires, que l'on retrouve dans la strophe CX d'*Albertus*, et qui appartiennent au répertoire de l'imaginaire néo-gothique marqué par Victor

Hugo et illustré par les gargouilles de Viollet-le-Duc. La même sensibilité domine d'ailleurs aussi un poème intitulé *Notre-Dame* (ibid. pp. 147-153), adressé à Hugo, écrit en octobre 1831, et où apparaissent simultanément les thèmes de Paris-Océan, de la ville maudite, et de la vue plongeante fantastique.

<sup>56</sup> Bibl. Nat., Dpt des Manuscrits, NAF 24278, ff. 121-122, deux lettres de Méryon à Nadar des 21.II. et 31.III.1860.

<sup>57</sup> Pour une iconographie du ballon, cf. C.H. Gibbs-Smith, *Ballooning*, London, Penguin, 1948, J. Jobé, *Au gré des Vents, Histoire illustrée des ballons libres*, Lausanne, Edita, 1971, et l'exposition *Estampes «au ballon» de la collection E. de Rothschild*, Paris, Louvre, 1976 («Petit Journal des grandes expositions»). Cf. aussi J. Ducros, op. cit. n. 23, nos 627-630. A l'époque, pas de grande fête sans ballon : il suffit de feuilleter la presse illustrée pour s'en convaincre. Cf. par exemple *L'illustration, Journal Universel*, tome 20, juillet-décembre 1852, pp. 117 et 165, qui montre que le ballon, souvent utilisé par la propagande napoléonienne, était aussi parfois associé à l'aigle impérial, et l'on peut se demander si c'est cette association qui a conduit Méryon à remplacer, dans l'un des états du *Pont-au-Change*, le ballon par un vol d'aigles. Par ailleurs, le retour des Bourbons le 8 mai 1814, fut fêté par un lâcher, depuis l'Ile Saint-Louis, de baudruches représentant des personnages et des animaux, J. Jobé, op. cit., p. 83. Il serait intéressant de savoir si ce genre de manifestation s'est reproduit et a pu suggérer à Méryon l'idée des figures volantes du *Ministère de la Marine*. — Rappelons enfin que Poe, dont Méryon était un lecteur assidu, avait publié en 1844 *Le canard au ballon*, récemment traduit par Baudelaire.

<sup>58</sup> Th. Gautier, *Fusains et eaux-fortes*, Paris, Charpentier, 1880, p. 263. On remarquera que l'idée d'une flottille de ballons a été représentée au moins deux fois avant Méryon : sous forme de projets d'invasion de l'Angleterre en 1797 (cf. J. Jobé, op. cit. p. 68), et dans une gravure de Cruikshank, *Taxi-balloons*, de 1825. Mais l'utopie militaire ou la caricature ont leurs règles (et leurs licences) propres.

<sup>59</sup> Sur la théorie et la pratique de la projection imaginaire, que l'on peut suivre de Pline aux Surréalistes, cf. J. Baltrusaitis, *Pierres imagées*, in: *Aberrations, Quatre essais sur la légende des formes*, Paris, Perrin, 1957, pp. 47-72; E. Gombrich, *Art and Illusion*, pp. 154-169 et passim; M. Praz, *Bellezza e bizzarria*, Milano, Saggiatore, 1960, pp. 149-153; H.W. Janson, «The «Image made by Chance» in Renaissance Thought», in: *Essays in Honour of E. Panofsky*, New York, 1961, pp. 254-266; O. Stelzer, *Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst*, München, Piper, 1964, pp. 171-182, et H. Schmidt, «Leonardos Macchia», in: *Zeitschrift für Ästhetik*, XII, 1967, pp. 70-89.

