

ANDRÉ GUYAUX
L'Angélus ou la mort du fils
(Millet, Dali, Coppée)

Salvador Dali semble avoir eu très jeune la révélation de *L'Angélus* de Millet. Son souvenir d'enfance le plus fort, dit-il dans sa *Vie secrète*, celui qui lui revient «avec le plus de spontanéité et de puissance visuelle», relie déjà, depuis une salle de classe, deux cyprès apparaissant par la fenêtre vers l'extérieur et les deux personnages de *L'Angélus* de Millet, qu'il pouvait voir, sur une reproduction suspendue au mur, par la fenêtre donnant sur le couloir¹. On imagine l'oscillation analogique, fertile en correspondances, du regard de l'écolier distrait. L'image aurait pris un caractère obsessionnel en juin 1932, et c'est au début de la guerre d'Espagne que Dali aurait entrepris un essai, aussitôt perdu, retrouvé vingt ans plus tard, et publié chez Pauvert en 1963, sous la forme d'un beau volume in-4° avec planches hors-texte, relié à la manière d'un dossier d'étude, avec une couverture de carton recouverte de tissu gris et une sangle de couleur. Le même éditeur en fit une nouvelle publication en 1978, dans un format réduit et plus habituel. D'un volume à l'autre, le titre est le même : *Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet*, le sous-titre également : *Interprétation paranoïaque-critique*. La seconde édition apporte quelques «documents nouveaux» et des «légendes inédites», mais le texte de l'essai n'a pas changé². L'interprétation n'a pas bougé d'un pouce, cette fidélité critique allant de pair avec la permanence de l'image de *L'Angélus* dans l'esprit de Dali et sa récurrence dans son œuvre : «Désormais, je ne cesse de peindre et de repeindre *L'Angélus* de Millet»³.

Dali qualifie lui-même son interprétation de «paranoïaque». C'est dire qu'elle relève d'un «délire d'interprétation» : la formule vient en appendice du premier sens donné par le Petit Robert à paranoïa : «Délire systématisé avec conservation de la clarté de la pensée, ou délire d'interprétation». Le «délire», en l'occurrence, est fondé sur des *associations*. C'est le mot-clé. Déjà, enfant, Dali *associait* les deux cyprès et le couple de *L'Angélus*. Mais s'agit-il pour autant d'un délire ? Entre «la clarté de la pensée», qui ne fait à aucun moment défaut à l'exégète, bien au contraire, et le délire ou la folie que Dali revendique volontiers et jalousement, l'incompatibilité, sans être absolue, semble

persister sous notre point de vue de critique de la critique. En dépit de l'auteur, séparons les registres : intimement mêlée à un délire narratif autobiographique, que l'on peut facilement résoudre en digressions, la thèse proprement dite, avec son argumentation, n'a rien de délirant. elle relève au contraire d'un type tout à fait classique de critique freudienne. Faisant apparaître sur — ou sous — le tableau de Millet un objet invisible au premier regard, elle n'est pas sans rappeler l'essai de Freud, dessinant sur un autre tableau du Louvre, *La Vierge, l'Enfant et sainte Anne*, sous les traits d'un vautour en plein vol, un «souvenir d'enfance de Léonard de Vinci». Dali, qui fait référence d'ailleurs, à propos de la *Précaution maternelle* de Millet, au tableau de Vinci «contenant l'invisible vautour découvert par Freud»⁴, doit être considéré comme un émule de Freud, dont il parle, en 1933, peu avant de concevoir son livre, «comme un chrétien parle des Évangiles»⁵.

La thèse de Dali consiste à rattacher *L'Angélus* au «grand thème mythique de la mort du fils»⁶. Elle analyse la scène représentée en trois phases : le moment de l'immobilité préparatoire (la phase apparente, littérale); le coït; la dévoration. Telle que nous la voyons dans le tableau, la femme attend, telle une mante religieuse, dans une attitude «expectante» caractéristique d'une menace, d'une imminence; le mâle, assimilé au fils, est hypnotisé, son chapeau dissimule son consentement; la brouette, l'innocente et coupable brouette, comme le montre une éloquente caricature américaine, «Hardtimes on the farm», où l'homme fait la brouette, la femme lui tenant les pieds⁷, a toute la densité fétichiste de la seconde phase. Pour faire apparaître la troisième, l'interprète fait appel à «l'intuition poétique du lecteur», lui suggérant de partager le sentiment angoissant qu'inspire le personnage masculin, que l'on n'a aucune peine à considérer comme «mort d'une façon latente» (*Le Mythe*, p. 142).

Le scénario étant reconstitué, *L'Angélus* de Millet, image «insipide et stéréotypée» en apparence, constitue en réalité «la variante maternelle du mythe immense et atroce de Saturne, d'Abraham, du Père éternel avec Jésus-Christ et de Guillaume Tell lui-même dévorant leurs propres fils» (*ibid.*, p. 147). On s'étonnera que, se trouvant devant deux personnages des deux sexes, et bien qu'il fasse appel à la notion de «mère phallique», Dali se réfère à des prototypes mythiques masculins, Saturne, Guillaume Tell, alors qu'ils pourraient citer Médée ou Andromaque. Il veut, semble-t-il, détacher *L'Angélus*, accentuer son originalité, son caractère inédit. Le principe d'une «variante» lui importe. Il craint peut-être, aussi, en calquant sur Saturne et Jupiter le rapport du père et du fils de la religion chrétienne, d'engager le rapport maternel, en un mot, il craint d'impliquer la Vierge. On verra qu'il se garde de faire intervenir, en analogie, la scène de l'Annonciation.

La thèse, ainsi résumée, peut paraître abrupte et arbitraire. Il faut donc reprendre les arguments que Dali produit en vrac, dans son livre, en les diluant dans son «délire», mais qu'il a le mérite didactique de résumer lui-même sous la forme d'un *compendium* liminaire. Énumérons les arguments de un à neuf (il en viendra un dixième ultérieurement), dans un ordre qui restaure une manière d'enchaînement. Le premier de ces arguments, ou plutôt l'argument premier, fondateur, et sur lequel nous reviendrons, c'est le «contraste inexplicable entre la célébrité 'délirante', les effets obsédants de *L'Angélus* et l'aspect misérable et insignifiant du tableau» (*Le Mythe*, p. 23). Dali évoquera, pour attester la stéréotypie, l'universalité du tableau, dont l'image se répand «dans

