

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

Revue de l'Université de Bruxelles, 1971/2-3, Bruxelles : Université libre de Bruxelles, 1971.

http://digistore.bib.ulb.ac.be/2011/DL2503255_1971_2_3_000.pdf

Cette œuvre littéraire est soumise à la législation belge en matière de droit d'auteur.

Elle a été publiée par l'**Université Libre de Bruxelles** et numérisée par les Archives & Bibliothèques de l'ULB.

Tout titulaire de droits sur l'œuvre ou sur une partie de l'œuvre ici reproduite qui s'opposerait à sa mise en ligne est invité à prendre contact avec la Digithèque de façon à régulariser la situation (email : [bibdir\(at\)ulb.ac.be](mailto:bibdir(at)ulb.ac.be)) .

Les règles d'utilisation de la présente copie numérique de cette œuvre sont visibles sur la dernière page de ce document.

L'ensemble des documents numérisés mis à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site <http://digitheque.ulb.ac.be/>

REVUE DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES

Problèmes de l'art contemporain

Parcours, <i>par Jacques Sojcher</i>	144
Mais, <i>par Guillevic</i>	148
Notes sur la représentation de l'espace dans le roman contemporain, <i>par Jean Weisgerber</i>	149
Deux aspects de l'imaginal : le fantastique et les «visions», <i>par Maurice-Jean Lefebvre</i>	166
Le thème de la «berne» existentielle : d'«Amphitryon» à «En attendant Godot», <i>par Michel Doutreligne</i>	182
Le Théâtre d'Edward Bond, <i>par Albert Baiwir</i>	192
Quelques traces du «mythe» et de la pensée de Ludwig Wittgenstein dans la littérature allemande contem- poraine, <i>par Jean-Paul Bier</i>	212
Révolution et restauration, de Palazzeschi à Ungaretti, <i>par Pierre Van Bever</i>	229
La littérature espagnole contemporaine : du réalisme à l'excentricité, <i>par Elsa Dehennin</i>	238
«Los premios» de l'écrivain argentin Julio Cortázar ou la quête du réel par l'irrationnel, <i>par André Jansen</i>	271
Un poète et chansonnier russe contemporain : Boulat Okoudjava, <i>par Jean Blankoff</i>	284
Pamphlet pour un art permanent, <i>par Philippe Roberts-Jones</i>	295
De l'évasion à la prise de conscience. Littérature et arts contemporains, <i>par Paul Hadermann</i>	317
Situation de l'architecte et de l'architecture modernistes, <i>par Pierre Puttemans</i>	332
Miroirs de Strawinsky, <i>par Robert Wangermée</i>	345
Le Ballet du xx ^e Siècle ou dix années de règne de Mau- rice Béjart, <i>par Albert Burnet</i>	376

Comité de rédaction de la Revue de l'Université

Directeur M. Charles Delvoye

Administrateur

Secrétaire de
rédaction M. Jacques Sojcher

Membres

Messieurs John Bartier, Paul Bertelson, Jean Blankoff,
J. P. Boon, Mademoiselle Lucia de Brouckère,
Monsieur Jacques Devooght, Docteur Jacques Dumont,
Messieurs Michel Hanotiau, Robert Pirson,
Pierre Rijlant, Lucien Roelants, R. Vanhauwermeiren

Abonnements	4 numéros par an de 120 pages environ:
	Abonnement – Belgique: 400 FB
	Étranger: 450 FB
	Prix du numéro: 120 FB
	Prix du numéro double: 240 FB

Prière d'adresser les souscriptions aux

ÉDITIONS DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES

Parc Léopold, 1040 Bruxelles (Belgique)

Téléphone: 02/35.01.86

– C.C.P. 1048.59 de l'Université Libre de Bruxelles

– Compte 150.492 de l'Université Libre de Bruxelles à la Banque de Bruxelles

– Compte 735 207 R de l'Université Libre de Bruxelles

au Crédit Lyonnais (C.C.P. 947), Boulevard des Italiens, Paris (2^e)

Les articles publiés n'engagent que leurs auteurs.

Les manuscrits non publiés ne seront pas renvoyés.

REVUE DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES

1971 · 2-3

Rédaction Avenue des Ortolans 76
 1170 Bruxelles Belgique

Administration Parc Léopold
 1040 Bruxelles Belgique

Éditions de l'Université de Bruxelles



Parcours

Ce numéro double est consacré à des problèmes de l'art contemporain dans les littératures française, anglaise, allemande, italienne, espagnole, hispano-américaine et russe, en peinture, en architecture, en musique et en chorégraphie. Plus qu'un inventaire de chacun des domaines et des genres, il est l'expression d'une recherche qui se déploie en de nombreuses questions (et mises en questions), ouvre des perspectives, fait le constat d'une crise et d'une mutation, cerne les différences et les ressemblances, essaie de déchiffrer les signes de la modernité.

La discontinuité semble être pour la plupart des auteurs le signe majeur de l'art d'aujourd'hui. Paul Hadermann la retrouve dans la technique romanesque de Proust, chez Hemingway, Faulkner, Dos Passos, dans « l'éclatement des formes » du futurisme et du cubisme ou dans l'« Action Painting », dans les musiques sérielle, électronique ou concrète qui ont « raccourci puis éliminé la ligne mélodique ». Abandonnant l'esthétique romantique du *Gesamtkunstwerk*, du spectacle total, de la coopération de tous les arts, l'idée même de totalité et de référence absolue, chaque art recherche sa spécificité et tend par là à un formalisme, qui est combattu toutefois par une tendance à réintégrer la « réalité ambiante », sans que l'œuvre en soit la représentation. L'œuvre d'art est aujourd'hui recherche du sens de l'œuvre et de son rapport au monde, mais ce sens n'est pas donné, il n'y a pas lieu de le reproduire, le travail de l'artiste est de l'inventer, d'offrir au public de participer avec lui à sa production et de se transformer lui-même par cette *poiesis*. Confrontés aux niveaux de signification de l'œuvre, à ses interactions, à son ambiguïté toujours plus grande, le lecteur, le spectateur, l'auditeur n'épuisent plus l'œuvre mais la maintiennent ouverte, c'est-à-dire irréductible, ils entrent dans son jeu, qui est celui de l'errance et ils engagent, au-delà d'elle, leur statut de sujet (qui ne bénéficie plus de la stabilité, qui est lui aussi en dehors du système sécurisant de la référence), celui du langage et de la société. Le résultat peut être l'angoisse et le désordre, mais il peut être aussi l'avènement d'une autre pensée et d'un homme nouveau.

Il est impossible d'examiner ici l'apport original de chaque auteur et de rendre compte en détails de ses analyses. Nous proposons au lecteur un rapide parcours qui situe la particularité de chaque recherche et qui met peut-être en évidence l'unité de ce volume.

Jean Weisgerber nous présente une réflexion sur l'espace dans le roman contemporain. Il décrit le mécanisme des polarités et examine les critères de leur classement, nous aidant à comprendre comment est agencé l'espace du récit. Plutôt qu'euclidien, celui-ci sera soit projectif, soit topologique. Une lecture de la première page de *La Bataille de Pharsale* de Claude Simon nous montre bien l'efficacité de l'analyse spatiale « dont l'application varie, comme toujours, selon les cas ».

Maurice-Jean Lefebvre confronte sa conception du fantastique avec celle de Tzvetan Todorov, il voit dans le fantastique un cas particulier du poétique. L'auteur tente de définir la réalité *imaginale* et de préciser le rôle de l'art en marquant sa différence avec l'approche métaphysique. Il distingue, avec Jean Pouillon, les points de vue adoptés sur le réel (ou « visions »), sur lesquels repose tout récit et insiste sur le caractère non objectif de la littérature. Celle-ci ne peut résoudre le problème de l'authenticité, elle est « ce problème, s'interrogeant à la fois sur la possibilité et l'inadéquation de notre « vision » du monde ».

Michel Doutreligne propose un curieux mais intéressant rapprochement entre *En attendant Godot* de Beckett et *l'Amphytrion* de Plaute, qu'il situe dans la perspective d'une « crise de la foi ».

Albert Baiwir nous introduit dans l'univers déconcertant d'Edward Bond, auteur de quelques pièces à scandale qui a eu les « honneurs » de la censure londonienne. Ses pièces semblent illustrer l'esthétique du théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud et aussi la théorie de la distanciation de Brecht. Entre l'univers sordide du néo-réalisme et celui d'un drame post-élysabéthain, voici un théâtre cruel et baroque, parfois moralisant mais le plus souvent irréductible à un message.

Jean-Paul Bier recherche les traces du mythe (dans le sens qu'Etiemble donne à ce mot) de Ludwig Wittgenstein chez des auteurs de langue allemande de ces vingt dernières années. Il relève également le prolongement des thèmes du *Tractatus logico-philosophicus* chez des poètes et écrivains comme Ingeborg Bachmann, Helmut Heissenbüttel et Peter Handke. Jean-Paul Bier montre ainsi quelle est la part que le philosophe viennois prit, à son insu, à « l'élaboration de l'esthétique expérimentale contemporaine ».

Pierre Van Bever voit en Palazzeschi un des poètes responsable du « changement de cap décisif de la poésie contemporaine ». En réaction contre l'émphase de la littérature et contre les idéaux de la bourgeoisie à la veille de 1914, il opte pour le « prosaïsme du ton parlé » et ouvre la voie à un « nouvel objectivisme ». Quant à l'itinéraire d'Ungaretti, il est plus complexe. Émule des crépusculaires et de Palazzeschi, marqué par l'expérience de la guerre, Ungaretti évolue vers l'hermétisme, en même temps qu'il se tourne vers une recherche de Dieu. Pierre Van Bever éclaire le sens de cet hermétisme et la signification des deux visages de l'œuvre.

Elsa Dehennin décrit les différentes variantes du réalisme dans le roman espagnol de l'après-guerre, elle explique cette attitude par « la réalité quoti-

dienne hostile» de l'Espagne à laquelle les écrivains sont confrontés. L'idée de la « responsabilité collective » est une idée force de l'écrivain espagnol, qui se sent un devoir de témoigner et de critiquer, une vocation de dénoncer « l'injustice régnante ». De la dénonciation à la volonté de changement, il n'y a qu'un pas que franchissent quelques écrivains depuis 1963. Le roman est chez eux réinvesti par une « transcendance » et il tend à un dépassement du réalisme. L'œuvre de J. Goytisolo est exemplaire de cette démarche, comme celle des romanciers hispano-américains. Elsa Dehennin définit leur attitude comme étant celle de « l'excentricité ».

C'est à l'examen attentif de l'œuvre d'un écrivain argentin qui s'inscrit dans le sillage du surréalisme que se livre André Jansen. Il étudie particulièrement le premier roman de Julio Cortázar.

Jean Blankoff remarque que si « la mode occidentale pénètre à l'Est avec un ou deux ans de retard », l'occident lui découvre avec quarante ans de retard l'école formaliste russe... Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que nous ne connaissions pas encore Boulat Okoudjava, un poète et chansonnier russe contemporain presque aussi célèbre en U.R.S.S. qu'Evtouchenko.

Philippe Roberts-Jones s'attaque à l'« académisme du non-conformisme », qui s'installe dans l'art contemporain et spécialement dans la peinture. Tout en étant ouvert à la modernité et aux dernières recherches de l'art, il dénonce le « complexe de l'avant-garde ». Culte de la mode, de l'inattendu, de l'artifice et de l'insolite, escalade des attitudes sophistiquées, tels sont les attendus du procès de l'inauthenticité contemporaine. A l'actif de l'art moderne, Philippe Roberts-Jones souligne la participation du public à l'œuvre, qui est sans doute difficile, mais dont témoigne la volonté des artistes. Il rejoint ici l'idée de Jean Weisgerber qui écrit, dans l'article déjà cité : « l'espace de l'œuvre s'est ... ouvert à l'artiste et au public, lesquels se promènent désormais dans un milieu lui-même mouvant, libres de leurs gestes mais démunis des assurances qu'offrait un cadre de référence simple et stable ». Tout en se réjouissant de l'ouverture et de la participation, Philippe Roberts-Jones s'inquiète de la crise de la référence, qui débouche, selon lui, souvent sur l'impuissance, la surenchère ou le maniérisme et déplore le « règne quasi exclusif de la rupture ». Il souhaite une éthique ou une symbolique nouvelle de référence que l'homme d'aujourd'hui aurait à créer par delà la discontinuité et le nihilisme. Une telle démarche suppose le courage de la liberté, qui est le signe de l'art véritable.

Paul Hadermann, dans un texte qui aborde les principaux domaines de l'art et essaye de dégager le sens de leur évolution et les caractères généraux de la modernité, reprend à son compte le vocable d'« œuvre ouverte » que Eco applique aux œuvres nouvelles. Insistant lui aussi sur l'idée de « participation active », il voit dans « l'intensification du dialogue entre l'art et le public » une expression nouvelle, très différente de celle du romantisme, du concept de « totalité ». « On peut appeler total cet art contemporain, écrit-il, non parce qu'il mobiliserait toutes ses forces pour nous faire oublier notre réalité propre et nous bercer d'illusions ... mais parce qu'au contraire, cet art s'implante dans notre réalité — ou s'y dissout ».

Pierre Puttemans avance une thèse apparemment paradoxale : l'architecture moderne n'existe pas, et moins encore l'urbanisme. En effet, « les

idées contemporaines n'ont donné lieu qu'à de petites réalisations». Les causes en sont multiples, l'auteur les énumère longuement et conclut à la gravité de la situation, qui pourrait conduire à la disparition de la profession d'architecte indépendant, et par voie de conséquence à celle de l'architecture. Après cet amer constat et ces perspectives peu rassurantes, Pierre Puttemans nous décrit quelques « mythologies » de l'architecture moderniste, qui nous aident à mieux comprendre la crise actuelle de l'architecture, les contradictions et les conflits qu'elle exprime et qui sont ceux de la société tout entière. Ceux-ci ne se résoudreont que « lorsque la société aura résolu les siens ».

Robert Wangermée se livre à une confrontation entre les deux périodes de Strawinsky : celle du néo-classicisme, qui est antérieure à 1940, et celle du sérialisme, qui est postérieure à 1957. Dans la première, Strawinsky affirme d'une façon très radicale son anti-romantisme auquel il oppose un formalisme rigoureux. La musique est pour lui alors uniquement « spéculation sur le monde sonore ». L'attitude de Strawinsky à l'égard de la tradition a peut-être été mal comprise : son néo-classicisme est, pour Robert Wangermée, « le contre-pied de tout académisme », le compositeur ne se sert des œuvres d'art du passé que comme de formes utilisables, de lieux communs qui peuvent fournir des matériaux de base à sa musique. Strawinsky, musicien sériel, accorde une grande attention aux « recherches les plus novatrices dans le langage », sans approuver systématiquement toutes les nouveautés. Son adhésion à la musique sérielle ne le conduit cependant pas à renier la période néo-classique, il essaie de lui donner « une signification plus progressive » et tente de justifier son œuvre entier.

Albert Burnet retrace enfin l'étonnant parcours de Maurice Béjart et l'évolution de sa chorégraphie depuis 1959.

On lira au début du numéro un poème inédit que Guillevic a bien voulu envoyer pour notre revue. Nous l'en remercions vivement. Guillevic attire notre attention sur le plus concret, le plus simple. Le regard qui parvient à se fixer sur « la touffe d'herbe » est peut-être le plus proche de la création, de l'échange de l'art et de la vie.

Jacques SOJCHER.

MAIS

Ce n'est pas difficile

Dans une touffe d'herbe
De voir un incendie
Où s'exaltent des cathédrales,

D'y voir un fleuve qui se presse
Pour les sauver.

Pas difficile
D'y voir des filles nues
Faire la nique aux cathédrales
Et danser sur le fleuve
Qui chante l'incendie,

D'y voir venir l'armée
Crachant par tous ses tanks
Pour, sur le dos du fleuve,
Acclamer sa victoire.

— Mais voir la touffe d'herbe.

GUILLEVIC.

Notes sur la représentation de l'espace dans le roman contemporain ⁽¹⁾

par Jean Weisgerber

Professeur à l'Université Libre de Bruxelles

On parle communément du « monde » du roman — le monde du *Père Goriot*, des *Gommes*, du *Nœud de Vipères*, et les travaux de Cleanth Brooks et Robert Penn Warren, d'Eberhard Lämmert, de S. Dresden entre autres ont mis en évidence le rôle qu'y jouent les idées de temps et d'espace, impliquées par la métaphore de l'usage courant. Le temps romanesque, notamment, a fait l'objet de multiples études, et il n'y a là rien d'étonnant, puisque c'est du temps du discours que dépend l'existence même du monde fictif.

Au commencement est le temps qui, dans le genre narratif, semble donc avoir priorité sur l'espace, lequel ne peut s'ébaucher qu'à partir du moment où débute la lecture. N'empêche que le monde du récit constitue, tout comme celui où nous vivons, un ensemble spatio-temporel où lieux et phases de l'action s'interpénètrent. Pourtant, si l'on a beaucoup disserté sur la fonction du décor et de la description, on sait mal, à l'heure actuelle, comment est fait le milieu où se déroule la narration, que celui-ci se présente comme réalité sensible ou tout simplement comme rêve ou vision. Les ouvrages de Robert Petsch (*Wesen und Formen der Erzählkunst*, 1934), de Gaston Bachelard (*Poétique de l'espace*, 1957), de Roman Ingarden (*Das literarische Kunstwerk*, 1960²), de Georges Matoré (*L'espace humain*, 1962) et de Frank C. Maatje (*Der Doppelroman*, 1964 ; *Literatuurweten-*

(¹) Synthèse provisoire de recherches entreprises depuis 1966.

schap, 1970), les articles de Théophile Spoerri ⁽²⁾, de Herman Meyer ⁽³⁾ et de Maatje ⁽⁴⁾, enfin, ont tant soit peu aidé à débrouiller la question, mais, en général, la critique ne s'est guère inquiétée de la manière dont le roman traduit l'attitude de l'homme devant son milieu physique.

C'est pourtant là une attitude fondamentale et qui s'exprime tantôt de propos délibéré — mais pas toujours — dans la description classique, tantôt — et bien plus fréquemment — de façon spontanée et implicite par l'emploi d'adverbes, prépositions, conjonctions, formes verbales, etc. Ainsi apparaît d'emblée le double aspect que revêt l'analyse de l'espace romanesque, laquelle tient compte à la fois des formes spécifiques du genre (point de vue du narrateur, succession et enchaînement des épisodes, etc.) et de celles du langage. Pareille critique tend naturellement la main à la stylistique : elle s'appuie volontiers sur des dénombrements et des statistiques, et contribue peut-être par là à entourer les études littéraires d'un halo scientifique, à leur donner l'avant-goût d'une objectivité et d'une précision auxquelles elles n'ont jamais cessé d'aspirer.

Mais cet espace romanesque, en quoi est-il original ? Et dans quelle mesure ?

A remarquer tout d'abord que, comme les autres composants du récit, il n'existe qu'en vertu du langage. Verbal par définition, il se distingue ainsi des espaces propres au cinéma et au théâtre, par exemple ; ceux-ci sont directement perceptibles à l'œil et à l'oreille, tandis que celui-là, évoqué par la seule entremise de mots imprimés, se construit comme pur objet de la pensée.

Ce qui revient à dire qu'il relève de l'espace ou des espaces que sert à exprimer le langage, ceux auxquels Matoré a consacré son livre. Entre son enquête lexicologique et la nôtre, les liens

(2) Cf. TH. SPOERRI, *Éléments d'une critique constructive*, in *Trivium*, VIII, 3, 1950, pp. 165-187.

(3) Cf. H. MEYER, *Raum und Zeit in Wilhelm Raabes Erzählkunst*, in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XXVII, 2. Heft, 1953, pp. 236-267. Et : *Raumgestaltung und Raumsymbolik in der Erzählkunst*, in *Studium generale*, X, Heft 10, 1957, pp. 620-630.

(4) Cf. F. C. MAATJE, *Littéraire-ruimtebenadering*, in *Forum der Letteren*, VI, 1, 1965, pp. 1-16.

sont évidents, les mots étudiés étant apparemment les mêmes ; aussi l'inventaire que Matoré a dressé des termes spatiaux dans le français d'aujourd'hui fournit une excellente hypothèse de travail au critique littéraire. Avec cette différence que ce dernier a affaire à un langage spécialisé dans la mesure où, contrairement à la prose scientifique ou juridique, l'idiome du romancier remplit une fonction créatrice ; ici, la « parole » l'emporte de loin sur la « langue ». Les mots du roman, tout en paraissant se rapporter aux choses de notre vie quotidienne, bâtissent en fait une réalité *sui generis*. L'espace romanesque est donc un espace verbal créé de toutes pièces, caractère conforme à la fois à la nature des beaux-arts et, comme nous allons le voir, à la notion même d'espace.

En principe, l'accent y est mis sur l'imaginaire, le subjectif, l'unique, et cependant, il arrive que ce paysage inventé diffère peu, à première vue, d'un reportage sur le Sacré-Cœur ou Saint-Tropez. Voilà un des moments où la littérature — et singulièrement la narration — peut être prise en flagrant délit de double jeu, d'équivoque, de supercherie. Composé de mots, l'espace romanesque comprend tous les sentiments et concepts spatiaux que le langage est capable d'exprimer, mais en se les annexant, il en modifie automatiquement le statut. Et c'est là, précisément, ce que tel ou tel écrivain — les réalistes entre autres — voudrait faire oublier. En résumé, sa spécificité littéraire mise à part, l'espace du récit se distingue, en raison de son caractère purement verbal, des espaces exprimés soit par des signes non-linguistiques, comme ceux des mathématiques et de la physique modernes, soit par des images concrètes et immédiatement perceptibles, comme celles des arts plastiques ou du cinéma. Par contre, le roman entretient, sur ce point, d'étroites relations avec les sciences humaines, la religion, le mythe et ce qu'on appelle parfois la géométrie de la vie quotidienne, qui font également appel au langage. Néanmoins, si manifestes que puissent paraître les affinités, il s'agit fondamentalement de bien autre chose.

L'espace romanesque, avons-nous dit, constitue une authentique création. Mais, à tout prendre, il n'y a pas d'espace qui nous soit véritablement donné. Il faut toujours que nous l'édifions nous-mêmes. En littérature, il naît des combinaisons de mots imaginées par celui qui écrit ; Euclide développe son sys-

tème de démonstration en démonstration ; Chartres et le H.L.M. concrétisent les rêves — ou les cauchemars — des architectes. En somme, l'espace n'est jamais que le reflet d'une expérience individuelle et, dans bien des cas, d'une tentative d'agir sur le monde : toute notion de cette espèce recèle, au fond, la volonté de s'adapter au milieu physique et, au-delà, de se l'asservir, ainsi que le démontrent les progrès de la physique depuis Einstein et la conquête de la Lune. Lorsque l'activité créatrice demeure exclusivement intellectuelle, il en résulte des espaces théoriques qui n'ont rien de commun avec le roman, puisque le langage dont il est composé dépend, dans une large mesure, des organes du corps et de leurs fonctions. L'espace romanesque est un espace vécu par l'homme tout entier et dès lors analogue à ceux que représentent le peintre et le sculpteur, qu'invoquent les prêtres, qu'étudient sociologues, linguistes, géographes, psychologues et ethnologues. L'esprit, en art, est à lui seul impuissant : Bruegel, c'est entre autres choses un œil et une main ; Mozart, une oreille ; Claudel, un souffle. L'espace du récit englobera donc des représentations mentales, le milieu psychique — illimité en théorie — des songes, du désir et de la spéculation, et, d'autre part, des sensations et perceptions occasionnées par un monde physique dont la finitude est d'ordinaire aussi évidente que celle du sujet qui s'y meut. Pleinement vécue, cette sorte d'espace traduit une manière d'être, une expérience existentielle, plongeant ses racines dans le corps humain ; aussi est-elle fonction de la situation de celui qui la vit. Merleau-Ponty écrit très justement : « Les relations entre les choses ou entre les aspects des choses étant toujours médiatisées par notre corps, la nature entière est la mise en scène de notre propre vie ou notre interlocuteur dans une sorte de dialogue »⁽⁵⁾. Parlant des « parties et espèces du lieu », Aristote, déjà, distingue le haut et le bas, la droite et la gauche, l'avant et l'arrière (*Physique*, IV, 208 b), termes qui se réfèrent tous à un observateur debout. De même, la perspective idéale de la Renaissance découle d'une vision monoculaire et fixe, tandis que les deux « côtés » de la *Recherche du temps perdu*, celui de chez Swann ou de

(5) M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, (Bibliothèque des Idées), pp. 369-370.

Méséglise et celui de Guermantes, rattachent des directions à des rapports sociaux. Par ailleurs, la création de l'espace vécu, qui dans la vie courante se ramène à des sentiments, à des impulsions, à une *Weltanschauung* généralement informulée, se concrétise dans les beaux-arts sous forme d'objets tangibles : statues, tableaux, films, livres. Sous l'angle de l'esthétique, l'expérience de l'espace coïncide avec sa représentation concrète : visible, tangible, audible. L'homme qui « vit » l'espace dans toutes ses fibres le bâtit ici littéralement sous nos yeux, ce qui signifie que l'espace suggéré par les mots du récit se voit déterminé au premier chef par la personne et la situation du narrateur. Dans la structure romanesque, dans n'importe quelle structure bien agencée, matériaux, parties et aspects — tout se tient, et notre étude commencera dès lors par celle du « point de vue ». De la forme narrative employée (première ou troisième personne, confession, témoignage objectif ou explication totale, lettre ou apostrophe à un tiers, etc.) procède la manière dont est organisé le milieu. Celui-ci est vécu à différents niveaux : d'abord par le narrateur en tant que personne physique, fictive ou non, et à travers la langue qu'il écrit ⁽⁶⁾, ensuite par les (autres) personnages qu'il dépeint, enfin par le lecteur qui introduit à son tour un point de vue éminemment partial. A cet égard, l'espace lu tend à supplanter celui où pense et se déplace d'habitude le lecteur : la fiction, dit Butor ⁽⁷⁾, dépayse. Encore faut-il, pour que la communication soit possible, que le livre ne nous entraîne pas au delà de certaines limites. Un roman étranger, disons chinois ou japonais, peut nous rester inaccessible parce que nous y « perdons le nord ». Du point de vue sociologique, le contact entre l'auteur et le public est assuré notamment par la « communauté des évidences » ⁽⁸⁾, parmi lesquelles on rangera la notion d'espace, variable selon l'époque et le lieu, et dont il faudra retracer les métamorphoses littéraires.

⁽⁶⁾ Il existe indubitablement une qualité spatiale propre à chaque langue. Voyez l'usage, courant en anglais, des points cardinaux pour localiser une chambre, une maison, un quartier.

⁽⁷⁾ Cf. M. BUTOR, *Répertoire II*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1964, pp. 43-44, (« L'espace du roman »).

⁽⁸⁾ R. ESCARPIT, *Sociologie de la littérature*, Paris, P.U.F., 1968⁴, (Que sais-je ?, 777), p. 101.

On voit ainsi que l'espace du roman se rapproche et s'écarte tour à tour de celui que dissèquent ethnologues, linguistes, critiques d'art, psychologues, etc. Avouons qu'il défie les définitions exactes, mais l'ambiguïté, l'hétérogénéité, l'impureté qui lui appartiennent n'entachent-elles pas — à moins qu'elles ne l'enrichissent — l'art littéraire tout entier, si perméable aux influences ? Ceci dit, on pourrait encore se demander comment le genre narratif se différencie sous ce rapport du drame et de la poésie. On a déjà fait observer que le théâtre pose un problème particulier, puisque le texte de l'auteur s'y voit transposé partiellement en décors et mimiques qui affectent sans détour les sens du spectateur.

Le drame doit être vu et écouté ; les signes du roman et du poème se lisent. Alors qu'une pièce exige une scène réelle que le régisseur transforme en simulacre, le poème semble se passer aisément de l'espace. Si Hölderlin fait apparaître Heidelberg et l'Archipel, si Baudelaire invite au voyage, le lieu poétique, chez T. S. Eliot, se réduit quelquefois à un point — « the still point of the turning world », c'est-à-dire à une absence d'étendue. Quant au roman, genre mimétique par excellence, il demeure centré sur une action, si menue soit-elle, dont les faits nécessitent, par définition, un temps et un lieu, mais ce lieu romanesque émane exclusivement de la plume du conteur, du verbe jailli de son cerveau, de son cœur, de toute sa chair.

Il en résulte que cet espace est tout autant axé sur l'homme, tout aussi anthropomorphe, pourrait-on dire, que le récit où il s'inscrit. Plutôt qu'un agrégat de places publiques, de rues et de maisons, le Paris de Zola et de Balzac est la somme des souffrances et des joies de Gervaise, l'entrepôt des rêves ambitieux de Rastignac : « ce beau monde dans lequel il avait voulu pénétrer », « cette ruche bourdonnante » dont il semblait « par avance (...) pomper le miel » (*). Relisons encore comment Gogol insuffle sa hantise du démon au paysage pétersbourgeois : « Tout, d'ailleurs, respire ici le mensonge ; elle ment à chaque heure du jour et de la nuit, cette Perspective Nevski ; mais surtout lorsque les lourdes ténèbres descendent sur ses pavés et recouvrent les murs jaune paille et blancs des maisons, lorsque la

(*) BALZAC, *La comédie humaine*, II, Paris, N.R.F., 1935, (Bibliothèque de la Pléiade, 27), p. 1085.

ville s'emplit de lumières et de tonnerres et que des myriades de calèches passent en trombe au milieu des cris des postillons penchés sur le col de leurs chevaux, tandis que le démon lui-même allume les lampes et éclaire hommes et choses, pour les montrer sous un aspect illusoire et trompeur» (10).

L'espace du roman n'est au fond que l'ensemble des relations existant entre le décor de l'action et les personnes que celle-ci présuppose, à savoir l'individu qui raconte les événements et les gens qui y prennent part. On retrouve ici la notion de « point de vue » que James, Conrad, Joyce et leurs successeurs ont rendue singulièrement complexe. Le narrateur, on le sait, a perdu depuis longtemps la suffisance princière de Balzac et de Dickens : doutant de lui-même et de ses paroles, il a appris à multiplier les voies d'approche, à se corriger, voire à disparaître devant ses protagonistes. Dans bien des œuvres contemporaines, on distingue non plus un seul, mais plusieurs foyers ou centres de rayonnement : comme dans la peinture cubiste, le point de vue est mouvant. Alors que Balzac, Ghirlandaio et Racine s'installaient solidement avec le public en dehors de l'œuvre, ouvrant sur elle une fenêtre que suggéraient le cadre du tableau ou le rectangle de la scène classique, l'artiste moderne pénètre résolument dans sa création et, nous tenant par la main, nous fait tourner autour de la nature morte, jouer avec ses acteurs et quasiment entrer dans la peau de ses héros. Ainsi s'estompe la distinction traditionnelle entre sujet et objet.

Pour ce qui est de la structure de l'espace, les détails topographiques, les noms et descriptions de lieux (*Lokal*) jouent un rôle secondaire en comparaison des relations signalées ci-dessus. Les recherches entreprises révèlent en effet la permanence de certains termes ou concepts, tels que « dessus », « dessous », « courbe », « droit », « communication », etc., dont le sens varie néanmoins de roman en roman et même d'un passage à l'autre. Ayant constaté que le « vocabulaire du psychisme spatialisé » se compose de mots revêtant, « en raison du contexte et des motivations plus ou moins conscientes de celui qui les emploie, des significations souvent opposées » (11), Matoré, déjà, avait

(10) GOGOL, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1966, (Bibliothèque de la Pléiade, 185), pp. 568-569.

(11) G. MATORÉ, *L'espace humain*, Paris, La Colombe, 1962, p. 90.

songé à appliquer une méthode dialectique. La plupart des termes spatiaux que nous avons relevés peuvent en effet se grouper deux à deux en antinomies — à ne considérer, du moins, que la signification du dictionnaire, et il nous est loisible par conséquent d'établir une liste de couples dialectiques (proche/lointain, haut/bas, petit/grand, fini/infini, cercle/droite, repos/mouvement, vertical/horizontal, ouvert/fermé, continu/discontinu, blanc/noir, etc.) ou polarités dont chacune rassemble des forces ou éléments opposés. Ce sont là, répétons-le, des relations extériorisant les impressions ou tensions enregistrées, au contact du milieu, par le narrateur et ses personnages. Il tombe sous le sens que l'avant et l'arrière, par exemple, ne s'opposent que parce qu'ils sont vus et ressentis comme tels en fonction de la position momentanée d'un observateur, authentique accumulateur et premier mobile. Ou bien encore, l'intérieur apparaîtra comme le contraire de l'extérieur parce qu'un héros y associera respectivement sa claustrophobie et son désir de liberté. Du point de vue du sujet qui écrit et des gens qu'il décrit, chaque polarité supplémentaire peut être considérée comme un complément d'information sur la situation globale dans laquelle ils se trouvent. Plus les polarités se multiplient, plus l'espace et l'œuvre gagnent en intérêt ; un espace composé d'un seul couple ressemblerait à un homme doté de deux yeux, mais privé d'oreilles, de bras, de jambes, de reins, etc. Remarquons qu'en revanche, notre logique, notre morale et notre politique se contentent fort bien d'un dualisme aussi simpliste... Ces idées ne sont pas neuves : nous venons de les rencontrer en germe dans la *Physique* d'Aristote, et la *Poétique de l'espace* de Bachelard, les livres et articles de Maatje, Spoerri, Meyer et Matoré y font également allusion, sans jamais les pousser à fond.

Si formellement, en dehors de tout contexte, les termes de nos relations binaires demeurent contradictoires (pour définir le mot « intérieur », le *Petit Robert* l'oppose à « extérieur »), il n'en va pas de même des significations particulières qu'on leur accorde. Ainsi, l'antithèse peut se réduire à la simple complémentarité ou, à la limite, s'évanouir et céder sa place à la synonymie. Un exemple : le romancier hollandais W. F. Hermans, tout en mettant en contraste le « blanc » et le « noir », les rend interchangeable. Le héros de *De donkere Kamer van Damocles* vit dans la clandestinité et, pour cette raison, fait teindre en

noir ses cheveux filasse, tandis que son amie, qui est juive et noire, se fait décolorer. Chez l'homme comme chez la femme, l'être (blanc ou noir) est exactement aux antipodes du paraître (noir ou blanc) ; mais, que le noir se superpose au blanc ou inversement, les deux se complètent pour définir chaque fois un même individu, c'est-à-dire simultanément ce qu'il laisse voir et ce qu'il dissimule. Hermans va plus loin lorsque, embrouillant à dessein les sens propre et figuré, il fait dire à l'un de ses personnages que « nulle part au monde autant de choses ne sont mises au jour que dans une chambre *noire* » (12) : ici, le jeu de mots établit une concordance. En partant de cet emploi, on peut considérer que, dans le roman, le terme « obscur » est susceptible de recevoir des acceptions contraires : les ténèbres, sans rien perdre de leur noirceur, deviennent source de « lumière ». Les extrêmes en arrivent donc à coïncider : ils sont à la fois identiques dans la parole du narrateur ou d'un protagoniste, et antithétiques dans la langue usuelle. Il se peut même que similitude et contradiction soient soulignées dans le même contexte, ce qui veut dire que les pôles se correspondent à la façon de l'arbre et de son reflet dans l'eau. Enfin, cette symétrie se résout à l'occasion en union : un endroit tel que la « véranda » fusionnera le dehors et le dedans, l'extérieur et l'intérieur de la maison. Nos polarités sont des mécanismes plus délicats et plus compliqués qu'il ne paraît, puisque l'opposition originale s'y mue, dans tel ou tel cas, en complémentarité, identité, symétrie ou synthèse.

Telles sont les opérations couramment pratiquées sur l'alphabet binaire de l'espace romanesque. Il nous reste à voir selon quels critères les couples en sont classés. Il y a tout d'abord les trois *dimensions* ou *directions* classiques — longueur, largeur, hauteur — auxquelles se rapportent les polarités citées par Aristote (gauche/droite, avant/arrière, haut/bas) et déterminées par le corps de l'homme debout. Mais d'emblée surgissent des difficultés, chaque dimension n'engendrant pas invariablement le même couple : le mot « longueur » s'applique en effet tantôt à une route qu'on parcourt (avant/arrière), tantôt à une

(12) W. F. HERMANS, *De donkere Kamer van Damocles*, Amsterdam, G. A. van Oorschot, 1963, p. 100 : « nergens ter wereld komt zoveel aan het licht als in een donkere kamer ».

planche horizontale (gauche/droite). On touche ici à une première ambigüité. D'autres polarités dérivent des notions de distance, d'échelle, de volume, et ressortissent en somme aux *mesures* et *proportions* : proche/lointain, petit/grand, fini/infini, limité/illimité. Purement quantitatives à première vue, elles expriment en règle générale surtout un jugement de valeur. Pour Werther, les lointains ne se mesurent pas en lieues, ils cristallisent des désirs inassouvissables et l'amère conscience de vivre en reclus dans l'univers physique :

Mon cher Wilhelm, j'ai fait toutes sortes de réflexions, sur ce désir qui est en l'homme de s'étendre, de faire de nouvelles découvertes, de courir le monde, puis, d'autre part, sur cet instinct profond qui le fait se résigner volontiers à d'étroites limites et suivre machinalement l'ornière de l'habitude, sans se soucier de ce qui est à droite ou à gauche. Ce qu'il y a d'étrange, c'est, lorsque j'arrivai ici et que, de la colline, je contemplai cette belle vallée, comme tout ce qui m'environnait m'attira. — Là-bas, ce petit bois ! — Ah ! si à ses ombres tu pouvais mêler la tienne ! — Et, là-haut, la cime de cette montagne ! — Ah ! si tu pouvais, de là, embrasser ce vaste paysage ! — Et ces collines l'une à l'autre enchaînées, et ces discrets vallons ! — Oh ! si je pouvais m'y perdre !... J'y courrais, et m'en revenais sans avoir trouvé ce que j'espérais. Ah ! il en est des lointains comme de l'avenir ! Tout un monde crépusculaire s'étend devant notre âme, notre sensibilité s'y plonge, s'y perd de même que notre regard, nous aspirons, ah ! du fond du cœur, à donner tout notre être, pour que la volupté d'un unique, d'un grand, d'un magnifique sentiment le remplisse entièrement. Et, hélas ! lorsque nous y courons, lorsque *là-bas* est devenu *ici*, tout est après comme avant, nous restons là dans notre pauvreté, dans nos étroites limites, et notre âme assoiffée se tend vers le rafraîchissant breuvage qui lui a échappé ⁽¹³⁾.

Viennent ensuite différentes catégories concernant : la *forme* (courbe/droit), le *mouvement* qui introduit l'idée de temps (mobile/immobile, fluide/solide, expansion/contraction, horizontal/vertical), la *communication* (ouvert/fermé, dedans/dehors), la *continuité* (continu/discontinu) et l'*éclairage* (clair/obscur, blanc/noir). Il va de soi que, loin de s'exclure, ces critères se combinent aisément : une chose toute proche est caractérisée non

⁽¹³⁾ GOETHE, *Les souffrances du jeune Werther*. Traduit et préfacé par H. Buriot Darsiles. Paris, Éditions Montaigne, 1931, (Collection bilingue des classiques étrangers), pp. 28-29.

seulement par la notion de distance ou de mesure, mais encore, selon les cas, par celles de direction, de forme, de mouvement, etc. Il s'agit là de concepts généraux formant le système de référence, comparable aux axes de la géométrie analytique, par rapport auquel se définit l'espace du récit.