<sup>60</sup> G. Geffroy, op. cit. n. 38, p. 144, parle à ce sujet d'«inscription fantastique». — Les témoignages sur la nostalgie de Méryon sont nombreux. Ainsi Ph. Burty, op. cit. n. 38, p. 135, raconte ses visites à l'artiste : «Je le questionnais sur ses voyages. Alors sa pensée plus sereine s'envolait à grands coups d'ailes vers ces côtes montueuses de la Nouvelle-Calédonie [...] où il serait peut-être retourné un jour pour finir sa vie...» De Méryon lui-même, cf. la dédicace à Ziemann, in: M. Stuffmann, op. cit. n. 24, p. 82, les lettres à son père des 28.III.1852, 20.VI.1853 ou 13.VIII.1854, et la lettre à Foley du 20.V.1849 repr. in: J. Ducros, op. cit. n. 23, n° 609. Dans une lettre à L. Delaunay du 29.V.1865, publiée in: *Nouvelles Archives de l'art français*, 1877, p. 393, Méryon écrit à propos de son nom : «... je dirai même que le genre de ma vie [...] en justifie

assez bien, ce me semble, la composition étymologique.» Pensait-il au mot «mer», ou à «émerillon», dont les dictionnaires donnent trois sens (attache de pêche, indien de Guyane, et petit faucon) dont chacun peut trouver un lien avec la biographie de l'artiste? (Signalons en passant un autre exemple d'élucubration onomastique chez Méryon, dont on connaît les préoccupations relatives à sa naissance «illégitime»: dans une lettre à A. Houssaye du 10.VI.1863 conservée au Cabinet des dessins du Louvre, il déclare que son nom se trouve déjà chez Homère; il s'agit probablement d'une allusion à Meriones, compagnon d'armes d'Idoménée, qui apparaît à plusieurs reprises dans l'Iliade.) On remarquera enfin que l'obsession de Méryon, qui joignait souvent à sa signature la mention «ex-marin», va jusqu'à lui faire remplacer, dans *La rue des chantres*, le coq couronnant la flèche de Viollet-le-Duc par un monstre marin.

<sup>61</sup> Sur le *Stryge*, cf. A.M. Holcomb, op. cit. n. 24. Sur les chimères de Notre-Dame, cf. P. du Colombier, *Notre-Dame de Paris, Mémorial de la France*, Paris, Plon, 1966, pp. 223 sq., et L.B. Bridaham, *Gargoyles, Chimeres and the Grotesque in French Gothic Sculpture*, New York, Da Capo, 1969, pp. 64 sq. Viollet-le-Duc, qui critique dans son article *Gargouille (Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, tome VI, p. 22) les pastiches modernes comme «caricatures grossières dépourvues de style», reste curieusement muet sur ses créations de la galerie de Notre-Dame, et n'a d'ailleurs pas écrit d'article «chimère». — Le *Stryge* de Méryon semble constituer un exemple frappant d'ambivalence, au sens que la psychanalyse donne à ce terme: «opposition [...] où l'affirmation et la négation sont simultanées et indissociables» (J. Laplanche et J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1967, p. 19). En effet, le monstre apparaît à la fois comme projection de l'artiste lui-même et comme incarnation du vice qu'il dénonce («Insatiable vampire, l'éternelle luxure...»). Pour un autre exemple de chimère diabolique, fruit d'une sensibilité néo-gothique fortement marquée par l'influence de Victor Hugo, cf. la *Tentation du Christ* d'Ensor (eau-forte, 1888, cat. Taevernier n° 60). Signalons enfin la double influence de Méryon et de Hugo sur la description des chimères de Notre-Dame que donne Huysmans dans *Le Monstre (Certains*, ed. 10/18, pp. 384-385).

<sup>62</sup> Il est vrai que cette identification fait doublement problème dans la mesure où non seulement cette rotonde n'existe plus, mais encore parce que le passage des panoramas se trouve légèrement plus à l'ouest et devrait donc apparaître à gauche et non à droite de la tour Saint-Jacques. Cependant, n'ayant pu trouver, dans l'angle de visée défini par le stryge et la tour, aucune autre rotonde susceptible de correspondre à celle de Méryon (celles du panorama des Champs Elysées, de l'éléphant au Jardin des Plantes, du Cirque National et du Cirque Napoléon étant exclues pour des raisons topographiques, celle de la Halle au blé l'étant aussi pour des raisons chronologiques) nous maintenons, jusqu'à preuve du contraire, notre fragile hypothèse. On peut d'ailleurs admettre que les deux difficultés ne s'additionnent pas, dans la mesure où l'anachronisme peut expliquer l'erreur topographique, Méryon ayant dû situer l'édifice de mémoire. — Pour ce qui est de l'attachement affectif de l'artiste au quartier, on rappellera aussi que sa mère et sa grand-mère étaient enterrées au cimetière de Montmartre.