le monde entier» (*ibid.*, p. 45). À côté de cette hyperbanalité, il observe — c'est le second argument — l'«hyperoriginalité de *L'Angélus* du point de vue de la composition» (*ibid.*, p. 23) : «Jamais, explique-t-il, [...] n'ont été en peinture disposés dans un espace désertique à l'heure du crépuscule un homme et une femme 'debout', 'immobiles', 'verticaux', l'un en face de l'autre sans qu'ils se parlent...» (*ibid.*, p. 51). Le crépuscule constitue le troisième argument, les «atavismes du crépuscule» (*ibid.*, p. 23) : nous y reviendrons aussi. L'immobilité des personnages, le quatrième — pétrifiés, tels des fossiles : Breton, apercevant deux menhirs, aurait spontanément pensé à eux (*ibid.*, p. 73), les deux personnages vont nécessairement bouger; en un mot, sans que rien soit apparent, «quelque chose se passe» (*ibid.*, p. 51). L'immobilité de la femme est d'ailleurs — c'est le cinquième argument —, une «attitude expectante», que Dali compare à la position de la mante religieuse⁸. C'est l'analogie-pivot, l'association principale, l'argument central, sur lequel toute l'interprétation se fonde. D'autres analogies, avec la position du boxeur, ou celle du kangourou, expliquent ce repli sur soi comme un préalable au bond ou à l'assaut (*Le Mythe*, p. 23 et 69). Dali cite la description par Fabre du repas nuptial de la mante religieuse, et réfute d'avance l'objection selon laquelle, suivant l'entomologie moderne, l'insecte ne procède au fameux rite qu'en captivité : peu importe, affirme Dali, les paysans sont eux aussi en captivité, «sous la contrainte restrictive et féroce de la morale» (*ibid.*, p. 124). Il aurait pu répondre que le mythe, dans l'ordre interprétatif où nous sommes, prévaut et survit au démenti scientifique⁹ : la mante religieuse ne mange pas plus son mari, mais pas moins non plus, que la femme de *L'Angélus* ne dévore le sien. Le tableau lui-même d'ailleurs, — c'est le sixième argument, historique — provoque extérieurement la violence et même la folie : Dali invoque un attentat, perpétré au Louvre, en 1932, par un ingénieur au chômage, dans un accès de folie¹⁰ et, dans le même ordre d'idée — la folie —, signale que c'est «au moment le plus grave de sa folie» que Van Gogh fut «obsédé par Millet»¹¹. Cette folie — septième argument — comporte un degré adouci très répandu : la «célébrité délirante» de *L'Angélus*, stéréotype s'il en est, se répétant à l'infini, d'une manière qu'on dirait spontanée ou incontrôlée, en cartes postales, cartons de tapisseries, devantures de magasins, couvercles de boîtes, etc. Dali parle longuement, multipliant les récits autobiographiques et les associations, d'un service à thé reproduisant *L'Angélus* (*Le Mythe*, p. 93-105). Dans l'œuvre même de Millet — huitième argument — des objets très codés, chargés de la sexualité ambiante ou du sentiment de la mort, tels que la fourche ou la brouette, se reproduisent aussi. Enfin — neuvième argument — Millet est l'auteur de quelques œuvres érotiques. Le registre est donc crédible. Dali fait reproduire deux dessins, particulièrement violents, et rappelant sa reconstitution des phases de *L'Angélus* puisque l'un accomplit le coït (anal), et l'autre ébauche, telle qu'on l'imagine suivant un stéréotype pornographique, une dévoration du mâle par la femelle. Un certain «geste des reins», très présent dans la peinture de Millet, geste de labeur au sens littéral, reçoit dès lors un éclairage érotique nouveau sous le regard «paranoïaque-critique» de Dali.

La mise à l'écart de tout l'argumentaire autobiographique est peut-être rapide. Il ne se distingue pas toujours nettement de l'argument objectif. Si l'on passe sur les rêves ou les hallucinations donnant lieu à des récits-témoins de la vie intérieure de l'«image obsédante» (*ibid.*, p. 26), il reste tout un appareil de

témoignages et d'expériences. Ainsi, Gala, Breton, Lacan, Buñuel, Giacometti, soumis à l'épreuve de *L'Angélus* plongé dans du lait tiède, «ne purent concevoir l'immersion partielle du tableau qu'autant que l'homme fût le personnage plongé dans le lait»¹², attestant ainsi la mort «latente» du mâle.

Reste l'ultime argument, l'argument scientifique, qui serait suffisant s'il était exempt de suspicion. Il est double : une correspondance de Millet ferait allusion à une version antérieure de *L'Angélus*, repeinte, où les deux personnages se recueillaient devant le tombeau de leur fils, sujet si excessivement mélodramatique qu'un ami parisien en aurait dissuadé l'artiste; *L'Angélus*, passé aux rayons X par les laboratoires du Louvre, laisse apparaître, aux pieds du personnage féminin, «une masse sombre» qui pourrait être ou avoir été ce tombeau. L'inconvénient est que ce double argument, que Dali feint de présenter comme superfétatoire (si c'est ainsi, c'est bien; si ce n'est pas ainsi, c'est encore mieux, *dixit* Gala (*ibid.*, p. 15)) n'est pas vérifié. Nulle trace de la lettre alléguée. Quant à la «masse sombre», elle existe bien, mais elle n'est pas forcément un tombeau. C'est de ce double argument pourtant que ressort le mieux l'évidence, telle qu'il la postule, de la thèse de Dali, qui change le sujet du tableau pour en approfondir le sens. Il ne s'agit plus en effet, dans cette version-palimpseste, de la prière du soir, mais d'un recueillement mortuaire, d'un deuil. Le sujet n'est plus l'«angélus» mais le «cercueil prématuré» du fils dont parle Rimbaud¹³, objet refoulé, ou transposé si l'on veut voir le substitut de cette image funèbre dans le panier de pommes de terre en *berceau* — l'analogie est bien connue — posé à terre, entre les deux personnages. La thèse est ainsi complète, archéologique et psychanalytique. Elle maintient la composition, la forme (la prière, l'immobilité), retrouve un sens caché sous les objets apparents, et un objet caché sous le sens apparent, — un tombeau sous l'angélus.

L'essai de Dali sur Millet illustre un double tropisme de l'école surréaliste : sa vocation critique et méthodologique, et ce qu'on pourrait appeler son panthéonisme, cette nécrophilie au goût de palmarès qui fait revisiter les siècles antérieurs, spécialement le XIX^e, pour «refaire» l'histoire de l'art¹⁴, ressusciter les incompris, exhumer pour enterrer mieux¹⁵. Ce révisionnisme historique et critique s'alimente en torrents polémiques et même pamphlétaires, — en l'occurrence, chez Dali, volontiers contre l'art abstrait¹⁶.

Il faudrait, peut-être, examiner un à un les arguments, tenter de les réfuter, d'autant que le plus objectif est le plus douteux, — comme souvent quand il s'agit d'interpréter. Il faudrait rappeler que le sentiment de vertige, engendré par la répétition de l'image, échappe en partie à celle-ci : la célébrité du tableau, son succès, remonte aux chiffres de ses ventes, en irrésistible ascension à la fin du XIX^e siècle¹⁷. Il faudrait aussi préciser le contraste, sur lequel se fonde Dali, entre l'insignifiance du tableau et sa signification phéorique, cette fièvre du sens occultée par une sérénité sémantique toute formelle. D'une part, ne faut-il pas distinguer, là, entre l'œuvre et ce qu'elle représente ? *Madame Bovary* n'est pas un roman insignifiant, mais Flaubert le bâtit sur l'insignifiant. C'est peut-être que nous sommes dans un ordre particulier, celui du cliché. D'autre part, n'est-ce pas la piété, simplement, sujet ambigu, signifiant et insignifiant, qui déclenche cette passion universelle ? *L'Angélus*, représentant la piété populaire, devient tout naturellement une image pieuse, et, sans voir plus loin, Léon Bloy peut écrire que le tableau «continuera longtemps d'avertir les

cœurs sensibles de l'humilité religieuse de ces résignés enfants de la terre²³. En somme, la composition de *L'Angélus*, que Dali considère comme pleinement originale, c'est aussi son sujet, «un couple de travailleurs rustiques interrompant sa besogne sur l'invite de la cloche, pour réciter la prière du soir»²⁴. Bloy a le mot juste en parlant de résignation, d'humilité : le recueillement, la prière, la foi sont une soumission, une acceptation d'un destin — c'est tout le *sacral* de Millet. De là ce «sentiment très spécial de stéréotypie»²⁵ : nous entrons dans cet instant d'arrêt, le spectateur est indiscret, la prière est publique.