Peut-être commence-t-on à mieux comprendre, à présent, comment est agencé ce composant fondamental du genre narratif. Soulignons-le encore : on se trouve devant un champ de forces qui matérialise notamment une attitude du narrateur vis-à-vis de son œuvre au moment même où il la crée, et qu'il y insère du même coup. On disait jadis qu'en poésie, le paysage est un « état d'âme ». Chose curieuse, ce cliché romantique, dont nous avons appris à rire, se révèle plus juste que jamais, à condition d'entendre par là les idées et sentiments, les impulsions plus ou moins conscientes ou inconscientes qui s'incarnent, dans le récit, sous la forme non pas de faits, de choses et de personnages fictifs, mais de relations spatiales — tout aussi fictives — entre ces personnes et ces choses et, surtout, entre celles-ci et celui qui les représente. Il est caractéristique que, chez les romanciers contemporains du moins, l'objet isolé se voit négligé au profit des rapports qu'il entretient avec les autres, de sa situation dans l'ensemble décrit et vis-à-vis du conteur. On préfère aujourd'hui l'aspect à la qualité, le relatif et le dynamique à l'absolu et à l'immuable.

On s'étonnera sans doute de ce que l'espace romanesque présente si peu de points de contact avec la géométrie euclidienne. Bien sûr, les propositions de cette dernière ne relèvent pas de l'espace vécu, mais, enfin, elles recourent si souvent les observations de nos sens, et l'école nous les inculque depuis si longtemps que notre « civilisation a fait sien, généralisé, l'Espace euclidien qui convient particulièrement bien au développement de la praxis utilitaire » (14). Quoique cette affirmation soit vérifiée par l'histoire de la peinture, de la Renaissance florentine à Kandinsky, elle ne semble pas s'appliquer au roman d'aujourd'hui, telle description d'un Robbe-Grillet mise à part. L'espace romanesque n'est ni infini, ni continu, ni isotrope, ni

(14) J. LE MEN, *L'espace figuratif et les structures de la personnalité*. Paris, P.U.F., 1966, 2 vol., (Université de Grenoble, Publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines, 39), I, p. 28.

homogène, mais limité, jonché d'obstacles, criblé de fissures, défini par des directions et lieux privilégiés, bourré de sons, de couleurs et de parfums. Qu'y a-t-il d'euclidien là-dedans ? Quasiment rien. Seule la primauté du « point de vue » rappelle à la rigueur la perspective classique — le fait que l'œuvre n'existe qu'en fonction de la main qui écrit, de l'œil qui regarde.

Encore faudrait-il que soient conservées les distances et dimensions des objets par rapport les uns aux autres... Mais, dans le roman, on assiste à d'étranges expansions et contractions. N'est évaluable à coup sûr, mais d'une manière approximative, que la distance psychologique entre l'action et le narrateur, non la grandeur relative des êtres représentés. On penserait plutôt à cet « espace projectif » que Piaget découvre chez le jeune enfant (deuxième phase de la représentation spatiale) et qu'ont construit notamment les peintres du haut moyen âge. L'espace romanesque n'est-il pas, littéralement, une projection du narrateur — même si ses éléments sont généralement privés des qualités fixes chères à un certain esprit médiéval ?

Piaget et Francastel distinguent encore, respectivement chez l'enfant et dans l'art du xx^e siècle, une troisième sorte d'espace, qu'ils appellent « topologique ». Les vestiges littéraires en sont bien plus nombreux que ceux des variétés euclidienne et projective : voyez l'instabilité foncière du milieu, la ductilité des objets, des formes et des distances, l'insignifiance des choses isolées et, surtout, les notions qualitatives de voisinage, de séparation, d'ordre (ou de succession), de symétrie, d'enveloppement et de continuité auxquelles correspondent tel terme ou telle relation de nos polarités : proche/lointain, dedans/dehors, opposition, etc. :

« La représentation topologique de l'espace repose sur l'ambivalence de certains couples, en nombre limité : semblable et opposé ; identique et autre ; partie et tout ; localisation et ubiquité. Il s'agit d'une distinction de qualités qui ne s'appuie sur aucune localisation fixe d'objets distincts et qui ne tient compte, en somme, que des impressions intimes du sujet » (15).

(15) P. FRANCASTEL, *Espace génétique et espace plastique*, in *Revue d'esthétique*, I, 4, octobre-décembre 1948, pp. 349-380, p. 363. Voyez aussi : J. PIAGET et B. INHELDER, *La représentation de l'espace chez l'enfant*. Paris, P.U.F., 1948, (Bibliothèque de philosophie contemporaine, Psychologie et Sociologie).

La spécificité, d'ailleurs difficile à cerner, de l'espace romanesque n'interdit nullement de mettre en parallèle la littérature et la psychologie ; cependant, faute de données précises, nous nous en tiendrons provisoirement à cette esquisse. Mieux vaut, à ce stade, quitter le domaine des généralités et passer, enfin, au concret. Voici, à titre d'exemple, l'ouverture de *La bataille de Pharsale* de Claude Simon :

«Jaune et puis noir temps d'un battement de paupières et puis jaune de nouveau : ailes déployées forme d'arbalète rapide entre le soleil et l'œil ténèbres un instant sur le visage comme un velours une main un instant ténèbres puis lumière ou plutôt remémoration (avertissement ?) rappel des ténèbres jaillissant de bas en haut à une foudroyante rapidité palpables c'est-à-dire successivement le menton la bouche le nez le front pouvant les sentir et même olfactivement leur odeur moisie de caveau de tombeau comme une poignée de terre noire entendant en même temps le bruit de soie déchirée l'air froissé ou peut-être pas entendu perçu rien qu'imaginé oiseau flèche fustigeant fouettant déjà disparue l'empennage vibrant les traits mortels s'entrecroisant dessinant une voûte chuintante comme dans ce tableau vu où ? combat naval entre Vénitiens et Génois sur une mer bleu-noir (...) » ⁽¹⁶⁾.

Pour être bref, l'extrait n'en fourmille pas moins d'indications spatiales que l'exégète interprétera forcément à la lumière du roman tout entier. Les couleurs, entre autres, mériteraient un examen statistique auquel on ne saurait se livrer ici. On établira plus facilement les coordonnées du narrateur. Le milieu décrit n'est pas celui des choses objectives, mais celui de leurs seules impressions tactiles, olfactives, auditives, visuelles surtout. Le lecteur se trouve d'emblée plongé dans une conscience, emporté par un flux de sensations, d'images, de souvenirs que ne saurait fondre ensemble la succession des mots, propre au discours. C'est ce continuum que suggère tant bien que mal l'absence de virgules et de points. Complètement intériorisé, l'espace est ici une réalité psychologique à l'état pur : créée et habitée par l'être qui écrit et qui, pour ainsi dire, se confond avec elle. Au lieu de voir et de nous faire voir l'action

(16) C. SIMON, *La bataille de Pharsale*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 9.

du dehors, comme le fait Balzac en décrivant le Saumur de Grandet, le narrateur est « précipité » (17) — et nous avec lui — dans le psychisme du personnage, derrière l'œil, sous la peau. Ce qui frappe, par-dessus tout, c'est la « foudroyante rapidité » des perceptions, leur répétition et la diversité des associations. Mais au kaléidoscope de la vie « réelle » s'oppose dès la fin du passage « ce tableau vu où ? », c'est-à-dire la hantise de la stabilité, de la permanence et de la certitude, qui mènera, plus loin, aux minutieuses descriptions, aux « citations » du *Combat de cavaliers* d'Uccello et d'autres peintures. Ainsi s'esquisse, dès l'abord, la polarité mouvement/repos. Ce n'est pas la seule qu'on puisse relever, car le flux de conscience charrie dans sa continuité des images décousues, la force ascensionnelle des ténèbres croise l'horizontalité de la mer et — sans y regarder de trop près — celle de la voûte des flèches et de l'arbalète prête à tirer, et, enfin, l'air, la lumière et l'oiseau font pendant à la « terre noire » et au « tombeau ». En particulier, les couples horizontal/vertical et blanc/noir (ou clair/obscur) ainsi que l'antique antagonisme de l'air et de la terre semblent renvoyer au conflit de la vie et de la mort ; mais il faudrait, pour que cette explication soit valable, pouvoir produire d'autres exemples. Il n'empêche que, d'entrée de jeu, ce thème, essentiel comme l'indique le titre de l'œuvre, se trouve lancé dans l'espace. Il serait vain de vouloir commenter le roman en fonction de matériaux aussi légers, mais on retiendra de cet échantillon que l'analyse spatiale fournit à la critique une méthode efficace, dont l'applicabilité varie, comme toujours, selon les cas.

Par ailleurs, les polarités constituent en elles-mêmes un sujet passionnant sur lequel on ne pourra s'étendre dans ces pages. Étudiées une à une dans un nombre suffisant de contextes, elles permettent d'aborder des domaines et problèmes aussi divers que le symbolisme religieux et psychanalytique, les notions d'absolu, de limite et d'horizon, la conception du temps et le mythe de l'éternel retour, l'emploi d'illusions d'optique semblables à celles des *op-painters*, la hantise de la communication tant au niveau du langage qu'à celui de la liberté physique, etc. Signalons que les enquêtes de Bachelard sur les quatre

(17) *Ibid.*, p. 160.

éléments traditionnels rendront, sur ce terrain, de précieux services.

L'extrait de Claude Simon montre qu'en dépit de la méfiance dont ils sont l'objet, la plupart de nos sens peuvent collaborer à la construction de l'espace romanesque. Encore faut-il s'entendre sur leur importance relative : certains romanciers ont beau édifier un espace « sonore » par exemple, ils n'en sont pas moins l'exception. D'ordinaire, la part du lion revient à la vue et aux sensations de mouvement : le roman contemporain porte la marque d'une vision cinématique, car sujet et objets y sont rarement fixes. Même le regard qui les met en rapport ressortit au mouvement, la vue exprimant aujourd'hui un désir de « contact » et d'« adhésion »⁽¹⁸⁾. Regarder, caresser ou fouiller du regard, c'est aussi juger⁽¹⁹⁾, quoi qu'on en ait dit. Pour d'aucuns, c'est même créer, puisque je ne connais d'autre monde visible, comme doit bien le reconnaître Robbe-Grillet, que celui qu'« oriente *mon point de vue* »⁽²⁰⁾ et que me dévoile ma propre rétine. Monde en crise, chaos, énigme, jeux de miroirs que l'observateur contemple volontiers à l'abri d'un poste de guet : dans le roman et le cinéma d'aujourd'hui, il est peu d'attitudes aussi répandues que celle du voyeur.

C'est l'étude de l'espace, sans doute, qui permettra de mieux estimer les affinités et les dettes réciproques des romanciers et des cinéastes. Pour ceux-ci, tout ou presque dépend de la position de la camera, du montage et des manipulations qu'ils font subir au temps de l'intrigue, problèmes (travellings, fondus enchaînés, gros plans, etc.) qui se posent aussi bien aux autres. Le roman se laisse facilement — et souvent très mal — filmer, tandis que, de nos jours, le scénario se publie de plus en plus sous forme de récit. Une des ressemblances les plus frappantes entre les deux genres, du moins depuis la guerre, consiste en ce milieu « enveloppant » où se retrouvent héros, photographe et spectateur (ou narrateur et lecteur). Ainsi s'effondrent les vieilles barrières entre l'art et la vie, entre l'objet fabriqué et le consommateur qui jadis ne faisait qu'utiliser un produit fini

(18) Cf. G. MATORÉ, *op. cit.*, p. 20.

(19) Cf. *ibid.*, pp. 77 et 216.

(20) A. ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, p. 66.

et qui maintenant intervient par surcroît dans le processus créateur. Mais c'est là une conception que les peintres ont largement diffusée.

Les arts plastiques n'exercent actuellement pas moins d'attraction qu'autrefois, tant s'en faut. Bien qu'aptes à rendre le mouvement, ils le figent : la crinière des chevaux du Parthénon, la main d'Hercule s'apprêtant à frapper l'hydre flottent, tant que subsistent le marbre et la couleur, en dehors du temps, offertes à l'émerveillement ou au mépris des générations. La statue, la toile, l'instantané rendent l'éphémère durable, perceptible à loisir : le temps s'y spatialise, le devenir s'y solidifie en pierre, en lignes et nuances. De là les « citations » de sculptures et de tableaux dans les romans de Hugo Claus et de Claude Simon, lesquelles trouvent leur justification, en dernière analyse, dans l'angoisse devant l'Histoire et dans la fluidité du réel. La spatialité picturale mystifie, nie même la chronologie. Dans l'espace pur, l'idée de déchéance et de mort s'efface devant un sentiment inhabituel de sécurité, et la citation donne au fond l'illusion d'une victoire sur le temps.

On a dit et répété que la littérature reflétait moins bien et moins vite que la peinture les grandes mutations de l'époque ⁽²¹⁾. Qu'en est-il au juste ? S'il est vrai que l'impressionnisme, le cubisme et l'expressionnisme littéraires furent devancés et inspirés par leurs homologues plastiques — dette que symbolistes et surréalistes n'ont guère réussi à rembourser —, on peut néanmoins douter de la pertinence de cette affirmation. Il est toujours téméraire de comparer les mérites respectifs des moyens de communication (langues, genres artistiques, *mass media*, etc.), car chacun obéit à ses règles propres, est fonction de ses matériaux, de ses structures, de ses fins. On n'exprime pas mieux telle ou telle chose en anglais qu'en allemand : on l'exprime autrement, voilà tout. Selon les circonstances, on préférera la poésie au théâtre, le pamphlet au roman, la télévision à la presse écrite, mais, en soi, les uns ne sont pas meilleurs que les autres. Or, il se fait que le langage, matériau de l'écrivain, se déploie dans un milieu temporel par excellence, tandis qu'il sert à traduire des impressions spatiales aussi hétéroclites que celles de

(21) Cf. P. FRANCASTEL, *Peinture et société*. Paris, Gallimard, 1965, (Idées-Arts, 4), p. 202 ; et G. MATORÉ, *op. cit.*, pp. 17 et 205.

la vie quotidienne et de l'art, de l'enfant, du mystique, de l'économiste et de l'architecte. A cet égard, le langage est une manière de passe-partout, et les œuvres qui l'utilisent ne sauraient, dès lors, rivaliser avec des expériences aussi spécifiquement esthétiques et spatiales que celles de Malevitch, de Mondrian et de Vasarely. La polyvalence des mots, à la fois utilitaires et créateurs, fait que le plus sophistiqué des romans semble toujours transporter les scories de la tradition et de la praxis. Mais la morale et la sensibilité sont, elles aussi, « en retard » sur le progrès scientifique et technique. Il faut en prendre son parti : la peinture et la sculpture peuvent bannir toute ressemblance avec le monde sensible — le roman, genre figuratif et mimétique, n'a pas cette audace, et l'espace topologique que la critique découvre dans un certain graphisme abstrait se présente, ici, toujours combiné à d'autres conceptions. Pourtant, dans les limites qui lui sont propres, le roman contemporain est imprégné des mêmes principes que les arts plastiques. Le discontinu, exploité dans les collages de Picasso et de Schwitters, dans la bande dessinée et dans le *pop-art*, y triomphe également ; l'espace de l'œuvre s'est, dans ce domaine aussi, ouvert à l'artiste et au public, lesquels se promènent désormais dans un milieu lui-même mouvant, libres de leurs gestes mais démunis des assurances qu'offrait un cadre de référence simple et stable ; enfin, la *mimesis* des romanciers n'a, de nos jours, rien à voir non plus avec celle des réalistes, car bien loin de se régler sur une communauté de conventions, devenue inexistante, elle en invente de nouvelles à tous les coups. « Nous allons désormais vers un espace affecté des dimensions polysensorielles de nos expériences intimes » ⁽²²⁾ dit Francastel à propos de la peinture moderne, et cette individualisation, cette intériorisation se retrouvent précisément dans la projection existentielle, dans le reflet de la situation totale du narrateur, que constitue l'espace du roman contemporain.

(22) P. FRANCASTEL, *Peinture et société*, p. 196.

Deux aspects de l'imaginal : le fantastique et les « Visions »

par Maurice-Jean Lefebvre

Professeur à l'Université Libre de Bruxelles

« Si l'esthétique pouvait être, disait Valéry, les arts s'évanouiraient nécessairement devant elle, c'est-à-dire *devant* leur essence ». Nous n'avons pas fini de méditer ce mot. Nous savons seulement que la suspicion dont la critique est l'objet n'est qu'une part de celle qui frappe aussi la littérature, et l'art. Simple-
ment, la position de la critique se révèle-t-elle plus inconfortable encore. Que lui demande-t-on, en effet ? D'une part de nous éclairer l'œuvre dans ce qu'elle a de plus particulier, dans ce qui la rend unique et *incomparable* à toute autre. Mais par ailleurs de s'appuyer sur ces études très particulières — à la fois partielles et partiales — pour tenter d'élaborer une théorie *générale* qui puisse nous expliquer la spécificité artistique ou littéraire, le fonctionnement de toute œuvre, quelle qu'elle soit. Nous nageons entre deux eaux et ne sommes pas près de faire surface. Osons une hypothèse qui n'est qu'une indication, peut-être une folle prophétie : que l'embarras même où nous confrontent ces deux pôles antagonistes et la recherche d'une méthode, que la difficulté ou même l'impossibilité de trouver une solution, que notre adhésion sans cesse contrariée à l'une ou l'autre perspective ne sont que le reflet même de l'ambiguïté propre à l'art, le mode d'apparaître, au plus aigu du regard que nous portons sur l'œuvre, du paradoxe qui fait l'essence même, toujours fuyante, insaisissable, de toute littérarité : l'fracassable noyau de notre énigme.

Voilà qui permet toutes les aventures, toutes les « approches » d'un phénomène protéiforme : donc pourquoi pas l'approche

scientifique ? Les recherches qui se poursuivent actuellement en linguistique, en sémantique, en sémiotique, ont au moins le mérite de nous permettre d'essayer de comprendre comment l'œuvre, quelle qu'elle soit, une fois envisagée comme un *système* producteur de sens, révèle des mécanismes divers, certes, mais qui peuvent peut-être trouver un certain commun dénominateur. Une des premières tâches, dont nous voudrions ici donner une idée, malheureusement très incomplète, est de revenir sur le vieux concept de genre littéraire. Qu'en est-il de la poésie, du récit littéraire ou cinématographique, de leurs sous-genres tels que l'épique, l'épopée ou le fantastique (pour reprendre au hasard des concepts encore obscurs). Un premier travail consiste incontestablement à trouver des critères permettant de les distinguer les uns des autres. Mais de cette œuvre classificatoire et discriminatrice, ne pouvons-nous espérer justement, et comme *a contrario*, que se dégage quelque idée assez nette de ce qui fait de chacun de ces modes d'écrire et de dire, de chacun de ces « genres », une simple forme particulière d'un phénomène plus général, que j'appellerai le *poétique*, ou, si l'on veut bien — et pour écarter toute confusion —, l'*imaginal littéraire* ? Une même puissance serait donc à l'œuvre dans les textes les plus divers : du jeu de mots à la métaphore, du proverbe au poème, du mythe ou de la fable au roman. Voyons ce qui ressort, dans cette perspective, de quelques recherches actuelles. Et tout d'abord, adressons-nous à l'ouvrage récent de Tzvetan Todorov : *Introduction à la littérature fantastique* (1), où le fantastique apparaît en effet comme une sorte de point de fixation de notre problème, s'il pose à la réalité une question qui la constitue en énigme et permet ainsi de réfléchir l'essence — vue par là même comme à l'envers — de la littérature tout entière.

1. LE FANTASTIQUE ET/OU LE POÉTIQUE.

Une surprise m'attendait au début de ces pages. Le livre de T. Todorov se préoccupe de définir un « genre » littéraire, d'ailleurs éminemment transitoire du point de vue historique puisqu'il n'apparaît guère qu'à partir du préromantisme jusqu'à

(1) Éd. du Seuil, 1970.

la fin du XIX^e siècle. D'où cette recherche des « différences » dont nous parlions (concernant l'écriture, la vision ou le procès d'énonciation, la syntaxe ou composition, les thèmes et leur assemblage), que le fantastique entretient avec les autres genres, voisins ou éloignés, avec le reste de la pratique littéraire. L'important est avant tout la définition du fantastique lui-même, qui ne se rencontre jamais à l'état pur, et qu'on doit donc considérer théoriquement, comme une sorte de modèle idéal. Après critique et réfutation de l'opinion de quelques auteurs, T. Todorov nous expose la sienne, dérivée d'ailleurs de suggestions puisées chez Vladimir Soloviov, Montague Rhodes James, ou Olga Reimann : le fantastique tout d'abord est un fait purement littéraire et qui n'a lieu que dans l'espace du récit. En second lieu, il résulte, non pas simplement de l'intrusion, dans un monde tenu pour vrai, d'événements et d'êtres qui échappent aux lois ordinairement admises (comme le voudraient, par exemple, R. Caillois ou L. Vax), mais bien d'une *interrogation* sur la possibilité de cette intrusion, d'une *hésitation* continuelle du lecteur (et généralement du personnage principal) entre le réel et l'imaginaire, entre le certain et l'illusoire (cf. pp. 28 et sq.).

Or il se fait que j'avais suggéré du fantastique, en 1965, dans un ouvrage intitulé *L'image fascinante et le surréel* (2), une définition toute semblable. T. Todorov n'a certainement pas lu le chapitre V, section 5, sinon il aurait trouvé, p. 243 : « Le fantastique est avant tout un genre artistique... » ; p. 244 : « le fantastique nous montre une réalité que ses caractères insolites ou monstrueux nous obligent à rejeter dans l'imaginaire, sans pourtant que nous cessions de la tenir pour vraie » ; p. 246 : « Ainsi fait divers, romanesque, tragédie peuvent être considérés comme participant du fantastique, comme du fantastique à l'état naissant. Mais la question est précisément de savoir si le fantastique, vu sa nature ambiguë, peut exister autrement qu'à l'état naissant, embryonnaire. En vérité, il est la *possibilité de l'impossible*, non sa réalisation. Son existence n'est jamais qu'*en puissance*. Supposons qu'un spectre se mette à hanter *réellement* notre appartement : il serait certes un hôte encombrant, ridicule ou dangereux ; il perdrait son « charme » proprement

(2) Éd. Plon.

fantastique et deviendrait, dès que nous nous serions ressaisis, un ennemi à combattre ou un objet d'étude pour la science... ».

J'arrête ici ces citations trop longues, d'autant qu'on peut se demander, avec Baudelaire, s'il est permis de se citer soi-même. Du moins cette rencontre peut-elle donner plus de poids à l'hypothèse proposée, si j'étais parti d'une vue en quelque sorte phénoménologique, alors que T. Todorov se situe dans une perspective nettement structuraliste. Elle m'est de plus une assurance accrue que cette définition touche bien à l'essence même de la fascination et constitue un cas privilégié d'un effet littéraire plus général : nous y reviendrons dans quelques instants.

A partir de ces prémisses, j'ai développé ensuite, dans un cours consacré à Nerval (Nerval dont T. Todorov fait, lui aussi, grand cas) une théorie des deux « espèces » complémentaires du genre fantastique ⁽³⁾. Car on conçoit que les éléments dont il se compose se trouvent dans un équilibre instable et puissent prêter à deux schémas dynamiques opposés : — ou bien c'est le réel qui se voit soudain altéré de telle manière que nous soyons conduits à nous demander si ce que nous gardons pourtant conscience de voir et de percevoir n'est pas plutôt une illusion de nos sens, et c'est ce que j'appellerai le *fantastique extérieur* (tel qu'on le trouve en effet dans certains récits de Nerval ou dans certains chapitres du *Voyage en Orient*) ; ou bien ce sont au contraire de pures représentations mentales qui acquièrent soudain une consistance telle, et une telle intensité, qu'elles semblent rentrer dans le règne de la perception et nous forcent à les tenir pour réelles (ou quasi-réelles) : *fantastique intérieur* qui est bien illustré chez Nerval dans *Les Chimères* et dans *Aurélia*.

Tzvetan Todorov, pour sa part, tire de notre définition d'autres conséquences auxquelles je voudrais m'arrêter un instant, car c'est ici que risquent d'apparaître nos divergences.

L'instabilité même du fantastique le situe à l'intersection de deux genres : l'*étrange*, où les événements apparemment aberrants reçoivent à la fin une explication rationnelle, et le *merveilleux*, où le surnaturel, au contraire, est accepté, et où ses lois

(3) On trouvera un résumé de cette théorie dans un ouvrage ronéotypé paru aux Presses Universitaires de Bruxelles, avril 1970 : *Le discours littéraire et l'imaginal*. A paraître prochainement aux éditions de la Baconnière, Neuchâtel.

viennent simplement s'ajouter ou se substituer à celles de la nature. (On pourrait alors se demander pourquoi T. Todorov, lorsqu'il tente, dans la seconde partie de son ouvrage, de dégager la structure générale et les thèmes du fantastique, s'appuie surtout sur des exemples empruntés aux *Mille et une nuits*). Mais il y a plus : « le fantastique implique donc non seulement l'existence d'un événement étrange, qui provoque une hésitation chez le lecteur et le héros, mais aussi une manière de lire, qu'on peut pour l'instant définir négativement : elle ne doit être ni « poétique » ni « allégorique » (p. 37). La seconde proscription est évidente : l'allégorie constitue un code connu et accepté d'avance, et c'est l'auteur lui-même qui, généralement, nous avertit que nous ne devons pas considérer les éléments de son récit comme réels, mais comme de simples signes dont seul importe le sens philosophique, moral, didactique... Ainsi les apologues et les fables négligent une condition indispensable du fantastique : la croyance à la réalité des choses représentées, la représentation même. Or c'est le même manque que T. Todorov découvre dans la lecture « poétique » : « Le texte poétique pourrait souvent être jugé fantastique, si seulement on demandait à la poésie d'être représentative. Mais la question ne se pose pas : s'il est dit, par exemple, que le « je poétique » s'envole dans les airs, ce n'est qu'une séquence verbale, à prendre comme telle, sans essayer d'aller au delà des mots » (p. 37). Et plus loin : « On convient aujourd'hui que les images poétiques ne sont pas descriptives, qu'elles doivent être lues au pur niveau de la chaîne verbale qu'elles constituent, dans leur littéralité, non pas même à celui de leur référence. L'image poétique est une combinaison de mots, non de choses, et il est inutile, plus même : nuisible, de traduire cette combinaison en termes sensoriels... Le fantastique ne peut subsister que dans la fiction ; la poésie ne peut être fantastique (bien qu'il y ait des anthologies de « poésie fantastique... »). Bref, le fantastique implique la fiction » (p. 65).

Le but avoué de l'ouvrage de T. Todorov est de parvenir à trouver une méthode permettant la distinction nette des genres. Le mien, lorsque j'écrivais *L'image fascinante*, était tout autre : définir un effet général, qu'on peut appeler le poétique, le sur-réel ou l'imaginal, et dont le fantastique me semblait un cas privilégié, encore que très particulier. Je veux dire par là que, si je ne crois nullement que toute œuvre littéraire (poème,

récit, pièce de théâtre) soit fantastique, en revanche il joue dans toute œuvre un mécanisme *analogue* (mais les moyens et les modes diffèrent d'après le genre) à celui qui apparaît si nettement dans les œuvres proprement fantastiques et qui n'est autre que la fameuse loi ou définition que nous avons vue. En d'autres termes encore : le fantastique n'est qu'un cas particulier du poétique.

Le vers de Baudelaire :

Vous êtes un beau ciel d'automne, clair et rose...

est-il fantastique ? Non, si tout se passe dans l'esprit du poète (et du lecteur) ; — mais s'il y avait ici, à partir de la comparaison, croyance à une possibilité de métamorphose ? Et cette strophe de Supervielle :

*Les cerfs à voix humaine emplissent la montagne
Avec de tels accents
Que l'on vit des sapins s'emplir de roses blanches
Et tomber sur le flanc.*

Ou ce passage d'une *Ode* de Théophile de Viau :

*Ce ruisseau remonte en sa source ;
Un bœuf gravit sur un clocher ;
Le sang coule de ce rocher
Un aspic s'accouple d'une ourse...*

Il est vrai qu'il s'agit de lieux communs merveilleux : jeux de sèmes plutôt que jeux de choses. Néanmoins, je ne crois pas que l'on puisse exclure ici, comme le voudrait T. Todorov, toute « représentation ». Il est vain de dire que la lecture « poétique » est pure combinaison de mots et séquences verbales : car il n'est de signes (de mots ou d'ensembles de mots) qui ne renvoient à un sens et, pour reprendre les formules de T. Todorov, à une référence ou un référent (un objet). Toutefois, il est certain que le fantastique se manifeste à l'état pur (ou le plus pur) là où il y a récit, fiction, et c'est aussi pourquoi, dans *L'image fascinante*, j'en avais fait mention comme exemple d'image de l'*aventure*, ce que T. Todorov exprime de son côté en disant qu'il fait appel à une sorte de « pandéterminisme » et que la structure de son discours est commandée par un enchaînement temporel créateur de « suspense ». La vérité est qu'il convient de distinguer, pour la poésie et pour le récit, des référents dissem-

blables. Comme je me suis expliqué ailleurs sur ce point (4), je n'y reviendrai ici que brièvement.

En littérature (et en art en général), comme nous nous trouvons dans un monde imaginaire et langagier, le référent ne peut être la chose même : il est l'ensemble des informations que nos expériences accumulées nous ont fournies de cette chose. Tout mot, ou tout complexe verbal, renvoient donc d'une part à un *signifié conceptuel*, qui est ce qu'on appelle ordinairement leur sens, d'autre part à un *signifié référentiel* (auquel nous pouvons conserver le nom de référent) et qui se compose de la somme indéfinie des informations se rapportant aux choses désignées. Or l'objet de la littérature consiste précisément, à travers le langage, à nous rendre présents, soit à nous présenter ou *présentifier*, ce monde évoqué dont nous savons cependant qu'il reste irréel, en dehors de notre portée, et qu'il n'est jamais saisi que dans son absence. Nous retrouvons donc ici, dans toute leur généralité, les deux mouvements dont l'articulation constitue le fantastique. Mais on voit aussitôt que le référent visé par la poésie est un monde dont la « réalité » spatiale, temporelle ou substantielle est plus vague, encore que généralement plus riche, que le monde représenté par le récit. Les fleurs, les rivières, les rochers, les cheveux ou les étoiles dont nous parle le poète ne sont pas nécessairement situés dans une réalité donnée comme vraie : ce sont plutôt toutes les émanations affectives, sentimentales et sensorielles qui s'en dégagent et qu'on demande au lecteur de se représenter, dans un système analogue au « mollusque » de Gauss, ou plutôt de se pré-sentifier à lui-même. Au contraire, le récit est semblable à une géométrie euclidienne où les objets et leurs mouvements se trouvent définis, authentifiés par des coordonnées stables et inflexibles. Par la narration, le récit découpe dans le référent total de nos expériences un référent plus restreint et qu'on nous demande de tenir effectivement pour réel.

Telle est bien la « représentation » dont parle T. Todorov, et qu'on prend aujourd'hui de plus en plus souvent l'habitude de nommer *diégèse*. Remarquons seulement que le référent poétique n'est pas pour autant absent du récit : car la diégèse constitue à son tour un nouveau langage, capable des mêmes effets

(4) Cf. *Discours poétique et discours du récit*, in *Nouvelle revue française*, février 1970.

que le discours du poème, c'est-à-dire renvoyant au référent total, et producteur de la même présentification. Il n'y a donc pas de différence essentielle (de nature) entre le discours du poème et celui du récit en ce qui concerne l'effet littéraire : il s'agit du même schéma imaginal, encore qu'obtenu, ici et là, par des structures et des procédés différents.

... et de l'éponge verte d'un seul arbre
le ciel tire son suc violet.

Qui dira que ce passage de *Perse* ⁽⁵⁾ puisse être ressenti sans une étroite communion présentifiante avec les réalités énoncées ? Certes il ne s'agit pas là de fantastique, à peine de merveilleux. Le fantastique plus ou moins pur, répétons-le avec T. Todorov, ne trouve son élément vrai que dans le récit. Mais c'est dans la mesure où le récit lui permet de séparer ce qui, dans la poésie, se trouve encore à l'état de naissance latente. De sorte que le fantastique nous offrirait l'image retournée, le dessous (un peu grossier) de la démarche poétique : le fantastique doute que le réel soit sûr ; la poésie croit au mythe comme s'il était peut-être réel. Le fantastique explicite ce qui hante implicitement toute poésie : pour elle, toute métaphore se voudrait métamorphose. Le récit donne surtout lieu au fantastique extérieur ; mais un fantastique intérieur est latent dans tout poème.

Car il s'agit encore de s'entendre sur cette notion de *réalité* dont on a vu l'importance dans la définition du fantastique. En effet, le « réel » visé par le texte littéraire (y compris le réel « diégétique ») n'est pas de même nature que la réalité de la vie quotidienne ou celle que tente de cerner la science. Dans ces derniers cas, le réel est toujours finalement fonction de la réussite d'une action — ou d'une vérification. Mais l'art ne s'interroge nullement sur la vérité de ce qu'il nous présente. *Imaginale*, c'est-à-dire sertie dans l'image, la réalité visée est nécessairement conçue dans son être même, en rupture avec toutes ses conséquences pratiques : la réalité n'est plus que sa

(5) Je laisse de côté le surréalisme, qui m'offrirait des exemples trop faciles. Remarquons d'ailleurs que la poésie peut être fantastique au sens propre du mot dans la mesure où il lui arrive, tout comme au récit, de comporter un référent fictionnel, et de donner lieu ainsi à la même représentation réaliste (le fantastique dantesque n'est quand même pas purement allégorique, et *Le dormeur du val*, de Rimbaud, est franchement « représentatif »).

recherche ou, mieux encore, la *question* que nous posons à la réalité sur la possibilité de son existence. Est donc réel ici, paradoxalement, le tremblement inhérent à toute réalité, en tant que tout réel envisagé dans ce regard fait précisément question dans son être. Poétique et fantastique ne sont que deux manières différentes de *vivre*, dans deux structures langagières différentes, cette même question.

Arrivés ici, on peut donc dire que nous nous trouvons dans un domaine voisin de celui de la métaphysique. La réalité dont il est question, qui est en question, qui est sa question, sera qualifiée de *métaphysique* si les problèmes auxquels elle donne lieu (et qui la définissent) sont traités de l'extérieur et selon les modes du raisonnement discursif ; on parlera au contraire de *réalité esthétique* si ces problèmes, cette question, sont incarnés dans le langage, vécus dans l'immanence d'un discours qui n'a d'autre fin que sa propre interrogation fascinante. Tout est réel, jusqu'au moment où la question que nous posons à la réalité nous la révèle comme son image. C'est le rôle de l'art de nous tirer de l'habitude que nous avons prise du réel comme allant de soi.

Aussi est-il curieux que, nulle part dans son ouvrage (où d'excellents exemples nous sont cependant proposés à chaque page, et ce n'est pas le moindre mérite de ce livre que de s'appuyer constamment sur le concret), T. Todorov ne cite Jorge Luis Borges. Il est bien vrai que le fantastique a surtout fleuri au XIX^e siècle et qu'il est aujourd'hui en voie de disparition. On peut admettre, en partie, l'explication que l'auteur nous donne de ce fait : « Le XIX^e siècle vivait... dans une métaphysique du réel et de l'imaginaire, et la littérature fantastique n'est rien d'autre que la mauvaise conscience de ce XIX^e siècle positiviste. Mais aujourd'hui, on ne peut plus croire à une réalité immuable, externe, ni à une littérature qui ne serait que la transcription de cette réalité. Les mots ont gagné une autonomie que les choses ont perdue » (pp. 176 et 177). De là que le fantastique aurait disparu au profit de genres mineurs : le roman policier qui se situerait plutôt du côté de l'étrange, la science-fiction qui serait un renouveau du merveilleux. Ou s'il persiste, c'est dans la littérature de l'absurde (Kafka) où il rejoindrait l'allégorie si les faits représentés ne défiaient finalement toute interprétation. Mais Borges nous donne précisément l'exemple (je laisse de côté Cortazar et Casares qui, de ce point de vue, sont moins

« purs ») d'un véritable fantastique métaphysique. Chez lui, les thèmes fantastiques habituels (rêve-réalité ; substitution de personnalité ; inversion temporelle ; etc.) ^(*) sont précisément réduits à leur essence, qui est l'interrogation portant sur la réalité elle-même et les paradoxes que fait naître cette interrogation. Une théorie aussi inepte et irréfutable (comme disait Diderot) que l'idéalisme absolu, ou les paradoxes de Zénon, ou ceux du Temps cyclique, nous révèlent que la littérature ne fait que refléter dans sa structure l'ironie d'un monde qui nous a choisis comme témoins impuissants de ses énigmes. Il faudrait ici un long article, et je me contenterai donc, pour finir, de rapprocher deux citations tirées du recueil d'essais : *Enquêtes* :

« L'art veut toujours que l'irréalité de ses créations soit visible »,

et :

« C'est nous — la divinité indivise qui opère en nous — qui avons rêvé l'univers. Nous l'avons rêvé solide, mystérieux, visible, omniprésent dans l'espace et fixe dans le temps ; mais nous avons permis qu'il y eût à jamais dans son architecture de minces interstices de déraison, pour attester sa fausseté ».

2. LES « VISIONS » ET L'AUTHENTICITÉ

Il est un problème qui paraît particulièrement ardu lorsqu'on l'aborde sous l'angle abusif du réalisme, mais qui nous semble au contraire se résoudre facilement dans une perspective imaginaire du récit. On pourrait le formuler comme suit : comment admettre qu'un récit qui prétend nous restituer une réalité intégrale et objective soit néanmoins souterrainement — et parfois ouvertement — dirigé et valorisé par un auteur ? Alors qu'on prétend nous donner un monde, nous ne rencontrons en vérité que son reflet dans un esprit. Autrement dit, tout récit est subjectif et « idéologique ». Ainsi Marx montre dans *La sainte famille* que le roman d'Eugène Sue, bien que se prétendant « populaire », n'en abandonne pas pour autant les valeurs « bourgeoises », la dichotomie du Bien et du Mal, le mythe du héros justicier. Une difficulté apparentée est celle qui concerne le déroulement

(*) J'ai tenté, très imparfaitement, d'en signaler quelques-uns dans un article : *Qui a écrit Borges ?* recueilli dans *L'Herne*, 1964, cahier consacré à Borges.

même des événements de l'intrigue : car il ne fait pas de doute que l'auteur les connaît d'avance, alors que les personnages sont censés ignorer ce qui leur adviendra. De plus, l'auteur se targue souvent de pénétrer dans leurs pensées, allant même jusqu'à nous dire ce qu'ils ne pensent pas, et auraient pu ou dû penser dans telle ou telle circonstance. Tout récit repose donc sur une série de conventions qui se marquent dans le point de vue adopté sur le réel, ce que Jean Pouillon, dans son ouvrage *Temps et roman* (7), a appelé les « visions ». La classification qu'il propose (déjà suggérée par Henry James et par Percy Lubbock dans *The craft of fiction*, reprise par T. Todorov dans *Catégories du récit littéraire*) (8), distingue trois points de vue possibles (que nous rappellerons pour mémoire) :

1. La *vision* « *par derrière* » : c'est celle de l'auteur omniscient, qui en sait plus que ses personnages, nous renseigne sur les sentiments qu'ils éprouvent et parfois même, comme nous le disions, ceux qu'ils n'éprouvent pas, ne se prive pas d'aventure de nous avertir de ce qui leur arrivera, des pièges dont eux-mêmes sont ignorants. C'est le cas du roman classique, et particulièrement de celui du dix-neuvième siècle.