<sup>63</sup> Pour d'autres manipulations perspectives chez Méryon, qui s'en est d'ailleurs expliqué lui-même dans une lettre à P. Mantz reproduite par Ph. Burty, op. cit. n. 38, pp. 126-127 et dans une autre à la revue *L'Union des Arts*, 29 oct. 1864, n.p., cf. G. Hammel-Haider, op. cit. n. 24. Le cas du *Stryge* est particulier

dans la mesure où il ne combine pas deux points de vue, mais en adopte un dont le choix semble rigoureusement motivé: situé contre l'ébrasement sud de la deuxième baie à partir de la chimère, à environ un mètre du sol de la galerie, cette position «assise» et éloignée ayant pour but de rehausser et d'agrandir la tour par rapport à la sculpture. Deux dessins, conservés à Williamstown (USA), montrent que l'opération s'est faite en deux temps, l'artiste ayant croqué séparément le fond des toits de Paris et les deux vedettes (la tour et le monstre), ce que confirme d'ailleurs le premier état de la planche, où celles-ci sont laissées en réserve. Il n'en reste pas moins que la partie inférieure paraît bel et bien «triquée» puisqu'elle fait apparaître l'arche d'un pont, derrière les cheminées, dans une vue frontale qui implique une rotation de près de 90° par rapport à l'angle de vue du contexte. Ici encore, Méryon semble d'ailleurs ne pouvoir s'empêcher de faire allusion à la Seine. Quant à la vue plongeante, dite «à vol d'oiseau», elle est à la mode bien avant l'invention, en 1858, de la photographie aérienne par Nadar: le *Tableau de Paris* d'Edmond Texier, publié chez Paulin et Chevalier en 1852, n'en compte pas moins de douze, et le *Paris illustré* d'Adolphe Joanne, Hachette 1863, s'ouvrira encore sur une vue prise du sommet de l'Arc de Triomphe. — Pour l'association entre la chimère et la tour, voir aussi les propos de l'artiste à J. Andrieu rapportés par F. Wedmore, *Méryon and Méryon's Paris*, London, Thibaudeau, 1879, p. 45. Pour la fortune du motif du stryge après Méryon, voir en particulier la photographie de Ch. Nègre représentant *H. le Secq sur Notre-Dame* (c. 1853), et le frontispice de la quatrième partie des *Paysages parisiens, Heures et saisons* d'A. Lepère (1892).

<sup>64</sup> Par exemple p. 232 de l'ed. cit. n. 54, où Saint-Jacques-de-la-Boucherie est qualifiée d'«église d'opposition», ou p. 150, où le monument apparaît comme un «hiéroglyphe» du «symbolisme hermétique» de Nicolas Flamel. Ces deux connotations, politique et ésotérique, ne pouvaient que séduire Méryon, qui n'est d'ailleurs pas le seul à voir en la Tour Saint-Jacques un symbole du vieux Paris: cf. P. Citron, op. cit. n. 54, tome I, pp. 335 et 392, qui donne entre autres l'exemple de Nerval, associant lui aussi la tour à Flamel. Sur ce point, cf. aussi A. Poisson, *N. Flamel, sa vie, ses fondations, ses œuvres*, Paris, Bibl. Chacornac, 1893, pp. 69,sq., 81 et 115. V. Hugo, op. cit., p. 172, parle aussi des «quatre monstres qui, aujourd'hui encore, perchés aux encoignures de son toit, ont l'air de quatre sphinx qui donnent à deviner au nouveau Paris l'énigme de l'ancien». Encore une notation qui a pu retenir l'attention de Méryon, dont on a vu (n. 47) les intérêts ésotériques et le goût pour la figure du sphinx, que manifeste encore la physionomie du *Stryge* lui-même. Sur la fortune du sphinx au XIX<sup>e</sup> siècle, cf. H. Demisch, *Die Sphinx, Geschichte und Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart, Urachhaus, 1977, ch. X. — Pour l'intérêt de Victor Hugo pour la Tour menacée, cf. aussi *Guerre aux démolisseurs* in: *Littérature et philosophie mêlées*, ed. Paris, Nelson, s.d., pp. 319 et 321. Et pour les connotations diverses attachées à la réévaluation du gothique au XIX<sup>e</sup> siècle, cf. G.L. Hersey, *High Victorian Gothic, a Study in Associationism*, Baltimore, J. Hopkins U.P., 1972, et J.R. Dakins, *The Middle Ages in French Literature 1851-1900*, London, Oxford U.P., 1973.