Mais il faut, surtout, compléter la part autobiographique de la thèse, qui se limite à la genèse intime de l'interprétation de *L'Angélus*. Or l'œuvre et son interprétation ont un écho considérable dans la vie de Dali. D'une part, le couple de *L'Angélus* représente, à ses yeux, le couple qu'il forme avec Gala : sa peinture le montre dès que *L'Angélus* y apparaît. D'autre part, plusieurs épisodes de sa vie illustrent le mythe tragique de la mort du fils. Et d'abord, la mort de son frère aîné, à sept ans, trois ans avant sa naissance, qu'il n'a donc pas connu mais auquel il s'est identifié jusqu'à prétendre dans sa *Vie secrète* qu'il lui ressemblait «comme deux gouttes d'eau se ressemblent»²⁶. Un autre épisode rapporté dans la même *Vie secrète*, montre le jeune Dali, à cinq ans, à Barcelone, poussant dans le vide, sans le tuer d'ailleurs, un petit garçon, un véritable petit ange, «blond» et «bouclé» (*ibid.*, p. 11). Plus tard, ce sera la mort prématurée de Crevel, pour le triomphe du Signifiant (*René*, participe passé de *renaître*; *Crevel* du verbe *crever*²⁷). Ce sera surtout celle de Lorca, accueillie par un *Olé !* taumachique où les rôles se distribuent clairement²⁸. Lorca, avant d'être fusillé, était d'ailleurs allé rendre visite à son père hospitalisé, indique Dali, qui fait le même rapprochement que pour *L'Angélus*, avec Guillaume Tell²⁹ : le mythe saturnien est bien là. Cela importe d'autant plus que la genèse de l'essai sur *L'Angélus* est contemporaine des relations, violentes, avec Lorca³⁰, qui, rapporte Dali dans sa *Vie secrète*, sollicitait, précisément, le rapport sexuel qu'il imagine entre les deux personnages de *L'Angélus*³¹. On a vu, d'ailleurs, à quels prototypes masculins il rattachait obstinément *L'Angélus*.

Tous ces frères ou faux-frères, disparus prématurément, sont ainsi devenus, à leur mort, des fils dévorés par un Dali saturnien qui a beau jeu d'évoquer le père de Lorca à l'hôpital en précisant qu'il a longtemps survécu au fils. Qui est le véritable survivant ? Recueillant ce qu'il appelle ses «cadavres personnels»³², Dali peut exercer individuellement, librement, activement sa fonction binaire («je suis bicéphale et double, *ibid.*, p. 37) et s'offrir le rêve de *renaître* «sous la forme de Pollux, en complément de Castor, et sous le signe des Dioscures» (*ibid.*, p. 87).

L'Angélus sert d'écran à un scénario intérieur. C'est un instrument d'autopsychanalyse. Détachant de la phase apparente, celle de l'immobilité, les deux phases successives, Dali recrée les deux rapports qui ont marqué sa vie : la phase sexuelle renvoie à Gala, la phase mortelle à Lorca, avec entre les deux, une communication certes (Gala est dévorante; Lorca impliqué dans une tension sexuelle), mais surtout, la vie fait apparaître un manque de liaison que restaure l'interprétation de *L'Angélus*.

L'interprétation garde pourtant un caractère objectif. Elle n'est pas seulement une identification. Elle n'est pas absolument convaincante dans la mesure où elle réussit plus à montrer que *L'Angélus* n'est pas simple, que sa banalité est une fausse banalité, qu'à démontrer la présence du thème de la mort du

fil. Elle présente aussi un autre inconvénient : elle ne fait pas suffisamment appel à l'œuvre de Millet. C'est en ce double sens que je voudrais la prolonger ici, en une série d'arguments, au nombre de dix également : neuf plus un.

Millet témoigne lui-même — premier argument — de la complexité du paysage. Il sait qu'il y a, comme dans *Le Grand Meaulnes*, quelque chose derrière. Et ce qu'il voit est terrible : «N'entendez-vous pas, écrit-il à Alfred Sensier, le sabbat des sorcières là-bas, au fond du Bas Bréau, les cris des enfants qu'on étrangle, les cris des forcenés ? Eh bien ! ce n'est pourtant que le chant des oiseaux de nuit et le dernier cri des corbeaux»²⁸. Second argument : Millet peignait de mémoire et non *de visu* (Millet, p. 92) : la mémoire, second filtre, chemin vers le stéréotype. Troisième argument : sa peinture montre une obsession du couple, avec ou sans enfant : la sainte famille est volontiers reconstituée, incarnée par deux paysans et leur enfant (*ibid.*, p. 93). La symétrie de la paire — quatrième argument —, relativement rompue ici par l'attitude des deux personnages de *L'Angélus* et leur sexe respectif, se fait jour d'une manière très frappante dans d'autres œuvres : les deux glaneuses courbées d'un même geste, les deux bêcheurs, les deux sabots. Deux œuvres — cinquième argument — illustrent le thème du meurtre d'oiseaux (symbole ailé) accompli par des enfants, un dessin d'*Enfants cueillant des nids*, et surtout, *La Chasse aux oiseaux*, tableau d'une rare violence, dont Millet a parlé comme d'un souvenir d'enfance (*ibid.*, p. 122), et qui montre, la nuit, dans un décor incendié à la torche, des enfants tuant des oiseaux à coups de bâtons. Le thème de la mort de l'enfant — sixième argument — apparaît lui-même dans une des œuvres les plus étonnantes de Millet, *Agar et Ismaël* (1849), qui présente à la fois une audace de composition et une parfaite fidélité au texte biblique : Agar, prostrée dans le sable du désert, se détourne de son enfant (elle se tourne vers nous) pour ne pas le voir mourir ; une esquisse montrait les deux êtres réunis, comme dans une *pietà* ; Millet a compris la force de la distance, de la séparation ; le corps de l'enfant, sur le dos, s'ouvre ou se recroqueville, comme une fleur dont les pétales seraient les bras et les jambes du petit agonisant²⁹. Œuvre forte et significative. La critique a d'ailleurs justement observé — septième argument — dans un tableau inachevé et plus tardif, *La Famille du paysan* (1870-1872) que l'enfant, entre ses parents et tenant leurs genoux de ses deux bras étendus, suggérerait une *Crucifixion* (*ibid.*, p. 131) et d'autres que Dali ont pu voir, sous un geste rituel ou anodin de paysan, un sens funèbre ou meurtrier : la critique de l'époque disait de *L'Homme à la houe* : «Dumolard enterrant sa quatorzième bonne» (*ibid.*, p. 50). Enfin, — l'argument est plus ténu, mais il entre dans la logique par associations de Dali — l'animal le plus représenté, de loin, dans la peinture de Millet, est le mouton, ou l'agneau, symbole christique.