2. La *vision* « *avec* » : L'auteur, cette fois, en connaît — ou plutôt *feint* d'en connaître — autant que ses personnages, ni plus ni moins. Ainsi dans les romans à la première personne, que celle-ci (le narrateur) se confonde avec le héros principal (*L'immoraliste*, *La nausée*) ou ne soit qu'un témoin privilégié (*Le grand Meaulne*). C'est également l'idéal que vise le roman par lettres (dix-huitième surtout), le roman-journal (*Obermann*) ou celui qui use du monologue intérieur (Édouard Dujardin avec *Les lauriers sont coupés*, Joyce, Virginia Woolf, Faulkner parfois, voire Claude Simon). Ce genre de récit entraîne facilement une prédominance de la narration sur la diégèse, c'est-à-dire du discours lui-même sur le « monde » représenté.

3. La *vision* « *par dehors* » : L'auteur, ici, feint d'en savoir moins que ses personnages. Généralement, il nous décrit leur aspect et leurs actes, il s'interdit toute analyse psychologique, se garde

(7) Éd. Gallimard, 1946, pp. 49 à 148.

(8) In *Communications* 8, pp. 125 et sq.

de porter un jugement (du moins un jugement explicite). Cette vision, sans doute influencée par l'exemple du cinéma, se fait jour au vingtième siècle dans le roman américain (Hemingway, Dashiell Hammet, Caldwell...) et se prolonge dans le « nouveau roman » français, tout au moins dans la tendance qu'on a appelée l'école du regard (Robbe-Grillet, Claude Ollier, Jean Ricardou). C'est alors la diégèse qui a tendance à dominer la narration.

Jean Pouillon tient que la réussite esthétique de l'œuvre réside dans l'unité de vision, dans la cohérence du point de vue. Pourtant, à côté des récits à vision unique (*Adolphe*, *L'immoraliste*, *L'étranger*, *Le voyeur...*), il en est beaucoup où le point de vue change selon les différents personnages, lesquels nous restituent même parfois des événements identiques vus sous des angles différents (Laclos, *Madame Bovary* ⁽⁹⁾, Tolstoï, *Les âmes fortes* de Giono...). Jean Pouillon disqualifie en tout cas la vision « par dehors », sous le prétexte qu'elle est déjà une vision « avec », puisque tout geste, toute attitude d'un personnage, pour être compréhensible, doit renvoyer à une attitude psychologique au moins implicite. Son idéal serait la vision de Dos Passos où l'« intérieur » du personnage n'est rien d'autre que ses réactions immédiates au monde qui l'entoure. Cette vue « phénoménologique » est d'inspiration sartrienne. On se souviendra en effet de la diatribe de Sartre contre Mauriac : *M. F. Mauriac et la liberté* ⁽¹⁰⁾, où l'auteur de *L'être et le néant* rejetait précisément la vision « par derrière », celle de l'auteur omniscient qui, par la prérogative même qu'il s'arroe, prive le personnage de sa liberté, l'ampute de sa dimension proprement humaine : « Dieu n'est pas un artiste ; M. Mauriac non plus ». A quoi Maurice Blanchot répond, dans *Le roman, œuvre de mauvaise foi* ⁽¹¹⁾, que cette vision constitue l'artifice par excellence, puisqu'elle consiste pour l'auteur à *faire semblant* d'ignorer la suite d'une histoire qui ne dépend pourtant que de lui seul. Aux privilèges auxquels il feint de renoncer (connaissance du « caractère » de ses héros,

(9) Jean Rousset montre bien, dans *Forme et signification*, comment Flaubert passe insensiblement du point de vue de Charles à celui d'Emma, et inversement.

(10) Recueillie dans *Situations I*.

(11) In *Les temps modernes*, n° 19, avril 1947.

de leur avenir), s'en ajoute simplement un autre : « celui de paraître n'en avoir pas grâce à l'emploi camouflé qu'il en fait ». Ce genre de récit repose donc sur une convention de mauvaise foi, qui consiste pour l'auteur à « paraître renoncer à toutes les conventions alors qu'il en ajoute une de plus ».

Mais toute vision est convention. La moins « malhonnête » serait encore la vision « par derrière » puisque l'auteur nous y avoue tout savoir de personnages et d'événements qu'il a effectivement inventés. Il n'en reste pas moins qu'il ne nous dit pas tout en une seule fois, qu'il garde en réserve certaines cartes, ménage des incertitudes : mais c'est la condition même de cet art. La vision « avec », elle, suppose un auteur qui *feint* de ressentir la vie intérieure d'un personnage dans des situations que lui-même n'a probablement pas vécues ⁽¹²⁾. La restitution littéraire d'une expérience vécue — même réellement vécue — pose un problème qui a précisément été celui de Proust : il ne peut être question de « traduire », il faut véritablement « métamorphoser » la vie pour qu'elle devienne art, pour que l'existence, comme l'exprime Georges Poulet, tende à trouver son essence. Enfin la vision « par dehors », qui vise à l'« objectivité de la caméra », n'empêche nullement une valorisation implicite.

En vérité, le problème des visions est un faux problème. Il ne se conçoit qu'à partir d'une vue réaliste (ou terroriste) insoutenable. Le monde n'est pas ce qu'il est, mais ce que nous en percevons et en pensons. *A fortiori* en ce qui concerne le monde diégétique du récit. Le récit ne nous fournit jamais qu'une « vision », précisément, c'est-à-dire une perspective nécessairement incomplète, lacunaire, « anamorphosée » d'un certain réel. Comme tout art, il vise la réalité esthétique, mais il la vise à travers des moyens résultant d'une *convention*, qui est précisément celle du récit, convention qui ne vaut ni plus ni moins que la règle des unités et la forme versifiée de la tragédie classique. Cette convention consiste à nous donner la diégèse (le monde représenté) comme une réalité, mais aussi comme une

(12) Ainsi, comme le note Blanchot, les monologues intérieurs de Benjy, dans *Le bruit et la fureur* de Faulkner. Il arrive aussi que tout le suspense d'un récit soit dû à une vision incomplète qui, brusquement, se trouve remplacée par une autre : ainsi la vision totale des bourreaux remplaçant celle, partielle, de la victime dans *Les diaboliques* de Boileau-Narcejac. Le fantastique naît ici d'un jeu sur les visions.

fiction. Il ne s'agit pas d'un réel « vrai », mais d'un discours renvoyant lui-même au monde comme problème. Le récit tout entier se constitue en une *image* capable de présentification. Et celle-ci, nous le savons, n'est pas le réel quotidien ou scientifique.

Il n'existe donc pas de récit objectif : — c'est-à-dire de récit qui n'aurait d'autre fin que de rapporter des faits réels, sans porter de jugement sur ces faits, sans s'interroger sur leur possibilité et sur leur « réalité ». Du moins en littérature. Car on peut certes concevoir qu'un procès-verbal de police ou un rapport scientifique ne nous livrent que des éléments « vrais », mais « vrais » dans la mesure où, précisément, ils peuvent être contrôlables. Ce qui n'est pas le cas du récit. Au contraire, l'auteur qui rédigerait son roman comme un procès-verbal ou comme un rapport ferait déjà acte de littérature, déjà il introduirait un certain point de vue sur le monde, point de vue que le lecteur serait bien forcé d'accepter à son tour. Le récit étant gratuit, le choix même du sujet est déjà, lui aussi, un acte porteur de connotation. Lorsque Robbe-Grillet écrit : « La cafetière est sur la table », nous savons que cette simple notation est grosse de toute une idéologie.

Les visions dont on a parlé plus haut sont en somme des conventions inévitables qui font partie du code rhétorique propre au récit. On conçoit donc que les auteurs, selon leur personnalité, le sujet choisi ou l'époque, aient pu préférer l'une ou l'autre. Sociologiquement, la vision « avec » convenait particulièrement au dix-huitième siècle : le roman par lettres, le goût du « document » (manuscrit prétendument trouvé par l'éditeur et publié tel quel) sont des ruses témoignant d'une volonté de réalisme empirique qui rejoint en somme l'esprit de l'*Encyclopédie*. La vision « par derrière », elle, traduirait la confiance de la bourgeoisie triomphante en la possibilité d'une explication totale des faits psychologiques et sociaux ; mais la vision « du dehors » trahirait au contraire une inquiétude grandissante de l'individu en face d'un monde qui tend à lui échapper de plus en plus, se fait de plus en plus mystérieux et absurde.

Il importe peu. Il n'en reste pas moins que tout code rhétorique, nous le savons, entraîne un malaise et sa propre contestation. C'est que la littérature n'est pas solution du réel, mais (et nous rejoignons ici le fantastique) *question posée au réel*. Tout

procédé qui apparaît uniquement comme procédé devient contestable, suspect, et finalement haïssable. Dès lors, on crie à cette « mauvaise foi » dont parle Blanchot, on tâche de la fuir et l'on n'aboutit, nécessairement, qu'à substituer un procédé à un autre. Certes, on peut rêver d'effacer autant que possible la part de l'auteur et la valorisation plus ou moins explicite qu'elle entraîne. Le roman américain de l'entre-deux-guerres, la « distanciation » brechtienne, l'écriture blanche ou le degré zéro de Robbe-Grillet ou de Barthes, le théâtre de la cruauté d'Artaud, autant de tentatives qui témoignent de la même hantise de dépasser l'imposture. En vérité, il s'agit bien, non d'un dépassement véritable, mais d'une hantise, celle qu'exprime précisément la connotation ultime qui voudrait faire de l'œuvre son propre monde, et du monde un livre où l'acte créateur retrouverait le don originel du langage adéquat, celui pour lequel les mots seraient les choses mêmes, ainsi libéré de sa mauvaise foi essentielle. Car nous savons que cette mauvaise foi, assumée dans son refus, fait précisément partie du mécanisme imaginal de l'œuvre. Nous pouvons ainsi interpréter exactement les mots qui servent à peu près de conclusion à l'article de Blanchot cité plus haut : « Ces relations de mauvaise foi, écrit-il, ne sont pas propres au roman, ni à la littérature en général. Mais il est propre au roman et à la littérature de les accueillir comme telles, de se les proposer comme objet et de réussir, non sans doute à les dépasser, mais à les organiser en une expérience particulière où puisse se ressaisir le sens du monde humain dans son ensemble » (13). Autrement dit, la littérature ne résout pas le problème de l'authenticité : elle *est* ce problème, s'interrogeant inlassablement à la fois sur la possibilité et l'inadéquation de notre « vision » du monde.

CONCLUSION

L'enquête que nous avons esquissée pourrait être — devrait être — prolongée presque indéfiniment. Revenons, pour finir, à notre prophétie. Il est remarquable que des analyses de « formes » littéraires aussi différentes que les procédés du fantastique ou le réalisme-fictif des visions (mais l'on aurait pu étudier aussi

(13) *Op. cit.*, p. 1316.

bien le poème à forme fixe, ou le proverbe, ou la tragédie...) nous ramènent à la même conclusion : le malaise qui hante la littérature est ce qui fait sa spécificité ; les embarras de la critique sont sa justification et son être. La conscience de l'homme trouve en l'art le miroir qui lui montre qu'elle est aussi, et indissolublement, mauvaise conscience. On ne crée que dans le doute que l'on projette à la fois sur soi-même et sur sa création. A partir de quoi l'on pourrait se contenter de répéter, après beaucoup d'autres, que la littérature est la mort, ou qu'elle n'en finit jamais de mourir — en ajoutant, il est vrai, que cette si longue agonie est la vie même. Disons plus simplement que l'art n'est pas la science, mais que cette constatation est ce qui nous permet une approche scientifique de l'art dans la mesure exacte où nos méthodes y rencontrent et y intériorisent leurs limites.

Septembre 1970.

Le thème de la « berne » existentielle : d'« Amphitryon » à « En attendant Godot »

par Michel Doutreligne

Le présent projet pourrait d'emblée sembler hardi ou prétentieux : comparer, à travers la notion de gémellité, l'*Amphitryon* de Plaute à *En attendant Godot* de Samuel Beckett. En effet, plus de deux millénaires séparent les deux œuvres et le cours de l'histoire a changé bien des choses... De prime abord, notre propos paraît donc briser inconsidérément le cadre de la littérature comparée.

Cependant, puisqu'il est entendu — d'une manière tout à fait générale — que les grandes œuvres revêtent un caractère de pérennité, il faut aussi accepter l'idée que ces créations présentent entre elles des parentés (même vagues). Par exemple, le fait que l'*Amphitryon*, depuis sa première version, ait subi au cours des siècles de nombreuses copies, imitations et réfections — jusqu'à l'*Amphitryon 38* de Giraudoux —, prouve éloquemment l'actualité constante de cette pièce.

Quant à l'œuvre de Samuel Beckett, si le recul n'est pas encore suffisant pour émettre un jugement définitif sur son importance dans le déroulement de l'histoire littéraire, on doit cependant reconnaître l'attraction croissante que les créations de cet Irlandais toujours peu (ou mal) connu exercent sur le monde des lettres ; on ne peut encore évaluer le nombre des dramaturges — ou des romanciers — qui ont subi et subissent l'influence du déconcertant univers de Samuel Beckett. Et le récent prix Nobel ne contredira pas la place de premier rang que nous voudrions accorder à ce disciple de Joyce, de Kafka et de Proust...

Mais pourquoi choisir de comparer à l'*Amphitryon*, une œuvre qui, à première vue, en paraît si éloignée ? Pour une série de

raisons qui décèlent un certain nombre d'analogies de mise en situation et de procédés de composition :

1) Les deux pièces sont écrites à des moments où se produit une crise de la foi :

- Plaute fait de Mercure et surtout de Jupiter, des hommes ; ce qui, dans le contexte comique de l'*Amphitryon* ⁽¹⁾, devient un phénomène saisissant : incarner Mercure en harangueur et Jupiter en « chaud-lapin », c'est, selon toute apparence, commettre un blasphème, et celui-ci n'est admissible que dans un cadre social où l'élan religieux est en perte de vitesse...
- Chez Beckett, l'attente vaine de Godot — dont tous les critiques ont admis la racine « god », c'est-à-dire « Dieu » — montre, presque de la même manière, l'acuité d'une problématique de la foi. Car si, pour notre époque, « Dieu est mort » depuis la fin du romantisme, on n'a néanmoins pas fini d'y croire, et les gestes, les rites, les attitudes sont restés comme le produit d'une habitude indéradicable dont la signification s'est perdue. De même, si le positivisme lié à la croyance au progrès a pris la relève dans une aventure spirituelle où l'homme s'attribuait le statut supérieur, cette substitution à une raison directrice (Jésus) d'une autre (l'homme et sa raison) ne s'est pas effectuée sans heurts et, en fin de compte, le scientisme a lui aussi buté sur l'échec dès le moment où l'homme s'est senti incapable de pallier sa misère, dépassé qu'il était par sa propre création.

2) Les deux pièces recourent à une forme particulière de la dramaturgie : la tragi-comédie.

3) Les deux pièces utilisent comme ressort principal la gémellité ; ce qui d'une part sert le mouvement interne de la pièce (relations entre les personnages), et d'autre part le mouvement externe (relations entre les personnages et les spectateurs complices ; car, dans les deux œuvres, le public est pris à partie).

*
* *

(1) N'oublions pas qu'*Amphitryon* est la seule pièce de l'Antiquité à mettre en scène des dieux.

Les personnages doubles — en l'occurrence Jupiter et Amphitryon, Mercure et Sosie, ou Vladimir et Estragon, Pozzo et Lucky — forment, au sein du théâtre, une ressource dramatique élémentaire. De tout temps, la tradition du cirque, comme celle plus récente du music-hall, en a abondamment usé ; et Jupiter bafouant Amphitryon ou Vladimir moqué par Estragon ne présentent que la résurgence de la sempiternelle paire de l'« auguste » et du « clown blanc ». A propos d'*En attendant Godot*, Geneviève Serreau écrit ⁽²⁾ :

En fait, ce que Vladimir et Estragon évoquent le plus clairement ce ne sont pas des clochards mais bien des clowns : Footit et Chocolat, Alex et Zavatta, Pipo et Rhum ou le trio des Fratellini ⁽³⁾, des Marx Brothers, ou encore les comiques traditionnels du music-hall anglais. Des clowns, c'est-à-dire des personnages au second degré, des acteurs, chargés sur scène d'une fonction précise, un peu semblable à celle qu'assument les bouffons de Shakespeare.

En somme, un personnage, d'apparence plus ou moins « sérieuse », sert de « faire-valoir » à un second personnage qui, lui, en contraste, provoque les rires par sa maladresse et par ses gaucheries : par exemple, Jupiter se jouant d'Amphitryon ou Mercure « rossant » Sosie.

Qu'on se rappelle aussi que l'usage de cette gémellité, de ces « héros » groupés deux à deux, hante les scènes depuis des siècles, depuis Plaute jusqu'à Samuel Beckett, Eugène Ionesco ou Harold Pinter, en passant par Shakespeare, Molière ou Mairivaux...

Ce qu'il conviendra donc d'examiner, en partant de la constatation d'un schème identique chez Plaute et chez Beckett, ce sont les conséquences de ce procédé au niveau des pensées qui « informent » les deux œuvres.

*
* *

⁽²⁾ Geneviève Serreau, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Collection « Idées », n° 104, Paris, Gallimard, 1966, p. 88.

⁽³⁾ Jean Anouilh, après avoir assisté, en 1953, à l'une des premières représentations d'*En attendant Godot*, écrivait dans *Le Figaro* qu'il avait vu « un sketch des *Pen-sées* de Pascal traité par les Fratellini ».

Dans le prologue d'*Amphitryon*, Mercure et Jupiter sont définis comme des êtres humains dont ils adoptent même la crainte des coups et des malheurs (4) :

C'est que le Jupiter, dont l'ordre m'envoie ici, redoute autant que pas un de vous la fâcheuse bastonnade. Né d'une mère mortelle, d'un père de race humaine, il n'y a pas lieu de s'étonner s'il appréhende pour lui-même. Et du reste moi-même, moi, le fils de Jupiter, par contagion, sans doute, j'ai les mêmes appréhensions que lui.

Et dans *En attendant Godot*, les deux principaux protagonistes, Vladimir et Estragon (ou Didi et Gogo) (5), précisent dès le début du premier acte le sort qui est le leur ; en fait, ils revivent, sous une forme à la fois moderne et pleine de lassitude, la Passion du Christ (6) :

VLADIMIR. — (...) C'étaient deux voleurs, crucifiés en même temps que le Sauveur. On...

ESTRAGON. — Le quoi ?

VLADIMIR. — Le Sauveur. Deux voleurs. On dit que l'un fut sauvé et l'autre... (il cherche le contraire de sauvé)... damné.

ESTRAGON. — Sauvé de quoi ?

VLADIMIR. — De l'enfer.

ESTRAGON. — Je m'en vais. (Il ne bouge pas).

De part et d'autre, on remarque que ce dieu, Jupiter ou Godot, qu'il soit présence ou absence, ne se manifeste ni par sa bonté, ni par sa charité, mais bien par son égoïsme et son indifférence devant le malheur humain ; Jupiter « roule » Amphitryon et Godot est responsable de la détresse des « éclopés » d'*En attendant Godot*...

Dès lors, à l'intérieur du personnage divin, ce sont — vu l'identification qui s'est produite — les caractéristiques humaines qui s'inscrivent. Et ainsi, ce n'est plus tellement la notion de « dieu » qui est mise en cause, mais, indirectement, celle d'« homme ».

Car l'homme, que ce soit Amphitryon ou Pozzo, est, sous un premier aspect, animé d'intentions malveillantes, égoïstes,

(4) Plaute, *Amphitryon* (dans *Comédies*, tome I), Paris, Les Belles Lettres, 1967, p. 12, vv. 26-31. (Édition et traduction de A. Ernout).

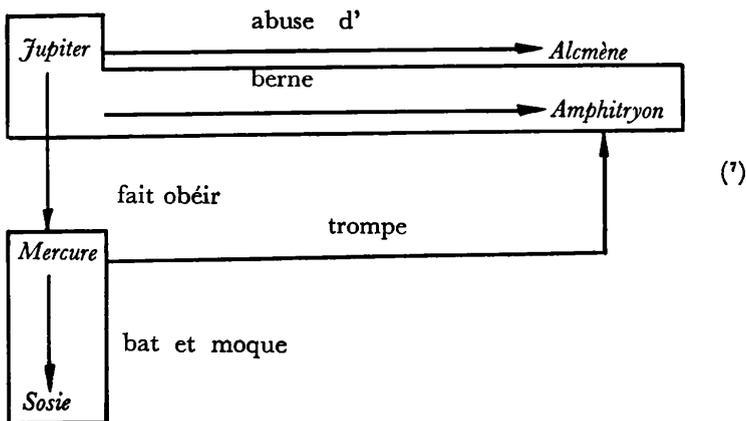
(5) On peut encore voir, en « Didi » et « Gogo », les racines « go(d) » et « di(os) » ; ce qui renforcerait notre hypothèse.

(6) Samuel BECKETT, *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1953, p. 17.

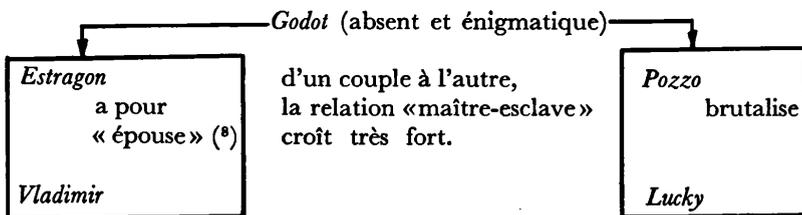
à l'égard de ses semblables : Jupiter berne Amphitryon de la même façon que Pozzo bat Lucky — et, sous un second aspect, accablé d'une succession de déboires : Sosie ne comprend plus rien à ce qui lui arrive, et Vladimir est roué de coups, la nuit, par des inconnus.

Pour aider à la compréhension du phénomène qui nous occupe, établissons un schéma pour chacune des pièces :

a) *Amphitryon*



b) *En attendant Godot*



Mais on remarque tout de suite que les duos formés suscitent aussitôt, d'une manière faible ou marquée, une relation de maî-

(?) Une relation, extérieure au problème envisagé ici, n'est pas prise en considération : Amphitryon - Alcène.

(8) « Épouse » est, bien sûr, un terme ambigu puisqu'il s'agit de deux hommes ; mais, comme le dit Geneviève SERREAU (*op. cit.*, p. 88), « Didi est l'élément féminin (ou plus féminin) du couple ».

tre à serviteur : l'un obéit à l'autre ou est dupé par lui, l'autre soumet ou trompe.

Dans la hiérarchie que l'on vient d'indiquer pour chacune des œuvres, un personnage se place au sommet, et régit à sa guise le tout : d'une part Jupiter, et de l'autre Godot ; ainsi, « mutatis mutandis », *En attendant Godot* devient une sorte d'*Amphitryon* dont Jupiter serait un dieu absent...

On marque donc ici un premier stade : les avatars malchanceux dont les humains sont les victimes, proviennent, sinon d'un dieu, du moins d'une « intelligence » supérieure, d'une transcendance. Cependant, puisque dans les deux œuvres le divin est ramené au niveau de l'humain, c'est l'homme lui-même qui devient sa propre transcendance, c'est-à-dire son propre juge et son propre exécuteur. Bien sûr, il serait exagéré d'affirmer que tout ceci relève à part entière de l'*Amphitryon* ; car, même humanisés, Jupiter et Mercure gardent encore tous les attributs de leur divinité.

Ce qu'il s'agit de montrer ici, ce sont des germes, des éléments inconscients et souterrains qui s'incorporent deux mille ans plus tard dans une pièce qui posera, de façon délibérée, le problème de la divinité.

D'ailleurs, une première conséquence de cette présence constante de Jupiter, c'est qu'il trouve place dans une des deux relations de personnages doubles ; alors que Godot se situe toujours à l'extérieur, et que, vu l'intériorisation de la transcendance, il compose abstraitement une relation de personnages doubles avec chacun : Godot-Estragon, Godot-Vladimir, Godot-Pozzo⁽⁹⁾ et Godot-Lucky.

Une seconde conséquence, c'est que, étant donné le statut supérieur de Jupiter, les personnages ne sont pas interchangeables (sinon dans des situations qui engendrent les quiproquos, et où, de fait, ils conservent chacun leurs positions respectives) comme ils le sont chez Beckett : jamais Amphitryon n'aura le pouvoir de Jupiter, ni Sosie celui de Mercure. Tandis que les situations de Vladimir et Estragon ou de Pozzo et Lucky s'avèrent virtuellement commutatives, et ne sont que le produit d'une

(9) Une confusion se produit d'ailleurs, due à la paronymie, entre « Pozzo » et « Godot » (voir *En attendant Godot*, p. 35).

incompréhensible fatalité ; Pozzo, qui maltraite ignoblement son « knouk » Lucky, dit à son sujet ⁽¹⁰⁾ :

Pozzo. — Remarquez que j'aurais pu être à sa place et lui à la mienne. Si le hasard ne s'y était pas opposé. A chacun son dû.

Ce qui résulte cependant des deux pièces, c'est une problématique métaphysique. L'homme se voit prisonnier d'un monde où il est soumis à des forces qui revêtent son apparence : Jupiter est Amphitryon et Godot est Vladimir ou Pozzo, et tous deux se jouent de l'être humain. Il s'agit donc de deux *s i t u a t i o n s* où les hommes sont liés à un destin qui, incompréhensiblement, leur semble étranger ; et Sosie, stupéfait devant ce qui lui arrive, s'écrie ⁽¹¹⁾ :

Où me suis-je perdu ? où ai-je été changé, où ai-je égaré ma figure ? Me serais-je laissé là-bas, sans qu'il m'en souvienne ?

Par là, et sans vouloir extrapoler, on peut prétendre que Plaute se situe dans une thématique assez proche de celle du théâtre de l'« absurde ».

*
* *

Scéniquement, l'emploi du personnage double permet, en théorie, de présenter au public les deux facettes d'un même personnage : comme en un miroir, c'est bien d'un seul individu qu'il s'agit, mais dédoublé en « lui » (personnage réel, tel qu'il est) et son « reflet » (apparence, personnage tel qu'il veut s'afficher auprès des autres, tel qu'il se rêve). On touche ici à l'éternelle distinction entre l'« être » et le « paraître ». Dans la tradition du cirque, l'« auguste » et le « clown blanc » eux aussi forment les deux pôles d'une même personnalité : le « clown blanc » figure le personnage tel qu'il se voudrait (ou tel qu'il se croit) : sage, sérieux, réfléchi, posé, voire savant — et l'« auguste » reproduit l'homme tel qu'il est : ridicule, grotesque, maladroit et sot. Et c'est de la confrontation contrastée de ces deux pôles que naissent le comique et le rire.

⁽¹⁰⁾ *En attendant Godot*, p. 50.

⁽¹¹⁾ *Amphitryon*, p. 34, vv. 456-457.

En outre, remarquons qu'en général, c'est le « clown blanc » qui se joue de l'« auguste » ; ce qui nous offre une relation en tous points analogue (avec évidemment, des variations de situations, de contextes) à celle de Dieu qui bafoue l'homme.

Ainsi, sans essayer d'entrer dans une interprétation psychanalytique qui nous mènerait trop loin, l'on peut supposer que Dieu — du moins en tant que figure théâtrale — devient une fonction du « paraître » de l'individu. Mais ceci entraîne une conséquence inévitable : le « paraître » est faux (il n'est pas l'homme lui-même) et l'« être » est insaisissable : Sosie et Amphitryon doutent d'eux-mêmes, ne savent plus qui ils sont ; et Jupiter et Mercure ne sont que les doubles « idéaux » des deux premiers.

Dès lors, au niveau d'Amphitryon et Sosie ou de Vladimir et Estragon, on peut parler d'un drame de la conscience face à des données existentielles qui échappent à l'approche purement rationnelle.

La preuve de ceci, c'est que le rapport nietzschéen « maître-esclave » qui existe d'Amphitryon à Sosie se transporte, au stade supérieur, de Jupiter à Mercure ⁽¹²⁾ :

MERCURE. — C'est plutôt à moi qu'il conviendrait de maugréer ainsi contre la servitude : j'étais libre ce matin encore, quand mon père m'a réduit en esclavage. Et c'est lui, esclave de naissance, qui se plaint.

Les correspondances s'établissent ainsi de manière sûre.

Et, en vertu de ce qui précède, les personnages sont condamnés à jouer leur existence, à perpétuer une continuelle fiction à laquelle leur condition même les voue ; ils se voient d'ailleurs contraints de préciser (et de justifier) au public les personnages qu'ils « représentent », comme Mercure dans le prologue, comme Amphitryon devant Alcmène...

Cette pathétique situation est d'ailleurs explicitée dans *En attendant Godot* ⁽¹³⁾ :

VLADIMIR. — Charmante soirée.

ESTRAGON. — Inoubliable.

VLADIMIR. — Et ce n'est pas fini.

ESTRAGON. — On dirait que non.

⁽¹²⁾ *Amphitryon*, p. 19, vv. 176-179.

⁽¹³⁾ *En attendant Godot*, p. 56.

VLADIMIR. — Ça ne fait que commencer.
ESTRAGON. — C'est terrible.
VLADIMIR. — On se croirait au spectacle.
ESTRAGON. — Au cirque.
VLADIMIR. — Au music-hall.
ESTRAGON. — Au cirque.

En définitive, deux faits découlent logiquement de l'analyse rapide que nous venons de faire :

- Le tragique que l'on peut ressentir dans *Amphitryon* ou dans *En attendant Godot* résulte d'une quête d'identité. En effet, ne sachant pas où se situer, à cheval entre l'« être » et le « paraître », les « héros » cherchent — parfois vainement, comme Didi et Gogo — une explication satisfaisante à la fatalité qui les accable : pourquoi Amphitryon est-il cocu ? pourquoi Sosie est-il battu ? pourquoi Vladimir et Estragon sont-ils astreints à cet immuable et effrayant destin ?
- En concordance avec certaines vues sociologiques, on peut croire que la « déification » de personnages, qu'il s'agisse de Jupiter ou de Mercure, de Godot ou de Pozzo, est le résultat d'une crainte, d'une angoisse devant un sentiment tragique de l'existence. Le recours à un dieu qui s'offrirait comme justification immanente du destin devient aussi une forme de confiance, de tranquillité feinte face à un sort angoissant. C'est ce qui explique les interventions surnaturelles dans *Amphitryon*, et notamment la fin (à la fois explicative et rassurante) de cette même pièce ; tandis que Beckett, franchissant un pas supplémentaire dans l'envisagement métaphysique, laisse son œuvre s'achever sur un vaste point d'interrogation : Godot n'est pas venu et ne viendra sans doute jamais.

Ce propos nous conduit à nous interroger sur les notions de « tragique » ou de « tragi-comique » au sein des deux œuvres envisagées.

*
* *

Selon toute évidence, le tragique — au sens théâtral du mot — mène un destin à son aboutissement ultime ; aboutissement qui, en général, est la mort.

La mort se définit alors comme ce moment fugitif où un personnage parvient à faire coïncider les tensions qui jusque-là le déchiraient : l'« être » rejoint tout à coup le « paraître ». Hamlet, par exemple, forcé de simuler la folie, revêt un masque dissimulateur qui le voile aux autres : mais la mort, accomplissement de son destin, le fait, en dernier ressort, « coller » au personnage qu'il s'était choisi. Comme le dit Fortinbras à la fin d'*Hamlet*, devant le cadavre du jeune prince danois ⁽¹⁴⁾ :

FORTINBRAS. — Que quatre capitaines portent Hamlet, comme un combattant, sur l'estrade ; car, probablement, s'il eût été mis à l'épreuve, c'eût été un grand roi ! et que, sur son passage, la musique militaire et les salves guerrières retentissent hautement en son honneur ! (...)

L'accomplissement de la destinée résulte donc de la transgression d'un tabou : au même titre que le roi Claudius (assassin du père d'Hamlet), Hamlet est coupable d'avoir comploté, d'avoir feint la folie... Comme l'écrit Jean-Marie Domenach ⁽¹⁵⁾ :

(...) le héros allait à la rencontre d'un arrêté antérieur pour s'y briser.

Mais ici, dans le cas de Plaute et de Beckett, aucun « arrêté » promulgué par une autorité supérieure, aucune loi fixée auparavant ne détermine le destin d'Amphitryon ou de Vladimir : tous perdent donc le statut de « héros tragiques ». C'est ainsi que la mort ne s'impose pas comme la fin inéluctable de leur destin.

En somme, le propre de la tragi-comédie, c'est de présenter, sans nécessiter obligatoirement l'intervention d'une transcendance, un destin assumé continûment, avant même et après la pièce ; et, paradoxalement, rien ne lavera le « héros » d'une faute qu'il n'a pas commise (puisqu'il n'y a pas de loi à transgresser) : Amphitryon était cocu avant d'entrer en scène et continue de l'être après la fin de la pièce, de même que Vladimir et Estragon continueront inexorablement à subir le même sort et se retrouveront à la fin du deuxième acte tels qu'ils étaient au début du premier...

⁽¹⁴⁾ SHAKESPEARE, *Hamlet*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 373. (Traduction de François-Victor Hugo).

⁽¹⁵⁾ Jean-Marie DOMENACH, *Le retour du tragique*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 265.

Le Théâtre d'Edward Bond

par *Albert Baiwir*

Professeur à l'Université Libre de Bruxelles

Au mois de décembre 1965, le Royal Court Theatre, fidèle à sa politique d'avant-garde, inscrivait à son répertoire *Saved*, d'Edward Bond. Après une demi-douzaine de représentations, la pièce fut interdite par la censure. Il y eut bien quelques protestations, mais critiques et spectateurs s'accordaient généralement pour approuver la mesure. Trois ans plus tard, si la situation n'était pas complètement renversée, elle avait évolué au point que le Royal Court Theatre, libéré par l'abolition de la censure, pouvait se permettre de mettre sur pied une saison Edward Bond ; le programme comportait trois pièces du jeune auteur, parmi lesquelles figurait celle-là même qui avait fait l'objet du scandale de 1965. Bond était miraculeusement devenu, aux yeux de la grande presse, « un des dramaturges les plus importants des années 60 ». Sur la puissance verbale et dramatique de *Saved*, une sorte d'accord semblait s'être réalisé, mais l'hommage rendu à ses qualités esthétiques ne s'étendait pas à sa valeur morale, qui continuait à faire l'objet de vives discussions. Les détracteurs de Bond persistaient à l'accuser d'exploiter sans vergogne les instincts les plus bas du public ; ses partisans au contraire voyaient en lui une sorte de moraliste incompris. Le but de cette étude est de jeter quelque lumière tant sur cette controverse que sur les caractères généraux d'une œuvre assurément importante, mais encore très peu connue sur le continent.

Il n'est certes plus de mode de se tourner vers la personnalité d'un écrivain pour élucider le sens de sa production. Cependant, lorsque l'œuvre pêche par une ambiguïté qui en rend l'interprétation précaire, le critique n'a d'autre choix que d'en appe-

ler à l'auteur lui-même. Qui est Edward Bond ? Une interview providentielle, accordée par le dramaturge au critique Ronald Bryden (*The Observer Review*, 9 February 1969), éclaire nettement le personnage. Edward Bond naquit à Londres en 1935. Il appartenait à un milieu extrêmement modeste. De l'école, qu'il quitta à l'âge de quatorze ans, il a gardé un souvenir déplorable. Il en a surtout retenu que l'enseignement, comme toutes les autres institutions patronnées par l'Establishment, n'a d'autre but que de transformer en animaux agressifs, dressés pour la compétition, des créatures innocentes nées avec une aptitude naturelle à aimer et à être aimées. C'est pourquoi lorsque, très tôt, Bond commença à écrire, ce sera avec la volonté bien arrêtée de contribuer à changer la structure d'une société qu'il considère comme primitive, dangereuse, inefficace, engluée dans les superstitions d'un âge révolu. Cette vision des choses a fait de lui un anarchiste convaincu, un adversaire de toute forme de gouvernement, car, à son avis, l'autorité, dans sa défense intransigeante de l'ordre et du conformisme, s'oppose à l'impulsion créatrice. Elle est aux antipodes de l'art, dans lequel il voit, assez curieusement, la recherche personnelle de la justice. Comme tout anarchiste qui se respecte, Bond admet qu'il n'a pas de société idéale à proposer. Il désire simplement qu'il soit donné à l'homme d'être lui-même, de forger lui-même son bonheur, selon sa nature, ses goûts, ses aspirations personnelles.

Que retenir de cette déclaration ? Elle est de toute évidence inspirée par une sorte de rousseauisme naïf qui semble, dès le départ, refuser à celui qui le professe toute action constructive pratique, mais elle n'en démontre pas moins que Bond se considère comme un moraliste (quelque anarchique que puisse être sa morale), et un réformateur (quelque vagues que puissent être ses intentions), décidé à faire de son œuvre un instrument de propagande pour ses idéaux. Peut-être le Bond de 1965 avait-il sur la question des notions moins précises et moins systématiques que le Bond de 1969, mais il paraît infiniment probable qu'au moment où il écrivait *Saved*, tout le système était présent dans sa pensée, fût-ce à l'état de simple gestation.

Nous voici donc éclairé sur le théâtre que Bond a voulu et veut encore écrire, un théâtre de moraliste, presque un théâtre de militant. A l'aube de sa carrière, il a dû longuement mé-

diter sur les moyens les plus aptes à expliciter son « message ». Il pouvait trouver des modèles chez ses prédécesseurs immédiats, mais le choix était difficile. Sans doute, au milieu de la sixième décennie, le réalisme était-il à la mode ; il connaissait une vigueur nouvelle dans la poésie du *Movement*, dans le roman de C. P. Snow, dans le théâtre de John Osborne, dont la première pièce, *Look Back in Anger*, était une véritable explosion de réalisme, de naturalisme même, si nous acceptons le mot dans le sens d'un réalisme poussé au noir. Mais ce réalisme, pour vigoureux qu'il fût, était déjà battu en brèche par de nouvelles tendances. D'une part il y avait le théâtre de Beckett, dont le message métaphysique ne pouvait guère s'exprimer dans les termes du réalisme traditionnel. Beckett ne recherchait naturellement pas la vraisemblance matérielle ; ses personnages, philosophes fantomatiques, se mouvaient tantôt dans des espaces vagues évoquant l'inscrutabilité menaçante de l'univers, tantôt dans des ébauches de décors « compressionnistes » qui les engeaient littéralement. D'autre part il y avait Brecht qui, à l'opposé de Beckett, situait ses héros en des lieux et en des temps précis et reconnaissables, mais s'attachait à briser l'illusion de la réalité par l'application sévère de sa méthode d'aliénation. Osborne lui-même, chef de file du *kitchen sink drama*, ne fut pas insensible aux influences contradictoires du théâtre épique et du théâtre de l'absurde ; malgré le succès de *Look Back in Anger*, il s'écarta provisoirement du réalisme, ainsi qu'en témoignent *Luther*, dont le caractère brechtien est patent, et *Inadmissible Evidence*, sorte de moralité existentialiste fortement teintée d'expressionnisme. La même oscillation entre le réalisme absolu et son antithèse, l'obliquité de la présentation, se retrouvait, à des degrés divers, dans les œuvres de Wesker, Pinter, Arden.

Il était sans doute naturel que Bond connût les mêmes hésitations que ses aînés. Comme eux, il a tâtonné dans le choix de la voie à suivre pour réaliser son « objectif corrélatif » c'est-à-dire la formule parfaite de ses pensées et de ses sentiments les plus profonds. Dans *The Pope's Wedding* et *Saved*, il joue visiblement la carte du réalisme.