<sup>65</sup> M. Sérullaz, *Peintres maudits*, Paris, Hachette, 1968, p. 87.

<sup>66</sup> Cette lecture a été proposée par M. Stuffmann et K. Herding, op. cit. n. 24. Sur le processus de rénovation de Paris, cf. G.E. Haussmann, *Mémoires*, Paris, Havard, 1893, tome III, H. Clouzot, «L'haussmannisation de Paris», in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1910, II, pp. 349-366, J. and B. Chapman, *The Life and*

*Times of Baron Haussmann, Paris in the Second Empire*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1957, ch. X, G. Lameyre, *Haussmann «préfet de Paris»*, Paris, Flammarion, 1958, L. Réau, *Histoire du vandalisme, Les monuments détruits de l'art français*, Paris, Hachette, 1959, tome II, pp. 141-161, H. Saalman, *Haussmann: Paris Transformed*, New York, Braziller, 1971, et L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Bari, Laterza, 1977, ch. III. — Ch. Baudelaire, dans une lettre du 16.II.1860 à Poulet-Malassis (*Correspondance*, op. cit. n. 47, p. 670), s'étonne que Méryon insiste pour «aller à l'Hôtel de Ville s'enquérir de l'époque exacte des démolitions». L'identification affective de l'artiste au Paris médiéval est confirmée par le témoignage rapporté par F. Wedmore, op. cit. n. 62, p. 44, et par les lettres de Méryon à son père des 15.IX.1851 et 3.I.1853. On retrouve d'ailleurs ici l'ambivalence signalée plus haut (n. 61) dans la mesure où la ville apparaît à la fois comme un refuge familial et, dans une perspective fouriériste, comme la source de tous les maux. A ce propos, il convient de rappeler que Méryon fréquentait le père Enfantin et qu'il se déclare, dans une lettre à Bracquemond publiée par A. Bouvenne, op. cit. n. 34, p. 31, engagé «dans cette lutte de théories philosophiques sociales». Il s'agit peut-être là d'une piste qui mériterait d'être explorée.

<sup>67</sup> Parmi les problèmes non résolus, on peut citer entre autres la présence d'un médaillon portant les initiales J.B. dans la *Rue des Chantres*, la lecture des hiéroglyphes du portrait d'A. Guéraud, ou le fait que l'album sur Paris se conclut avec un *Tombeau de Molière*.

<sup>68</sup> T. Todorov, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978, p. 26. Mais l'auteur constate aussi que «le contenu des normes de la pertinence est variable» et que «le champ de l'interprétable risque toujours de s'étendre» (p. 27). La «solidarité du symbolique et de l'interprétation» postulée ici (p. 18) rejoint à sa manière notre affirmation de la relativité du voir au savoir.

<sup>69</sup> P. Ricœur, «Le symbole et le mythe», in: *Bulletin du Centre protestant d'études*, octobre 1963, p. 15, et *De l'interprétation, Essai sur Freud*, Paris, Seuil, 1965, p. 27. P. Valéry, op. cit. n. 1, p. 1307.

<sup>70</sup> Nous ne pouvons que souscrire ici à la critique faite par A. Schaff, *Histoire et vérité, Essai sur l'objectivité de la connaissance historique*, Paris, Anthropos, 1971, du présentisme (pp. 110 sq.) et du subjectivisme radical (p. 143), incompatibles avec le principe même d'une recherche scientifique. Mais sa critique du positivisme n'est pas moins valable, et tout son exposé, admirable de clarté et d'information, nous paraît s'appliquer autant aux problèmes de l'herméneutique esthétique qu'à ceux de l'histoire proprement dite. On remarquera notamment que ce qu'il dit de la relativité de la constitution des faits historiques à la mise en œuvre d'un appareil théorique (pp. 250 sq.) correspond exactement à la relativité de la vision à l'intervention d'un savoir.