Une des choses qui étonne le plus à la lecture du livre de Dali, c'est de ne trouver aucune réflexion sur le titre du tableau : *L'Angélus*. Pourquoi, s'il y a quelque chose à découvrir sous la peinture, n'y aurait-il pas quelque chose de caché sous le titre ? Pourquoi l'analyse ne s'exerce-t-elle pas jusque-là ? L'angélus désigne une prière, dont c'est le premier mot. Par extension, et c'est le sens littéral, mais complexe déjà, du titre de Millet, c'est la prière, et l'annonce par le son des cloches du moment de la prière, et le moment lui-même de la prière. On récite l'angélus matin, midi et soir, mais le soleil bas atteste que nous sommes à l'angélus du soir. Or, le premier mot de la prière, désignant l'ange de l'Annonciation, suggère une scène dont la composition rappelle celle

de *L'Angélus*, avec, à gauche, le personnage masculin (l'ange) et, à droite, la vierge. C'est mon neuvième argument. Lorsqu'il attribue à la composition picturale de *L'Angélus* une pleine originalité, Dali devrait faire une réserve : l'analogie avec la scène de l'Annonciation telle qu'elle est traditionnellement représentée. Cette analogie, cette conformité même apparaît indépendamment du titre. Par sa composition, *L'Angélus* est une *Annonciation*. L'attitude du personnage féminin rappelle le geste de Marie, ramenant la ou les mains sur soi — dans l'esquisse d'un resserrement de l'être et d'une attente, aussi. La Vierge est le prototype sacré de cette « attitude expectante » qu'observe Dali dans la « mère » de *L'Angélus* et qu'il explique sexuellement. Quant à l'ange, désincarné dans le ciel, présent dans le son des cloches et les mots de la prière, il a, comme Dali devrait le savoir, son double sous terre. Et l'homme vivant incarne, passivement, les deux absences : le fils mort, enterré, effacé du tableau, et l'ange, abstrait, céleste, nominal.

Le dixième argument est plus particulier : il peut très bien relever d'une critique « paranoïaque », puisqu'il use d'une « association » avec un texte de dix ans postérieur à *L'Angélus* et intitulé, précisément, *Angélus*. Il s'agit d'un long poème de près de mille vers, composé en cinq parties et dont l'auteur est François Coppée. L'histoire est celle d'un petit orphelin, recueilli par un couple de vieillards, un vieux prêtre et un vieux marin, qui le découvrent un soir, abandonné, alors que sonne l'angélus. Ils le baptisent, en mémoire de cet instant, « Angélus », et l'adoptent. Ils l'élèvent, bâtissent en rêve son avenir, mais l'enfant, privé de mère, dépérit puis s'éteint en un étrange délire onirique :

*« Est-ce un rêve ? Prenez mes deux mains dans les vôtres.
Les astres dans la mer les uns après les autres
Sont tous tombés, tombés ! Et dans le ciel en deuil,
Ainsi qu'un christ d'argent sur le drap d'un cercueil,
Il n'en reste plus qu'un. Vous devez le connaître,
Celui-là ; car il brille au haut de ma fenêtre,
Le soir, et je le vois de mon cher petit lit ;
Et c'est le seul qui reste au ciel. Mais il pâlit !
Il a l'air aussi d'être attiré par le gouffre.
On dirait qu'il s'éteint et l'on dirait qu'il souffre.
Regardez ! Le voilà qui file, qui s'enfuit !...
Il est tombé !... J'ai froid, j'ai peur !... Et c'est la nuit ! »*

*En prononçant ce mot, — c'était le mot suprême ! —
Le petit Angélus s'affaissa sur lui-même.
Sa bouche ouverte et l'orbe éteint de ses grands yeux
S'emplirent d'un effroi vague et mystérieux.
(...)
Pure, à travers la nuit profonde et solennelle,
L'âme de l'enfant mort venait d'ouvrir son aile,
Ainsi que d'une salle ouverte à l'air du soir
S'envole un papillon silencieux et noir.
Après un long regard échangé sans rien dire,
Un long regard chargé d'horreur et de délire,*

*Les vieillards abattus par un terrible effort,
Tombèrent à genoux devant Angélus mort.*

Le poème s'achève donc sur un enterrement :

*Le prêtre — il était prêtre, hélas ! — dut sur le corps
De son enfant chanter les prières des morts,
Lui jeter l'eau bénite en sanglotant, et boire
Ses pleurs qui se mêlaient au vin dans le ciboire.
Il dut l'accompagner jusqu'au dernier logis,
Où le soldat, les yeux par les larmes rougis,
Dut sous son vieux sabot pousser la lourde bêche
Et couvrir le cercueil de terre toute fraîche.*

Le petit Angélus a ainsi rejoint son astre d'argent, au sein des cieux, d'où résonne, tous les soirs, l'appel à la prière qui porte son nom.

Certes, comme Dali faisant état d'une correspondance de Millet et d'une autopsie aux rayons X, il faudrait pouvoir invoquer ici la connaissance qu'aurait eue Coppée de *L'Angélus* de Millet. Commencé au cours de l'été 1857, achevé le 6 décembre 1859, *L'Angélus* quitte Barbizon pour Paris le lendemain, 7 décembre. Convoité par le marchand bruxellois Stevens, il est d'abord acquis, en 1860, par l'Américain Papeleu, à qui Stevens le rachète pour le revendre au baron Van Praet, qui l'échange contre *La Grande Bergère* à Paul Tesse, en 1864 (Baudelaire, visitant la collection Van Praet, ne put le voir, à Bruxelles, en 1864-1865). Au début de 1865, Tesse le cède à Francis Petit, qui le fait exposer en février 1865 au Cercle de l'Union artistique, rue de Choiseul, 19³⁰. Coppée a pu le découvrir à ce moment, mais il est plus probable qu'il l'a vu à l'occasion de la rétrospective que l'Exposition Universelle consacra à Millet, au mois d'avril 1867 où neuf tableaux sont exposés, dont *L'Angélus* prêté par son propriétaire, Émile Gavet³¹. Or c'est peu de temps après, à la fin du mois de juin de la même année, que Coppée achève son *Angélus*, dont il fit, d'après les *Souvenirs* d'André Theuriet, une lecture au premier dîner des *Vilains Bons-hommes*, rue Cassette, quelques jours après la reprise d'*Hernani* (le 20 juin 1867) : «Tandis que les cloches de Saint-Sulpice tintaient dans le crépuscule, Coppée nous lut son poème d'*Angélus* qu'il venait de terminer, et la poésie remplaça le dessert absent³²».