La première de ces pièces met en scène un groupe de jeunes prolétaires qui semblent s'être donné pour but de perpétuer la tradition des Teddy Boys : querelleurs, violents, grossiers, stupides, indifférents à toute morale et à tout sentiment, ils

représentent la société contemporaine dans ce qu'elle a de plus bas. Filles et garçons vivent dans une promiscuité alarmante qui semble les satisfaire. Aussi le spectateur est-il quelque peu surpris lorsque l'insignifiante Pat se fait épouser par Scopey, qui se distingue peut-être légèrement des autres membres de la bande en ce qu'il ne semble pas complètement dépourvu d'imagination. Il va sans dire que les débuts de leur vie conjugale ne sont guère prometteurs. Il apparaît bientôt que Pat, liée par une étrange promesse faite sur le lit de mort de sa mère, fait de fréquentes visites à Alen, un mystérieux vieillard qui vit en hermite dans un taudis, où il est constamment l'objet des tracasseries de la bande. Tout en rechignant, elle lui rend de menus services, veille à son approvisionnement, s'efforce de mettre un peu d'ordre et de propreté dans la tanière du vieux misanthrope. Lorsque la maladie empêche Pat de continuer cette tâche, Scopey accepte de la remplacer auprès d'Alen. Il commence par le traiter fort rudement, mais, insensiblement, il en vient à envier l'existence de reclus menée par le vieillard, et à idéaliser l'homme qui, à ses yeux, a eu le courage de se séparer d'un monde méchant et absurde. Il s'efforce de pénétrer ses pensées secrètes, et de déceler les motifs qui lui ont dicté sa conduite. Mais Alen est stupide et réticent sur tout ce qui touche à son passé. Finalement Scopey découvrira certains indices qui ruineront les illusions qu'il avait nourries sur la personne de l'hermite. Il comprendra qu'Alen n'a jamais renoncé au monde, et que c'est au contraire le monde qui n'a plus voulu de lui. Incapable de surmonter son désappointement, Scopey tue le vieillard, s'installe en maître dans le taudis et sombre dans la folie.

The Pope's Wedding est la première, et aussi la plus ambiguë des pièces de notre auteur. Nous voulons bien, sur la foi de ses déclarations, accepter Bond le moraliste. Mais quelle sorte de morale peut se dégager d'une œuvre dont la violence et la crudité sont les caractéristiques principales ? Il nous paraît que, si l'auteur s'est attaché à peindre l'abjection de la société moderne, c'est afin de forcer le méchant spectateur à un examen de conscience d'où jaillira, par réaction, une étincelle de compréhension, de pitié et d'amour. Cependant, comme s'il manquait de confiance dans son pouvoir de créer cette sorte de catharsis par la seule présentation du mal, Bond a introduit

dans sa pièce un personnage qui tranche sur la vilénie des autres et indique la voie du salut. Ce rôle privilégié est tenu — de façon bien imparfaite, car sa motivation est loin d'être explicite — par Scopey, qui, sous des apparences rudes, cache un idéaliste déçu, déçu par la vie, déçu par Alen, le pape mentionné dans le titre. Un pape ne peut se marier sans déchoir. En se révélant — très mal d'ailleurs — comme un homme faible, attaché aux turpitudes de la société, Alen a détruit l'image du sage capable de se placer au-dessus des faiblesses humaines. Cette interprétation peut à première vue paraître assez hasardeuse. Si cependant, comme certains critiques le suggèrent, Scopey avait supprimé Alen dans la simple intention de prendre sa place, la pièce ne serait qu'un mélodrame dépourvu de sens ; ou tout au moins n'aurait-elle pas le sens qu'on peut légitimement lui prêter sur la foi des déclarations ultérieures de l'auteur. Il reste néanmoins que Bond, en baissant le rideau sur une scène de meurtre et de folie, a laissé planer un doute très grave sur ses intentions. Nous verrons plus loin qu'avec *Saved*, partant d'une thèse à peu près semblable, il a dissipé, dans une mesure considérable, l'obscurité qui entache *The Pope's Wedding*.

Cette première pièce met en lumière les problèmes qui durent préoccuper Bond au moment où il l'écrivit. Il l'a visiblement voulue réaliste, naturaliste même, ainsi qu'en témoigne l'impitoyable et véridique tableau qu'elle brosse, en termes crus, d'une certaine couche de la société. Le dialogue est au diapason de cette image. Sa verdeur, sa vulgarité, son *inarticulateness* reflètent très exactement le jargon d'une classe particulièrement inculte. Ce langage, auquel Bond restera fidèle dans *Saved*, est sans doute une des premières manifestations de ce que Martin Esslin appellera plus tard « la révolution linguistique dans le théâtre britannique ». L'éminent critique se réjouira d'ailleurs du rejet progressif des accents déshumanisés, littéraires, bourgeois, dont les échos hantent encore, comme des fantômes, les salles de Shaftesbury Avenue. (*Plays and Players*, April 1969, p. 33). On peut sans doute féliciter Bond d'avoir trouvé l'expression idéale pour traduire la pensée confuse de ceux qui savent à peine s'exprimer, mais l'étranger, dont l'oreille n'est pas rompue à ces accents barbares, n'en regrettera pas moins ce déluge d'argot qui ne lui facilite en rien la compréhension de la pièce. Il convient toutefois d'ajouter que le langage de

Bond n'est pas aussi strictement réaliste qu'il paraît à première vue. Il est en effet soigneusement stylisé, et, par son rythme haché, syncopé, stichomythique, fait irrésistiblement penser à ce dialogue pintérien dont les volées de brèves répliques, loin de copier servilement la parole normale, prennent une allure agressive couvrant la crainte morbide de se livrer. Nous touchons ici un autre point sur lequel *The Pope's Wedding* s'écarte du réalisme pur pour pencher quelque peu du côté du théâtre de l'absurde. Il est en effet, dans la pièce, un passage qui a vraiment la saveur compressionniste si caractéristique de Beckett et de ses disciples. Il s'agit de la scène muette qui montre Alen visiblement en proie à une anxiété tout à fait existentialiste. Comme une bête traquée, il arpente nerveusement son taudis, colle son oreille contre la cloison, prépare fiévreusement le tas de vieux journaux sur lequel il se perchera tout à l'heure pour épier le monde extérieur par un trou du mur. Nous nous retrouvons à la fois dans la fameuse chambre-refuge de Pinter, et dans la chambre-cage, aux fenêtres inaccessibles, où se heurtent les protagonistes de *Endgame*. Très existentialiste également, cette enquête sur la mentalité de l'homme seul, que *The Pope's Wedding* partage avec *Next Time I'll Sing to You* de Saunders, présenté la même année. On pourrait ajouter encore que la fragmentation très poussée de l'œuvre doit déjà quelque chose à la technique brechtienne, vers laquelle Bond se tournera résolument lorsqu'il écrira *Narrow Road*. Nous n'entendons nullement insinuer que la première pièce de Bond est un habit d'Arlequin ; nous voulons simplement montrer que si l'auteur y fait œuvre de réaliste, ce n'est pas sans accepter quelques compromis avec l'adversaire. Défaut d'unité de ton, motivation insuffisante, obscurité du message : telles sont sans doute les raisons pour lesquelles *The Pope's Wedding* tomba rapidement dans l'oubli après avoir été joué, en 1962, lors d'une représentation privée, devant les membres de l'English Stage Society.

Edward Bond resta, pour le grand public, un inconnu, jusqu'au moment où les incidents qui suivirent les premières représentations de *Saved* (novembre 1965) le hissèrent brusquement au premier rang de l'actualité. La scène initiale de cette œuvre plonge d'emblée le spectateur dans l'atmosphère déprimante et amoral de *The Pope's Wedding*. Pam, l'héroïne, ramène au très modeste domicile paternel un jeune inconnu,

Len, qu'elle vient de racoler dans la rue. Après un bout de conversation où l'on retrouve la vulgarité, la banalité, l'obscénité froide de la première pièce, ils se préparent tranquillement à faire l'amour sur le divan, sous l'œil indifférent de Harry, père de la donzelle. Les intérêts de la famille sont visiblement fort limités. Pam ne vit que pour la radio et pour le sexe, saisi avidement et sans la moindre discrimination, lorsque l'occasion s'en présente. En cela, elle est la digne fille de sa mère, Mary, robuste commère de cinquante-trois ans, qui est loin d'avoir abdiqué toute prétention à la séduction. Harry, de quinze ans son aîné, ne rêve que de pronostics de football. Leur vie conjugale est une suite ininterrompue de violentes querelles, dont la brutalité n'est pas exclue. Contre toute attente, Len, poussé par un obscur besoin de dévouement et de sacrifice, s'attache à l'insignifiante Pam, et, pour mieux la servir, s'installe dans la maison. Son zèle ne fléchit pas lorsque Pam met au monde un enfant non désiré, dont le père présumé, Fred, est un des plus beaux ornements d'une bande de vauriens qui rappelle, en pire, le gang de la première pièce. Au contraire, il entoure des mêmes soins attentifs le bébé et sa mère, bien que celle-ci l'ait maintenant pris en grippe et cherche par tous les moyens à se débarrasser de sa sollicitude importune. C'est à ce moment que se place la fameuse sixième scène, celle dont la cruauté inouïe devait provoquer l'intervention du Lord Chamberlain, chef suprême de la censure. Les jeunes voyous sont réunis dans un parc public, où ils trompent l'ennui en se vantant de leurs peu recommandables exploits. Entre Pam, poussant devant elle le landau du bébé. Une violente querelle l'oppose à Fred, qui refuse catégoriquement de lui revenir. Furieuse, Pam abandonne le bébé et la voiture à Fred et à ses amis. Ceux-ci regardent d'abord avec une curiosité dépourvue de malveillance ce qu'ils considèrent simplement comme un petit animal ; par désœuvrement, ils jouent avec le landau, puis se le renvoient avec une brutalité croissante. Le bébé, que Pam a drogué pour ne plus entendre ses pleurs, ne réagit pas. Impatients par son immobilité, ils le secouent, le pincet, puis, s'excitant au jeu, lui arrachent ses linges, lui barbouillent le visage avec ses excréments. De violence en violence, poussés par une sorte de sadisme, ils tentent de mettre le feu à la voiture et finalement tuent le bébé à coups de pierres. Les soupçons de la police se

portent naturellement sur Fred, qui est arrêté. Cependant Len a repris, auprès de Pam, qui le supporte de moins en moins, son rôle de fidèle chien de garde. La situation empire lorsque Mary se livre, sur Len, à une éhontée tentative de séduction, qui constitue la seconde scène scandaleuse de la pièce. Relevant haut sa combinaison, elle l'invite à réparer, sur sa cuisse même, le bas qu'elle porte, et à couper le fil avec ses dents, et ce, sous les yeux de Harry. Celui-ci se fâche, les voies de fait suivent les gros mots, et l'atmosphère devient de plus en plus irrespirable. Après une vaine et dernière tentative pour rapprocher Pam et Fred, qui, en l'absence de preuves, a été relâché, Len, découragé, est prêt à abandonner à son sort sa protégée, qui déjà retourne à la rue. Mais cette fois c'est Harry qui, dans une conversation où l'émotion reste curieusement sous-jacente, supplie Len de ne pas renoncer, son seul argument étant que lui-même ne s'est pas séparé de sa détestable épouse parce qu'elle a besoin de lui. La dernière scène est pratiquement muette. Les deux couples sont réunis dans le living. Comme d'habitude, Pam et Mary se disputent le programme de la radio, Harry prépare ses pronostics, tandis que, très symboliquement, Len s'escrime à réparer la chaise que Mary et Harry ont brisée au cours de leur affrontement. Le rideau tombe sur cette image nettement compressionniste qui, par son dépouillement même, laisse au spectateur l'impression d'une détresse stupide et irrémédiable.

Il est évident que cette deuxième pièce marque sur la première un énorme progrès ; plus purement réaliste, elle présente une unité de ton et d'atmosphère parfaite ; une construction plus solide, plus cohérente ; une psychologie, une motivation plus fermes, plus convaincantes, mieux intégrées dans l'action. Sans doute le caractère de Len reste-t-il assez énigmatique. Il ne faut cependant pas oublier que Bond ne pouvait, sans faillir aux règles du réalisme, faire de son héros une sorte de philosophe qui se fût minutieusement analysé et eût longuement disserté devant les spectateurs sur les problèmes du bien et du mal. Si Len ne se révèle pas davantage, c'est simplement parce que, au même titre que les autres personnages, il n'est ni très capable d'exprimer nettement sa pensée et ses sentiments, ni très désireux de le faire. Ses faiblesses, ses hésitations, et finalement sa bonté foncière apparaissent davantage dans ses attitudes et dans sa conduite que dans ses paroles. Il serait

également vain de faire argument de sa manie du sacrifice, de son dévouement quasi masochiste, pour voir en lui un cas pathologique. Le problème de Bond est de toute évidence moral, et non psychologique. Le cas de Harry est plus déroutant, car le spectateur n'a nullement été préparé à son intervention aussi tardive que providentielle. L'auteur n'aurait-il pas été mieux inspiré en permettant à Len de reprendre, seul, le fardeau de son dur apostolat ? Peut-être Bond, désireux d'éviter les ambiguïtés de *The Pope's Wedding*, a-t-il voulu doubler l'action de Len par une action parallèle qui en éclaire et en rehausse le sens. Il en résulte naturellement quelque lourdeur. Quoi qu'il en soit, le message moral de l'auteur apparaît beaucoup plus nettement que dans la première pièce. Ajoutons qu'il n'est pas particulièrement réconfortant, car, si Len et Harry trouvent dans leur sacrifice la satisfaction de leurs instincts altruistes, la dernière scène les montre enfermés dans un cercle vicieux qu'ils paraissent bien incapables de briser, et l'on ne peut songer sans amertume à ce que seront leurs lendemains. Il est évident que la fin de l'œuvre ne laisse percer aucune lueur d'espoir. Telle n'est cependant pas l'opinion de Bond, qui, dans son introduction au texte de la pièce (*Methuen* 1965), affirme que celle-ci est « irresponsablement optimiste ». Si le spectateur ne l'a pas compris, c'est qu'il ignore que la seule attitude réaliste, dans la vie, consiste à s'accrocher à un brin d'herbe lorsqu'on se noie ; on ne peut d'ailleurs imaginer d'optimisme plus tenace que celui de Len. Sur ce dernier point, on doit naturellement donner raison à Bond. Mais cela ne suffit pas pour faire de *Saved* une pièce optimiste, car, si l'on songe à l'impression générale qu'elle laisse au spectateur, on constate que la complaisance avec laquelle l'auteur s'est étendu sur les aspects les plus dégradants de la société rejette dans l'ombre, en dernière analyse, ses prétentions à l'optimisme et, surtout, ses intentions moralisantes.

Bond devait payer cher ses faiblesses et ses ambiguïtés. *Saved* connut en effet un accueil presque unanimement défavorable. Tel critique voyait dans cette « ignoble production » le véhicule « d'un sadisme et d'un érotisme de deuxième zone » ; un autre comprenait mal qu'il se fût trouvé des acteurs pour accepter de jouer une pièce sans doute fascinante, mais rendue inacceptable par son réalisme répugnant ; un troisième supposait

que Bond, usant des spectateurs comme de cobayes, avait simplement voulu tester leur patience et leur endurance ; un autre encore voyait dans *Saved* un exercice psychopathique indûment prolongé. John Russell Taylor lui-même, champion attitré du théâtre d'avant-garde, déplorait cet appel constant à une violence arbitraire. Personne ne niait la puissance dramatique de la pièce, mais on en blâmait sans réserve la brutalité sadique et apparemment non motivée. Sir Laurence Olivier fut presque seul à défendre les vertus cathartiques du traitement de choc imaginé par l'auteur.

L'affaire Bond, qui, jusqu'à ce moment, n'avait provoqué qu'une controverse purement littéraire dans le cercle fermé des gens du théâtre, entra dans le domaine public lorsque la justice, alertée par la censure, invita à comparaître la fameuse société dramatique, *The English Stage Company*, qui s'était permis de faire jouer *Saved* sans l'autorisation légale. Bond avait sollicité cette autorisation, mais il ne l'avait jamais obtenue parce qu'il refusait obstinément de couper les scènes les plus scabreuses de la pièce. Sans doute l'*English Stage Company* s'était-elle mise en fâcheuse posture en bravant l'autorité du censeur, mais les juges eux-mêmes se trouvaient dans une situation délicate parce que, en vertu d'une de ces conventions tacites dont les Anglais ont le secret, les cercles privés étaient pratiquement autorisés à présenter des pièces sans les soumettre à la censure. Il ne restait aux représentants de la loi d'autre ressource que de contester le caractère « privé » des activités de l'*English Stage Company*. Une longue controverse, très pickwickienne en vérité, s'engagea sur le point de savoir quel sens précis il fallait donner aux mots « public » et « privé ». Débat particulièrement malaisé dans un curieux pays où les écoles dites publiques sont les plus fermées, tandis que les clubs privés, et singulièrement les cercles dramatiques, sont pratiquement ouverts à tous puisque, pour en devenir membre, il suffit de verser quelques shillings au bureau de location du théâtre. Après de longues et futiles palabres, on s'achemina vers une solution marquée au coin d'un relativisme très britannique : le cercle organisateur fut condamné à payer une amende, mais aucune mesure sérieuse ne fut prise pour entraver la liberté d'action des clubs privés.

A vrai dire, cette solution boiteuse ne pouvait plus étonner personne. Au moment où la controverse de *Saved* faisait rage,

le vieux *Licensing Act*, promulgué en des temps lointains pour museler la verve satirique de Fielding, faisait l'objet d'attaques de plus en plus violentes, ce qui devait, en 1968, conduire à l'abolition totale de la censure. Il est permis de croire que la publicité donnée au cas de *Saved* contribua puissamment à précipiter cette mesure révolutionnaire. En 1969, la pièce, échappant aux limites des cercles privés, était enfin livrée au grand public. Le scandale avait été pour elle la meilleure des publicités. En quelques années, les goûts — et les mœurs — avaient d'ailleurs évolué rapidement. Ce qui, en 1965, avait, à d'aucuns, semblé intolérable, paraissait maintenant, sinon anodin, du moins très supportable. Bond, en qui beaucoup voyaient avant tout le champion intransigeant de la liberté d'expression, connu d'emblée un succès disproportionné à ses mérites, quelque réels qu'ils fussent. La critique, revisant son jugement sur l'auteur qu'elle avait rejeté avec une indignation vertueuse, admettait que, malgré ses imperfections, l'œuvre du jeune dramaturge révélait des qualités solides qu'il n'était plus permis d'ignorer. Le ton était donné par la voix très autorisée de Martin Esslin lui-même, qui, dans un compte rendu au titre très symptomatique (*Bond Honoured*, dans *Plays and Players*, April 1969), comblait d'éloges la nouvelle production de *Saved*. Revenant sur les raisons qui avaient, trois ans plus tôt, motivé l'interdiction de la pièce, Esslin se moquait de la censure et voyait curieusement dans le fait que, depuis lors, Chelsea n'avait connu ni recrudescence de la dépravation ni « orgies sadiques », une preuve de l'innocuité de l'œuvre de Bond. Il insistait longuement sur l'authenticité et la valeur morale du document social présenté par l'auteur. Il abondait dans le sens de Bond en affirmant que tous les personnages de la pièce étaient, en dernière analyse, les victimes d'une société brutale qui n'avait rien fait pour leur donner le sens de la responsabilité et de la solidarité humaines. La vie n'était qu'un mécanisme insensible, sous l'action duquel l'effet suivait implacablement la cause. Il admettait avec Bond que malgré sa cruauté, la pièce était, après tout, optimiste, compte tenu du dévouement touchant de Len et de Harry, et de la communication qui s'établissait finalement entre les deux hommes. Pour notre part, nous estimons que ce sont ces deux personnages qui sont, dans un certain sens, « sauvés ». Cependant Esslin se rend coupable d'une certaine contradiction lorsque,

tirant argument de la détresse finale de Pam, il affirme que le titre est ironique. S'il en était ainsi, où serait le « message » de Bond ? Il est à peine nécessaire d'ajouter que cette confusion résulte, une fois de plus, du péché habituel de l'auteur, à savoir, l'ambiguïté.

Bien entendu, si le vent avait tourné, si la popularité de Bond était désormais assurée, l'opposition, l'hostilité ne désarmaient pas complètement. J. W. Lambert persistait à nier les intentions charitables du dramaturge et l'accusait encore de se vautrer avec complaisance dans la turpitude qu'il prétendait dénoncer. Quant à John Russell Taylor, s'il renonçait à attaquer la violence arbitraire de la pièce, il n'en récusait pas moins la version « sentimentale » présentée par Esslin. A Bond il reprochait de n'avoir pas su réaliser sur scène une problématique interprétation œdipienne, rituelle, à laquelle l'auteur fait allusion dans son introduction à *Saved*. En fait, c'est probablement parce qu'il décelait, sous la maladresse de l'expression, la présence de certains éléments en vérité fort étrangers à l'esprit et à la pratique du réalisme, que Taylor voulut voir dans *Saved* une œuvre de transition (*Edward Bond — Beyond Pessimism?* dans *Plays and Players*, August 1970). Il est vrai que son diagnostic tardif pouvait s'appuyer sur une troisième pièce, qui devait être, en mars 1968, sinon la dernière, du moins une des dernières victimes d'une censure moribonde.

Une brève analyse de *Early Morning* montrera en effet que, pour dramatiser ses idées, l'auteur fait maintenant appel à une technique insolite, qui se situe aux antipodes du réalisme. Si le titre reste, comme les autres titres de Bond, assez énigmatique, le sens général de la pièce ne peut faire l'objet d'aucun doute. On y retrouve le réquisitoire habituel contre la brutalité, la cible directe étant cette fois l'Establishment victorien, dont la mentalité cruelle et égoïste aurait gagné et contaminé toute la société contemporaine. On y rencontre également le contraste, désormais familier, entre l'inconscience de la masse et les vertus morales d'un personnage qui, poussant plus haut l'ascèse de Scopey et de Len, fait figure de martyr. La brutalité de ce nouveau réquisitoire contre la brutalité paraîtra excessive, au point qu'un critique se demandera si Bond ne désire pas qu'on se souvienne de lui pour sa violence extérieure plutôt que pour la substance de son théâtre (*Quarter* par Sean Day-Lewis, dans

Drama, Summer 1968). Dans une note liminaire, Bond affirme froidement que les événements présentés dans la pièce sont authentiques. Cependant, jamais l'histoire ne fut falsifiée de façon aussi désinvolte. Tout au plus pourrait-on admettre l'authenticité des sentiments de Bond vis-à-vis de l'histoire. La famille royale, sur laquelle l'auteur fait, de la façon la plus arbitraire, peser d'effroyables responsabilités, apparaît sous un jour ahurissant. La première, la principale victime de la verve démoniaque de Bond est, comme il se doit, la reine Victoria. De l'auguste souveraine Bond fait une sinistre mégère. Victoria déteste ses enfants et son époux, qui le lui rendent bien et tentent même de la supprimer. Jalouse de son pouvoir tyrannique, elle empoisonne le prince Albert et l'achève en l'étranglant avec le ruban de l'ordre de la Jarretière. L'aimable personne se prend d'une passion coupable pour Florence Nightingale, qu'elle viole et oblige à porter un kilt pour la servir. Ses fils, les princes Arthur et George, dont elle veut la mort, sont assurément des caractères historiques ; le premier est né en 1850, le second en 1853. Mais Bond en fait des frères siamois, ce qui ne laisse pas de causer quelque embarras lorsque la reine, poursuivant de sombres desseins, veut faire de Florence l'épouse de George. Gladstone et Disraeli apparaissent sous les traits de dangereux conspirateurs assoiffés de pouvoir ; leur rivalité provoque une sanglante guerre civile qui fera beaucoup de victimes, parmi lesquelles, George. Arthur s'enfuit, entraînant avec lui le cadavre de son infortuné frère siamois, qui, au fil de l'action, se décompose et se transforme en squelette. Quelques épisodes plus modernes se mêlent aux épisodes victoriens. Dans l'un d'eux, un couple de jeunes inconscients tue et dévore froidement le resquilleur qui a pris leur place dans une file de cinéma. Cet acte contre nature, pour le moins inattendu, prépare le public à ce qui deviendra, dès la seizième scène, le leitmotiv de la pièce : désormais le cannibalisme sera le symbole omniprésent de la mentalité cruelle qui pousse les hommes à s'entre-déchirer. La première partie s'étant terminée sur une hécatombe qui n'a rien à envier aux horreurs du drame post-élisabéthain, les protagonistes se retrouvent au paradis, un paradis bien peu orthodoxe en vérité, mais qui, selon la logique bondienne, trouve normalement sa place dans *Early Morning*, s'il est vrai que l'homme a créé Dieu — et son ciel — à son image. Dans ce lieu privilégié,

nos personnages s'entre-dévorent allègrement ; sans grand mal d'ailleurs, car d'une part ils ne connaissent plus la souffrance, et, d'autre part, comme les morts ne peuvent plus mourir, les chairs ainsi consommées repoussent, et l'opération peut se poursuivre indéfiniment, à la satisfaction générale. Une ombre au tableau cependant : Arthur, sur qui la mort n'a pas la même prise que sur les autres, fait la mauvaise tête. Il n'a pas cessé de souffrir, et se refuse énergiquement à manger ses semblables ; ceci ne laisse pas d'irriter son inséparable frère siamois, qui est affamé. L'attitude d'Arthur est jugée intolérable et asociale ; pour le neutraliser, on prend la décision, non seulement de le manger, mais de le manger sans arrêt, car on ne peut lui permettre de repousser. Aussitôt fait que dit. En comptant les os, reliefs du festin, on s'aperçoit que la tête de la victime fait défaut. On la découvre, curieusement, sous les jupes complices de Florence. Le corps est reconstitué et enfermé dans un cercueil dont le couvercle est solidement fixé grâce à l'aimable intervention de Victoria, qui offre gracieusement ses dents pour faire office de clous. Mais rien ne peut vaincre l'esprit de l'homme exceptionnel qui ne voulait pas manger ses semblables. Tel un fantôme, Arthur se lève de son cercueil, et s'élève majestueusement dans les airs.

Comme bien l'on pense, la censure ne pouvait tolérer de voir insulter de façon aussi impudente et aussi injuste les augustes personnages qui symbolisent la grandeur de l'époque victorienne. La justice intervint énergiquement, et la première représentation de *Early Morning*, quoique strictement privée, n'eut pas de lendemain immédiat. Bond connaissait ainsi son deuxième succès de scandale. Dans son immense majorité, le public approuvait l'intervention des autorités. Il était en effet difficile d'admettre les outrances de cette falsification injurieuse de l'histoire. Mais on pouvait toutefois tenter de l'interpréter. C'est ce que fit, très ingénieusement, Martin Esslin (« *A Bond Honoured* », dans *Plays and Players*, June 1968). A son avis, ce n'est pas la famille royale qui est en cause, mais *une* famille quelconque déchirée par des conflits freudiens. Esslin a soigneusement noté les « fantaisies infantiles de cruauté et de puissance » ; les sentiments ambivalents des deux frères, qui se jalourent mais ne peuvent vivre l'un sans l'autre ; le cannibalisme, manifestation d'érotisme oral ; la tendance au retour à la matrice, objectivée par l'épi-

sode où la tête d'Arthur cherche un refuge entre les cuisses de Florence Nightingale, l'« archétype de la nurse ». Le caractère fantastique de la présentation serait dû au fait que tout est vu à travers le prisme d'une imagination enfantine ou infantile, qui, en l'occurrence, grossit, transforme, interprète de façon caricaturale des faits historiques mal compris, mal digérés, parce que mal enseignés. Naturellement cette version laisse inexplicé le lesbianisme de Victoria ; pourtant Esslin pouvait facilement en faire argument en suggérant qu'un enfant aurait pu être frappé par une image ou par le récit d'une scène où la reine Victoria aurait eu à l'égard de la célèbre nurse des paroles ou des gestes suggérant une intimité excessive. S'il avait poussé son raisonnement jusqu'à ses ultimes conclusions logiques, il aurait aussi pu affirmer que la pièce de Bond est une confession, un acte de libération d'impulsions infantiles qui n'ont pas cessé de l'obséder. Pour notre part, nous aurions volontiers souscrit à un verdict concluant que *Early Morning* est le produit de la fantaisie débridée d'un adulte retournant aux émotions de son enfance dans une sorte de cauchemar du petit matin, ainsi que semble le suggérer le titre (à moins qu'il ne soit simplement le symbole de la naissance ou de la possibilité d'un faible espoir). Si l'on accepte les arguments de Martin Esslin, on doit naturellement conclure à l'existence, dans la pièce, d'une influence freudienne très prononcée. Nous voudrions cependant en suggérer une autre, qui, sans être essentiellement différente, nous paraît infiniment plus probable, parce que plus directe. Il est impensable que Bond ait ignoré *Le Théâtre et son double*. Artaud y demande expressément que le théâtre projette les rêves obscurs de l'homme, parmi lesquels son goût du crime, ses obsessions érotiques, ses chimères, et même, nous soulignons, son cannibalisme. Nous sommes donc fort tenté de voir dans *Early Morning* une manifestation du théâtre de la cruauté préconisé par Artaud. Celui-ci se serait sans doute réjoui d'avoir ainsi fait école, mais il n'aurait probablement pas apprécié le caractère bouffon et parodique de la démonstration. Nous ignorons ce que Bond aurait pensé de la version purement psychoanalytique donnée par Esslin, car cette version ne tient guère compte de ses intentions politiques, bien qu'elle puisse aider à en retrouver la source. Si par ailleurs Bond a vraiment voulu combiner l'onirique et le social, il faut bien conclure qu'il n'y a réussi qu'à demi, et

est retombé dans son défaut habituel : le divorce entre l'intention et l'expression. La pièce mérite d'autres reproches : un développement mal assuré, une fragmentation excessive qui éparpille l'action, la grossièreté, et bien entendu, la falsification éhontée de l'histoire. Pour la défendre elle ne manque cependant pas d'atouts : son originalité foncière, son humour grinçant, la qualité surréaliste de la vision et même, dans les meilleurs passages, une sorte de souffle poétique, qui lui confèrent une certaine fascination. Il est regrettable que Bond ait manqué de mesure en s'étendant exagérément sur les horribles scènes de cannibalisme, car une danse macabre indûment prolongée perd sa force de frappe et devient simplement grotesque. Mais Bond est-il capable de mesure ? Est-il capable d'équilibre et de clarté ? La réponse à cette question est donnée par *Narrow Road to the Deep North*, dont la première représentation (juin 1968) suivit de trois mois celle de *Early Morning*.

L'action de cette quatrième pièce se situe au Japon ; elle s'étend sur trois siècles, sans pour autant changer de protagonistes. Basho, illustre poète japonais du XVII^e siècle, se présente lui-même dans une sorte de prologue qui le révèle au moment où il prend la route du Grand Nord. Il espère y trouver la lumière et la sagesse dans la retraite et la méditation, mais la pièce montrera que cette route est, ainsi que l'indique le titre, bien étroite, bien difficile. Basho n'a pas bonne conscience ; sur son chemin il a trouvé un enfant abandonné qu'il aurait dû recueillir ; mais, sacrifiant toute considération humaine à son ambitieuse recherche, il ne l'a pas fait. L'action montrera les conséquences funestes de son égoïsme. Après une longue absence, il revient de son voyage sans avoir atteint son but ; c'était inévitable, car la sagesse suprême n'est qu'une illusion. La méditation ne l'a même pas rendu plus altruiste, car il se rend coupable d'une deuxième mauvaise action en éconduisant dédaigneusement Kiro, un jeune idéaliste qui brûle de devenir son disciple ; repoussé, méprisé, Kiro prendra le chemin du mal. Basho retrouve sa ville natale dans un état pitoyable. L'empereur a été assassiné, et le pouvoir est tombé dans les mains d'un tyran sanguinaire, Shogo, qui n'est autre que l'enfant abandonné naguère à son triste sort par le poète. Basho doit à sa réputation d'être attaché à la cour de l'usurpateur. Il se voit confier l'éducation du jeune héritier légitime du trône,

mais celui-ci ne peut, sous aucun prétexte, être informé de son illustre naissance. Basho est bientôt horrifié par les crimes de Shogo. Il décide de retourner dans le Grand Nord, où il a rencontré des étrangers dont la puissance pourrait l'aider à renverser le tyran, et à rétablir dans ses droits le jeune empereur. Les étrangers feignent d'entrer dans son jeu, et les opérations militaires, menées rondement, aboutissent à la prise de la capitale. Bien entendu, l'héritier du trône est escamoté, et le très britannique Commodore, chef des envahisseurs, prend le pouvoir. Selon les techniques traditionnelles du colonialisme, l'évangélisation suit immédiatement la conquête. Le Commodore a laissé à sa fanatique épouse le soin de « civiliser », c'est-à-dire d'angliciser et de dompter les indigènes. La méthode est des plus simples, et elle a fait ses preuves : en leur inculquant les principes d'une « religion d'amour qui enseigne le péché », Georgina les convainc de leur propre indignité, et la crainte morbide du châtiment céleste les réduit à une soumission absolue. Le cœur déchiré, Basho assiste, impuissant, au remplacement des vieilles superstitions par de nouvelles, plus odieuses encore. Cependant les combats n'ont pas cessé. Shogo et Kiro, qui s'est rangé à ses côtés, projettent d'enlever le jeune empereur pour en faire, aux yeux du peuple, le symbole de la lutte sacrée contre les étrangers. Ils réussissent à capturer Georgina ; lorsque celle-ci refuse de désigner, dans un groupe d'enfants, celui qu'ils recherchent, Shogo, fou de rage, les massacre tous impitoyablement. Les scènes horribles se succèdent. Georgina perd la raison ; Shogo est saisi et cruellement exécuté, son cadavre déchiqueté est hissé sur une croix ; Kiro, désespéré et dégoûté, s'inflige un effroyable hara-kiri, mais, tandis qu'il agonise, des eaux du fleuve émerge un jeune homme nu, symbole de l'innocence qui, malgré les crimes, malgré les persécutions, ne peut périr.

Nous savions déjà, pour avoir assisté au passage du réalisme impénitent des deux premières œuvres à la fantaisie surréaliste de *Early Morning*, que Bond n'est pas l'homme d'une seule formule dramatique. Sa versatilité — très louable en vérité, puisqu'elle procède d'un effort constant dans la recherche de la forme idéale — apparaît de nouveau de façon éclatante dans *Narrow Road*, la pièce la plus brechtienne qui ait été signée par un auteur anglais. On y découvre donc un Bond renouvelé,

mais pas nécessairement inconnu, car si la technique est tout à fait différente, le sens du message n'a pas changé. Pratiquement *Narrow Road* n'apporte qu'un développement, une extension du thème désormais familier : l'égoïsme et la violence, que l'auteur combat en exhibant les outrances. Que la colonisation, avec son cortège d'horreurs, soit cette fois l'objet des attaques de Bond, n'a rien de surprenant. Que l'auteur flétrisse son complice, la religion, qui asservit les hommes en les persuadant de leur indignité, est simplement naturel. Bond saisit d'ailleurs l'occasion pour railler, de la façon la plus irrévérencieuse, toutes les religions, qu'il place sur le même pied. Qu'il ait cloué au pilori les sinistres machinations des grands de ce monde, la vanité et la cruauté d'une lutte pour le pouvoir, dont le peuple est finalement la misérable victime, voilà qui ne peut étonner le lecteur ou le spectateur à qui les violentes diatribes de *Early Morning* sont familières. Mais ce ne sont cette fois que des à-côtés, car l'objet principal de *Narrow Road* est de stigmatiser l'intellectuel qui, refusant de se pencher sur les souffrances humaines, s'enferme égoïstement dans des méditations stériles et vides de sens. De toute évidence, la pièce s'attache à montrer que si Basho avait fait preuve de plus d'altruisme, Shogo et Kiro ne seraient pas devenus des monstres sanguinaires, et le peuple n'aurait pas connu les horreurs de la guerre civile et de l'invasion. Complétant la leçon d'altruisme, le faible rayon d'espoir, la profession de foi en l'homme, qui, dans le théâtre de Bond, semble une gageure au regard du tableau déprimant brossé par l'auteur. Mais ce ne sont là que variations sur un thème connu. Ce qui fait le véritable intérêt de *Narrow Road*, c'est naturellement la forme dont il a revêtu son message. Sur ce point, sa dette envers le créateur du théâtre épique est si considérable que la pièce pourrait facilement passer pour une illustration des théories de Brecht. C'est en effet, au même titre, par exemple, que la *Bonne âme de Sezuan* ou le *Cercle de craie caucasien*, une parabole, dont la présentation, le déroulement et la conclusion procèdent d'une intention nettement didactique. Les personnages sont presque symboliques, l'auteur ne fait pas la moindre concession à la psychologie individuelle. Ici il n'est plus question de fantaisie exubérante, ni d'un réalisme dont la fidélité trop grande à la nature risquerait de provoquer l'identification du spectateur au personnage.

Tout est habilement calculé pour obtenir le détachement nécessaire à la réception lucide du message. L'action, présentée avec une cruauté impassible qui décourage l'émotion, est située loin dans le temps comme dans l'espace. La langue même, soumise à une stylisation froide qui s'accorde parfaitement avec le décorum oriental, devient un puissant facteur de distanciation. La violence n'est certes pas un élément spécifiquement brechtien ; il est naturel que Bond l'ait souvent exhibée, puisque son théâtre est un effort constant pour la combattre ; dans *Narrow Road*, elle revêt cependant, plus que dans les autres pièces, une sorte de caractère rituelique. On songe irrésistiblement à certaines scènes exotiques, tout aussi cruelles, de *A Bond Honoured* (1966), et, au-delà de John Osborne, au père du théâtre de la cruauté. Bond n'a certainement pas ignoré les recommandations d'Antonin Artaud, qui voyait dans le choc provoqué par le spectacle de la violence le meilleur moyen de créer une sorte de catharsis. Ses premières pièces révèlent déjà cette influence, mais celle-ci ne s'est jamais manifestée aussi vigoureusement que dans sa dernière œuvre en date. *Narrow Road* montre indiscutablement les progrès réalisés par Bond ; pour la première fois, il a réussi à créer une harmonie complète entre la forme et le contenu ; il a gagné en clarté, en équilibre. On l'en félicitera, en se demandant toutefois si cette victoire n'est pas une victoire à la Pyrrhus, car elle a été acquise aux dépens tantôt de la spontanéité brutale, tantôt de la fantaisie mordante qui donnaient aux premières œuvres un cachet si personnel.

Au terme de cette étude, il apparaît que la production de Bond reflète, à beaucoup d'égards, les tendances du théâtre contemporain. En effet, le *kitchen sink drama* y côtoie le compressionnisme existentialiste, et le drame épique s'y agrément, si l'on peut dire, d'une violence que n'eût pas désavouée Artaud. Il convient d'ajouter immédiatement que les emprunts faits par Bond ont surtout une portée technique ; ils ne vont jamais jusqu'à la simple imitation, et n'entachent pas le caractère personnel, original de l'œuvre. Tout au plus pourrait-on formuler quelques réserves en ce qui concerne le très brechtien *Narrow Road*, mais on ne peut blâmer l'auteur d'avoir choisi, parmi les moyens existants, ceux qui lui semblaient promettre l'expression la plus apte de son message. Nous admettons que ce message est assez confus ; son ambiguïté procède visiblement

d'un conflit intérieur mal résolu entre l'anarchiste et le moraliste ; il n'en exprime pas moins la personnalité complexe de l'homme qui déclare ingénument : « Je puis pessimiste par expérience, et optimiste par nature ». Lorsqu'il ajoute qu'en cela il ne diffère en rien des autres, il a sans doute raison ; mais c'est là une dichotomie dont on n'admet pas toujours l'existence, et que les auteurs dramatiques, dans leur désir d'être compris, n'ont pas souvent illustrée dans leurs œuvres. Si Bond n'a pas réussi à exprimer ce débat interne avec toute la clarté désirable, il doit en être blâmé, mais il garde cependant le mérite d'avoir tenté l'expérience. Originale par le message, l'œuvre l'est davantage par le dynamisme, la vitalité, la vigueur, qui restent les caractéristiques principales de l'auteur. Naturellement ces qualités précieuses trouvent leur contrepartie dans un grave défaut : la violence ; c'est parce qu'il les possède au plus haut point que Bond, emporté tant par l'ardeur de son tempérament que par la chaleur de ses convictions, se rend constamment coupable de démesure. On peut regretter ses excès, mais il faut bien admettre qu'un Bond édulcoré, émasculé, perdrait une grande partie de ce qui fait sa substance originale. Est-il vraiment capable de réaliser un équilibre satisfaisant entre le tempérament et la discipline sans sacrifier l'un à l'autre ? S'il y réussit, on pourra saluer en lui un des dramaturges les plus complets de notre époque, car, outre sa forte personnalité, il possède incontestablement un bagage technique considérable ; Bond a le sens de la scène à faire, il sait créer la tension qui magnétise le spectateur, sa maîtrise de la langue est absolue dans tous les registres, son dialogue est chargé d'une puissance émotive d'autant plus efficace qu'elle est sous-jacente. Sans doute n'a-t-il pas encore abordé le domaine de la psychologie individuelle, mais il faut reconnaître que celle-ci ne trouvait pas sa place dans la parabole et dans le théâtre social chéris par l'auteur ; rien ne prouve que Bond est incapable de cerner un véritable caractère. Il en aura peut-être bientôt l'occasion, car on le dit fort occupé à préparer une version de *King Lear*, dont le héros éponyme sera absent. Entreprise périlleuse, mais bien faite pour tenter un esprit original. Edward Bond, maître ès diableries, n'a pas fini de nous étonner.