<sup>71</sup> Ch. Baudelaire, *A quoi bon la critique (Salon de 1846)*, in: *Œuvres complètes*, Paris, NRF (Pléiade), 1954, p. 608.

<sup>72</sup> Cette idée a souvent été défendue par Valéry, notamment dans les *Commentaires de Charmes*: «Mes vers ont le sens qu'on leur prête» (*Œuvres*, ed. Pléiade, Paris, NRF, 1957, tome I, p. 1509), et dans l'*Esquisse d'un éloge de la virtuosité (Vues*, Paris, Janin, 1948, p. 357): «... il n'est pas de très belle œuvre qui ne soit susceptible d'une grande variété d'interprétations également plausibles. La richesse d'une œuvre est le nombre des sens ou des valeurs qu'elle peut recevoir tout en demeurant elle-même.» On la retrouve chez Naum Gabo, dans

une lettre à H. Read: «... I have come to the conclusion that a work of art, restricted to what the artist has put in it, is only a part of itself. It only attains full stature with what people and time make of it» (H. Read, *The Philosophy of Modern Art*, London, Faber, 1964, p. 238. — Sur certaines projections de Méryon lui-même, nous sommes renseignés entre autres par la lettre de Baudelaire citée plus haut (n. 47). Très conscient de l'importance et de la fonction de l'imagination, l'artiste écrivait au poète, en lui envoyant ses gravures de Paris: «Elles peuvent donc produire à peu près le même effet sur vous qui aimez aussi à rêver» (lettre du 13.II.1860, in: E. Crépet, *Ch. Baudelaire*, ed. J. Crépet, Paris, Messein, 1919, p. 398, à comparer avec un passage d'une lettre à Nadar du 31.III.1860, réf. cit. n. 56: «l'esprit peut rêver à l'aspect des lieux ou des monuments qu'elles reproduisent....»). Baudelaire avait écrit, dans l'*Exposition universelle de 1855 (Œuvres*, p. 692): «Il m'arrivera souvent d'apprécier un tableau uniquement par la somme d'idées ou de rêveries qu'il apportera dans mon esprit», et venait d'apprécier, dans les planches de Méryon, «le ciel tumultueux, chargé de colère et de rancune, la profondeur des perspectives, augmentée par la pensée de tous les drames qui y sont contenus» (*Salon de 1859*, op. cit. p. 818). On trouvera un autre exemple de participation imaginaire dans l'étude de P.J. Jouve, *Le quartier de Méryon*, Paris, Camée, 1946, qui, de même que l'artiste projetait un sphinx sur l'ombre d'un pont (cf. supra, n. 47), voit un griffon dans la draperie de la Justice de la *Rue de l'Ecole de Médecine*. Comment ne pas penser au célèbre vautour freudien du vêtement de la Vierge de la *Sainte Anne* de Léonard?

<sup>73</sup> La notion d'objectivité relative est discutée par A. Schaff, op. cit. n. 69, pp. 94, 212 sq., 330 et 333, qui la fonde sur une théorie active et dynamique de la relation cognitive, synthèse dialectique entre le sujet et l'objet (part. I et p. 254), le présent et le passé (p. 260).

<sup>74</sup> Voir aussi la lecture très «actuelle» proposée par K. Herding, op. cit. n. 24, qui voit dans l'éclatement des codes iconographiques une problématique de la ville comme «lieu de communication perturbée» (p. 46).

<sup>75</sup> Deux exceptions à signaler: R. Bouyer, op. cit. n. 52, p. 344 et E. Dacier, op. cit. n. 38, p. 69. Mais la perspective reste ici celle des nostalgies d'antiquaires ou de la tradition «pittoresque», telle qu'elle est illustrée par l'anodin *Paris qui s'en va* (1860) de L. Flameng par exemple. Il faudra attendre l'exposition de Francfort en 1976 (M. Stuffmann, op. cit. n. 24) pour que soit mise en évidence la portée politique de l'œuvre de Méryon.

<sup>76</sup> Cf. A. Schaff, op. cit. n. 69, part. II et p. 319, et H.I. Marrou, *De la connaissance historique*, Paris, Seuil, 1954.