À l'appui d'un rapprochement qui demeure virtuel — l'*Angélus* de Coppée ne peut être positivement considéré comme une lecture de *L'Angélus* de Millet —, on notera que Coppée dédie un poème du *Cahier rouge* (1874), «Matin d'octobre», à Alexandre Piédagnel, qui sera bientôt l'auteur du premier livre important sur le peintre de *L'Angélus* : *Jean-François Millet, Souvenirs de Barbizon* (Paris, Cadart, 1876). Mais la rencontre se fait surtout sur un autre plan : l'inspiration chrétienne et sociale assortie d'une idéologie pré-barrésienne, — la terre et les morts, — et d'un tempérament anti-réformateur, qui peut s'exprimer de manière virulente. Il faut lire l'étonnant poème pamphlétaire de Coppée, recueilli dans *Arrière-saison* et intitulé «Une mauvaise soirée», dont toute la première partie fait la satire d'une réunion dans «un club socialiste», décrivant la «pauvre et sordide assistance», plaisantant sur les assesseurs «barbus»,

raillant l'égalitarisme, l'esprit utopique et la «cruelle logique» de l'orateur : «Tout briser, tout détruire... Aux armes, citoyens !...». La seconde partie du poème, consacrée à une autre réunion — une messe —, dans un autre lieu — une chapelle —, et avec un autre orateur — un prêtre —, n'est guère plus indulgente. Coppée, le poète des *Humbles*, avec son goût violent du deuil — ses héros, ce sont les veuves, les orphelins, les malades, les abandonnés, les bâtards, les pauvres, — est un réactionnaire de souche et de choc, qui trouve tard, en se convertissant, une raison d'espérer. Millet n'est pas plus progressiste. Il n'a cessé de récuser, âprement, le sens socio-politique que l'on tentait de donner à sa peinture de paysans. «S'émervell[ant]» en 1863, «des idées qu'on lui prête», il a cette question-réponse exclamative et consternée, où l'on retrouve les deux mots de Coppée : «Dans quel club mes critiques m'ont-ils rencontré ? Socialiste !»³³. «Je repousse de toutes mes forces le côté *démoc*», écrit-il quelques années plus tard, dans une lettre de 1867, et «je n'ai jamais eu l'idée de faire un plaidoyer quelconque». En 1871, horrifié devant la Commune : «C'est Bicêtre féroce remplaçant l'intelligence», il décline l'invitation à faire partie de la Fédération des artistes (communards), laissant Courbet présider ce comité de «misérables».

Plus d'un se sont trompés et se trompent encore sur la peinture de Millet. Gambetta attribuait à *L'Angélus* «un rôle moralisateur, éducateur», et voyait en Millet un artiste-citoyen donnant «une leçon de morale sociale et politique»³⁴. Certes, en un sens, lorsqu'il indique que *L'Angélus* «vise plus loin que le sujet», il prépare le terrain à l'intuition de Dali, qui pourtant, fidèle en cela à l'intention de Millet, éloignera autant qu'il est possible *L'Angélus* d'une quelconque revendication sociale. D'éminents amateurs d'art se sont trompés de la même manière : Huysmans, par exemple, lorsqu'il critique l'«humanitarisme» des paysans de Millet³⁵, et les assimile aux «butors d'opéra-comique» de George Sand³⁵. Il n'est pas impossible, même, que cette assimilation soit intervenue dans le jugement de Baudelaire, attribuant sans doute un penchant rousseauiste à la *Femme faisant paître sa vache* qu'il avait vue au Salon de 1859 (*L'Angélus* ne s'y trouvait pas et c'est un autre *Angélus*, celui d'Alphonse Legros, que mentionne Baudelaire) et, voyant dans les personnages de Millet, non pas des paysans mais des «pédants», gâchés par une «prétention philosophique, mélancolique et raphaëlesque»³⁷. Les paysans de Millet présentent effectivement, surtout pour ceux dont l'allergie à l'utopie paysanne de Sand brouille le regard, un trompe-l'œil idéologique. Dans une lettre à Théophile Thoré, à propos de la *Femme qui revient du puits*, Millet est tout à fait clair sur son «horreur» du «sentimental»³⁸. Plus près de lui, son ami Alfred Sensier ne s'y trompe pas, lui suggérant de devenir «dans la vérité» ce que George Sand avait été «dans le faux»³⁹.

La peinture de Millet n'a rien de pédagogique, ce n'est pas un combat au pinceau, c'est une mémoire. Millet peint pour conserver. En Auvergne, au cours d'un des rares déplacements qu'il fit, il constitue une collection de figures et de paysages, sans le moindre souci de la misère qu'il côtoie (*Millet*, p. 114). Son attachement aux objets rustiques, aux instruments du labeur, imprégnés de la peine des hommes, éprouvés par les siècles, va de pair avec une horreur instinctive du monde moderne. On rapproche souvent sa peinture de celle du Moyen Âge. C'est un «Fra Angelico du monde rural», écrit André Fermigier

(*ibid.*, p. 6). En effet, sa peinture est un peu celle d'un Primitif du XIX^e siècle, d'un homme que l'esprit des Révolutions n'a pas atteint et qui partage la vie rurale des paysans qu'il peint. Ce qu'il représente, un homme du Moyen Âge l'a vu et aurait pu le peindre si l'on avait, à ce moment, peint cela. D'où l'idée dans la critique, bien plus juste que celle d'une philosophie latente, d'une spiritualité, exprimée en particulier par Barbey d'Aurevilly⁴⁰. Ses paysages sont volontiers dépouillés ou même dévastés, souvent crépusculaires et tristes, ils se vident progressivement d'êtres humains, Huysmans observe leur «grandeur triste»⁴¹, et ils font dire à Edmond About qu'à la fin de l'art de Millet, il y a le «tableau vide»⁴². L'être vivant, dépositaire de cette spiritualité plus atmosphérique que thématique, c'est la terre, qui vit et qui crie⁴³, et qui monte, occupant l'air par cette «pulvérulence» qu'on a souvent observée dans ses paysages et qui est bien plus qu'une technique pré-impressionniste. Le sujet de Millet, c'est l'âme de la terre. C'est vers elle que s'inclinent les personnages, vers elle qu'ils vont quand ils vont vers la mort. D'où leur air farouche, opiniâtre, aux sourcils froncés (*L'Homme à la houe*), ou naturellement recueillis et silencieux (ils n'ont jamais l'air de parler). D'où, aussi, cette mélancolie que Baudelaire lisait dans leur visage et qui n'est nullement «philosophique», comme il le pensait, mais atavique et mystique. L'attitude et le sentiment permanent, c'est l'air penché, le recueillement : en cela, *L'Angélus* illustre en l'accentuant un comportement quasi permanent des personnages de Millet. Plus tard dans le XIX^e siècle, on l'a mieux vu : Albert de la Fizelière dit du *Semeur* qu'il «va religieusement de sillon en sillon», et Castagnary de *L'Homme à la houe* qu'il est un «lamentable Christ du labour éternel» (Millet, p. 50). *La Naissance du veau*, avec son air de procession — le petit veau est porté sur un brancard, par deux paysans qui semblent recueillis — a été interprétée comme une parodie de la Nativité, et sacrilège en cela : des polémiques s'en suivirent, offrant un autre aspect du contresens idéologique dont nous parlions (*ibid.*, p. 104).

Millet a d'ailleurs traité de nombreux sujets religieux, tous inspirés de l'Ancien Testament (sauf deux dessins, un Christ en croix et un Christ à la colonne). On a parlé, déjà, d'*Agar et Ismaël*. On connaît aussi un *Tobie*, une *Lapidation de saint Pierre*, une *Captivité des Juifs à Babylone*, une *Tentation de saint Antoine*, une *Sainte Barbe*, une *Notre Dame de Lorette*, une *Immaculée Conception*, et les biographes signalent qu'à la fin de sa vie, Millet avait accepté, pour le Panthéon, la commande de scènes de la vie de sainte Geneviève⁴⁴. Mais l'important est que toute sa peinture est religieuse. Tous les sujets ont quelque chose de biblique ou reflétant une piété rurale, aux accents de mysticisme. Tel sujet est convertible : *Le Repas des moissonneurs* était d'abord *Ruth et Booz*. Les paysans recomposent à leur manière, on l'a vu, la Sainte Famille; *La Leçon de tricot* rappelle une Vierge à l'Enfant; la femme du *Greffeur* évoque «une vierge gothique» (*ibid.*, p. 72). Les travaux des champs ou les occupations domestiques ont une solennité presque étrange qui rappelle, dit Gautier à propos du *Greffeur*, «une cérémonie mystique» (*ibid.*, p. 72). L'artiste, dans un auto-portrait, se représente en *Moïse tenant les tables de la loi*. Et c'est toute sa peinture qui manifeste, selon la formule de Matisse, «le sentiment religieux qu'il avait de la vie» (*ibid.*, p. 92).