Quelques traces du « mythe » et de la pensée de Ludwig Wittgenstein dans la littérature allemande contemporaine

par Jean-Paul Bier

Docteur en Philologie germanique

S'il est vrai que le monde philosophique allemand semble réfractaire à une certaine analyse du langage, il nous paraît que la critique littéraire d'après 1945 et la nouvelle littérature allemande font une large place aux pouvoirs « charismatiques » du « mythe » Wittgenstein ⁽¹⁾. Aucun travail n'a abordé à ce jour les sources, les raisons et l'évolution de ce « mythe » ⁽²⁾ ; or, l'inventaire systématique des revues littéraires de langue allemande révèle deux stades précis dans le progrès de cette fascination.

De 1952, soit un an après la mort du philosophe, à 1959, de nombreux essais littéraires rendaient hommage à Wittgenstein : pour José Ferrater Mora, le philosophe de Cambridge était un « génie de la destruction » ⁽³⁾, tandis que son rejet de toute pro-

⁽¹⁾ Anton KREZDORN, *Schwierigkeiten mit Wittgenstein* dans *Neue deutsche Hefte*, 110 (1966), p. 51.

Pour le « mythe » de Wittgenstein aux Pays-Bas et dans le monde anglo-saxon : Willem Frans HERMANS, *Wittgenstein in de mode en Kazemier niet*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1967.

⁽²⁾ Nous employons le terme « mythe » dans le sens que lui a donné René Etiemble dans un livre célèbre sur Rimbaud.

⁽³⁾ Jose Ferrater MORA, *Wittgenstein und die Destruktion* dans *Der Monat*, 42 (1952), p. 23.

position générale (4), l'auto-abolition de sa réflexion philosophique (5), le refus final de poser les questions essentielles (6) témoignaient d'une « volonté de mystère » (7) qui était comme la preuve de son mysticisme. Ewald Wasmuth voyait dans les conclusions du *Tractatus Logico-Philosophicus* non l'expression d'une résignation mystique, mais le constat fondamental que l'indicible demeure insaisissable (8) : en d'autres termes, l'œuvre de Wittgenstein serait une mise en garde contre nos concepts précaires et notre langage défectueux (9). Pour Ingeborg Bachmann, il s'agissait au premier chef d'une quête de l'inexprimable, version moderne d'angoisses pascaliennes et baudelairiennes (10). Pour Albrecht Fabri, le nihilisme mallarméen (11) de Wittgenstein était le reflet d'une pensée poétique qui s'ignorait. Pour Paul Feyerabend, le *Tractatus* était une œuvre littéraire moderne typique, en ce sens qu'elle exprimait le désir contradictoire d'être une somme du monde et de notre connaissance et, tout à la fois, l'aveu de l'échec de pareil projet (12). Enfin, en 1959, Erich Heller mettait en évidence la filiation littéraire et « l'austriacisme » du philosophe (13).

Aussi bien, il peut paraître étonnant, face à cette diversité d'opinions, que les grandes histoires de la littérature allemande, écrites après 1945, et que les bilans panoramiques de la littérature d'après-guerre n'aient guère entrevu la situation paradoxale de ce philosophe entre une tradition quasi mystique du langage et les projets « cosmiques » d'une certaine poésie moderne (14). Néanmoins, deux ouvrages récents font exception.

(4) *Ibid.*, p. 27.

(5) *Ibid.*, p. 23.

(6) *Ibid.*, p. 27.

(7) *Ibid.*, p. 27.

(8) Ewald Wasmuth, *Das Schweigen Ludwig Wittgensteins. Über das Mystische im Tractatus Logico-Philosophicus* dans *Wort und Wahrheit*, II (1952), p. 815.

(9) Voir la comparaison de Wittgenstein avec Lao Tse. *Ibid.*, p. 815.

(10) Ingeborg Bachmann, *Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte* dans *Frankfurter Hefte*, 7 (1953), p. 8.

(11) Albrecht Fabri, *Ludwig Wittgenstein* dans *Merkur*, 12 (1953), p. 1193.

(12) Paul Feyerabend, *Ludwig Wittgenstein*, 81 (1954), p. 1021.

(13) Erich Heller, *Ludwig Wittgenstein. Unphilosophische Betrachtungen* dans *Merkur*, 142 (1959), p. 48.

(14) Quelques œuvres marginales citent Wittgenstein, mais aucune d'elles ne précise ni ne définit cette présence.

Die österreichische Novellistik des 20. Jahrhunderts de Robert Blauhut ⁽¹⁵⁾ accorde à l'auteur du *Tractatus*, comme aussi à Karl Kraus et à Ferdinand Ebner, le privilège d'avoir contribué à « l'autonomisation » du langage poétique moderne.

Dichtung aus Österreich de Dietrich, Kindermann, Mühler et Thürmer proclame la place éminente qu'il convient de faire au premier livre de Wittgenstein dans l'histoire de la prose autrichienne ⁽¹⁶⁾, mais ces auteurs posent ce fait comme acquis et négligent de justifier ces considérations. En postulant que Franz Blei, Hermann Broch et Robert Musil sont les « disciples expressionnistes » de Wittgenstein ⁽¹⁷⁾, ils ne paraissent faire nulle distinction entre les notions d'influence, de confluence ou de simple parenté de sources.

Cette erreur nous paraît particulièrement évidente dans le cas de Hermann Broch. En effet, s'il est vrai que ce dernier, étudiant tardif de Moritz Schlick à l'époque même où celui-ci fondait son *Wiener Kreis* sur l'interprétation positiviste du *Tractatus* ⁽¹⁸⁾, connaissait l'œuvre de Wittgenstein, sa correspondance prouve à loisir que cette connaissance était extrêmement superficielle ⁽¹⁹⁾. Certes, l'on peut trouver chez l'auteur de *Der Tod des Vergil* des constantes qui ne sont pas sans rappeler les thèmes wittgensteiniens de la première période : le panlogisme, la méfiance à l'égard de la pensée scientifique, inapte à résoudre les problèmes existentiels ; la tentation d'identifier l'éthique et l'esthétique par leur référence au transcendantal ; l'apologie d'un certain silence. Toutefois, l'on aurait tort de comparer

Gustav René Hocke, *Manierismus in der Literatur*, Bremen, 1959, p. 52 ; Kurt Leonhard, *Moderne Lyrik. Monolog und Manifest*, Bremen, 1963, p. 47 ; Friedhelm Kemp, *Dichtung als Sprache*, München, 1965, p. 7 et p. 31 ; Clemens Heselhaus, *Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*, München, 1967, p. 42 ; Dietrich Weber, *Deutsche Literatur seit 1945 in Einzeldarstellungen*, Stuttgart, 1968, p. 509 et p. 558 ; Franz Lennartz, *Deutsche Dichter und Schriftsteller unserer Zeit*, Stuttgart, 1969, p. 27 et p. 291.

⁽¹⁵⁾ Robert Blauhut, *Die österreichische Novellistik des 20. Jahrhunderts*, Wien, 1960.

⁽¹⁶⁾ Dietrich, Kindermann, Mühler, Thürmer, *Dichtung aus Österreich*, 2 T. Wien, 1969, p. 85.

⁽¹⁷⁾ *Ibid.*, p. 72, p. 87, p. 867, p. 869.

⁽¹⁸⁾ Wittgenstein marqua toujours une certaine distance à l'égard de ce mouvement qui se réclamait de lui.

⁽¹⁹⁾ Voir l'interprétation erronée du « Mystische » chez Broch : Hermann Broch, *Briefe*, Zürich, 1957, p. 27 et p. 60.

le projet esthétique de Hermann Broch à l'humilité philosophique de Wittgenstein. Il ne s'agissait nullement pour le romancier d'indiquer « l'indicible » ou « l'impensable » en délimitant le « dicible » et le « pensable », selon la formule wittgensteinienne célèbre, mais au contraire d'appréhender et même de fixer de manière quasi systématique et l'irrationnel et le transcendantal ⁽²⁰⁾.

Il est symptomatique que la publication des œuvres complètes de Wittgenstein chez Suhrkamp en 1960 ⁽²¹⁾ mit fin à l'élaboration un peu confuse du « mythe ». Alors que les revues allemandes avaient jusqu'alors cherché à donner au philosophe des répondants littéraires, des articles plus polémiques postulèrent désormais une attitude plus lucide. Dès 1962 la traduction de *Wittgenstein und die moderne Philosophie* du professeur danois Justus Harnack ⁽²²⁾ mit un terme définitif à la fascination de cette image fluctuante. Désormais, le sujet paraissait réservé aux philosophes de métier : le thème déserta les revues littéraires.

Il nous paraît, néanmoins, que la mythification du philosophe avant la parution des œuvres complètes ne reposait pas nécessairement sur des malentendus.

En effet, l'organisation intellectuelle du *Tractatus* révèle un souci esthétique manifeste : si le laconisme et la simplicité désarmante des propositions numérotées de ce petit livre ambitieux de 80 pages font songer à l'ascétisme ornemental d'Adolf Loos ⁽²³⁾, l'opposition entre la formulation banale et les perspectives nouvelles, entre le niveau du vocabulaire et ses effets énigmatiques ne sont pas sans rappeler « le réalisme magique » de Kafka ⁽²⁴⁾. Les niveaux rigoureusement numérotés de l'argu-

⁽²⁰⁾ Voir la définition par Hermann Broch du « erkenntnistheoretischer Roman », *ibid.*, p. 27. D'autre part, *Der Tod des Vergil* cherchait à dépasser les limites de la mort, à fixer ce phénomène intériorisé dans le langage. Le seul roman de Hermann Broch qui fasse effectivement preuve d'une humilité toute « wittgensteinienne », *Die unbekannte Grösse*, fut rejeté plus tard comme une œuvre mineure et « ratée ». Voir à ce sujet Manfred DURZAK, *Hermann Broch*, Hamburg, 1966, p. 97.

⁽²¹⁾ Ludwig WITTGENSTEIN, *Schriften*, 2T. Frankfurt, 1960.

⁽²²⁾ Justus HARNACK, *Ludwig Wittgenstein*, Stuttgart, 1962.

⁽²³⁾ Au sujet des relations amicales entre Wittgenstein et Adolf Loos, voir Ludig VON FICKER, *Denkzettel und Danksagungen*, München, 1967, p. 203.

⁽²⁴⁾ Voir le même humour noir chez Wittgenstein. Par exemple : « Alle Sätze

mentation qui fait suite aux sept thèses générales constituent la charpente verticale de l'œuvre ; le jeu imperceptible des leitmotivs ⁽²⁵⁾ révèle une organisation horizontale, architectonique très élaborée. Enfin, les six premières thèses manifestent une progression du général au particulier qui aboutit dans la septième thèse à une proposition générale qui remet elle-même en cause l'ensemble : ceci fait apparaître une volonté concertée de construction circulaire.

Or, ces sept thèses, loin d'être l'émanation du positivisme scientifique ⁽²⁶⁾, portent le germe d'une théorie de la créativité et peuvent, à cet égard, passer pour une contribution à l'esthétique « expérimentale » contemporaine.

1. « Die Welt ist alles, was der Fall ist »
2. « Was der Fall ist, die Tatsachen, ist das Bestehen von Sachverhalten »
3. « Das logische Bild der Tatsachen ist der Gedanke »
4. « Der Gedanke ist der sinnvolle Satz »
5. « Der Satz ist eine Wahrheitsfunktion der Elementarsätze »
6. « Die allgemeine Form der Wahrheitsfunktion ist : $[\bar{p}, \xi, N(\xi)]$ »
7. « Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen »

De la thèse I, l'auteur fait découler une conception radicalement pluraliste du monde. Le monde est le conglomerat d'éléments autonomes soumis au hasard : les faits ⁽²⁷⁾. Pareille conception rejette toute idée de nécessité et accorde une place de choix au libre-arbitre créateur. De même, en postulant le caractère bipolaire de toute proposition « ayant un sens », le philosophe donne une fonction toute nouvelle au phénomène de la négation : puisqu'en affirmant ce « qui est le cas » ⁽²⁸⁾,

der Logik sagen eben dasselbe. Nämlich nichts» (5.43). Toutes les propositions de la logique disent la même chose. Rien.

« Er muss zuzusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr heraufgestiegen ist » (6.54). Il lui faut en quelque sorte rejeter l'échelle après y être monté.

⁽²⁵⁾ En particulier la notion « das Unsagbare » (l'indicible).

⁽²⁶⁾ Viktor KRAFT, *Der Wiener Kreis*, Wien, 1965.

⁽²⁷⁾ Ludwig WITTGENSTEIN, *Schriften*, Frankfurt, 1960, p. 11 : « Die Welt zerfällt in Tatsachen » (1.2). « Le monde se dissout en faits ».

⁽²⁸⁾ *Ibid.*, p. 30 : proposition 4.0621.

toute proposition exprime inversement ce qui n'est pas le cas, puisque donc toute proposition peut s'exprimer par sa négation et inversement ⁽²⁹⁾, l'on voit que la négation d'une proposition sera désormais un élément constitutif du réel qu'elle exprime ⁽³⁰⁾.

Mais tandis que la thèse I accorde une signification nouvelle à la négation, la thèse 2 accentue le rôle joué par le possible dans la conception du réel. Les « Sachverhalte », éléments simples qui fondent ce que l'on a appelé « l'atomisme logique » du premier Wittgenstein ⁽³¹⁾, témoignent du fait que les choses, « die Dinge » ⁽³²⁾ qui constituent la substance du monde, existent nécessairement en situation ⁽³³⁾ ; ce qui signifie que l'on ne peut les concevoir en dehors de leur situation, qu'enfin, toute connaissance véritable d'une « chose » nécessite la connaissance de toutes ses situations possibles.

Les conséquences de la thèse 3 confirment cette ouverture faite aux réalités imaginaires. Ainsi, selon Wittgenstein, puisque tout ce qui est pensable et donc aussi exprimable est possible ⁽³⁴⁾, toute proposition peut être possible, même dans le cas où « l'état de choses », « der Sachverhalt » qu'elle exprime n'est pas possible de fait. L'on voit que pour le philosophe du *Tractatus*, la nécessité logique du monde et du langage n'a nul rapport avec la possibilité des « Sachverhalte » envisagés ⁽³⁵⁾. Il faut

⁽²⁹⁾ *Ibid.*, p. 31 : « Der Satz stellt das Bestehen und Nichtbestehen der Sachverhalte dar » (4.1). « La proposition représente l'existence et la non-existence des états de choses ».

⁽³⁰⁾ *Ibid.*, p. 14 : « Das Bestehen und Nichtbestehen von Sachverhalten ist die Wirklichkeit » (2.06). « L'existence et la non-existence des états de choses constituent la réalité ».

⁽³¹⁾ Gabriel NUCHELMANS, *Overzicht van de analytische wijsbegeerte*, Utrecht, 1969, p. 110.

⁽³²⁾ Ludwig WITGENSTEIN, *Schriften, op. cit.*, p. 11.

⁽³³⁾ *Ibid.*, propositions 2.0271 et 2.0272, p. 14.

La même idée apparaît dans la proposition 2.0123 « Wenn ich den Gegenstand kenne, so kenne ich auch sämtliche Möglichkeiten seines Vorkommens in Sachverhalten ». « Lorsque je connais l'objet, je connais également l'ensemble des possibilités de son occurrence dans des états de choses ».

⁽³⁴⁾ *Ibid.*, proposition 3.02, p. 17 « Der Gedanke enthält die Möglichkeit der Sachlage, die er denkt. Was denkbar ist, ist auch möglich ». « La pensée contient la possibilité de l'état de choses qu'elle pense. Ce qui est pensable est également possible ».

⁽³⁵⁾ Voir aussi proposition 3.03 : « Wir können nichts Unlogisches denken, weil

donc distinguer sens et signification : une proposition a un sens, lorsqu'elle manifeste la possibilité toute théorique d'être vraie ou fausse, tandis que sa signification est une variable, fonction des significations attribuées aux signes qu'elle contient. Le nom des choses, éléments irréductibles, prend sa signification dans la proposition ⁽³⁶⁾. Cette extrême variabilité des signes et des propositions devait constituer plus tard le fondement des « jeux de langage », « Sprachspiele » ⁽³⁷⁾, dont la relation théorique avec les jeux polysémiques d'une certaine poésie expérimentale nous paraît évidente.

La thèse 4 développe la « théorie de la description » de la thèse 2, dont un corollaire postulait l'identité des faits et des images que nous nous en faisons ⁽³⁸⁾. Cet « isomorphisme » culmine dans la proposition célèbre :

« Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt » ⁽³⁹⁾.

Cette formule lapidaire, qui reprend à son compte une théorie du langage qui remonte à Wilhelm von Humboldt, postule de manière éclatante l'identité entre la pensée, le monde et le langage.

Aussi bien, les propositions qui sont susceptibles d'être exprimées sont au nombre de trois : il s'agit des propositions contingentes, expressions d'un quelconque « Sachverhalt » et vérifiables par la logique ou l'expérience ; les propositions hypothétiques et donc possibles, mais nullement vérifiables ; enfin, des lois logiques, la tautologie et la contradiction, qui sont les limites extrêmes du dire. Elles mettent en évidence la structure logique du langage et témoignent de l'identité des limites du langage, de la pensée et du monde ⁽⁴⁰⁾. Ces trois espèces de propositions ont un « sens » et prouvent en quelque sorte que le langage a une valeur cognitive et existentielle ⁽⁴¹⁾.

wir sonst unlogisch denken müssten », p. 17. « Nous ne saurions rien penser d'illogique parce qu'alors il nous faudrait penser illogiquement ».

⁽³⁶⁾ Propositions 3.3 et 3.318.

⁽³⁷⁾ *Ibid.*, p. 292 et p. 300.

⁽³⁸⁾ Propositions 2.1 et 2.12.

⁽³⁹⁾ Proposition 5.6, p. 64.

⁽⁴⁰⁾ A ce propos Justus HARNACK, *op. cit.*, p. 33.

⁽⁴¹⁾ Ludwig WITTGENSTEIN, *Schriften, op. cit.*, p. 65, proposition 5.62 : « Dass die

Ceci postule l'existence de ce qui ne peut s'exprimer ⁽⁴²⁾, ce que Wittgenstein appelle « das Unsagbare » ⁽⁴³⁾ et qu'il tente de déterminer de manière négative par l'établissement du « dicible ».

« Das Unsagbare » constitue le leitmotiv central du *Tractatus* : il est la « forme logique », c'est-à-dire le lien qui unit le langage et le monde, qui fonde leur identité, qui ne peut s'exprimer, mais se laisse montrer ⁽⁴⁴⁾. « Das Unsagbare » est tout ce qui est transcendantal ⁽⁴⁵⁾. Enfin, c'est l'étonnement devant l'existence même du monde, le sentiment du monde comme totalité limitée ⁽⁴⁶⁾.

Ce scepticisme de Wittgenstein s'accompagne d'une critique radicale des modalités du langage, de la pensée et de la connaissance : il existe une aliénation par le langage qui résulte de la nécessité d'avoir recours à un code hérité, à une tradition d'expressions codifiées qui trahit toute situation spécifique. « Die Sprache verkleidet den Gedanken » ⁽⁴⁷⁾. Ainsi, Wittgenstein met un point d'orgue à l'histoire de la critique du langage, inaugurée de manière systématique par Fritz Mauthner au début du vingtième siècle ⁽⁴⁸⁾.

Le philosophe développe cette critique dans la thèse 5 en

Welt meine Welt ist, das zeigt sich darin, dass die Grenzen der Sprache (der Sprache, die allein ich verstehe) die Grenzen meiner Welt bedeuten. « Que le monde soit mon propre monde, voilà qui se montre dans le fait que les limites du langage (du seul langage que je comprenne) signifient les limites de mon propre monde ».

⁽⁴²⁾ *Ibid.*, p. 33, proposition 4.1212.

⁽⁴³⁾ *Ibid.*, p. 32, proposition 4.115 : « Sie wird das Unsagbare bedeuten, indem sie das Sagbare klar darstellt ». « Elle signifiera l'indicible, en représentant clairement l'indicible ».

⁽⁴⁴⁾ *Ibid.*, p. 32, proposition 4.121 : « Der Satz kann die logische Form nicht darstellen, sie spiegelt sich in ihm ». « La proposition ne peut représenter la forme logique, celle-ci se reflète dans la proposition ».

⁽⁴⁵⁾ *Ibid.*, p. 80 : proposition 6.41 : « Der Sinn der Welt muss ausserhalb ihr liegen ». « Le sens du monde doit se trouver en dehors du monde ». Également dans la proposition 6.432, p. 81 : « Wie die Welt ist, ist für das Höhere vollkommen gleichgültig. Gott offenbart sich nicht in der Welt ». « Comment est le monde, voilà qui est absolument indifférent pour ce qui est plus élevé. Dieu ne se révèle pas dans le monde ».

⁽⁴⁶⁾ Propositions 6.44 et 6.522.

⁽⁴⁷⁾ *Ibid.*, p. 25, proposition 4.002.

⁽⁴⁸⁾ Fritz MAUTHNER, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, Berlin, 1901.

récusant la validité de toute proposition générale ⁽⁴⁹⁾, de la causalité ⁽⁵⁰⁾, des notions d'âme et de conscience subjective ⁽⁵¹⁾, de toute idée d'ordre a priori ⁽⁵²⁾.

Enfin, tandis que la thèse 6 cherche à formuler cette pensée sur le langage en un métalangage symbolique, la thèse 7, sorte d'anticlimax, qui remet en cause tout ce qui précède ⁽⁵³⁾, déclare que la « forme logique », l'univers transcendantal et l'étonnement existentiel, les trois limites du langage, constituent trois raisons impératives de se taire.

Le *Tractatus* de Wittgenstein n'était donc nullement une apologie mystique du silence. La valorisation de l'imagination créatrice, du « possible » comme catégorie du réel, la mise en valeur du fondement cognitif et existentiel du langage, la réfutation des vérités générales, des codifications mentales, de la causalité, la délimitation du « dicible » comme indication de « l'indicible », enfin, l'auto-abolition de l'œuvre dans la thèse finale sont autant d'éléments que l'on peut transposer dans le domaine littéraire. On peut en dire de même de sa justification du solipsisme ⁽⁵⁴⁾.

A cet égard, il nous paraît symptomatique que la poétesse autrichienne Ingeborg Bachmann débuta en 1953 par un hommage à Wittgenstein qui allait dans ce sens ⁽⁵⁵⁾. De même, son premier recueil *Die Gestundete Zeit* ⁽⁵⁶⁾ est une longue variation sur des thèmes wittgensteiniens : la nécessité du mutisme ⁽⁵⁷⁾ comme aussi la volonté de dépasser ce silence ⁽⁵⁸⁾ ;

⁽⁴⁹⁾ Ludwig WITTGENSTEIN, *Schriften, op. cit.*, proposition 5.135, p. 46.

⁽⁵⁰⁾ *Ibid.*, proposition 5.1361, p. 46.

⁽⁵¹⁾ *Ibid.*, propositions 5.5421 et 5.631.

⁽⁵²⁾ *Ibid.*, proposition 5.634, p. 66.

⁽⁵³⁾ *Ibid.*, p. 10 « Und wenn ich mich hierin nicht irre, so besteht nun der Wert dieser Arbeit zweitens darin, dass sie zeigt, wie wenig damit getan ist, dass diese Probleme gelöst sind ».

⁽⁵⁴⁾ *Ibid.*, proposition 5.62, p. 65 : « Was der Solipsismus nämlich meint, ist ganz richtig, nur lässt es sich nicht sagen, sondern es zeigt sich ». « Ce qu'en effet le solipsisme entend est parfaitement juste, sauf que cela ne se peut dire, mais se montre ».

⁽⁵⁵⁾ *Op. cit.*, p. 288 : « Wir haben mit unserer Sprache verspielt ».

⁽⁵⁶⁾ Ingeborg BACHMANN, *Die Gestundete Zeit*, München, 1953.

⁽⁵⁷⁾ « Es gilt mit dem Nachklang im Munde weiterzugehen und zu schweigen » : Ingeborg BACHMANN, *Gedichte, Erzählungen, Hörspiel, Essays*, München, 1964, p. 25.

⁽⁵⁸⁾ *Ibid.*, p. 24 : « In die Mulde meiner Stummheit ; leg in Wort ».

la nostalgie d'un langage plus authentique ⁽⁵⁹⁾ comme aussi le constat nostalgique de l'impossibilité de retrouver pareil langage ⁽⁶⁰⁾. Dans son second recueil *Anrufung des grossen Bären* ⁽⁶¹⁾ le poème *Rede und Nachrede* évoque à travers une confession existentielle sur le thème du langage ⁽⁶²⁾ une critique de celui-ci en tant que code traditionnel ⁽⁶³⁾.

Ces éléments suffisent-ils pour établir une influence du philosophe sur la thématique du poète ?

Dans *Der gute Gott von Manhattan*, Ingeborg Bachmann borne ce constat de faillite : chaque jeu, chaque forme de vie a son langage propre ⁽⁶⁴⁾. En dehors de ces schèmes culturels qui nous aliènent, seul le silence répond aux questions fondamentales ⁽⁶⁵⁾.

Toutes les nouvelles du recueil *Das dreissigste Jahr* gravitent autour de semblables obsessions : *Jugend in einer österreichischen Stadt*, *Das dreissigste Jahr* et *Alles* établissent les limites du dire ; *Unter Mördern und Irren*, *Ein Schritt nach Gomorrha*, *Ein Wildermuth* décrivent trois situations qui contraignent au silence. La dernière nouvelle, *Undine geht*, constitue un adieu au langage, un renoncement à la poésie, symbolisée par Undine ⁽⁶⁶⁾.

⁽⁵⁹⁾ *Ibid.*, p. 21 : « Unseres Herzens vergessene Sprache ».

⁽⁶⁰⁾ *Ibid.*, p. 15 : « Berauscht vom Papier am Fließband, erkenn ich die Zweige nicht wieder, noch das Moos, in dunkleren Tinten gegoren, noch das Wort, in die Rinden geschnitten, wahr und vermessen ».

⁽⁶¹⁾ Ingeborg BACHMANN, *Anrufung des Grossen Bären*, München, 1956.

⁽⁶²⁾ *Ibid.*, p. 47 : « Wort, sei von uns,

freisinnig, deutlich, schön
Gewiss muss es ein Ende nehmen
sich vorzusehen ».

⁽⁶³⁾ Ingeborg BACHMANN, *Gedichte, Erzählungen, Hörspiel, Essays*, München 1964, p. 46 :

« Dring nicht an unser Ohr
Gerücht von anderer Schuld
Wort, stirb im Sumpf
Aus dem der Tümpel quillt ».

⁽⁶⁴⁾ *Ibid.*, p. 237 : « Jede Geschichte fand in einer anderen Sprache statt. Bis in die Wortlosigkeit verlief jede andere... ».

⁽⁶⁵⁾ *Ibid.*, p. 242 : « Das Urteil ? Ihren Spruch-werde ich nie erfahren ? Welcher Blitz schwimmt in Ihren Augen, Euer Gnaden ? Mit welchem Vorbehalt fragten Sie, mit welchen antworten Sie jetzt ? Der Richter : (allein) Schweigen ».

⁽⁶⁶⁾ Ingeborg BACHMANN, *Das dreissigste Jahr*, München, 1961.

Le second récit, qui porte le même titre que le recueil et a donc aussi le sens de l'ensemble, esquisse les conséquences tardives d'une crise du langage, dont les sources wittgensteinien-nes paraissent évidentes (67). La découverte des limites du pensable, du monde et du langage et le désir de concevoir un autre langage, donc aussi un autre monde (68), aboutissaient à l'aveu d'un échec nécessaire. Il était impossible de se dégager d'un langage usurpé, fruit d'expériences vécues par d'autres, « eine Gaunersprache » (69). De même, le concept de Dieu (70), la notion de progrès, tels qu'Ingeborg Bachmann les définit dans cette nouvelle, constituent de véritables réminiscences de Wittgenstein (71).

A ce héros qui monologue, qui découvre peu à peu que sa seule certitude est qu'il vit, la poétesse a opposé le personnage de Moll, qui, s'il a vécu les mêmes expériences et les mêmes crises, les a néanmoins exploitées à des fins littéraires et sociales (72). Cette figure repoussante pose le dilemme annonciateur du silence nécessaire : le philosophe du *Tractatus* n'insistait-il pas déjà sur le caractère paradoxal de son entreprise : montrer par la philosophie la vanité de toute entreprise philosophique ? De même, Ingeborg Bachmann n'ignore pas l'impasse dans laquelle la place sa critique du langage et son constat de carence : Moll est le « Literat » que cette situation paradoxale ne dérange

(67) *Ibid.*, pp. 36-38.

(68) *Ibid.*, p. 38.

(69) *Ibid.*

(70) *Ibid.*, p. 39 : « hätte er (Gott) mit dieser Welt etwas zu tun, mit dieser Sprache, so wäre es kein Gott. Gott kann nicht sein in diesem Wahn, kann nicht in ihm sein, kann nur damit zu tun haben, dass dieser Wahn ist, dass da dieser Wahn ist und kein Ende des Wahns ist ». Voir Ludwig WITTGENSTEIN, *Schriften, op. cit.*, proposition 6.432.

(71) Ingeborg BACHMANN, *Gedichte, Erzählungen, op. cit.*, p. 43 : « Wenn du das aufgeben könntest, austreten könntest aus dieser gewohnten Beklemmung über das Gute und das Böse und in dem Brei alter Fragen nicht weiterührtest, wenn du den Mut hättest, einzutreten in den Fortschritt ! Nicht nur in den vom Gaslicht zur Elektrizität, vom Ballon zur Rakete (die sulbaterne Verbesserung) ». L'on retrouve la même dérision du progrès dans la mise en exergue dans *Die philosophischen Untersuchungen* (Ludwig WITTGENSTEIN, *Schriften*, t. I, p. 284) d'une phrase célèbre de Nestroy : « Überhaupt hat der Fortschritt das an sich, dass er viel grösser ausschaut, als er wirklich ist ».

(72) Ingeborg BACHMANN, *Gedichte, Erzählungen, op. cit.*, p. 54.

nullement, la négation même de l'authenticité intellectuelle, symbolisée ailleurs par Undine (73).

L'écrivain est donc celui qui a perdu confiance dans le langage, celui pour qui l'écriture est un rituel qui ne vise plus guère à une satisfaction esthétique, mais constitue une quête du langage et du réel (74). La littérature est l'utopie du langage total dont chaque œuvre n'est qu'une recherche désespérée, une étape à dépasser (75).

Mais au-delà de cette présence thématique du premier Wittgenstein dans l'œuvre d'une poétesse autrichienne, nourrie aussi sans doute à d'autres traditions, il nous paraît que l'auteur du *Tractatus* remplit dans la littérature allemande d'après 1945 une fonction plus fondamentale encore que ne le laissaient prévoir les articles mal informés des revues littéraires de 1952 à 1960.

Ainsi, pour l'auteur expérimental Helmut Heissenbüttel, l'identité essentielle du monde et du langage (76) postule que nous faisons l'expérience d'un monde à travers un langage dont nous éprouvons les limites. Ceci a pour conséquence première que l'écriture ne sera plus pour Heissenbüttel qu'« exercice » (77), c'est-à-dire la production d'un modèle de langage, à l'intérieur des limites duquel chaque lecteur s'avisera de revivre un monde à sa manière. Tout texte ainsi conçu ressemble à s'y méprendre à ce que le second Wittgenstein appelait un « Sprachspiel » ou un ensemble de « Sprachspiele », jeux de langage que chacun pourrait « exercer » à sa guise (78).

Aussi bien, l'idée fondamentale d'une aliénation par les

(73) *Ibid.*, p. 243 : « Beinahe verstummt,

beinahe noch
den Ruf
hörend,
Komm. Nur einmal.
Komm.

(74) *Ibid.*, p. 304 et p. 306.

(75) *Ibid.*, p. 342.

(76) Helmut HEISSENBÜTTEL, *Über Literatur*, Freiburg, 1966, p. 92 : « Sie Sprache, in der ich lebe, bedeutet die Welt, in der ich lebe ». A comparer avec Ludwig WITTGENSTEIN, *Schriften*, *op. cit.*, propositions 5.6 et 5.62.

(77) Helmut HEISSENBÜTTEL, *op. cit.*, p. 236.

(78) *Ibid.*, p. 165 et p. 198.

codifications du langage préétablies dans l'écriture⁽⁷⁹⁾, de l'insatisfaction foncière de l'homme moderne qui ne peut vivre dans le langage et cependant ne peut vivre sans lui⁽⁸⁰⁾, constitue le principe dynamique qui fonde l'esthétique expérimentale de Heissenbüttel. Contrairement à Ingeborg Bachmann, l'auteur des *Textbücher*⁽⁸¹⁾ ne se contente pas de ce constat dérisoire. Il cherche à imposer une écriture qui soit ferment⁽⁸²⁾, c'est-à-dire une contestation perpétuelle du caractère acquis du langage et de ses modalités. A cet égard, il emploie explicitement la comparaison de Wittgenstein avec l'échelle qu'il faut rejeter après y avoir grimpé⁽⁸³⁾.

L'analyse psychologique et ses annexes ont peu à peu rendu contestable cette conscience subjective qui était au centre des œuvres créatrices traditionnelles, de sorte que la littérature doit désormais se contenter de l'auto-observation de son médium, sans référence aucune à des modèles culturels anciens⁽⁸⁴⁾. Pour Heissenbüttel l'écriture ne sera donc plus symbolique ou représentative, mais répertoire, récapitulation des faits nommables, des propositions formulables, vidées de tout contenu émotionnel. Elle ira donc en sens inverse de la tradition : elle ne cherchera plus à reconstruire des codes anciens, mais à constituer des codes nouveaux auquel le réel devra chaque fois s'adapter. Désormais, la méthode et la perspective compteront plus que le contenu. « Man muss die Kategorie des Inhaltlichen fallen lassen »⁽⁸⁵⁾.

Les *Textbücher* de Heissenbüttel sont autant de répertoires de ces possibilités nouvelles⁽⁸⁶⁾. Les allusions très explicites⁽⁸⁷⁾,

⁽⁷⁹⁾ *Ibid.*, p. 90.

⁽⁸⁰⁾ *Ibid.*, p. 88.

⁽⁸¹⁾ Helmuth HEISSENBÜTTEL, *Textbuch I*, Freiburg, 1960 ; *Textbuch II*, Freiburg, 1961 ; *Textbuch III*, Freiburg, 1962 ; *Textbuch IV*, Freiburg, 1964, *Textbuch V*, Freiburg, 1965 ; *Textbuch VI*, Neuwied, 1967.

⁽⁸²⁾ Helmut HEISSENBÜTTEL, *Über Literatur*, *op. cit.*, p. 91.

⁽⁸³⁾ *Ibid.*, p. 95 : « Ehe schon eine Leiter. Eine, wie die von Wittgenstein, die man wegwerfen muss, wenn man oben ist ».

⁽⁸⁴⁾ *Ibid.*, p. 210.

⁽⁸⁵⁾ *Ibid.*, p. 11.

⁽⁸⁶⁾ Cité dans Dieter WEBER, *Deutsche Literatur seit 1945*, *op. cit.*, p. 569.

⁽⁸⁷⁾ Helmut HEISSENBÜTTEL, *Textbuch I*, *op. cit.*, p. 13 : « Vergeblich streckt der Miro seine Arme von Heidegger bis Wittgenstein ».

les citations du *Tractatus* ⁽⁸⁸⁾ indiquent non sans ironie les origines wittgensteiniennes de pareille esthétique.

Le montage de petites phrases laconiques et précises, l'usage quasi systématique de la négation ou de la tautologie (ces limites wittgensteiniennes du « dicible »), l'emploi de parenthèse qui marquent, comme chez le philosophe, un changement brutal dans la perspective, la numérotation des ensembles sont d'autres réminiscences stylistiques dont les sources paraissent évidentes.

Le texte qui porte le titre symptomatique de *Traktat* ⁽⁸⁹⁾ est un résumé parodique de la tentative du *Tractatus* : il postule les divers domaines qui demeurent inconnus et donc inexpriables : le langage et le monde dans lesquels nous sommes jetés ; la manière d'en sortir, le fait irréversible que constitue la mort et qui nous exclut du langage et du monde. Aussi bien, l'idée qu'il doit quitter le monde, l'impossibilité d'imaginer le langage sans lui, constituent pour Heissenbüttel comme autant d'arrêts de la pensée, comme autant de limites de ce qui peut se vivre et de ce qui peut s'exprimer. La plupart des textes de *Textbuch I* semblent vouloir se borner au même projet de dire le « dicible », exprimé dans les premiers montages-programmes du livre ⁽⁹⁰⁾. Toutefois, dès le *Textbuch II*, le langage devient réellement réflexion sur lui-même, approche « phénoménologique » des réalités dicibles. L'auteur cherche à décrire des figures géométriques ⁽⁹¹⁾, des instants infimes et des situations limites ⁽⁹²⁾ ; il démonte des mécanismes intellectuels comme l'organisation de typologies ⁽⁹³⁾, d'ensembles ⁽⁹⁴⁾, de constructions grammaticales ⁽⁹⁵⁾, de codifications mentales ⁽⁹⁶⁾. Il

⁽⁸⁸⁾ Helmut HEISSENBÜTTEL, *Textbuch II*, *op. cit.*, p. 16 : « sinnlose Spätze » ; *Textbuch I*, p. 6 : « das Sagbare sagen » ; *Textbuch V*, p. 11 : « Alle Spätze sind gleichwertig » ; *Textbuch VI*, p. 18 : « Die Grenzen meiner Sprache sind die Grenzen meiner Welt », etc.

⁽⁸⁹⁾ *Textbuch II*, *op. cit.*, p. 28.

⁽⁹⁰⁾ *Ibid.* : Einfache Sätze, Das Sagbare sagen.

⁽⁹¹⁾ *Ibid.*, p. 8 : In Erwartung des roten Flecks.

⁽⁹²⁾ *Ibid.*, p. 16 : Etwa ein Ping-Pong Ball oder eine Billardkugel.

⁽⁹³⁾ *Ibid.*, p. 35 : Vorschlag zu einer Systematik.

⁽⁹⁴⁾ *Ibid.*, p. 36 : Gruppentheorie.

⁽⁹⁵⁾ *Ibid.*, p. 37 : Grammatische Reduktion.

⁽⁹⁶⁾ *Ibid.*, p. 38 : Charakteristik eines Ordners, den es nicht gibt.

analyse ces constructions factices que sont le roman ⁽⁹⁷⁾, le roman policier ⁽⁹⁸⁾, etc...

Il s'agit donc bien ici d'une littérature expérimentale dont le but essentiel est de reculer les frontières du « dicible », de saisir les structures du réel à travers la description de phénomènes transitoires, de dévoiler la structure du langage et la structure de la pensée à travers les mécanismes langagiers et mentaux, de répondre enfin à la question de savoir ce qu'est la littérature à travers l'approche « phénoménologique » des procédés littéraires traditionnels.

Néanmoins, dans le *Textbuch V*, la critique du langage devient critique du temps, comme dans les textes intitulés *Contrat Social* ⁽⁹⁹⁾, *Kalkulation über was alle gewusst haben* ⁽¹⁰⁰⁾, *Endlösung* ⁽¹⁰¹⁾, *Katalog der Unbelehrbaren* ⁽¹⁰²⁾. L'opposition entre la banalité quotidienne de la formulation et les significations à peine ébauchées, procédé qui contribuait à la fascination énigmatique du *Tractatus*, devient ici humour noir et moyen de diatribe politique.

Dans le dernier *Textbuch*, paru en 1967 ⁽¹⁰³⁾, Heissenbüttel rompt totalement avec les codes préexistents : les textes ne sont plus que des collages d'éléments fondamentaux, débarrassés de toute syntaxe, de toute ponctuation, en un flux ininterrompu que ni le souffle, ni la pensée ne peuvent plus appréhender de manière cohérente. Aussi bien, la pensée de Wittgenstein est devenue ici le fondement théorique d'une tentative de création de mondes imaginaires à partir du langage, sans que ce monde ne passe par l'imagination créatrice d'une conscience subjective. L'écrivain expérimental que veut être Heissenbüttel a pris à son compte la tâche que Wittgenstein n'imposait qu'à la démarche philosophique du *Tractatus*.

L'on retrouve les mêmes axiomes, formulés par Wittgenstein dans son premier livre, dans les conceptions de l'écriture et de

⁽⁹⁷⁾ *Ibid.*, p. 20 : Variation über den Anfang eines Romans ; p. 27, Roman.

⁽⁹⁸⁾ Helmut HEISSENBÜTTEL, *Textbuch III*, p. 29, Krimi.

⁽⁹⁹⁾ *Ibid.*, p. 8.

⁽¹⁰⁰⁾ *Ibid.*, p. 10.

⁽¹⁰¹⁾ *Ibid.*, p. 12.

⁽¹⁰²⁾ *Ibid.*, p. 16.

⁽¹⁰³⁾ Helmut HEISSENBÜTTEL, *Textbuch VI*, Neuwied, 1967.

son progrès que proclame avec beaucoup de force le très jeune Peter Handke ⁽¹⁰⁴⁾.

Ici aussi, l'identité fondamentale du langage et du monde postule la préséance du langage sur tout contenu ; et de même, s'il nous est impossible d'appréhender le réel en dehors de cette confrontation entre le monde et nous à travers le langage, de même, la parole se momifie par la faute de notre tendance invétérée à codifier ⁽¹⁰⁵⁾. Pour Handke, tout écrivain est ainsi déchiré entre la conscience que ce monde demeure insaisissable sans propositions et la découverte que toute proposition exprimée est l'amorce d'une codification qui trahit nécessairement l'expérience vécue et la transforme en un jeu ⁽¹⁰⁶⁾.

Comme chez Heissenbüttel, l'écriture sera donc une clarification systématique de la relation particulière de l'homme avec le langage ⁽¹⁰⁷⁾, un démontage radical des mécanismes mentaux, verbaux, littéraires etc... Ainsi Handke cherchera-t-il à rendre visibles les règles du jeu sans les employer ⁽¹⁰⁸⁾.

Cette conception de l'écriture postule la notion d'un progrès, qui consisterait à reculer les frontières du « dicible » un peu plus chaque fois. Peter Handke prétend reprendre ici une idée de Wittgenstein qu'il applique à l'œuvre littéraire : « Wittgenstein sagte es gibt keine Grenzen, aber man kann welche ziehen » ⁽¹⁰⁹⁾. Le drame du créateur soumis à cette nécessité de progrès, réside dans le fait que sa mise en évidence de possibilités nouvelles jamais imaginées ou assumées avant lui, cesse d'être telle dès l'instant où il les exprime ⁽¹¹⁰⁾.

Certes, nous sommes loin ici de la pensée d'un philosophe dont l'évolution ultérieure avait quelque peu réduit la portée du *Tractatus*.

Néanmoins, la transposition sur le plan de la création littéraire par des auteurs comme Heissenbüttel ou Handke, que

⁽¹⁰⁴⁾ Peter HANDKE, *Prosa, Gedichte, Theaterstücke, Hörspiele, Aufsätze*, Frankfurt, 1969, p. 275. Voir aussi les nombreuses citations de Wittgenstein, pp. 275, 302, 307.

⁽¹⁰⁵⁾ *Ibid.*, p. 284.

⁽¹⁰⁶⁾ *Ibid.*, p. 286.

⁽¹⁰⁷⁾ *Ibid.*, p. 270.

⁽¹⁰⁸⁾ *Ibid.*, p. 323 : « Das Kunstwerk soll Spielregeln nicht verwenden, sondern kenntlich machen ».

⁽¹⁰⁹⁾ *Ibid.*, p. 302.

⁽¹¹⁰⁾ *Ibid.*, p. 264.

nous avons cités ici à titre exemplaire, de la volonté du philosophe de mettre à jour les structures logiques du monde et du langage, de réduire celles-ci à des éléments simples, de vider tout texte de son contenu émotionnel, de le dérober à tout processus de codification, d'éliminer la conscience subjective, démontre que la mythification de Ludwig Wittgenstein dans les revues littéraires allemandes de 1952 à 1960 correspondait à quelque chose de plus profond qu'il n'y paraissait aux premiers abords ⁽¹¹¹⁾.

Mais sans doute, faudra-t-il plus de recul historique, pour établir la part, qu'à son insu, l'auteur du *Tractatus Logico-Philosophicus* prit à l'élaboration de l'esthétique expérimentale contemporaine.

⁽¹¹¹⁾ D'autres auteurs mériteraient d'être cités à titre exemplaire à cet égard : Konrad BAYER, *Der sechste sinn*, Hamburg, 1963, pp. 207-216 ; Peter BICHSEL, *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen*, Hamburg, 1964, etc...

Révolution et restauration, de Palazzeschi à Ungaretti

par Pierre Van Bever

Professeur à l'École d'Interprètes de l'État d'Anvers et aux Universités Libres
de Bruxelles

L'aube du xx^e siècle a donné ironiquement à l'Italie une poésie crépusculaire (1), volontairement prosaïque et mélancolique en contre-chant des grandes orgues de Carducci et D'Annunzio, mais cette antilittérature était tout aussi littéraire que la précédente. Comme l'avait remarqué G. A. Borgese : « contre la rhétorique de l'emphase est apparue une rhétorique — parfois sincère comme toutes les rhétoriques — de l'ingénuité et de la simplicité ».

Il fallait un incendiaire, ce fut Palazzeschi (2).

Comme chez les émules crépusculaires des petits symbolistes français et flamands, on trouve encore des béguines chez Palazzeschi, mais c'est pour les violer :

je rêve de vous déshabiller (3)

(1) L'appellation remonte à un article de G. A. Borgese de 1910 concernant Moretti, Martini et Chiaves. M. Moretti évoquant dans *Via Laura* ce moment de sa vie écrit : « Nous aurions mérité d'être tous tuberculeux, comme nos amis poètes, celui de Turin (Gozzano), celui de Rome (Corazzini), qui ont été tués par leurs meilleurs vers. Notre mal à nous était en papier et nous devons nous contenter de mourir seulement un peu chaque jour, ce qui, comme on sait, pour un poète est la meilleure manière de ne jamais mourir ».

(2) Je ne prétends pas ici trancher le débat sur les vrais précurseurs de la poésie du xx^e siècle, problème qui demanderait un examen approfondi et dont la difficulté est assez évidente à travers les hésitations et les repentirs des diverses anthologies de poésie contemporaine. Il est cependant difficile de nier que c'est surtout avec Palazzeschi que se radicalise le changement de cap décisif de la poésie contemporaine.

(3) PALAZZESCHI, *Poesie*, 1949, p. 274 (Le beghine).

Les princes et les princesses chez Palazzeschi ne songent qu'à dormir :

heureusement qu'ils ne feront pas d'enfants (4)

Même la nature où Gozzano avait cru trouver à la fin de sa vie une nouvelle voie pour le sublime fatigué (5) est chez Palazzeschi révélée dans son équivoque nudité :

Assez ! Assez !
J'ai peur
Dieu
Aie pitié de ton dernier enfant
Ouvre-moi une cachette
hors de la nature ! (6)

Après Pascoli et Jammes les crépusculaires s'étaient découvert une âme d'enfant, Palazzeschi se veut saltimbanque :

Serais-je un poète ?
Certainement non.
.
Je mets une lentille
devant mon cœur
pour le faire voir aux gens.
Qui suis-je ?
le saltimbanque de mon âme. (7)

Ahahahahahahah !
Ahahahahahahah !
Ahahahahahahah !

En somme
j'ai tout à fait raison
les temps sont fort changés
les hommes ne demandent plus rien
des poètes
et laissez-moi donc m'amuser (8)

(4) *Ibid.*, p. 161 (Il principe e la principessa Cocchio di Codino).

(5) Sanguineti a fort bien décrit l'impossibilité du sublime au début du xx^e siècle (Tra Liberty e crepuscolarismo, 1961, p. 96 sq.). Ajoutons qu'avec Ungaretti le sublime revient en force.

(6) *Ibid.*, p. 311 (I fiori).

(7) *Ibid.*, p. 7 (Chi sono ?).

(8) *Ibid.*, p. 194 (E lasciatemi divertire).

Dans le *Manifeste de l'Antidouleur* (1913), Palazzeschi écrira : « Le soliloque d'Hamlet, les jalousies d'Othello, la folie de Lear, les furies d'Oreste ou le délire de Saul, les gémissements d'Oswald, entendus par un public intelligent doivent provoquer des éclats de rire suffisants pour faire exploser le théâtre ».

Ainsi Palazzeschi réalise « une réduction intégrale du ton élevé traditionnel de la langue poétique au prosaïsme du ton parlé et négligé... A la veille de la première guerre mondiale dans laquelle devait éclater la crise des idéaux d'un monde bourgeois au bord du vide intellectuel, avec les mœurs anachroniques de la « Belle Époque » et l'optimisme des « lendemains qui chantent » du positivisme vulgaire, Palazzeschi veut enseigner au siècle naissant que la poésie peut jaillir de l'humble prose quotidienne beaucoup mieux que de raffinements irrémédiablement vieilliss » (9).

Avec Palazzeschi naît aussi un nouvel objectivisme qui prépare la meilleure poésie du xx^e siècle, celle d'Ungaretti et de Montale, et évoque le mystère des perspectives « métaphysiques » de Giorgio De Chirico :

Au fond de l'allée profonde il y a la niche géante
cernée par les hauts cyprès.
La statue a été enlevée en des temps lointains.
La lune resplendit sur l'éclat blanc du marbre
qui semble reposer
sur le noir profond des hauts cyprès.
Au bas il y a
Quatre hommes enveloppés dans de noirs manteaux.
Ils se regardent entre eux en silence,
ils ne bougent pas d'un pouce (10).

Les années où Palazzeschi découvre le chemin de la nouvelle poésie sont aussi celles où se déchaîne le futurisme, mais le modernisme activiste de Marinetti n'est qu'une tentative avortée de ressusciter le sublime sur une lancée qui est au fond la même que celle du « quadrigé impérial » de D'Annunzio : « l'orgueil, l'instinct, la volonté et la volupté », fâcheux attelage dont Mussolini devait bientôt prendre les rênes. Avec le futurisme à coup sûr « les dieux sont morts, D'Annunzio reste ». Les sources fran-

(9) G. Pozzi, *La poesia italiana del novecento*, Torino, Einaudi, 1965, p. 41-45.

(10) Pal, *Poesie*, p. 53 (Oro doro odoro dodoro).

çaises du futurisme ont été bien indiquées aussi par la critique récente. Un peu plus tard (1921) F. Flora se plaindra que « l'art semble avoir commencé hier, et hélas, en France ». C'est à Paris en effet, en 1912, qu'Ungaretti, après avoir composé dans son Égypte natale les leçons de « La Voce » et de Mallarmé, entre en littérature au contact de l'avant-garde cosmopolite de la première avant-guerre.

Les premières poésies italiennes qu'Ungaretti écrit en 1914 sont d'un émule des crépusculaires et de Palazzeschi, connu lui aussi à Paris comme Apollinaire que les poésies françaises d'Ungaretti évoquent également ⁽¹¹⁾.

C'est l'expérience de la guerre et de la tranchée qui ramène Ungaretti à l'expression essentielle, au langage calqué sur le réel, qui est sa contribution la plus précieuse à la poésie contemporaine :

Quand je trouve
dans mon silence
un mot
il est creusé dans ma vie
comme un abîme ⁽¹²⁾

Une nuit entière
jeté à côté
d'un camarade massacré
sa bouche grinçante
tournée à la pleine lune
ses mains congestionnées
entrées
dans mon silence
j'ai écrit
des lettres pleines d'amour
Je n'ai jamais été
plus
attaché à la vie (trad. J. Lescure) ⁽¹³⁾.

« Étant là devant la mort, parmi les morts, on n'avait pas le temps ; il fallait dire des mots décisifs, absolus, et alors cette nécessité de s'exprimer avec très peu de mots, de se purifier, de

⁽¹¹⁾ Ungaretti préférerait pour ses premières poésies se réclamer de Laforgue. J'ai dit ce que j'en pensais dans la *Rassegna Lucchese*, 50, 1970.

⁽¹²⁾ UNGARETTI, *L'Allegria*, Milan, 1949, p. 72.

⁽¹³⁾ *Ibid.*, p. 34.

ne dire que le nécessaire, donc un langage dépouillé, nu, extrêmement expressif... » (14).

Ungaretti réalisait ainsi d'un coup ce qui avait été l'idéal des « vociens », « une littérature de confession directe sans transposition ni coloration artificielle » (B. Crémieux) (15). La vérité de l'expression Ungaretti ne la perdra pas et il aura toujours tendance à y revenir quand la mort ou l'amour lui arracheront des cris de douleur ou de joie, mais on n'échappe pas à une certaine fatalité de la littérature, qui fut pour Ungaretti la suggestion toujours vivante du symbolisme. Déjà la première des poésies qui précèdent idéalement le « Port enseveli » dans le recueil définitif de « L'Allegria » évoque Mallarmé :

Entre une fleur cueillie et l'autre offerte
l'inexprimable rien

Mallarmé, dont Ungaretti nous dit qu'il « l'eut avec Leopardi, depuis la plus lointaine jeunesse, comme maître préféré avec les paroles rares de son esprit clair, une à une choisies par l'extrême conscience de son goût... je sentais que dans cette poésie intense il y avait un secret, parce que la poésie n'est telle que quand elle comporte un secret. Si la poésie est déchiffrable de la façon la plus élémentaire ce n'est plus de la poésie ; même la poésie qui paraît simple est une poésie qui comporte un secret... » (16). Ce dont Ungaretti avait hérité à Paris c'était le concept rimbaldien du poète comme suprême savant, la recherche de l'Absolu par la poésie. La « couleur du temps » comme disait Ungaretti, portait à l'orphisme, à la représentation « d'un univers qu'ils ont créé de toutes pièces » (17).

Dans une interview de 1968 Ungaretti expliquait ainsi son évolution :

« J'ai commencé par démembrer le vers : je dirais mieux, par le rompre, dans ses éléments syllabiques, afin de pousser la parole jusqu'au point de retrouver la plénitude de sa signifi-

(14) UNGARETTI, in *Piccioni, Vita di un poeta*. G. Ungaretti, Milan, 1970, p. 61.

(15) B. CRÉMIEUX, *Littérature italienne*, Paris, 1928, p. 201.

(16) *L'Approdo Letterario*, déc. 61, p. 119.

(17) Formule d'Apollinaire barrée sur le manuscrit des *Peintres cubistes*, c'est le moment aussi où en 1912 Wassily Kandinsky dans *Le spirituel dans l'Art* parlait du « mot, qui a donc deux sens, l'un immédiat et l'autre intérieur ».

cation, par rapport à ce que je devais et voulais exprimer. Plus tard mon discours avait besoin d'associations verbales plus complexes. Car j'avais mûri et je continuais de mûrir : je ressentais la nécessité de rendre sensible mon processus de maturation. Je n'aurais pas été un poète vivant si je n'avais pas progressé aussi dans l'expression. Ce n'était pas facile. Ce n'est pas facile que de se perfectionner dans l'âme. En effet la parole poétique peut se perfectionner simplement grâce au perfectionnement de l'âme» (18).

L'évolution d'Ungaretti vers l'hermétisme n'est sans doute pas sans rapport avec sa recherche de Dieu et sa conversion, parallèle au retour de l'art européen vers le spirituel, mais elle n'est pas non plus sans rapport avec le retour à l'ordre et le néo-classicisme de la « Ronda » qui accompagne la montée en Italie du fascisme. La tendance à faire coïncider la morale et le style était déjà apparue dans « La Voce » de De Robertis. Avec le passage des années, le « texte » prendra de plus en plus le pas chez Ungaretti sur le « cri unanime » qu'avait été la « joie des naufrages ».

Le titre du second recueil d'Ungaretti « Sentiment du Temps », définit assez bien ce qui anime ses recherches et explique son intérêt pour le baroque : « dans la contemplation du baroque peu à peu ma poésie tendait à se poser le problème religieux... l'horreur du baroque provient de l'idée insupportable d'un corps privé d'âme... l'horreur d'un monde privé de Dieu » (19).

« *Sentiment du Temps* est d'abord une prise de contact avec une histoire que le paysage impose au poète, jusque dans ses origines mythiques ; et puis une prise de conscience du tragique de notre moment historique... Et puis il y a dans *Sentiment* un côté technique : la reprise d'un rapport plus intime avec notre tradition poétique, à partir de Pétrarque et du Tasse » (20). Il est extrêmement significatif qu'Ungaretti redécouvre Pétrarque à travers Mallarmé (21).

A travers une série de traductions, Ungaretti affine son outil poétique, substitue le discours au cri, essaie de s'incorporer la

(18) *L'Herne*, 11, p. 254.

(19) PICCIONI, *cit.* p. 113-114. C'est Ungaretti qui parle.

(20) UNGARETTI ENCORE, in *Camon, Il mestiere di poeta*, 1965, p. 29.

(21) UNGARETTI, préf. trad. Shakespeare, p. 10.

puissance expressive du baroque : « Le miracle, comment avais-je pu l'oublier, naît, Mallarmé me l'avait enseigné, de la mémoire. A force de mémoire, on revient, ou on peut s'imaginer qu'on revient à l'innocence... Et le miracle est verbe : par lui le poète peut régresser dans le temps jusqu'où l'esprit humain résidait dans son unité et dans sa vérité, avant l'éclatement, l'exil par vanité, le morcellement dans les chaînes et le tourment des traits matériels infinis du temps » (22). Il est difficile ici de ne pas se souvenir aussi de D'Annunzio. En somme une fois de plus dans la littérature italienne « la science des mots » l'emportait sur la conscience des choses et le poète se transformait en jardinier de son âme et en orfèvre des bijoux de famille (23).

1924 a vu mourir Matteotti, 1926 verra mourir Gobetti, mais Ungaretti élabore une allégorie d'Arcadie qui « évoque à la fois l'*Après-midi d'un faune*, le *Printemps* de Leopardi, les forêts du Tasse et les jardins d'Armide, sans oublier l'*Alcione* de D'Annunzio » (24) :

« Il descendit au rivage, le soir des anciens bois s'étendait sans fin. Or une chute d'ailes, qui brisait le rythme de l'eau en feu, le ramena sur ses pas. Il vit alors un fantôme, languide et refleurissant : celui d'une nymphe, qui dormait en embrassant un ormeau.

Ses pensées allaient du fantôme à la flamme réelle. Il se remit à monter. Il parvint à une prairie ; l'ombre se pressait aux yeux des vierges, comme elle se presse vers le soir, aux pieds des oliviers. Sous la clarté, que tamisaient les branches, des brebis songeaient çà et là ; d'autres broutaient l'étoffe brillante. Une fièvre sourde polissait comme verre les mains du berger » (traduit par Ungaretti) (25).

« Nous oublierons ce bas-monde », du beau poème « où la lumière », qui évoque comme l'a justement remarqué Rebay « l'invitation au voyage » de Baudelaire, est une indication

(22) UNGARETTI, préf. trad. Blake, p. 14.

(23) La présence de D'Annunzio chez Ungaretti a été linguistiquement documentée par P. SPEZZANI dans *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea, quaderni del circolo filologico linguistico padovano*, 1, 1966, p. 141 sq.

(24) GETTO-PORTINARI, *Dal Carducci ai contemporanei*, p. 260.

(25) UNGARETTI, *Vie d'un homme*, Lausanne 1953, p. 75 (L'Ile).

que la mémoire des mots a sa contrepartie d'oubli du réel. C'est sans doute aussi pour cela que « La Terre Promise », épopée de l'âme, semble plus lointaine que celle de Dante.

On peut se demander d'ailleurs si les recherches formelles d'Ungaretti n'ont pas donné leurs fruits les plus exquis précisément lorsqu'elles ont touché terre, comme dans les cris que la mort de son fils lui arrache dans « La douleur » :

Les pierres nombreuses, énormes, éparses, grises
frémissantes encore des frondes secrètes
des flammes originelles éteintes
ou des terreurs des torrents vierges
s'effondrant en caresses implacables
— sur l'éblouissement du sable figé
dans un horizon vide, les as-tu oubliées ⁽²⁶⁾ ?

Ungaretti s'est flatté, à juste titre, d'avoir rendu le chant à la poésie italienne alors que ses amis de la « Ronda » voulaient de la prose, mais c'était encore une restauration semblable à la leur, qui risquait de faire oublier ce qui avait été la vraie révolution d'Ungaretti : « Si le langage fut dépouillé, s'il s'arrêtait à chaque cadence du rythme, à chaque battement de cœur, s'il s'isolait à chaque instant dans sa vérité, c'était parce qu'en premier lieu l'homme se sentait homme, religieusement homme, et il lui semblait que c'était là la révolution qui devait nécessairement dans ces circonstances historiques s'inscrire dans les mots ». « Un écrivain, dit Ungaretti en 1950, est toujours selon moi, engagé à faire retrouver à l'homme les sources de la vie morale que les structures sociales quelles qu'elles soient ont toujours tendance à corrompre et à démanteler » ⁽²⁷⁾. Reste à savoir si le « sentiment de la catastrophe » qui a présidé à la lente maturation de l'épopée de l'âme humaine d'Ungaretti n'est pas aussi l'écho de catastrophes plus concrètes et si la nostalgie de l'enfance, thème constant de l'Allegria à la Terre Promise, n'est pas tout simplement le passéisme d'une civilisation qui sent lui échapper la possession du monde ⁽²⁸⁾.

⁽²⁶⁾ Tu ti spezzasti, *Il dolore*, 1949, p. 40.

⁽²⁷⁾ In SPAGNOLETTI, *Poesia italiana contemporanea*, 1961, p. 301-304.

⁽²⁸⁾ La nostalgie de l'enfance d'Ungaretti rappelle Blake mais aussi le 2^e Manifeste de Breton : « c'est peut-être l'enfance qui approche le plus de la vraie vie... l'enfance où tout concourait à la possession efficace et sans aléas de soi-même ».

L'hermétisme qui naît avec Ungaretti fut peut-être pour certains une forme de résistance (comme Ungaretti me dit un jour). Ce fut surtout une forme d'absence, peut-être la vraie forme d'absence du divin.

Les deux visages de l'œuvre d'Ungaretti expriment l'alternative de toute la littérature occidentale déchirée entre le repli sur soi et la tâche immense d'une éducation urgente de l'humanité aux trois quarts illettrée ⁽²⁹⁾.

La trahison des clercs est plus que jamais d'actualité : « Avec l'éclatement du savoir et la prolifération fantastique des sous-langages spécialisés, les bornes propres du discours cultivé se sont rapetissées... Sur la tombe de Henry James, Auden a imploré pardon pour la vanité de la vocation d'écrivain, pour la trahison de tous les clercs. Vanité et trahison sans doute : l'image de l'Univers comme « le livre » conçu par Mallarmé en est un exemple fondamental. Mais il y avait aussi l'espoir de créer contre le temps, d'immuniser le langage contre la mort. C'est là l'essence de l'écriture classique » ⁽³⁰⁾.

L'aberration de « l'empire à la fin de la décadence » aura été de vouloir sauver l'humanité par les mots, mais les mots ne sont que le contenu d'humanité qu'ils recèlent et les hommes ne se perpétuent que par les œuvres qu'ils inscrivent dans l'histoire.

Parfums, couleurs, systèmes, lois !
Les mots ont peur comme des poules ⁽³¹⁾.

⁽²⁹⁾ Même quand elle sait lire d'ailleurs : « La dernière estimation de l'Unesco situe à peu près à la moitié du total mondial les enfants du primaire qui échappent à l'instruction avant d'avoir atteint le niveau de lecture. En Amérique latine la proportion atteint souvent 75 % », *Times literary supplement*, 2/10/70, 1122.

Une enquête récente de la Radio italienne a montré qu'en Italie une grande partie du public était incapable de comprendre une bonne partie des mots employés à la radio et à la télévision, cf. « il linguaggio dell'incomprensione », *Corriere della Sera*, 4/10/70.

⁽³⁰⁾ G. STEINER, *Times lit.*, suppl. 2/10/70.

⁽³¹⁾ VERLAINE, *Sagesse*, Paris, 1930, I, 258.

La littérature espagnole contemporaine : du réalisme à l'excentricité

par *Elsa Dehennin*

Professeur à l'Université Libre de Bruxelles

Précisons d'emblée que nous entendons par littérature espagnole contemporaine la littérature écrite en castillan dans la péninsule ibérique à partir de 1939.

Il y a là des limitations à la fois spatio-linguistiques et temporelles que l'on peut certes regretter mais que nous n'avons pu éviter dans le cadre de cet exposé. Nous n'ignorons pas qu'il y a, à l'heure actuelle, à côté de la littérature espagnole, telle que nous l'avons délimitée, les belles littératures régionales de Catalogne et de Galice, ainsi qu'une très grande littérature hispano-américaine, multinationale, dont l'importance croît de jour en jour. Il y a, de plus, la littérature espagnole de l'exil, écrite en espagnol, en anglais et en français ⁽¹⁾, qui offre peut-être un panorama confus, hétéroclite même, mais qui reflète, du moins à travers les œuvres les plus valables, l'évolution artistique qui s'accomplit en Espagne. Il faudrait rendre compte de chacune de ces littératures... Nos moyens, hélas, sont limités, désespérément limités même, devant cet immense champ d'investigation qu'est l'hispanisme et qui n'attend que des chercheurs.

⁽¹⁾ Cf. MARRA-LÓPEZ, *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*, Madrid, 1963 ; RAFAEL CONTE, *La novela española del exilio*, in *Cuadernos para el diálogo*, XIV, mai 1969, p. 27-38, a pu relever 76 noms.

Les lecteurs français n'ignorent certainement pas les œuvres de J. L. Villalonga, Michel del Castillo, Miguel de Salabert, Jorge Semprún ou de Fernando Arrabal, le plus remuant de tous.

Nous serons plus à l'aise pour justifier la date-limite de 1939 qu'imposent d'elles-mêmes les circonstances historiques. En 1939, beaucoup s'en souviendront, la guerre civile espagnole se termine par la défaite de la légitimité républicaine et démocratique. Cette date signifie la fin brutale d'un vaste mouvement de régénération culturelle, commencé aux environs de 1898, et le début d'une période de crise qui dure toujours.

Personne ne pourrait nier l'importance esthétique et éthique des lettres espagnoles entre 1898 et 1936. Deux générations au moins, celles de 1898 et de 1927, très différentes certes, mais prestigieuses l'une et l'autre, s'imposent. Fondé à l'origine, par Maeztú, Baroja et Azorín, le « parti » de 98 s'est transformé rapidement en un mouvement que Maeztú et Baroja ont renié par la suite mais auquel ont adhéré un Antonio Machado et un Miguel de Unamuno. Solidairement, ces auteurs ont renouvelé tous les genres de la littérature espagnole révélant au monde le visage d'une « autre » Espagne : une Espagne pensante et libérale, essentielle et *intrahistorique*, selon le terme de M. de Unamuno. Grâce à eux et grâce au travail courageux de certains précurseurs — les « krausistes », notamment — le réalisme de type *costumbrista* ⁽²⁾ et l'académisme traditionaliste ont pu être enrayés. Tout en s'interrogeant anxieusement sur leur spécificité espagnole, ils se sont ouverts à l'Europe. On a l'impression qu'après eux la tâche d'une Valle Inclán, d'un Ortega y Gasset, d'un Juan Ramón Jiménez — et je choisis à dessein des auteurs ayant cultivé des genres très différents — a été plus facile. Ils ont su créer un climat de liberté culturelle qui a favorisé une effervescence intellectuelle et artistique *constructive* et qui a abouti, non sans quelques heurts, dans les années 1925-30, à une génération extraordinaire, appelée la génération de 1927, d'après l'événement générationnel qui eut lieu cette année et qui ne fut autre que l'hommage rendu à Gongora, le poète maudit de la littérature espagnole.

Le sort de cette génération fut étroitement lié à celui de la République ; son rayonnement fut, en effet, de courte durée. Mais de quelle intensité ! Jorge Guillén, un des pôles de cette génération, a pu parler d'une glorieuse Espagne. « Second âge d'or » a dit Azorín ; « âge d'or libéral » a précisé Juan Marichal.

(2) *Costumbrista* se dit de l'auteur qui écrit sur les mœurs espagnoles.

En effet, dans chaque secteur de la vie culturelle se distinguent des talents exceptionnels. C'est dans la poésie, toutefois, qu'excelle un groupe admirablement uni. Les témoignages que l'on peut recueillir à ce sujet sont unanimes. Je ne citerai que celui de Jorge Guillén : « tous ces écrivains étaient liés d'amitié dans l'unité d'une génération, antipode de toute école : il n'y avait pas de programme commun... Non, pas une seule ligne de parti littéraire. La génération... se noue dans une *communauté vitale* et elle ne se systématise pas de l'intérieur » (3). Ce sentiment de communauté vitale est tout à fait remarquable ; on ne le retrouvera plus par la suite. Même si ces poètes n'étaient liés par aucun programme, ils ont spontanément imposé une nouvelle poésie qu'une critique troublée, égarée même, a qualifiée de pure, d'intellectuelle, d'« esthétisante », d'hermétique, voire de déshumanisée.

C'est Ortega y Gasset qui, dans un essai bien connu, *La deshumanización del arte* (4), publié en 1925, a lancé ce terme qui a fait couler beaucoup d'encre et qui ne s'applique nullement à la génération de 1927 ; en 1925 celle-ci n'avait pas encore publié d'œuvres importantes. Certes, Jorge Guillén a raison quand il écrit qu'un poème « deshumano » est « une impossibilité physique et métaphysique » (5) ; un poème suppose nécessairement une intervention humaine. Ortega ne le nierait pas. Il me semble, néanmoins, que dans le contexte de l'article cité, le terme de déshumanisation, bien qu'excessif, se comprend.

Ortega commence d'ailleurs par nous dire qu'il n'y a pas d'art pur ; on peut essayer de purifier l'art, d'éliminer « lo demasiado humano » (ce qui est trop humain) pour ne retenir que « lo artístico » (ce qui est artistique). On ne saurait faire plus ! Par « lo humano », il comprend assez arbitrairement « le répertoire d'éléments qui constituent notre monde habituel » (p. 41) ; « le point de vue humain est celui d'après lequel nous « vivons » les situations, les personnes, les choses. Et vice versa sont humaines toutes les réalités... quand elles présentent l'aspect dans lequel elles sont généralement vécues » (ibid.). Ces réalités habituelles et vécues, de toute évidence, n'intéressent les poètes

(3) Cf. *Federico en persona*, Buenos Aires, 1959, p. 26-7.

(4) Madrid, *Revista de Occidente*, 1925.

(5) Cf. *Lenguaje y poesía*, Madrid, 1962, p. 245.

de 1927 que dans la mesure où ils peuvent les dépasser, où ils peuvent les transformer en des réalités artistiques. « Cette vie nouvelle, cette vie inventée après l'« annulation » de tout ce qui est spontané, constitue précisément la compréhension et le plaisir esthétiques ». Une telle démarche suit, selon Ortega, « le véritable chemin de l'art ». Ce chemin s'appelle « volonté de style »... « Styliser est déformer le réel, déréaliser. Stylisation implique déshumanisation » (p. 40). Et voilà comment Ortega arrive au terme incriminé, auquel on pourrait fort bien substituer, me semble-t-il, celui de *déréalisation* ou celui de *stylisation*. Je crois que la déréalisation — telle que la définit Ortega — est bien le signe distinctif de l'art d'avant-garde — expérimental en partie ⁽⁶⁾ — des -ismes qu'Ortega envisageait. Le grand mérite de la génération de 1927 est d'avoir su mener cette « déréalisation » sagement, sans nier le réel ni surtout le vécu — qui a une si grande importance pour un Lorca, par exemple — et sans considérer l'art comme un jeu gratuit, essentiellement ironique, provocateur même, dont la transcendance serait nulle.

Si j'insiste ici sur cet aspect essentiel de la littérature d'avant 1936, c'est que la littérature d'après 1939 se caractérise par le signe contraire : essentiellement réaliste, elle refusera, du moins en un premier temps, toute tentative non seulement de déréalisation mais même de stylisation. Si cette littérature n'a généralement pas abouti à ce qu'on espérait d'elle, c'est que ce refus a été trop radical par moments, en 1957-60 notamment. Le mérite de la génération de 1927 est d'avoir su réaliser ce que Guillén appelle très justement « le mystère de l'incarnation » ⁽⁷⁾ : une forme qui, tout en transformant le réel, en l'« essentialisant », est revêtue de la chair des êtres et des choses ⁽⁸⁾.

⁽⁶⁾ Voyez en Espagne le créationisme ou l'ultraïsme, p. ex.

⁽⁷⁾ *Lenguaje y poesía, op. cit.*, p. 240 : « l'esprit devient une forme incarnée mystérieusement » dit encore J. Guillén, qui précise que « Idée est ici signe de réalité en état de sentiment ».

⁽⁸⁾ Sur ce point, même un Antonio Machado se trompait. Il reprochait — en 1929 — surtout à Guillén et à Salinas, mais aussi aux autres poètes, d'« être plus riches de concepts que d'intuitions », « de nous donner, dans chaque image, le dernier chaînon d'une chaîne de concepts... ». Il affirmait même que « cette lyrique artificiellement hermétique est une forme baroque du vieil art bourgeois ».

Pour montrer que A. Machado se trompe et pour illustrer tout ce que je viens de

On relève d'ailleurs une évolution très nette dans les œuvres de ces poètes : leur « esthétisme » du début devient de plus en plus « humain ». Pourquoi Lorca, auteur d'un recueil fortement stylisé en 1928 — *Romancero gitano* — est-il devenu dramaturge ? Simplement parce qu'il entend écrire pour tous et agir sur tous (9). Peu avant de mourir, il déclarait : « à cette heure dramatique du monde, le poète doit pleurer et rire avec son peuple » (10). C'est certainement l'avis de la majorité des écrivains d'après 1939, qui ne songent cependant pas à se réclamer de Lorca.

Cette évolution entre 1927 et 1936 s'explique, du moins en partie, par les circonstances historiques. Alors que la menace fasciste se précisait et qu'une violence aveugle se manifestait, les écrivains, toujours aussi solidaires, prirent le parti de la démocratie et de l'anti-violence. Cet engagement leur coûta cher : la guerre civile tua F. García Lorca, coïncida avec la mort de M. de Unamuno et de A. Machado et exila J. R. Jiménez, Alberti, Salinas, Guillén, Cernuda et tant d'autres.

La génération naissante de 1936 ne put se manifester. G. Díaz-Plaja, qui est un peu son porte-parole (11), parle d'une « promotion sacrifiée » (p. 179), d'une « génération brûlée » (p. 20). « Trop jeunes en 1936, écrit-il, nous fûmes ensuite brusquement trop vieux en 1939. De nouvelles idoles essayaient d'éclairer des chemins différents et trop de fois il fut dit que nos idoles d'autrefois avaient cessé d'exister ».

En effet, un changement radical allait se produire. Les auteurs que G. Díaz Plaja réunit sous l'étiquette de « génération

dire, je voudrais citer un exemple que je crois particulièrement convaincant. Dans une lettre à J. Guillén, datée de juillet 1926 — cf. *Federico en persona*, p. 90 — Lorca écrit qu'il se trouve à la campagne, en Andalousie, qu'il boit de l'eau de pluie et qu'il mange des pommes. « Ce que je n'ai pas pu obtenir jusqu'à présent a été « le pur café de colombe » (*el puro café de paloma*) que prend dans sa cellule... Gerardo Diego [poète créationniste]. Comme il est plus beau et plus original de prendre du café de Puerto Rico ! Et combien plus rare ! Le pur café de colombe semble être un produit obtenu par les nécessités de la guerre. Il a une *réalité* affreuse. Je ne comprends pas. Pourquoi ? » Parce que précisément Lorca ne conçoit qu'une poésie enracinée dans la réalité. Et Guillén a raison quand il écrit que « la putréfaction de l'esthétique enfermante et renfermée ne fut pas notre péché » (*ibid.* p. 27).

(9) *Obras completas*, Madrid, 1965 (8^e éd.), p. 1717 ; p. 1771 et 1812, notamment

(10) *Ibid.* p. 1771.

(11) Cf. *Memoria de una generación destruida (1930-36)*, Barcelone, 1966.

de 1936» (et parmi lesquels il cite le poète L. Rosales, le romancier R. J. Sender et l'essayiste J. Marfás) étaient moins doués que leurs prédécesseurs et il ne semble pas qu'ils aient vraiment pu jouer le rôle de « pont ». « Notre mission fut simplement de continuer » dit G. Dfaz Plaja (p. 183) ; ce fut la mission de tous ceux qui avaient commencé à écrire avant 1936 et qui n'allaient pas renier leur passé. Je ne crois pas que la soi-disant génération de 1936 ait rendu possible le « dialogue » avec les écrivains qui allaient débiter ou se révéler après 1939 et avec lesquels commence une nouvelle période.

La guerre civile constitue une rupture.

C'est la fin de l'âge d'or et le début d'une période de crise. Par rapport à 1898-1936, les années 1939-1970 ne font pas le poids. Nous les examinerons cependant avec le maximum de sympathie et nous essayerons de ne pas être injuste envers des écrivains qui travaillent dans des conditions très difficiles.

Le malaise des écrivains espagnols qui n'ont toujours pas pu reconstituer leur Société est grand. La Loi de la Presse de 1938 a certes été assouplie, mais la liberté d'expression n'existe toujours pas. Il suffit de parcourir le numéro extraordinaire consacré en 1969 par une revue progressiste, *Cuadernos para el diálogo*, à « Trente années de littérature » pour constater le grand désenchantement de la critique littéraire ⁽¹²⁾. Le bilan n'est guère encourageant. « Les calories culturelles des Espagnols n'ont pas encore dépassé le minimum vital indispensable pour une santé culturelle acceptable », lit-on dans la « présentation » (p. 6). S. Clotas parle de « toute une culture faisant naufrage » (p. 7) ⁽¹³⁾ ; Rafael Corte évoque « un chaos général, une confusion presque absolue » qu'il préfère, il est vrai, au silence (p. 27) ; il est aussi question d'un « équilibre de médiocrités » (p. 39).