C'est cela, le sujet de *L'Angélus* : le sentiment religieux, ou même, plutôt, le mystère. Le *fil*s, bien sûr, ne saurait être absent d'un tel sujet. La prière de l'angélus est une remémoration : l'ange annonce à Marie un fils, et ce fils

mourra. Comment ne serait-elle pas endeuillée, cette prière du soir ? Dans une lettre du 16 mars 1865 à Siméon Luce, au moment de la première exposition de *L'Angélus*, au Cercle de l'Union artistique, Millet précise en ces termes son inspiration : « *L'Angélus* est un tableau que j'ai fait en pensant comment, en travaillant, autrefois, dans les champs, ma grand-mère ne manquait pas, en entendant la cloche, de nous faire arrêter notre besogne pour dire l'Angélus pour les pauvres morts, bien pieusement et le chapeau à la main. »⁴⁵

Or l'angélus n'est pas à proprement parler une prière pour les morts. Au contraire, c'est une naissance qu'il évoque. Mais c'est une prière du soir et du mystère, qui la font ainsi glisser vers le deuil. Le ciel parle et l'on recueille ses propos :

*Angelus Domini nuntiavit Mariae
Et concepit de Spiritu Sancto
Ave Maria*

*Ecce ancilla Domini
Fiat mihi secundum verbum tuum
Ave Maria*

*Et Verbum caro factum est
Et habitavit in nobis
Ave Maria*

*Ora pro nobis Sancta Dei Genitrix
Ut digni efficiamur promissionibus Christi.*

L'Angélus de Coppée contient lui aussi un message. C'est le sens du mot grec : *angelos*, celui qui annonce (« l'ange de l'Annonciation » est un pléonasme étymologique). Le petit enfant recueilli par les deux vieillards annonce sa propre mort, et dénonce la faute : l'absence de la mère⁴⁶. Une « lecture » est superflue pour découvrir ici « le mythe tragique de la mort du fils ». En dépit de leur inlassable sollicitude maternelle, le vieux marin et le vieux curé ne font pas à eux deux une mère. La maladie du petit enfant n'est d'ailleurs pas précisée, elle est une des formes du complexe d'Œdipe.

Lorsque « l'Angélus tinte », dit Coppée dans un poème d'*Automne*, l'« âme est par l'angoisse atteinte » (*Flux et reflux*). Et quand il se disperse, reprendra Montherlant, « la trêve et le soir fissurent l'âme » (*Première Olympique*). Celui qui connaît la menace en fait une prière. On connaît celle de Rimbaud :

*Seigneur, quand froide est la prairie,
Quand dans les hameaux abattus,
Les longs angélus se sont tus...
Sur la nature défleurie
Faites s'abattre des grands cieux
Les chers corbeaux délicieux.*⁴⁷

Ce que Millet appelle « la prière des morts » et ce que Dali appelle l'angoisse coïncident en ce crépuscule ardent.

Sur le crépuscule, au moins, Millet et Dali sont d'accord. Ils donnent tous deux à l'angélus, qui annonce une naissance, un sens funèbre, et rapprochant les deux points du jour en une image du chaos, Dali a cet aphorisme wagnérien, à peine gâché par l'adverbe et les guillemets : «L'aurore du monde ne peut nous apparaître «dialectiquement» que comme crépusculaire»⁴⁸.

Par le crépuscule, la terre et le ciel sont réunis et les deux êtres absorbés, immobiles, célèbrent de leurs corps distants et de leurs pensées conjointes, les noces mystiques des deux éléments. Dali a retrouvé dans l'un (la terre), cet ange qui sonne dans l'autre (le ciel). Il a donné un corps à une âme. Millet a donné une âme au corps tragique de la terre. Il a fait voir un son, dans le ciel d'abord, cette «cloche de feu rose qui sonne dans les nuages» (pour citer encore Rimbaud), et dans la prière des deux êtres silencieux entre lesquels, comme dit la formule rituelle, «un ange passe». Nous n'entendons pas ce qu'ils entendent, l'angélus, mais nous le voyons, ou du moins nous voyons son effet : «Je n'entends pas l'Angélus qui courbe ces gens-là», écrit Aragon⁴⁹. Bien sûr, puisque *L'Angélus* est une métaphore, ou une métonymie : l'effet pour la cause, l'image pour le son. De là viennent, de ce premier décalage, les fatales permissions du sens : la métaphore se déploie, et délie le sens. De là vient aussi le besoin de multiplier l'image, de la reproduire, de la voir partout, toujours, car elle est un cliché et la multiplication est la compensation de l'ignorance où nous sommes des couches de sens de ce mille-feuilles qui constitue le cliché et l'engorge de mystère. *L'Angélus* arrête un instant de vie et cet instant, qui dure, est un arrêt déjà. Il suggère un son, et le son invite à l'immobilité. Et de cet arrêt dans l'arrêt, nous comprenons l'angélus, nous l'entendons. Mais nous ne l'entendons jamais assez : c'est le rite nuptial de la mante religieuse, c'est la mort du fils, ce sont les atavismes du crépuscule, le sentiment de la mort, l'angoisse... : c'est le palimpseste du sens, que voile et dévoile l'image-son, dans sa banalité solennelle et dans sa grandeur triste. Baudelaire, qui, dans son éreintement de 1859, ne voyait pas un peintre venir, n'a pas vu non plus, lui qui rêvait de créer un poncif comme de la plus belle action poétique, il n'a pas vu ce sommet de l'art de la représentation qu'est la genèse d'un cliché.

André Guyaux

In his book (published in 1963 and re-edited in 1978), entitled *Le Mythe tragique de L'Angélus de Millet*, Salvador Dali linked Millet's celebrated painting to «major mythical themes dealing with the death of one's son». Dali outlined a certain number of arguments such as the posture of the woman in the painting, seeming, as she does, about to withdraw, «expectant», just like a preying mantis, which, as we all know, devours mercilessly her male partner. Dali also referred to an X-ray examination of the painting which revealed the outline of a tomb at the bottom of the picture.

The author of this article adopts this thesis and adds conclusive evidence drawn from Millet's own work, virtually ignored by Dali. He extends this by correlating it with one of François Coppée's writings, *«Angélus»*, written the same year (1867) that the Universal Exhibition revealed Millet's masterpiece to the Parisians. Coppée's poem is a literal illustration of the theme of the death of the son. Similarities between Coppée and Millet are to be found in : a certain mystique of the soil, an inclination for mourning and for twilight.