Ce malaise est dû, certes, aux circonstances sociologiques — au sens large du terme — mais il faut bien constater l'absence

⁽¹²⁾ Numéro XIV, mai 1969 ; notons que le numéro a été préparé par des hommes de lettres. Cf. aussi *Silencio y crisis de la joven novela española* de D. Sueiro, paru dans une publication officielle, *Prosa novelesca actual*, août 1968, publié par l'Université Internationale Menéndez Pelayo, p. 161-178.

⁽¹³⁾ « Tout se maintient dans un précaire *statu quo* et tout s'écroule dans une chute fatale qu'aucune nostalgie, aucune coalition d'intérêts ne semble pouvoir arrêter », lit-on encore.

d'un génie qui saurait donner une *forme forte* aux croyances et aux idées de tous : qui saurait cristalliser un destin national une fois de plus tragique.

En attendant la venue d'un nouveau Cervantes ou d'un nouveau Galdos, commémoré actuellement avec un éclat significatif, à l'occasion du cinquantenaire de sa mort, beaucoup se sentent appelés. On a compté 30 nouveaux romanciers dans les cinq dernières années ⁽¹⁴⁾. Plus encore que la prolifération c'est l'« atomisation » qui effraie les critiques, dont les classifications sont rarement convaincantes. Ils se contentent d'ailleurs généralement d'énumérer les hommes et les œuvres. Même la meilleure étude sur le roman espagnol contemporain, celle de E. de Nora ⁽¹⁵⁾, n'offre pas de synthèse d'une portée généralisante. Sans doute le moment du bilan n'est-il pas encore venu, mais il approche.

C'est précisément au roman que je voudrais limiter cette mise au point. Le roman est, de l'avis de tous, le genre le plus réussi de la littérature d'après-guerre : le genre le plus apte — parce que le plus historique — à exprimer les aspirations « réalistes » du moment et qui a trouvé dans un passé suffisamment éloigné des exemples et des maîtres, parmi lesquels je ne citerai que le plus puissant : Pío Baroja (qui fait partie, je le rappelle, de la génération de 1898 et non de celle de 1927). Pour un J. Fernández Santos, représentant du réalisme objectif, « Pío Baroja, à qui l'on reproche souvent de n'avoir pas su construire ses romans, d'avoir... manqué de technique, a exercé sur nous une fascination qui l'a élevé, bien avant sa mort [en 1956], à la catégorie d'un mythe. Son prestige est dû surtout à l'*anticonformisme* farouche dont il fait preuve devant la vie et la société espagnoles » ⁽¹⁶⁾. Anti-styliste et anticonformiste, ce romancier vigoureux apparaît comme un lien dynamique entre le réalisme du XIX^e siècle et le nouveau réalisme d'aujourd'hui.

Mais qu'entendre par « réalisme » ?

⁽¹⁴⁾ *Cuadernos para el dialogo*, op. cit., p. 27.

⁽¹⁵⁾ *La novela española contemporánea*, Madrid 1962 ; voyez le tome II, II consacré aux années 1927-1960.

⁽¹⁶⁾ Cl. COUFFON, *Rencontre avec J. Fernández Santos*, in *Les Lettres Nouvelles*, 62, juillet-août 1958, p. 130. Nous soulignons.

Il me semble que la littérature espagnole contemporaine se distingue par un refus de déréalisation, donc de stylisation, et *a fortiori* de déshumanisation. Elle frappe par sa recherche de l'immanence, par son sérieux, par son absence d'ironie (17).

Toutefois, une définition si négative ne saurait suffire.

Précisons que le réalisme romanesque du XIX^e siècle ne nous intéresse pas directement ici. Je renvoie le lecteur aux études remarquables de R. Wellek, notamment (18) ; celui-ci a montré que le Réalisme du siècle dernier est avant tout une réaction contre le romantisme et le néo-classicisme qui exige « la représentation objective de la réalité sociale contemporaine » ... « vue comme un monde de causes et d'effets ».

Cette tendance triomphe dans la littérature espagnole entre, grosso modo, 1850 et 1898, grâce à une pléiade de romanciers que l'on réédite actuellement de plus en plus (19). Elle ne s'est pas perdue au XX^e siècle. E. de Nora a étudié dans le détail le roman réaliste, *costumbrista* et social d'avant-guerre qui en est issu (20). Il ne s'impose cependant pas par son originalité artistique. Le réalisme, sous-jacent pendant l'épanouissement de la génération de 1927, resurgit après la guerre, en 1942, très exactement, dans des conditions très différentes de ce qu'elles étaient au XIX^e siècle et de ce qu'elles sont après la guerre ailleurs en Europe, en Italie notamment. Le nouveau réalisme espagnol s'oppose à l'esthétisme, non plus à l'idéalisme, et il ne sera pas un mouvement d'avant-garde artistique.

Il a donné naissance à une grande variété de sous-tendances que des adjectifs comme objectif, critique, vériste, « behavioriste », social ou socialiste essaient d'identifier. Aussi le mot réa-

(17) Dans *El humor y la novela española contemporánea*, de S. Villas, Madrid, 1968, les auteurs qui nous intéressent brillent par leur absence !

(18) *The Concept of Realism in Literary Scholarship*, in *Concepts of criticism*, New Haven, 1963. Cf. aussi E. AUERBACH, *Mimésis*, (trad. par C. Heim), Paris, 1968, p. 336-38 ; pour l'historien allemand le Réalisme est la « représentation sereine, problématique et même tragique de personnes courantes de la vie quotidienne » (cité par P. Raffa, p. 318).

(19) Je songe à Alarcón, J. Valera, J. M. de Pereda, appartenant à la génération conservatrice de 1874, à Emilia Pardo Bazán, Clarín, V. Blasco Ibañez, appartenant à une génération plus libérale et, bien sûr, au géant qu'est Galdós que l'on découvre actuellement en France. V. « Le Monde », supplément littéraire du 11 juillet 1970.

(20) *Op. cit.*, tome I, § V, VI et VII ; tome II, II, § IX.

lisme signifie-t-il aujourd'hui, comme le remarque F. Lázaro Carreter, dans un bel article de mise au point, « mille choses parfois contradictoires » ⁽²¹⁾.

Au cours de mes lectures récentes, j'ai été impressionnée par la justification théorique du réalisme artistique que propose P. Raffa dans son livre *Vanguardismo y realismo* ⁽²²⁾. En étudiant les langages de Pirandello, de Brecht, de Jarry et de Maïakovski, P. Raffa a constaté que des langages très différents peuvent « engendrer » le réalisme, qui est « une catégorie du signifié et non du signe » (p. 285) (par signe, l'auteur entend le langage-style). Il n'y a pas de langage réaliste — pas plus qu'il n'y a de référent réaliste ⁽²³⁾.

Toujours selon P. Raffa, la catégorie réaliste du signifié est, depuis Aristote, celle de la connaissance des faits, de la relation épistémologique avec le réel (p. 291). L'art n'est cependant pas connaissance, ni l'art tout court ni l'art réaliste. L'art est « l'expression d'idées-attitudes » (p. 297) ⁽²⁴⁾, nous dira P. Raffa, qui s'inspire de la définition de Kant, pour qui l'art est « l'exhibition d'idées esthétiques ». « Le réalisme est un type de langage artistique dont la caractéristique principale consiste dans le fait de communiquer des signifiés cognitifs avec la signification subordonnée de qualifier l'attitude exprimée » (p. 301) ⁽²⁵⁾ — attitude que l'on peut aussi appeler « vision du

⁽²¹⁾ F. LÁZARO CARRETER, *El realismo como concepto crítico-literario*, in *Cuadernos Hispanoamericanos*, oct.-déc. 1969 ; p. 6 du tiré à part.

Cf. aussi, bien sûr, R. JAKOBSON, *Du réalisme artistique*, in *Théorie de la Littérature*, Paris, 1965, p. 98-108. Ce texte est de 1921 et il part de l'acception courante et ambiguë du terme : le réalisme est un courant artistique qui s'est posé comme but de reproduire la réalité le plus fidèlement possible et qui aspire au maximum de vraisemblance.

⁽²²⁾ Le livre a été édité à Barcelone en 1968. Cf. § VII, *Sobre el concepto de realismo artístico*, p. 271-349. Malheureusement la version présentée est assez imparfaite.

⁽²³⁾ Cf. F. LÁZARO CARRETER, *op. cit.*, p. 17, qui précise que « le réalisme ne réside pas dans les référents mais dans l'exactitude des signifiés » (p. 11). Il n'empêche que l'on a tendance à qualifier de « réaliste » une réalité qui ne respecterait pas une moralité moyenne, disons normale.

⁽²⁴⁾ J'avouerais que le terme « idée » me gêne quelque peu ; P.R. le conserve pour expliquer, dit-il, *ibid.*, « le caractère eidétique avec lequel les attitudes s'expriment dans le langage esthétique ».

⁽²⁵⁾ Il est clair pour l'auteur que ce sont les idées qui « servent à qualifier l'atti-

monde», pour autant, estime l'auteur, qu'elle se fonde sur des convictions éthiques ou idéologiques. Dans le cas extrême de la musique ou de la peinture abstraite — j'y ajouterais la poésie créationiste à laquelle je faisais allusion dans la note 8 — l'idée est qualifiée d'expressive (on pourrait dire aussi pure) et l'attitude d'utopique. Il ne saurait être question d'un quelconque réalisme.

Le réalisme est surtout une attitude ; celle-ci en tout cas est régissante. Son idéal est une passion *humaniste* pour la réalité (p. 323) ⁽²⁶⁾, et je regrette que l'auteur ne définisse pas avec la même rigueur cet adjectif-clé. Je comprends « ce qui valorise l'homme dans les conditions non pas normales mais circonstancielles de sa vie ». « Lo humano » dont parlait Ortega ne s'est pas entièrement perdu !

On le voit, il y a là une conception assez vaste du réalisme artistique qui n'exclut pas, comme c'est le cas dans les théories de Lukacs, par exemple, des auteurs pour qui l'attitude réaliste se sert de la stylisation ou s'allie au fantastique. Elle exclut, par contre, un art qui ne serait pas humaniste.

Après tout ceci, je ne songerais pas à contredire Ortega quand il affirme que le véritable chemin de l'art passe par la « volonté de style » mais cette stylisation toujours formelle, qui peut aller du simple *extrañamiento* ⁽²⁷⁾ à une déréalisation totale, n'exclut pas nécessairement une attitude « réaliste », voire humaniste. La génération de 1927 le montre. Aujourd'hui, toutefois, les idées sont moins expressives et plus cognitives : elles qualifient des attitudes plus directement humanistes chez des écrivains soucieux du sort des Espagnols d'aujourd'hui, lesquels sont confrontés à une réalité quotidienne hostile et vivent pleinement dans l'histoire (particulière) et non dans l'intrahistoire (universelle) si chère à un Miguel de Unamuno ⁽²⁸⁾.

tude exprimée » et qu'elles « servent de *forme nécessaire et indispensable* » à la formation du signifié de l'attitude (*ibid.*).

Cf. aussi p. 321.

⁽²⁶⁾ A la même page on lit que « le thème de l'art est toujours et uniquement l'homme comme valeur et comme sujet de valeurs ».

⁽²⁷⁾ Cf. LÁZARO CARRETER, *op. cit.*, p. 23 et p. 20. « Étrangeté » est certes un terme commode !

⁽²⁸⁾ Cf. L. CERNUDA, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, 1957.

Et si les « idées » sont d'une variété nécessairement hétéroclite, les attitudes ne le sont pas. Lors d'un colloque international sur le roman, organisé à Formentor, en mai 1959, et dont le critique catalan J. Ma. Castellet a rendu compte ⁽²⁹⁾, deux thèses opposées se sont dégagées — selon l'opposition de toujours ! — des thèses défendues respectivement par E. Vittorini (thèse a) et Angus Wilson (thèse b).

Selon l'écrivain italien, « le romancier peut et doit contribuer à la transformation de la société, la comprenant dans un sens historique. De cette conception dynamique et sociale résulte un traitement réaliste des thèmes romanesques, une critique de la société et un engagement de l'écrivain envers l'époque dans laquelle il vit ».

Pour A. Wilson, au contraire, le romancier se sert du monde réel pour donner une apparence de réalité au monde imaginaire de sa création. La pure création artistique importe plus que les relations du roman avec la société, plus aussi que l'influence que le romancier peut exercer sur elle à travers son œuvre. Voilà une attitude réaliste face à une attitude que l'on peut qualifier de *créatrice*, *artistique* ou *expressive* ⁽³⁰⁾ — comme l'on voudra.

Le poète Gabriel Celaya et la plupart des jeunes romanciers espagnols, parmi lesquels je cite déjà Miguel Delibes et Juan Goytisolo, appartenant aujourd'hui à des camps opposés, ont défendu l'attitude réaliste. Pas un seul n'a adhéré à la thèse « créatrice ». C. J. Cela, le pape contesté, bien sûr, des romanciers espagnols n'a pas pris parti. Castellet le range dans un « groupe » éclectique, résumant ainsi « ses interventions contradictoires mais toujours brillantes » : « l'importance sociale du roman est un fait naturel qui n'a rien à voir avec les intentions de l'écrivain. Le romancier doit suivre le vieux précepte stendhalien et promener un miroir le long du chemin de la vie ». Cela refuse catégoriquement tout roman « tendancieux ou idéologique ».

Ainsi donc une orientation générale, en tout cas majoritaire, se dégage assez clairement dans l'attitude des écrivains espagnols.

⁽²⁹⁾ Cf. *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, n° 38, sept-oct. 1959, p. 82-86.

⁽³⁰⁾ « Artistique » est en tout cas le terme que préférerait C. J. Cela ; cf. l'article de F. Olmos García que nous citerons bientôt ; voir note 35.

Il n'y a pas chez eux d'attitude a- ou anti-réaliste, utopique si l'on veut. L'attitude a-humaniste du nouveau roman — d'un Robbe-Grillet, défenseur au Colloque de Formentor de la thèse b⁽³¹⁾ — n'apparaît pas en Espagne, du moins pas encore.

Les écrivains espagnols adhèrent solidairement à la thèse a⁽³²⁾. On s'étonne seulement de ne pas trouver C. J. Cela dans le parti de A. Wilson. Peut-être n'a-t-il pas voulu trop se distancer de ses compatriotes. Toujours est-il que son attitude est moins « tendancieuse » que la leur ; il la veut simplement artistique ; il refuse tout engagement même éthique que ce soit en faveur de la justice ou contre l'injustice.

On peut donc distinguer ce que l'on appelle communément en Espagne le roman social, qui a fait l'objet d'une étude sérieuse de la part de Pablo Gil Casado, à laquelle je renvoie le lecteur⁽³³⁾, et le roman non social. J'avoue ne pas avoir trouvé d'adjectif qui puisse servir de dénominateur commun. Certains critiques ont proposé « existentiel », voire « existentialiste »⁽³⁴⁾. Cette définition est bien vague — aussi vague d'ailleurs que social.

(31) Selon L. GOLDMANN, *Pour une sociologie du roman*, Paris, 1964 (coll. Idées), p. 318, on peut résumer l'attitude de Robbe-Grillet par ces mots : « moi je suis un écrivain réaliste, objectif ; je crée un monde imaginaire que je ne juge pas, que je n'approuve ni ne condamne, mais dont j'enregistre l'existence en tant que réalité essentielle ».

(32) Cf. V. ALEIXANDRE, *Algunos caracteres de la nueva poesia española*, Madrid, 1955. Ce poète, qui se rattache à la génération de 1927 et qui est resté en Espagne, a fort bien montré dans un discours académique de 1955 que la poésie « contemporaine » se caractérise par sa « dimension historique ». Il a d'ailleurs préconisé une attitude humaniste : « la justice ou l'injustice dans les relations entre les hommes, la communication entre eux et même les positions politiques que ces relations suscitent, ainsi que toutes les conséquences du grand principe de solidarité humaine peuvent être l'objet de la poésie aussi légitimement qu'un thème traditionnel » — que l'amour notamment, cher à l'académicien.

(33) Cf. PABLO GIL CASADO, *La novela social española*, Barcelone, 1968 : Caractéristiques, p. XVI et Classification, p. 14-16. L'auteur voudrait qu'on parle de « roman du réalisme critique et social ».

Je tiens la caractéristique 4 — « Le témoignage sert de base à une dénonciation ou à une critique » — comme essentielle.

Il est à remarquer que deux livres de Cela sont analysés par le critique — peut-être ses deux meilleurs livres : *La colmena* de 1950 et *Viaje a la Alcarria* de 1948. Malgré lui, Cela se rattache donc au réalisme critique !

(34) Cf. GONZALO SOBEJANO, *Réflexions sobre « La familia de Pascual Duarte »*, in *Papeles de Son Armadans*, janvier 1968, p. 36.

Pourquoi un roman social ne serait-il pas existentiel et vice versa ? Je parlerai, quant à moi, d'un réalisme humaniste — selon les définitions proposées plus haut — et d'un réalisme éclectique, plus traditionnel, plus bourgeois aussi.

Lors d'un autre colloque tenu à Madrid en octobre 1963 et consacré au « réalisme et [à la] réalité dans la littérature contemporaine », la tendance majoritaire du réalisme humaniste s'est clairement dégagée et, je préciserais, d'un réalisme humaniste qui n'existe qu'en Espagne : dont le langage artistique, qui ne se veut ni neuf ni original, est propre à l'Espagne.

Ici il me faut citer un extrait malheureusement assez long du compte rendu que F. Olmos García ⁽⁸⁵⁾ nous donne de la position des romanciers espagnols parmi lesquels il cite A. López Salinas, J. García Hortelano, J. López Pacheco, L. Martín Santos et même Miguel Delibes, presque aussi éclectique que C. J. Cela. Tous ces auteurs sont étudiés dans le livre de P. Gil Casado ; les trois premiers sont même des champions du roman dit social.

« L'auteur, soutiennent-ils, doit donner une vision de ce qui l'entoure, exprimer ce qu'il comprend, ce qu'il veut comprendre ou ce qu'il cherche à faire comprendre par « *réalité* ». Ils se situent au sein d'une société dont les coordonnées politiques, sociales et économiques sont très différentes de ce qu'elles sont dans les pays représentés au colloque. *Ils envisagent les problèmes esthétiques en fonction des réalités concrètes de la société espagnole* et de l'attitude adoptée envers celle-ci. Quand d'autres écrivains présents font valoir que cette conception réduit nécessairement le roman à un travail qui dans d'autres pays est réservé aux différentes formes du journalisme, ils répondent en chœur que, puisqu'il n'y a pas de journalisme au sens strict du mot, le devoir des romanciers espagnols est de découvrir, de montrer sur le vif ce que la presse et les reportages passent sous silence... Dans les sociétés modernes stabilisées, insistent-ils, bien qu'on puisse formuler de nombreuses critiques sur les structures, il faut que la nouvelle littérature se préoccupe de révolutionner les techniques et les formes d'expression [comme

⁽⁸⁵⁾ *Novelas y novelistas españoles de hoy*, in *Les Langues Néo-latines*, n° 174, [1964] p. 38. Le style n'est malheureusement pas des plus élégants. C'est nous qui soulignons.

c'est le cas, pour eux, dans le nouveau roman] mais dans la société stagnante et injuste qu'est la société espagnole, où tout changement progressiste est exclu, une conception comme celle qui est préconisée par la majorité des représentants étrangers, est contraire au sens de responsabilité collective que s'impose tout écrivain espagnol digne de ce nom. En Espagne, ajoutent-ils, ou bien se produisent des changements radicaux ou bien il n'y a pas de changement. Et puisque la fonction qu'ils assignent à la littérature est celle de contribuer à la modification profonde de la société dans laquelle ils vivent, pour eux l'essentiel n'est pas une « révolution » du langage mais une « révolution » des structures [sociologiques] ».

Par la suite F. Olmos García a voulu se convaincre de l'authenticité de cette attitude commune ; il a réalisé une sorte d'enquête auprès des artistes (poètes, prosateurs, hommes de théâtre et de cinéma, peintres, etc...) en leur envoyant un questionnaire dans lequel les quatre premières questions portaient sur l'attitude de l'artiste envers la société espagnole, sur sa mission dans cette société et sur les conditions dans lesquelles cette mission peut s'accomplir ⁽³⁶⁾. Je n'en finirais pas de relever ne fût-ce que les phrases les plus significatives qui confirment la synthèse que je viens de citer. Pour tous la littérature doit apporter un témoignage objectif sur les circonstances dans lesquelles vit « l'homme historique espagnol ». Luis Goytisolo parle même de *connaissance*. Toutefois, ce témoignage sera fatalement critique : par la force même des choses il dénoncera l'injustice régnante. Il sera donc une « dénonciation » et une « protestation » motivant une opposition consciente et responsable. Pour tous la littérature a une fonction sociale. Pour certains elle a même une portée politique (cf. Caballero Bonald). Toutefois un Cela et un Delibes continuent à refuser tout engagement politique. Il n'empêche que pour tous,

⁽³⁶⁾ *Op. cit.*, p. 39. La première question était : « A quoi servez-vous dans votre temps ? Quel service croyez-vous pouvoir rendre aux hommes par votre œuvre dans le cadre concret de notre société actuelle » ?

Les romanciers concernés sont C. J. Cela, J. M. Caballero Bonald, M. A. Capmany, L. Romero, A. Grosso, J. M. Espinas, J. Marsé, A. Ferres, S. March, R. Fernandez de la Reguera, J. Corrales Egea, M. Delibes, A. López Salinas, J. et L. Goytisolo, M. de Pedroló, J. García Hortelano, qui ont, pour la plupart, obtenu des prix littéraires.

aussi pour ceux-ci, l'art doit être *indépendant, non-conformiste et progressiste* : il doit s'exprimer de la manière la plus efficace.

Les restrictions apportées à la liberté sont dénoncées unanimement. Cela, sceptique et fataliste, comme toujours, sera le seul à faire valoir qu'il y a peu de liberté dans le monde parce que très peu d'hommes, en vérité, ont besoin d'elle...

Voilà posé, en somme, un problème extrêmement pénible, auquel j'arriverai bientôt : celui du divorce entre ces écrivains, mûs par un amour généreux de leur patrie et de leur peuple, et un grand public indifférent, abruti, dira R. Fernando de la Reguera, « par le football, les feuilletons et le « lavage de cerveau » d'une presse, d'une radio, d'un cinéma et d'une télévision dont la médiocrité est honteuse » (*ibid.* p. 51).

Je crois pouvoir conclure en affirmant l'adhésion de la grande majorité des romanciers espagnols au réalisme tel que nous l'avons défini.

Dans les dernières années, on constate que les théories de Lukacs sur le réalisme et sur le roman en général se sont aussi répandues en Espagne et qu'elles semblent y exercer une certaine influence ⁽³⁷⁾. García Hortelano, notamment, se réfère au philosophe hongrois. La distinction que le théoricien du roman établit entre *Naturalisme* (reproduction fidèle de tout ce qui est à la surface des choses) et *Réalisme* (reflet de l'essence de la réalité, de ce qui est caché sous la surface) ⁽³⁸⁾ semble rencontrer les préoccupations croissantes des auteurs qui se rendent compte qu'il faut aller au-delà de ce qui apparaît. Le témoignage de Juan Marsé, qui est d'origine ouvrière, me semble très caractéristique à cet égard. Il sait que sa mission actuelle est de dénoncer les injustices criantes qui existent dans la société espagnole et de collaborer par là à un changement de ses structures. Mais — car il y a cette conjonction oppositive — « le roman n'a pas pour mission d'ébranler les structures sociales ; il doit, au contraire, aller à la recherche de quelque chose de plus intime qui se trouve dans l'homme. Le roman-témoignage m'ennuie et le subjectivisme ne m'intéresse que quand il va au delà (et

⁽³⁷⁾ Cf. *Realismo socialista de hoy* in *Revista de Occidente*, n° 37, avril 1966, p. 1-20. Comme c'est très souvent le cas en Espagne, cette influence est « globale » ; elle n'est pas fondée sur une connaissance détaillée de Lukacs.

⁽³⁸⁾ Cf. PIERO RAFFA, *op. cit.*, p. 283.

la formule même l'en empêche) de l'inventaire» (p. 49). Ce souci de quelque chose d'une plus grande portée, que l'on nommera comme l'on voudra, et qui commence à se manifester à partir de 1963 précisément, est en train de devenir une obsession chez les écrivains espagnols, et l'on ne peut que s'en réjouir. En fait ce besoin d'une « transcendance » vient d'aboutir à une œuvre qui pourrait marquer un tournant dans l'histoire du roman espagnol. Je pense à « Reivindicación del conde don Julián » de J. Goytisolo dont je parlerai à la fin de cet exposé.

Mais avant d'en arriver à l'historique proprement dit du roman, je voudrais pour conclure cette partie rappeler le témoignage d'un jeune écrivain, Daniel Sueiro, qui dans un article, *Silencio y crisis de la joven novela española*, publié en 1968 par les bons soins du Ministère de l'Éducation et de la Science ⁽³⁹⁾, évoque avec une franchise émouvante le grand malaise d'aujourd'hui ; il confirme ce que nous disions à propos du colloque de 1963. Le roman réaliste, simple et franc, peu élaboré, centré sur les problèmes de tous, écrit pour tous, facile par son argumentation et par son langage — bref un roman « d'urgence » — n'a abouti à rien (p. 162). Tant de travail mal rémunéré et toujours dangereux apparaît vain en définitive. Suspects aux autorités et passés sous silence par les grands moyens de communication, les écrivains n'ont guère pu concurrencer la presse — écrite, parlée ou filmée. Leur témoignage, qui ne saurait en aucun cas se justifier comme un but (*meta*) artistique valable, n'a pas eu de prise sur une société foncièrement apolitique, avide de jouir toujours plus des biens de consommation, qui n'a pas les moindres besoins culturels et qui, cela l'auteur ne le dit pas, mais il doit le savoir, ne disparaîtra pas avec la dictature politique dont elle est née. Que faire dans ces conditions nouvelles — de prospérité relative mais croissante — surtout quand, en dehors de l'Espagne, s'est constitué un « front international » de romanciers hispano-américains, « vivants et écrivant sur des choses vives » (p. 178), auxquels se sont joints des Espagnols vivant en exil, qui refusent toute « mythologie »,

(39) Il s'agit d'un volume déjà cité : *Prosa novelesca actual* qui contient les conférences prononcées aux cours d'été de Santander et publiés par l'Université internationale Menéndez Pelayo, en août 1968 (deuxième réunion). Le texte auquel nous renvoyons le lecteur est un document impressionnant qui résume le problème.

qu'elle soit de droite ou de gauche, pour qui « la guerre est finie » — selon l'expression de Jorge Semprún ⁽⁴⁰⁾ ? Ce « front international » aura d'ailleurs à partir de l'année prochaine — en 1971 — sa propre revue, qui sera publiée à Paris, pour échapper, disent ses promoteurs, « aux contingences d'ordre politique et moral des différents pays de langue espagnole » ⁽⁴¹⁾.

Ainsi, alors qu'en Espagne certaines voix se taisent, à l'étranger un grand espoir est en train de naître. Un miracle pourrait bien se produire : une avant-garde de langue espagnole pourrait voir le jour.

*
* *

Il me faut à présent essayer de faire brièvement l'histoire du roman espagnol après avoir « posé », du moins je l'espère, que ce roman se caractérise dans son ensemble par le *réalisme*, donc par l'*humanisme* : un réalisme minoritaire qui se veut simplement artistique et un réalisme majoritaire qui se veut « social » et engagé et qui, à partir de 1963, est en crise. Je ne peux songer qu'à évoquer les auteurs dont les œuvres font date ; je ferai abstraction de mes préférences ⁽⁴²⁾ et même des qualités littéraires intrinsèques dont je ne pourrais rendre compte ici que d'une manière superficielle. Il est arrivé qu'une œuvre s'imposât pour des raisons extra-littéraires.

La première œuvre à signaler est due à C. J. Cela : *La Familia de Pascual Duarte*, publiée en 1942, qui est devenue une œuvre « classique », après avoir été une œuvre très contestée ⁽⁴³⁾.

⁽⁴⁰⁾ Cf. Carlos FUENTES, *La nueva novela hispanoamericana*, Cuadernos de J. Mortiz, Mexico, 1969. Il reproche surtout aux romanciers espagnols d'avoir confondu « le témoignage de leur aliénation avec l'action révolutionnaire... » (p. 82).

⁽⁴¹⁾ Cf. *Le Monde*, supplément littéraire, 11 sept. 1970, p. VI. Parmi les collaborateurs, on cite les noms de Julio Cortázar, José Donato, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Juan Goytisolo et Mario Vargas-Llosa, O. Paz, Jorge Semprún, Plinio Mendoza.

⁽⁴²⁾ Si l'on me demandait, toutefois, quels sont les trois meilleurs romans, je citerais *La colmena* de C. J. Cela, *Tiempo de Silencio* de L. Martín Santos et *Señas de Identidad* de J. Goytisolo. Et j'y ajouterais *El Jarama* de R. Sánchez Ferlosio.

⁽⁴³⁾ Alors que la censure phalangiste avait autorisé la publication du livre en 1942, elle exigea certaines modifications en 1943. L'auteur a dû changer le chapitre cinq, où Pascual Duarte abuse de sa fiancée au cimetière, près de la tombe encore ouverte de son frère. Ce n'est qu'en 1946 que le roman fut de nouveau diffusé librement.

Elle a eu l'effet d'un « pétard » (l'image est de Cela) ; on pourrait même dire qu'elle a eu l'effet d'une bombe. L'argument pouvait certes choquer les âmes sensibles. En effet, un homme, plusieurs fois assassin, matricide même, nous raconte sa vie d'une manière très directe, voire brutale. Il sera exécuté. Et pourtant, il n'est pas du tout l'incarnation du mal. On lui a attribué toutes sortes de significations symboliques. Il me semble plus sage d'admettre que le « pícaro » Pascual Duarte est une victime de la fatalité dans le monde chaotique des hommes. Cela a admis que dans *Pascual Duarte*, comme dans toute son œuvre, « l'action est chargée (*lastrada*) de la présence ponctuelle du *fatum* » (44). D'innombrables textes le confirment. En 1967, vingt-cinq ans après la parution du livre, en parlant des « circonstances qui motivèrent la mésaventure de ma « pauvre marionnette » (45), Cela disait encore : « tout, pour le bien ou pour le mal, est inévitable, rigoureusement inévitable ». Dans ce premier roman, la fatalité agit d'une façon assez provocante, qu'un critique espagnol, J. L. Cano, a qualifiée de *tremendista* — ce que l'on pourrait rendre en français par « terrible » —. Cela a qualifié le mot de stupide. Il n'empêche, me semble-t-il, que l'on peut rattacher son roman à tout un courant « *tremendista* », que l'on retrouve dans certaines œuvres de Valle-Inclán, de Baroja et même de Lorca. Pascual Duarte n'est-il pas une victime de cet étrange *duende* — autre mot intraduisible — analysé par Lorca (46) ?

Ce livre, dont la réussite littéraire ne saurait être mise en doute, signifie le début d'une carrière fertile — Cela est devenu un polygraphe — et la résurgence d'un réalisme disons individualiste. « Proclamo el humanismo, la individualización del fenómeno literario » (47)...

(44) Cf. José ORTEGA, *Antecedentes y naturaleza del tremendismo en Cela*, in *Hispania*, 1965, p. 22.

(45) V. *Inevitable, rigurosamente inevitable*, in *Papeles de Son Armadans*, janvier 1968, p. 7 et 8.

(46) *Duende* ne signifie pas seulement « lutin » ou « esprit follet » que nous proposent les dictionnaires. Cf. F. García LORCA, *Obras completas*, Madrid, 1955 (2^e édition), p. 38 : *Teoría y juego del duende*. Le « duende » est une puissance obscure, messagère de mort, de mort sanglante et de douleur sauvage ; c'est la force occulte qui régit la vie absurde de Pascual Duarte.

(47) Voyez la réponse de Cela au questionnaire de F. Olmos GARCÍA, *op. cit.*, p. 44.

Cela proclame ce même idéal, mais d'une manière très différente, dans ce qui est un de ses meilleurs romans, *La Colmena*, publié en 1951, où il défie en quelque sorte la critique. Alors que *Pascual Duarte*, tout comme *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, publié en 1944, ne mettait en scène qu'un seul héros vivant à la campagne, Cela évoque dans *La Colmena* la vie de toute une ville : le Madrid de 1942, représenté par quelque 296 « marionnettes » (l'auteur a avancé ce chiffre !) C'est donc un roman « sans héros dans lequel tous les personnages vivent comme l'escargot, plongés dans leur propre insignifiance » ⁽⁴⁸⁾ : dans l'inertie, le renoncement, une sordidité inéluctable. Au pays de l'honneur, le thème de la jeune fille qui se prostitue pour venir en aide à un malheureux fiancé est assez « mythoclaste ». Cela est un esprit fort et indépendant. L'œuvre porte d'ailleurs toute la griffe de cet auteur qui nous promène par de longs « chemins d'amertume » ; elle porte aussi la marque de son époque réaliste. Par certains aspects, elle rappelle même le behaviorisme : « está fuera todo lo que está dentro » a dit Cela, en répétant ce qu'avait dit... Goethe. Toutefois, l'attitude ne me semble pas généreusement humaniste. Cela a, comme ces gladiateurs élégants et supérieurs, dont il parle dans une de ses notes introductrices, « un vague sourire sur les lèvres ». Il a pitié de ses personnages, mais sa pitié pourrait bien n'être qu'une forme de mépris.

Alors qu'il est impossible de ne pas le rattacher au réalisme, il faut bien reconnaître son indépendance romanesque.

Cela ne fut toutefois pas seul à se manifester. Il y a, à côté de lui, dans les années 40, Carmen Laforet et Miguel Delibes qui, eux aussi, préconisent un réalisme artistique.

Carmen Laforet se fit connaître en 1944 par son roman *Nada*. Elle avait alors 22 ans et elle obtenait le prix Nadal dont elle fut la première lauréate. Il me faudrait parler ici peut-être des prix littéraires en Espagne, qui se sont multipliés considérablement et qui y jouent un rôle fort contesté. J'y renonce non sans renvoyer le lecteur à un article fort bien documenté et très lucide de J. Montero, *Los premios o treinta anos de falsa fecundidad* ⁽⁴⁹⁾. Toujours est-il que grâce à ce prix le livre de Carmen

⁽⁴⁸⁾ *Obras completas*, Barcelone 1969, vol. VII, p. 977.

⁽⁴⁹⁾ Les prix ou trente ans de fausse fécondité, in *Cuadernos para el diálogo*, XIV, mai 1969, p. 73-84.

Laforet obtint un immense succès. Il suscita moins de critiques que Pascual Duarte et il se vendit beaucoup mieux. Tout le monde n'applaudit cependant pas à ce succès. Du côté de la censure phalangiste, on n'apprécia guère ce que *Bibliografía Hispánica* — publication officielle de l'Institut National du Livre Espagnol (INLE) — appelle « l'esthétique de la laideur (*lo feo*), qui est aujourd'hui à la mode ». On y regrette le culte accordé « aux complications zoologiques de la vie humaine », et refusé « aux belles valeurs héroïques de la Nature ». Le roman, qui est resté valable ⁽⁵⁰⁾, nous apparaît aujourd'hui bien innocent ⁽⁵¹⁾ et bien sage ! Il évoque néanmoins un climat sordide qualifié même d'horrible.

A travers l'héroïne, Andrea, l'auteur nous propose un récit à la première personne, qui lui permet de raconter le plus historiquement possible la déchéance irréversible d'une famille bourgeoise. Tout comme Pascual Duarte, d'ailleurs, l'héroïne est consciente de vivre une vie sans issue possible : « on se meut toujours dans le même cercle quoique l'on fasse pour en sortir » ⁽⁵²⁾. C'est le *leitmotiv* de toute une littérature qui nous montre les agissements de la fatalité dans un monde inerte, terriblement passif. Le roman est certes réaliste par les idées (les signifiés cognitifs, si l'on veut) : il nous apprend à connaître des « vies ténébreuses » (p. 57) aux « tristes intimités » (p. 196), un monde mesquin où les forts sont « machiavéliques » (p. 29) et les faibles « masochistes » (p. 100) — bref un véritable nœud de vipères ⁽⁵³⁾. Il est aussi réaliste par l'attitude de l'auteur, qui n'est pas une jeune femme en colère ni même un témoin cynique. Il me semble qu'elle a un intérêt plus spontanément humaniste que Cela pour ses personnages, intérêt en tout cas plus généreux, parfois même sentimental.

⁽⁵⁰⁾ Je veux dire par là, comme le veut Ortega dans sa *Teoría de la Novela*, Madrid, Revista de Occidente, 1925, que l'auteur a su nous faire partager « el puro vivir, el ser y estar » (la vie, l'être et l'existence) des personnages, vus surtout dans leur ensemble et dans une ambiance.

⁽⁵¹⁾ La fréquence d'adjectifs comme *ingénu*, *naïf* et surtout *puéril*, frappera tout lecteur.

⁽⁵²⁾ Cf. *Nada*, traduction M. M. Peignot et M. Pomès, Paris, Stock, 1948, p. 179. Je n'ai pas pu disposer de la version originale.

⁽⁵³⁾ La parenté avec Mauriac serait à étudier. Je constate qu'elle est signalée par un critique espagnol, M. García Viñó, *Novela española actual*, Madrid, 1967, p. 78.

Par la suite, Carmen Laforet n'a cependant pas publié les romans qu'on attendait d'elle. On est généralement d'accord pour admettre que ses romans ultérieurs, qui sont des romans à thèse, sont beaucoup moins convaincants. Je songe, par exemple, à *La mujer nueva* de 1951, motivé par sa conversion à la religion catholique. Leur impact n'est pas du tout comparable à celui de *Nada*.

Un autre lauréat d'un prix Nadal, Miguel Delibes, couronné en 1947 pour son roman *La sombra del ciprés es alargada*, a tenu ses promesses. Il est devenu l'auteur d'une des œuvres les plus appréciées en Espagne ; songeons à *El camino* (1950), *Mi idolatrado hijo Sisi* (1953), *La hoja roja* (1959), *Las ratas* (1962) et *Cinco horas con Mario* (1966) ⁽⁶⁴⁾. Bien que l'auteur ait qualifié son premier livre de « roman médiocre » et de « livre balbutiant » (vol. I, p. 13) et bien qu'il ait été le plus critiqué de ses romans, il a une importance historique : il contribue à implanter le réalisme tout en lui donnant un aspect particulier, il ne nous fait pas connaître ce qu'on appelle en Espagne l'infra-réalisme.

Voilà encore un récit à la première personne d'un orphelin mais, cette fois, le narrateur ne nous introduit pas dans un monde sordide ou immoral. Il nous montre ce qu'il appelle « la réitération anodine de la vie quotidienne » (p. 86), son existence d'orphelin antipícaro : sa vie sage et monotone, rigoureusement ordonnée, dans la petite famille d'un précepteur, médiocre moralisateur. La mort d'un compagnon bouleverse cependant cette existence tranquille ; c'est elle qui permet d'évoquer une sordidité à laquelle on n'avait pas songé : celle d'« un chaînon de plus dans la sordide chaîne des causes et effets » (p. 86).