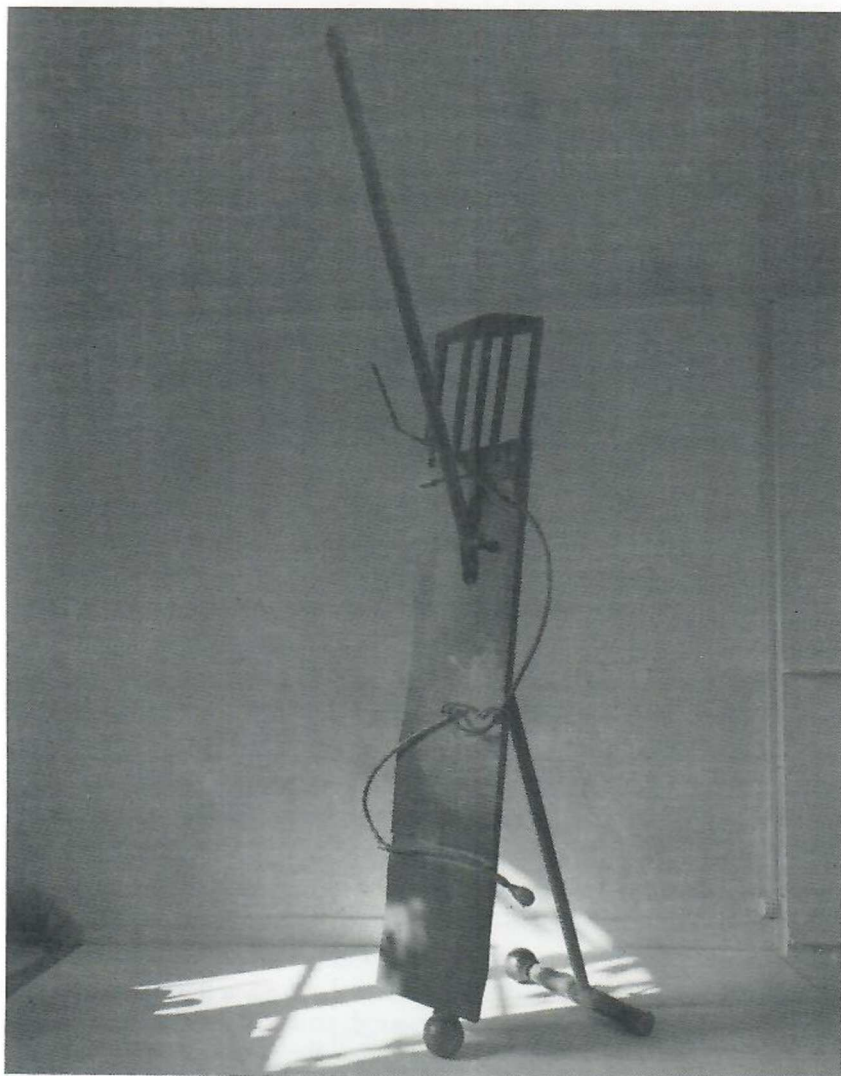
NOTES

1. *La Vie secrète de Salvador Dali*, adaptation française de Michel Déon, La Table Ronde, 1952, p. 51-52.
2. Nous renverrons à l'édition de 1978, en abrégant le titre (*Le Mythe*).
3. Alain Bosquet, *Entretiens avec Salvador Dali*, Belfond, 1966, p. 29.
4. *Le Mythe*, p. 57.
5. Julien Green, *Journal*, 22 octobre 1933.
6. *Le Mythe*, p. 13.
7. Reproduite *ibid.*, p. 12.
8. «La mante religieuse dévorant le mâle» existe dans l'imaginaire de Dali antérieurement à la conception de *L'Angélus*; voir *La Femme visible*, Éditions surréalistes, 1930, p. 67.
9. «Elle attend son mari pour le manger», explique Sido à la petite Colette observant une mante religieuse (*Paris de ma fenêtre* (1940-1944), fin du chap. X).
10. *Le Mythe*, p. 48 («L'été dernier», écrit Dali; la date de 1932 est indiquée dans le Catalogue de l'Exposition Millet de 1975 au Grand-Palais, Éditions des Musées nationaux, 1975, p. 106).
11. *Ibid.*, loc. cit. Il existe un dessin de Van Gogh, exécuté d'après *L'Angélus*, en 1881.
12. *Ibid.*, p. 34. L'image de la virilité immergée dans un verre de lait tiède apparaît déjà dans un texte publié aux Éditions surréalistes en 1931, *L'Amour et la mémoire* (p. 8-9).
13. L'auteur d'*Une saison en enfer* évoque, dans «Mauvais sang», «le sort du fils de famille, cerceuil prématuré, couvert de limpides larmes».
14. *La Conquête de l'irrationnel*, Éditions surréalistes, 1935, p. 19.
15. Ainsi Dali veut «exhumer» et «enterrer de nouveau, mais dans le plus somptueux des mausolées futuristes, imaginé par Nicolas Ledoux» les grands penseurs anti-matérialistes, Raymond Lulle, Raymond de Sebonde, Paracelse, Gaudi, Pujols, Roussel (*Ma Révolution culturelle*, 1968, fin).
16. L'ornement de la phase de Dali, dans ces moments, son nervosisme, rappelle la phrase de Bloy : l'art abstrait, «modèle de débilité mentale», illustrant «la désolation intellectuelle et «moderne» de notre époque est une «soupe» plus détestable encore que «ces soupes de vermicelle refroidi colossalement sordides du néothomisme, desquelles mêmes les chats les plus convulsivement affamés ne veulent pas s'approcher» (*La Conquête de l'irrationnel*, p. 19-20).
17. Millet avait vendu son tableau 1 000 francs à un Américain, en 1860. Durand-Ruel, qui l'avait acheté 30 000 francs vers 1869, en obtient 38 000 en 1872; il vaut 160 000 francs en 1881; le 1^{er} juillet 1889, après une compétition mémorable avec un Américain, James Sutton, sous les applaudissements patriotiques, Antonin Proust le rachète 553 000 francs, pour l'État, qui fera la fine bouche (voir Étienne Moreau-Nélaton, *Millet raconté par lui-même*, Laurens, 1921, t. II, p. 80, 119 et *passim* et le Catalogue de l'Exposition Millet de 1975, p. 104-105). *L'Angélus* fut, avec *La Halte aux cavaliers* de Meissonnier et *Les Communiantes* de Jules Breton, le tableau le plus cher de l'époque.
18. Dans un article de 1887 sur Huysmans, repris dans *Sur la tombe de Huysmans*, en 1913; *Œuvres* de Léon Bloy, éd. Joseph Bollery-Jacques Petit, Mercure de France, tome IV, 1965, p. 344.
19. Moreau-Nélaton, *op. cit.*, t. II, p. 81.
20. *Le Mythe*, p. 109.
21. *La Vie secrète*, *op. cit.*, p. 2.
22. Dali, préface à *La Mort difficile* de Crevel, rééd. Pauvert, 1974, p. 12-13.
23. Raconté dans Alain Bosquet, *op. cit.*, p. 50 et dans Dali, *Journal d'un génie*, introduction et notes de Michel Déon, La Table Ronde, 1964; rééd. Gallimard, coll. «Idées», 1974, p. 83.
24. *Journal d'un génie*, p. 85. Guillaume Tell est une des obsessions de Dali, bien avant la mort de Lorca. La référence apparaît à de multiples reprises dans les deux textes publiés aux Éditions surréalistes en 1930 et 1931, *La Femme visible* (p. 43-44, 46, 49) et *L'Amour et la mémoire* (p. 19-25).

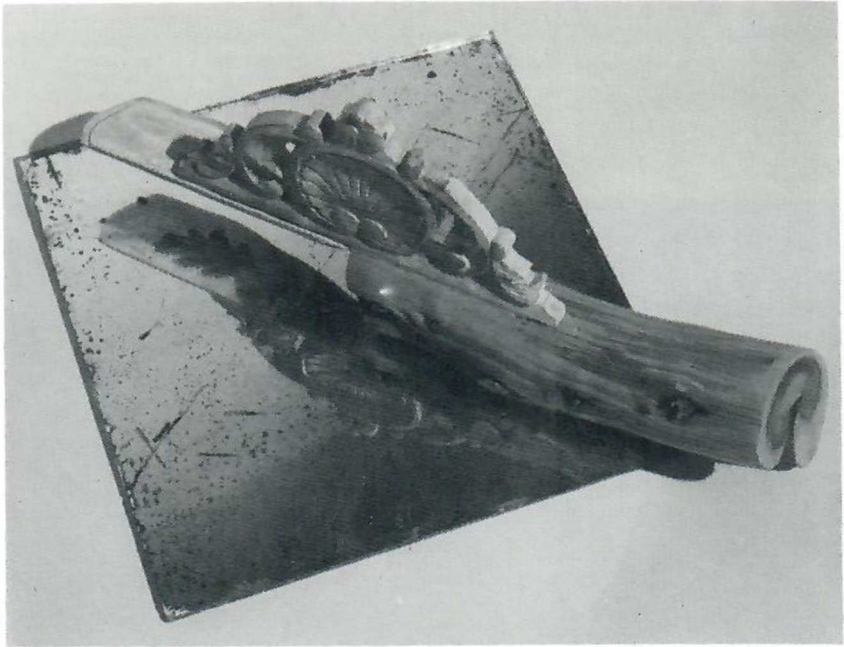
25. «mes rapports avec Lorca et notre correspondance violente, par une étrange coïncidence, ressemblèrent à la fameuse brouille entre Nietzsche et Wagner. C'est aussi l'époque où je faisais l'apologie de *L'Angélus* de Millet», *Journal d'un génie*, p. 86.
26. Alain Bosquet, *op. cit.*, p. 52.
27. *Ibid.*, p. 52.
28. Cité par André Fermigier, *Jean-François Millet*, Genève, Skira, coll. «Découverte du XIX^e siècle», 1977, p. 122. J'y renverrai désormais en abrégant le titre (*Millet*).
29. *Ibid.*, p. 33-34. Du point de vue de la composition de *L'Angélus*, tout le monde semble d'accord : Dali relevait son «hyperoriginalité» (*Le Mythe*, p. 23); André Fermigier observe sa «hardiesse» (*Millet*, p. 80).
30. Voir Étienne Moreau-Nélaton, *op. cit.*, tome II, p. 69, 80-81 et *passim*, ainsi que le Catalogue de l'Exposition Millet du Grand-Palais, 1975, p. 104-105.
31. Catalogue Millet, p. 28 et 105.
32. André Theuriot, *Souvenirs des vertes saisons (Années de printemps — Jours d'été)*, Ollendorf, 1904, p. 253. Un an plus tard pourtant, dans une lettre du 12 juin 1868, Verlaine demande des nouvelles d'*Angélus*, comme si l'œuvre n'était pas terminée, ou attendait une publication imminente (lettre publiée par Jean Monval dans «Paul Verlaine et François Coppée» (I), *Le Correspondant*, n° 1643, 10 mars 1931, p. 657). *Angélus* ne sera, finalement, publié qu'en 1869, dans les *Poèmes modernes* de Coppée. Je dois toutes ces précisions à Michael Pakenham, que je remercie de sa généreuse érudition.
33. Dans une lettre du 30 mai 1863, citée comme les deux suivantes par André Fermigier, *Millet*, *op. cit.*, p. 103.
34. Dans une lettre de 1873, publiée dans *L'Écho de Paris* du 11 juin 1889 (citée dans le catalogue de l'exposition Millet de 1975, p. 104). Un article plus récent, qui expose d'ailleurs avec lucidité la question du prétendu socialisme de Millet, donne ici raison à Gambetta, qui aurait «su (...) dégager la signification politique» de *L'Angélus* (Jean-Claude Chamboredon, «Peinture des rapports sociaux et invention de l'éternel paysan : les deux manières de Jean-François Millet», *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 17-18, novembre 1977, p. 28).
35. Dans son «Salon de 1881», à propos de Raffaëlli, repris dans *L'Art moderne* (1883), 2^e édition, Stock, 1903, p. 269. Huysmans se contredit d'un salon à l'autre, puisqu'il admirait en 1879 l'«allure magnifiquement vraie» des paysans de Millet (*ibid.*, p. 49), et d'un livre à l'autre : dans *Certains*, en 1889, il les jugera «conventionnels» et «fictifs» (*Certains*, Tresse en Stock, 1889, p. 186).
36. *Certains*, *loc. cit.* André Fermigier a repris ce parallèle tentant sur un autre plan : «Millet a fait, en somme, avec plus de force mais dans la même perspective, ce qu'a fait George Sand dans ses romans champêtres» (*Millet*, p. 70). Cependant il n'y a mis aucun sentimentalisme, aucun idylisme, aucune pédagogie. De même, le rapprochement avec Victor Hugo («le frère de Hugo», *ibid.*, p. 94) me paraît sujet à caution.
37. Baudelaire, *Salon de 1859*, chap. VII.
38. «J'ai voulu éviter avec une espèce d'horreur, comme toujours, ce qui pourrait regarder vers le sentimental» (cité par André Fermigier, *Millet*, p. 107).
39. Cité *ibid.*, p. 100.
40. Millet est «profondément spiritualiste»; cité *ibid.*, p. 12.
41. «Le Salon de 1879», *L'Art moderne*, éd. cit., p. 34-35.
42. *Millet*, p. 88. La peinture de Millet, observe André Fermigier (*ibid.*, p. 117), évolue vers le paysage intégral.
43. «Il y a longtemps que cette expression 'le cri de la terre' est trouvée», écrit Millet à Alfred Sensier; cité *ibid.*, p. 50.
44. Sur l'inspiration religieuse de Millet, voir *ibid.*, p. 89-96.
45. Cité dans Moreau-Nélaton, *op. cit.*, p. 81, et dans le Catalogue de l'Exposition Millet de 1975, p. 103-104.

46. La mort ou la maladie de l'enfant (Astyanax) est un signe fréquent de la faute de la mère, un avertissement ou un châtement. Dans le roman du XIX^e siècle, c'est un motif reliant *Volupté*, *Le Lys dans la vallée*, *L'Éducation sentimentale*.
47. «Les Corbeaux», publié dans *La Renaissance littéraire et artistique*, le 14 septembre 1872.
48. *Le Mythe*, p. 67.
49. «La Demoiselle aux principes» (*Le Libertinage*, 1924, rééd. Gallimard, coll. «L'Imaginaire», 1977, p. 52).

DANIEL NADAUD
Fragments



Daniel Nadaud
Fragments. *La Visite dominicale*. 1985



Daniel Nadaud
Une vague histoire... 1986