Dans toute l'œuvre de Delibes la mort restera une donnée importante. Elle permet à l'auteur d'analyser longuement la vie intérieure de ses héros. Car, contrairement à ce que l'on observe chez C. J. Cela ou chez C. Laforet, la méditation des personnages est des plus importantes. Le héros de ce premier roman suit en de longs monologues intérieurs le cours de ses pensées — pensées qu'il est d'ailleurs difficile d'attribuer à un garçon de treize ans et qui sont surtout celles de l'auteur et du

⁽⁶⁴⁾ Je n'ai pas encore lu son dernier livre : *Parábola del naufrago*. Voyez *Obra completa*, Barcelone, 1964-1966, 2 vol.

moraliste. Je crois que c'est précisément cette moralisation élémentaire, voire puéride ⁽⁶⁵⁾, qui me gêne dans toute l'œuvre de Delibes. Il est un romancier de l'équilibre, qui cherche un juste milieu proche de l'« état neutre » dont il est souvent question dans le roman ⁽⁶⁶⁾. L'équilibre est trop facilement atteint : il n'y a pas de véritable tension entre les termes qui s'opposent — que ce soient *lo de fuera* et *lo de dentro*, la Nature et l'Homme, la Justice et la Miséricorde (pour ne pas dire le Bien et le Mal). Ils se complètent raisonnablement, aussi dans la deuxième partie de *La sombra del ciprés es alargada* où le même narrateur nous raconte sa vie d'adulte — de marin marchand — et où il finit par se révolter contre des principes moraux tels que « la vida es perder » (vivre c'est perdre), qui lui ont été inculqués par un éducateur néfaste.

Le conflit intérieur du narrateur, qui ne sait pas s'il doit prendre ou laisser la nouvelle vie que lui offre une femme, est développé en fonction d'un grand principe de l'équilibre : de la complémentarité de l'homme et de la femme dans le mariage. Mais le pessimisme latent de Delibes aura aussi l'occasion de se manifester : la jeune épouse meurt à la fin du roman.

Le réalisme que nous propose Delibes me semble moins marqué par son époque que celui de Cela ou de Laforet. L'auteur m'apparaît comme le plus traditionaliste de son groupe. Son opposition radicale tant au nouveau roman ⁽⁶⁷⁾ qu'à l'engagement

⁽⁶⁵⁾ Voici quelques exemples de cette moralisation continue : p. 118 : L'allégresse est un état d'âme et non une qualité des choses. P. 146 : Nous prenons tous le départ avec un lest initial et puis, au fur et à mesure que l'existence décroît, il augmente ou il diminue. P. 155 : Je savais que la matière se désintègre, se dissipe, est caduque, finie, limitée. Je savais que l'ombre du cyprès est allongée et qu'elle coupe comme un couteau.

Voyez aussi p. 149, à partir de « Les uns naissaient, les autres mouraient », l'extrait est trop long pour que je le cite ici. Etc.

⁽⁶⁶⁾ Voyez p. 254 et 255. « Tout est régi par un parfait équilibre » — équilibre qui fait que tout a son sens dans l'Univers, équilibre qui est aussi « le chemin de la vérité ». Auparavant, le narrateur s'était déjà posé une question oratoire : « la vérité ne se trouverait-elle pas en un point intermédiaire, entre le monde indifférent et mon moi excessivement subjectif et passionné ? » (p. 250).

⁽⁶⁷⁾ Déjà en 1959, Delibes déclarait que la jeune école est dominée par les virtuosités techniques. « Par là elle obtiendra ce qu'ont obtenu la peinture et la musique : que le public se désintéresse d'elle. Le roman est en danger de mort et seul le retour à la simplicité narrative peut le sauver », cf. J. M. CASTELLET, *op. cit.* Que doit-il dire dix ans après !

politique ⁽⁵⁸⁾ est d'ailleurs notoire. Chez lui les signifiés cognitifs», qui sont d'une simplicité exemplairement pudique ⁽⁵⁹⁾, nous révèlent surtout la vie intérieure de l'individu — hésitante et stérile ici — ainsi que la présence contrastante de la Nature, « puissante, féconde et immuable » (p. 144) : des « idées » qui sont rarement évoquées par les autres romanciers. Si l'on considère l'ensemble de l'œuvre de Delibes, les sources majeures de son inspiration semblent bien être la nature et l'enfance qu'il a définie comme un état d'esprit perdu « où le *desengaño* (désenchantement), la mesquinerie et la mort n'ont pas encore leur place » ⁽⁶⁰⁾.

Son attitude est certes humaniste, bien que sceptique ; je dirais presque qu'elle est aussi classique et aussi moralisatrice que celle d'un... Mateo Alemán ! Elle ne concerne pas nécessairement son époque. On lui a d'ailleurs reproché « l'absence d'une attitude intellectuelle sérieuse envers les problèmes et les thèmes du monde contemporain » ⁽⁶¹⁾. Peut-être a-t-il voulu répondre à ce reproche en écrivant, en 1966, *Cinco horas con Mario*, qui est un des romans les plus appréciés en Espagne. Delibes s'y efforce de nous sensibiliser à un certain progressisme intellectuel qui m'a, je l'avoue, déçue. Il m'est impossible de partager l'enthousiasme de la critique espagnole pour ce livre qui pêche par un manichéisme puéril, qui nous propose un idéal chrétien-démocrate, certes sympathique, mais par le faux biais de quelqu'un qui dénigre trop facilement cet idéal.

Carmen, représentante d'une bourgeoisie particulièrement stupide et réactionnaire, se laisse aller à un long monologue, riche en répétitions voulues, semble-t-il, et en variantes, qui ne devient pathétique que dans les douze dernières pages. L'épouse reproche à l'époux qui vient de mourir inopinément et que l'on doit encore enterrer, son idéalisme de chrétien de gauche. Exactement comme Chr. Rochefort ⁽⁶²⁾, Delibes nous montre « je » voyant « il » avec les yeux de l'incompréhension.

⁽⁵⁸⁾ Cf. F. Olmos GARCÍA, *op. cit.*, p. 52, point 1.

⁽⁵⁹⁾ Si l'on admet un critère d'Aristote pour qui une œuvre réaliste représente une moralité en dessous de la moyenne, ce roman n'est même pas réaliste !

⁽⁶⁰⁾ Cf. F. Olmos GARCÍA, *op. cit.*, p. 41.

⁽⁶¹⁾ Cf. M. García VIÑÓ, *op. cit.*, p. 40.

⁽⁶²⁾ Cf. *Le repos du guerrier*.

« Je » est son antagoniste ; Delibes c'est « il ». En effet, si pour « je » « il » est le mal, pour l'auteur, « il », qui s'est tu, est le bien, contrairement à « je » qui est le mal. Entre ces pôles que la mort sépare le dialogue n'est certes plus possible, mais Delibes essaie malgré tout d'établir entre eux une curieuse dialectique en équilibre. En bon moraliste espagnol, il a choisi de nous montrer le bien à travers le mal et la victoire du bien au delà de la mort. Il en est résulté un roman que je crois peu convaincant, bien qu'à la fin les pages 284 à 296 aboutissent à une tension romanesque très réussie. L'opposition entre la narratrice et le monde de sa victime silencieuse cesse d'être théorique, voire caricaturale. Delibes permet que Carmen s'assagisse et, in extremis, il établit ce que L. Goldmann appellerait une « communauté suffisante ».

Mais revenons aux années 1940-1950.

Durant cette décennie, Cela, Laforet et Delibes développent, chacun à sa manière, un réalisme peu « expressif », mais extrêmement vraisemblable, plus ou moins marqué par leur époque.

A partir de 1950, et bien qu'ils restent soucieux de leur indépendance artistique, Cela et Delibes se sont aussi intéressés à la réalité sociale de leur temps. *La Colmena* (1951) et *Mi idolatrado hijo Sisi* (1953) le prouvent. Delibes a déclaré expressément que l'auteur doit « fidélité à lui-même et à son temps »⁽⁶³⁾. Ces œuvres s'insèrent dans le vaste courant du réalisme dit objectif, qui, dans les années 50, aboutira à ce que l'on a appelé l'« école du Jarama ».

Qu'entendre par là et surtout qu'entendre par réalisme objectif ? En lisant les œuvres d'alors, on comprend que les auteurs, à l'exception toujours d'un Cela, entendent surtout critiquer, voire dénoncer la réalité historique (*hic et nunc*) dans laquelle ils vivent, d'après des données objectives. Idées et langage sont aussi objectifs que possible, mais l'attitude est critique — objectivement critique faudrait-il dire.

Cette attitude apparaît notamment dans *Problemas de la novela*, un essai écrit en 1957 et publié en 1959⁽⁶⁴⁾ par un auteur qui

(63) Cf. F. Olmos GARCÍA, *op. cit.*, p. 52.

(64) Madrid, 1959. Cf. aussi J. Ma. CASTELLET, *La Hora del lector*, Barcelone, 1957. J. Goytisolo écrit à la p. 86 de son essai : « Pour redevenir universel, notre roman doit devenir espagnol (*debe españolizarse*). Pour renouer le contact avec le

le renie aujourd'hui. Il n'empêche qu'en 1957, Juan Goytisolo préconise un roman où l'auteur ne serait plus le Dieu créateur, invisible et omniprésent dont parlait Flaubert, mais où la réalité se présenterait d'elle-même aussi fidèlement que possible à travers les *dialogues* des personnages. Telle quelle la réalité devrait susciter la réprobation de tous. La vérité même est révolutionnaire (p. 86). Il va sans dire que c'est toujours l'auteur, bien qu'apparemment absent, qui dresse l'acte d'accusation. Une certaine critique malveillante l'a souligné avec plus ou moins de sarcasme. Cet objectivisme trouve, néanmoins, son expression la plus parfaite dans *El Jarama* de R. Sánchez Ferlosio, couronné en 1955 par le prix Nadal.

Sa publication en 1956 constitue un événement littéraire. L'auteur est parvenu à écrire un très long et très beau roman sans intrigue, composé presque exclusivement de dialogues anodins. Il évoque un dimanche après-midi d'été. Un groupe de onze jeunes gens madrilènes se réunissent aux bords du Jarama ; ils mangent et ils boivent dans une taverne, ils se baignent et ils se promènent, ils s'ennuient et ils parlent. Ils parlent beaucoup ; ils causent... A la fin du roman, une jeune fille se noie. En dehors des dialogues, il n'y a que des notations brèves mais particulièrement justes et suggestives sur les êtres et les choses qui sont tous vus de l'extérieur. Ces évocations, qui ont plus d'une fois une beauté poétique, n'entravent en rien l'étonnant flux de paroles qui nous emportent et qui nous montrent surtout le vide de ces jeunes vies : elles ne débouchent sur rien... si ce n'est sur le tragique quotidien.

« Magnifique document » a-t-on dit ⁽⁶⁵⁾, et pourtant *El Jarama* est beaucoup plus qu'un document. Une objectivité rigoureuse, « behavioriste » même, est marquée d'un « *extrañamiento* » qui est difficile à définir et que, pour ma part, j'attribue à une *attitude* de sympathie pudique, de générosité profondément humaine.

Il me faudrait citer ici presque tous les romanciers espagnols, car ils nous ont tous laissé des « documents » sur la réalité espa-

public il doit s'efforcer de refléter la vie de l'homme espagnol contemporain, comme le firent en leur temps Baroja, Galdós et les grands maîtres de la littérature picaresque».

(65) Cf. M. García Viñó, *op. cit.*, p. 108.

gnole — que ce soit sur la vie des différentes classes sociales ou sur l'ennui qu'éprouve toute la société, sur l'histoire proprement dite de leur pays — sur la guerre civile, en particulier ⁽⁶⁶⁾ — ou même sur sa géographie. C. J. Cela, Juan Goytisolo, Alfonso Grosso, A. López Salinas, Antonio Ferres ont écrit d'authentiques récits de voyage. On parle même d'une littérature de voyage, et un modèle du genre est sans aucun doute *Viaje a la Alcarria* de C. J. Cela (1948). Parmi les auteurs cités ce sont A. López Salinas et Antonio Ferres, plus J. López Pacheco, auteur d'un seul roman, *Central eléctrica* (1958), qui ont imposé, entre 1957 et 1960, ce qu'on pourrait appeler contradictoirement, il est vrai, un objectivisme engagé. Ils sont les représentants d'un réalisme socialiste ; leur attitude est déterminée par l'idéologie socialiste.

On le voit, il y a de nombreuses variantes dans le réalisme objectif. Je songe aussi à Juan García Hortelano, qui se situe entre R. Sanchez Ferlosio et le groupe de gauche que je viens de citer ⁽⁶⁷⁾. Et il y en a bien d'autres.

Toutefois, bien que le mouvement fût très florissant, il ne s'est pas maintenu longtemps.

En 1962, un autre événement littéraire se produisait : Luis Martín Santos publiait *Tiempo de silencio*. Ce roman unique apparaît aujourd'hui comme l'aboutissement inespéré et pathétique du réalisme qui nous occupe ; il apporte ce qui faisait défaut au roman espagnol : « more brains » et un style enfin créateur, dont l'éclat baroque, cultiste si l'on veut, s'oppose en un contraste sarcastique à une réalité sordide. Le renouveau apporté par Luis Martín Santos, qui était aussi médecin et psychiatre, n'a malheureusement pas pu se développer. En 1964, l'auteur se tua dans un accident de voiture et sa mort a laissé un vide ⁽⁶⁸⁾.

Tiempo de silencio ⁽⁶⁹⁾ est encore une autobiographie fictive

⁽⁶⁶⁾ Je songe aux romans-fleuves de José Maria Gironella dont la critique officielle fait grand cas. Voyez sa trilogie, *Los cipreses crecen en Dios* (1953-1966), qui veut être une réponse aux œuvres des Malraux, Bernanos, Hemingway et autres.

⁽⁶⁷⁾ Cf. *Nuevas amistades* (1959) et *Tormenta de verano* (1962). Les deux romans évoquent le thème dominant de l'aboulie. Cf. P. Gil CASADO, *op. cit.*, p. 31-59.

⁽⁶⁸⁾ L'auteur a laissé quelques textes inédits que l'on est en train de publier : *Apólogos*, Barcelone, 1970, vient de sortir. Un second roman, *Tiempo de destrucción*, est annoncé.

⁽⁶⁹⁾ Madrid, 1969 (6^e édition).

à la première personne. Le narrateur, don Pedro, est un médecin boursier. Il se sert de procédés extrêmement variés, qui vont de la sécheresse à l'exubérance verbales, des monologues intérieurs plus ou moins joycieux aux dialogues objectifs, pris sur le vif, des raisonnements logiques aux délires oniriques. Il est encore jeune, et déjà sa vie est un échec, que des circonstances fortuites mais surtout sa résignation peu virile ont rendu irréversible.

Son existence se déroule dans la médiocrité et même dans une sordidité méprisante, que ce soit au laboratoire, dans la pension de famille, au bordel, « l'alcazar des délices » (p. 84), chez des amis mondains, chez des artistes ou dans les *chabolas*, les baraques du bidonville de Madrid, « les superbes alcazars de la misère » (p. 42) — où il se procure les rats dont il a besoin pour ses recherches.

On a vu dans don Pedro le prototype de l'homme ibérique « amojamado » (séché et fumé comme le thon), qui « se laisse châtrer sans protester » (p. 238). Il est vrai que l'Espagne fait terriblement mal à l'auteur ; ses griefs sont nombreux et ce qui est plus grave, son *desengaño* (désenchantement) est total. « Voilà trois siècles et demi que la notion de *futur* s'est perdue », dira-t-il (p. 236), « et les gens ne désespèrent toujours pas. *Ils se taisent* ». C'est un temps de silence, en effet.

Dans cette œuvre pleine de « magma » (p. 75), les signifiés cognitifs nous révèlent outre l'avilissement anodin ou crapuleux du Madrid de 1949, celui de toute une nation, celui de l'homme ibérique. C'est un avilissement multiple, voire total — intellectuel et physique, moral et matériel — que l'on croit reconnaître et qui pourtant n'est pas objectif. L'attitude de l'auteur est originale et passionnée. Elle trouve son origine dans un *desengaño* et un désespoir lucides, contre lesquels Martín Santos se défend, par delà et malgré le narrateur, par la caricature, le grotesque, l'ironie, le sarcasme : son livre est une dérision multiforme plus cérébrale que visionnaire. On songe un peu à Goya et à Bosch, qui sont cités dans le texte, mais la hargne de Quevedo apparaît aussi. La seule arme dont l'auteur dispose dans son combat solitaire contre l'avilissement national est le verbe : sur la grande misère du réel, il fonde les illusions verbales d'une obstination sauvage, il trace les arabesques d'une rage dont rien ne saurait briser le savant élan. Il en est résulté un style

très marqué, luxuriant, solennel et pédant, sans commune mesure avec les « idées » — le magma des signifiés cognitifs — mais qui trouve précisément sa justification dans cet écart absurde et douloureux.

Voilà enfin un réalisme expressif : une réaction qui est restée unique. Contrairement à *El Jarama, Tiempo de silencio* n'a pas fait école. Après 1962, les signes d'un profond malaise se manifestent parmi les tenants du réalisme objectif. R. Sánchez Ferlosio se tait obstinément. C'est le cas aussi de López Pacheco, Luis Goytisolo, López Salinas, Ferres. Et un écrivain comme Daniel Sueiro qui a cependant continué à écrire, atteste en 1968 qu'une grande partie du roman espagnol « vit un moment de silence critique »⁽⁷⁰⁾. Peut-être est-ce simplement le calme avant la tempête.

Il me semble que déjà en 1970 le livre de L. Martín Santos apparaît comme une charnière entre le réalisme d'avant 1962, proche de la *mimesis* et du dialogue-reportage, et un nouveau réalisme qui sera tôt au tard un dépassement du réalisme et qui pourrait bien s'imposer grâce à Juan Goytisolo. Ce jeune romancier catalan vit en exil volontaire à Paris et il apparaît de plus en plus comme le chef de file d'une avant-garde espagnole. Le temps est loin où il écrivait *Teoría de la novela*. Il a d'ailleurs renié son œuvre d'avant 1966.

Pour Carlos Fuentes, romancier mexicain bien connu, Juan Goytisolo signifie la rencontre du roman espagnol avec celui que l'on écrit actuellement en Amérique du Sud. Il est celui qui a appris aux Espagnols à se révolter contre leur langue : contre un lexique qui mêle toujours académisme et *costumbrismo* ⁽⁷¹⁾. Comme la langue n'est que le reflet de l'être, Goytisolo a, en créant avec ses confrères américains un nouveau langage, créé aussi un nouveau protagoniste qui assume son destin tragique.

Juan Goytisolo a subi une évolution considérable. Nous ferons abstraction de tout ce qu'il a écrit avant *Señas de identidad* ⁽⁷²⁾ puisque tel est le désir de l'auteur mais aussi parce que *Señas de*

(70) Cf. *Prosa novelesca actual, op. cit.*, p. 177.

(71) Cf. Carlos FUENTES, *La nueva novela hispanoamericana*. Cuadernos de Joaquín Mortiz, Mexico, 1969.

(72) Cf. Mexico, J. Mortiz, 1966. Il existe une traduction française de ce livre due à M. E. COINDREAU : *Pièces d'identité*, Gallimard, 1968. C'est à la demande expresse de l'auteur que le texte français présente des modifications assez importantes.

identidad est l'aboutissement et le dépassement magistral de toute sa production antérieure. Le roman qu'il vient de publier cette année, *Reivindicación del conde don Julián* ⁽⁷³⁾, est le début d'une nouvelle tentative.

Señas de identidad est un roman bouleversant dont la complexité technique étonne le lecteur. A travers tout le roman, la situation narrative — celle dans laquelle écrit le narrateur — est la même : Álvaro se trouve en convalescence à Barcelone un jour du mois d'août de 1963. A partir d'une multitude de documents *objectifs* — des photos, des textes et même une mappemonde — il va nous faire revivre son passé bouleversé dont il ne nous donnera certes pas une image cohérente, linéaire ou continue. Sa vie lui apparaît comme « un chemin de *rupture* et de *dépossession* » (p. 55). Les faits se juxtaposent dans son souvenir « comme des strates géologiques disloquées par un cataclysme brusque » (p. 116), cataclysme qui n'est autre que la guerre civile espagnole. La guerre a bouleversé l'enfance de Goytisolo ou, plus exactement, l'a condamné à vieillir « sans jeunesse et sans responsabilités » (p. 161). C'est elle qui laisse finalement le narrateur « sans identité » (p. 369). Car la tentative ultime et désespérée de « découvrir les coordonnées de ton identité égarée » n'a abouti qu'au désespoir. La synthèse s'avère impossible. « Malgré tes efforts de synthèse, les divers éléments de l'histoire se décomposaient comme les couleurs d'un rayon lumineux réfracté dans un prisme et en vertu d'un étrange dédoublement tu assistais à un défilé oisif, simultanément comme acteur et comme témoin, spectateur, complice et protagoniste à la fois du lointain et obsédant drame » (116). Cette dislocation désespérée domine la structure du roman. La personnalité d'Álvaro — *tú, el propio Álvaro* (p. 235) — nous apparaît tantôt objectivement à la troisième personne, tantôt à la deuxième personne, dans l'intimité de la confrontation avec un alter ego, qui est aussi un non-moi. Car Álvaro refuse la première personne que l'auteur réserve aux monologues biographiques de suspects politiques, de condamnés et autres persécutés. On comprendrait mal qu'un homme qui se trouvera sans identité s'affirme à la première personne ⁽⁷⁴⁾.

⁽⁷³⁾ *Ibid.*, 1970.

⁽⁷⁴⁾ Cf. p. 369, où le narrateur établit un bilan.

Le monde extérieur se divise d'ailleurs aussi en deux zones antagonistes : celui de *nosotros* et celui de *vosotros*. Très logiquement, Álvaro, l'homme sans *yo*, ne fera pas partie de « *nosotros* » qui inclut nécessairement une première personne. « *Nosotros* », ce sont « les éternelles voix de la caste », les voix « bienpensantes » de l'Espagne officielle qui parlent de l'ordre, de l'autorité, du chef, de la paix publique, de la démocratie nationale et traditionnelle, — les voix qui font de grands discours académiques ininterrompus. « *Vosotros* » inclut, par contre, Álvaro et les siens, les exilés, les *parias*, qui font le procès de l'Espagne, « patrie triste » (236), « terre douloureuse » (208), habitée par « un troupeau resté au niveau du vulgaire au long de cinq siècles de conformisme » (p. 99).

On le voit, le *desengaño* est aussi radical que chez L. Martín Santos. Le désespoir provoque aussi une révolte artistique qui est cependant beaucoup plus classique que chez L. M. Santos : Goytisolo est soucieux d'un équilibre aussi harmonieux que possible entre les « idées-attitudes » et le langage. Il sait d'ailleurs varier étonnamment le style en écrivant des discours solennels, des rapports de police ou des délires oniriques. Selon C. Fuentes, Goytisolo contamine tous les niveaux de l'espagnol écrit et, en le faisant, il les dé-hiérarchise radicalement ⁽⁷⁵⁾. Il se forge, en effet un nouveau langage, mais il faut reconnaître que L. Martín Santos aussi a su créer un langage qui est, à la fois, un défi et une exploration créatrice et qui n'aboutit jamais à une « désécriture ».

C'est surtout dans son dernier livre, *Reivindicación del conde don Julián* que Goytisolo met l'accent sur la création verbale. Ce livre dense, opaque même, qui est d'une lecture ardue mais passionnante, m'est arrivé au moment où je terminais cet article. Il marque certainement un tournant dans l'histoire du roman espagnol. La technique du délire qui fait éclater les signifiés cognitifs et leur langage et que l'on trouvait à la fin de *Pièces d'Identité* se maintient ici à travers tout le roman. Il faut saluer l'extraordinaire exploit verbal de Goytisolo qui déclarait récemment que ce livre est discours et non copie : « Don Julian choisit toujours le discours contre le référent ». La mi-

(75) *Op. cit.*, p. 81.

mesis a donc vécu ! L'auteur se plaît d'ailleurs à citer cette phrase de R. Barthes : « il faut transformer les impossibilités du référent en possibilités de discours » (76). Quel exploit, mais aussi quelle hécatombe « impossible » ! Il n'y a plus d'intrigues, il n'y a plus de personnages, plus de caractères ; il n'y a même plus de phrases. Le roman est une longue énumération chaotique — essentiellement nominale — de choses et de situations, reliées entre elles, à travers tout le roman, par des deux points qui juxtaposent les faits *juntos sí, pero no revueltos*, dira Goytisolo (p. 21) : les ingrédients du discours se présentent, en effet, « assemblés mais non mélangés ».

Un pronom au moins émerge de la ville de Tanger qui sert de cadre au roman : c'est la deuxième personne du narrateur, qui est un émigré de langue espagnole et qui s'identifie au personnage historique de don Julián.

Don Julián est le grand traître de l'histoire espagnole (77) : il fut le gouverneur, wisigoth pense-t-on, de Tanger qui livra la péninsule aux Musulmans. Que de malédictions se sont abattues sur lui ! Ici il peut prendre sa revanche. Le narrateur qui, cette fois, n'a pas de nom, qui est un personnage purement linguistique — selon Goytisolo — qui n'a que la présence de sa voix féroce, est non seulement un « nouveau don Julián forgeant de sombres trahisons » (p. 16) mais surtout une projection « sadique » (78) de Goytisolo lui-même. Contemporain de James Bond, témoin de notre société, qu'elle soit de consommation ou en voie de développement, il contemple « toute la spacieuse et triste Espagne » (p. 16) depuis la ville de Tanger et il imagine comme une nouvelle invasion de l'Espagne qui avant de réintroduire tout ce qui a été expulsé, expulserait tout ce que la patrie a conservé de plus sacré : le paysage « sec et monothéique » (p. 34) de Castille, les lois de l'honneur, le saint idéal du chevalier chrétien et surtout le mythe de la virginité. Car l'érotisme joue

(76) Cf. *Le Monde*, 11 sept. 1970, p. vi du Supplément littéraire.

(77) Voilà que j'imites la technique très commode de J. G., qui se sert tout au long de son œuvre des deux points successifs. Dans un monde où il n'y a ni commencement ni fin, tout se suit, tout se juxtapose. Les deux points sont un signe extérieur de « dé-hiérarchie ».

(78) Sadique doit aussi signifier ici « qui a rapport à Sade ». L'auteur cite en épigraphe cette phrase significative du marquis de Sade : « Je voudrais trouver un crime dont l'effet perpétuel agit même quand je n'agis plus... ».

un rôle important ; il est un élément de provocation à travers tout le livre. Il atteint un sommet tragi-comique vers la fin quand l'infant espagnol aux allures de chaperon rouge est violé par un musulman.

Ce livre violemment « mythoclaste » m'est apparu comme un règlement de compte auquel le lecteur étranger que je suis a assisté en spectateur quelque peu effrayé passant de l'émerveillement à l'inquiétude. Je veux bien que le premier devoir de l'auteur espagnol aujourd'hui est d'être « mythoclaste » : de faire éclater les « idées » et le langage des oppresseurs séculaires, mais je voudrais que l'attitude ne fût pas continuellement onirique ou schizophrénique.

Les signifiés qui nous apparaissent ne sont plus qu'allusivement cognitifs. Ils évoquent l'état lamentable d'une réalité en ruine, d'un bric-à-brac désespérément hétéroclite, tantôt objectivement accidentel, tantôt sarcastiquement essentiel ! Ils font d'ailleurs plus souvent allusion à la réalité littéraire qu'à la réalité vivante de tous.

Comme ses amis américains — Carlos Fuentes, Julio Cortázar et Guillermo Cabrera Infante, qu'il remercie d'ailleurs de leur aide — Goytisolo se nourrit de plus en plus de culture. Il cite à la fin de son livre une liste impressionnante d'auteurs qui lui ont fourni leur matière littéraire. Dans une entrevue qu'il accordait à C. Couffon il dit même que « la relation d'un roman avec le corpus général des œuvres antérieurement publiées est toujours plus intense que celle qui l'unit à la réalité ». Ce caractère dit inter-textuel est une nouveauté dans la littérature espagnole et l'on peut s'en réjouir. Il va de soi que Goytisolo ne se contente pas de citer et d'admirer, il parodie aussi ; de ce fait son œuvre est « littérature et discours sur la littérature » — ou, si l'on veut, littéraire et métalittéraire. On voit donc que nous sommes, en 1970, très loin du réalisme de 1956 : de l'école du Jarama.

Que vont faire les écrivains espagnols ? On peut supposer raisonnablement que cette évolution n'affectera guère des auteurs comme Cela et Delibes qui continueront à pratiquer un réalisme artistique indépendant, *tremendista* ou classique, peu importe. Mais que vont faire les écrivains dit « engagés » : ceux du réalisme objectif, social ou socialiste ? Nous savons qu'ils se taisent, qu'ils abandonnent la littérature. Il n'y a que

deux voies possibles : ou bien oublier le réel et vivre dans l'imaginaire — et déjà le Prix Nadal a attiré l'attention sur cette possibilité, en couronnant en 1968 l'œuvre du romancier galicien, Álvaro Cunqueiro ⁽⁷⁹⁾ —, ou bien l'affronter, comme le font J. Goytisolo et ses amis hispano-américains, sur lesquels les foudres de la critique traditionnelle ne manqueront pas de s'abattre. Mais dans l'un et l'autre cas, le rôle du discours — qu'il soit écriture ou désécriture — est décisif. Il s'est déjà révélé d'une rare efficacité dans la destruction de l'ancien monde. Peut-on espérer qu'il trouve la même efficacité dans la construction d'un nouveau référent... qui ne serait pas utopique ? Voilà qui dépasse de loin la tâche du romancier.

Aujourd'hui c'est l'appel du large qui doit troubler les romanciers espagnols les plus conscients et je citerai en guise de conclusion cet appel de Carlos Fuentes lancé à la fin de son article sur J. Goytisolo (p. 84), en 1969 :

« Dans ces œuvres, nous tous, Espagnols et Hispano-Américains, devons reconnaître la ruine malade de notre propre image et de notre propre culture. Le message de cette littérature d'exilés qu'écrivent quelques auteurs de notre langue commune n'est pas autre : nous sommes tous des contemporains parce que nous sommes tous des « excentriques ». La vieille prétention universaliste de la bourgeoisie européenne étant perdue, nous sommes tous des exilés dans un monde sans centre. Nos ruines séculaires s'identifient au monde qui subitement se découvre ruiné. Dieu est mort et avec lui sa prétentieuse créature blanche, chrétienne, bourgeoise et rationaliste. L'universalité aujourd'hui, c'est de nous reconnaître dans l'excentricité... ».

D'une attitude excentrique devant un monde en ruine est en train de naître le nouveau roman hispanique.

(79) Cf. Álvaro CUNQUEIRO, *Un hombre que se parecía a Orestes*, Barcelone, 1969.

« Los premios » de l'écrivain argentin Julio Cortazar ou la quête du réel par l'irrationnel

par André Jansen

Professeur à l'École d'Interprètes de l'État d'Anvers

Reprenant au romantisme son goût pour le rêve et l'irréel, le mouvement surréaliste a dominé les arts et la littérature à la fin du premier quart de ce siècle.

Empruntant au dadaïsme sa révolte contre les règles, l'organisation, la structure, il prêcha le nihilisme, préconisant le scandale, la violence verbale ou physique.

Sur le plan politique, le surréalisme s'orienta vers le socialisme. A ses débuts, en 1920, le communisme était encore, en Europe occidentale, une attitude absolument inadmissible. En fait, le surréalisme prétendait aller beaucoup plus loin que l'extrême-gauche politique, en balayant tous les tabous.

André Breton avait proclamé la révolte contre la raison et la réalité. Ce fut l'origine de sa rapide condamnation, non seulement au nom de la science mais au nom du simple bon sens.

Dans un pays comme la Belgique où l'admiration pour la subtilité brillante des Latins est régulièrement tempérée par le souci des valeurs concrètes, le désir de ne pas être dupe, ni de céder à une éloquence verbale souvent creuse et mystifiante, une telle tendance soulève des réactions vives et l'attitude générale est celle du scepticisme.

Pourtant il me paraît dangereux, au nom même des principes de critique objective, du respect de la liberté de pensée et du souci d'un examen rationnel, de rejeter d'emblée, sans examen approfondi, un mouvement qui a marqué la littérature, la

peinture et même les goûts de nos prédécesseurs pendant une bonne part du xx^e siècle.

Essayons donc, modestement, de suivre la trajectoire intellectuelle du surréalisme pour mieux en saisir le sens profond, les tendances véritables. Après, seulement, nous pourrons, avec une meilleure conscience d'honnêteté, approuver ou rejeter une attitude que nous aurons étudiée plus sérieusement.

Ainsi nous accepterons que la raison s'oppose au rêve mais qu'elle nous fait voir les choses comme elles ne sont pas, du moins complètement et sous tous leurs aspects. En recherchant l'insolite le surréaliste vise à dépayser la raison traditionnelle, à nous soustraire à l'esclavage du monde quotidien. En valorisant le rêve, il cherche à nous dégager des horizons étroits de la vie. Par goût du paradoxe, il tente aussi de ridiculiser les attitudes conformistes, les réactions traditionnelles.

Son goût d'épater le bourgeois par des déclarations aberrantes (« ouvrez les asiles ! ») a ses excès. Ses abus dans tous les domaines ont ruiné sa cause sans que la masse ne relève, finalement, ce qu'elle contenait de défendable, de justifié : le souci d'une vision neuve et plus complète du monde.

Un roman contemporain convient admirablement à l'illustration de mon point de vue.

Il n'est, en effet, pas difficile de défendre la cause de la raison, de la logique, du bon sens. Il est plus irritant de souffrir également de leurs limites, de leurs règles, de leurs traditions.

L'exemple que je voudrais donner est emprunté à la littérature argentine. Le continent ibéro-américain tout entier appartient au Tiers-Monde. Les littératures originales, nées au début du siècle, ont donné la priorité au roman social et au roman indigène visant à dénoncer la misère du peuple, la condition servile de l'Indien, le besoin urgent de réformes politiques et sociales radicales.

Il est bon toutefois, de distinguer parmi les républiques américaines l'une d'elles que l'on considère comme inégalement développée.

L'Argentine est un pays immense : de vastes étendues quasi inhabitées où quelques villes groupent l'essentiel de ses habitants.

Buenos-Aires, à elle seule, compte le quart de la population totale. La vie y est moins difficile que dans les campagnes et

les citadins ont tous, à une ou deux générations de distance, des origines européennes.

Le problème de l'Indien y est pratiquement inconnu. Aussi le roman contemporain s'efforce-t-il de se créer une personnalité originale, personnalité qui veut ignorer les grandes réalités sociales pour adopter une attitude inspirée par les mouvements littéraires européens.

Ainsi triomphe actuellement en Argentine une littérature cérébrale, intellectuelle, dont J. L. Borges est le chef de file et dont les grands noms sont Cortázar, Murena, Sábato.

Julio Cortázar, par un hasard diplomatique, est né à Bruxelles pendant la première guerre mondiale. Après avoir passé une trentaine d'années dans son pays pour y faire des études modestes d'abord, comme traducteur et écrivain autodidacte ensuite, Cortázar est actuellement attaché à Paris aux services de traduction de l'Unesco.

Indépendant, solitaire et farouche, il a pris une position politique extrémiste qui rejoint, sous certains angles, le négativisme cher à Breton.

C'est de son premier roman, paru en 1960 sous le titre de *Los Premios* et traduit à Paris en 1961 sous le nom *des Gagnants* que je parlerai ici.

Le récit commence d'une manière assez énigmatique dans une grande pâtisserie-café de Buenos-Aires, le *London*. Les personnages y ont été convoqués par la municipalité pour bénéficier du prix d'une loterie dont les participants ont été soigneusement sélectionnés. Ce gros lot consiste en une croisière d'une durée limitée, à bord d'un navire loué par la Ville, pour une destination inconnue.

Après avoir progressivement fait connaissance, par suite d'une attente inexplicable, la vingtaine de participants est invitée à prendre place dans des voitures fermées de la police et les candidats-voyageurs ont l'impression d'avoir perdu leur liberté d'action. On les dépose dans l'obscurité totale sur le quai d'embarquement, près d'un navire à bord duquel ils monteront sans en connaître le nom.

Lorsque chacun a pris possession de sa cabine et que les premiers groupes se forment pour discuter du mystère qui les entourent, ils constatent que leur voyage maritime n'a pas de but déclaré. Au début certains s'illusionnent sur la destination possible : Londres ou l'Extrême-Orient.

Le lendemain matin les déceptions commencent. On a jeté l'ancre devant un faubourg industriel de Buenos-Aires — Quilmes — et on attend les ordres. L'hostilité des passagers se manifeste peu à peu quand ils comprennent que l'équipage, parlant une langue incompréhensible, leur interdit l'accès de la poupe du navire.

Bientôt des groupes se forment pour tenter de passer outre à cette prohibition. C'est l'occasion pour l'auteur de nous révéler peu à peu le caractère et les réactions de ses personnages, du petit monde des « gagnants ».

Il y a là López, professeur de l'enseignement secondaire et porte-parole de l'auteur, lié avec son collègue Restelli, défenseur oral de la démocratie et de l'ordre public. Le couple des amants instables et faibles, Nora et Lucio, appartient à la classe moyenne inculte de Buenos-Aires. Felipe Trejo, adolescent plein de suffisance mais également faible de caractère, cherche à se faire valoir auprès de ses aînés. En tentant de trouver seul le chemin de la poupe et son secret, il connaîtra les pires dégradations morales.

La divorcée Claudia, intéressée et déjà mûre, se laisse séduire par un homme du monde intelligent mais frivole : Medrano. Celui-ci se révélera à lui-même et aux autres au nœud même de l'action et paiera son courage de sa vie.

La puissance de l'argent et du commerce est représentée par don Galo Porriño, un Espagnol infirme, mesquin et méprisant. Paula et Raúl sont deux amants appartenant à une élite dépravée. Pelusa campe la figure d'une sorte de gosse de quartier, d'un adolescent contestataire, affligé d'une fiancée et d'une mère aussi médiocres qu'insupportables.

Tels sont les principaux acteurs du drame. Remarquons qu'aucun d'eux n'est absolument sympathique, correct, remarquable. Il s'agit d'un monde peu reluisant, aux caractères mouvants, mal définis, qui se découvriront progressivement par le déroulement de l'action.

Le mutisme de l'équipage sur le but du voyage et les raisons de l'immobilisation rapide du navire déclenche la révolte des passagers. Ils sont bientôt dominés par une obsession collective : le désir de percer le mystère que doit cacher l'interdiction de gagner certaines parties du vaisseau.

On parle de typhus à bord et de labyrinthes dignes de Kafka.

La poupe et la cale suggèrent des mondes ignorés et excitants. Dès lors la relation entre les êtres progresse, les plans de rencontres se multiplient. Les dialogues abordent une multiplicité de sujets.

Quand se lève le deuxième jour du voyage commence symboliquement la descente aux Enfers. Sous la pression du danger devant l'inconnu, la solidarité humaine s'établit et s'étend.

Après l'échec de la tentative de séduction de Raúl, l'aveu partiel par Medrano de son amour pour Paula, la compagne de Raúl, l'intensité dramatique augmente par le viol brutal de Felipe et la maladie mystérieuse de Jorge.

Le troisième jour est dominé par l'angoisse des passagers désemparés devant l'inconnu. L'action s'impose mais le danger modifie la solidarité entre les groupes sociaux. La figure jusqu'ici falote de Pelusa prend de l'importance. La décision générale de monter vers la poupe permet à Medrano d'affronter courageusement sa propre existence avec lucidité et responsabilité.

La quête de l'inconnu, la découverte de la réalité se mue en tragédie et la conscience de son importance atteint les principaux protagonistes.

Persio, personnage indépendant de l'action, accompagne, par ses monologues, l'ascension purificatrice, le retour à l'espérance de la vérité. Car lui seul sait que le navire n'est qu'une métaphore. Nouvel Orphée qui accompagne les Argonautes, il est celui qui raisonne le voyage, en extrait le sens, la moelle ; et ses vues sur le spectacle pourront nous ouvrir la voie de la synthèse.

Persio-Cortázar, comme l'a très bien noté Graciela de Sola ⁽¹⁾ laisse couler sa pensée non par la voie familière des causalités logiques mais à coups de vagues intuitives et désordonnées qui prennent d'assaut la réalité. Contrairement à la coutume, il ne pense pas à établir un rapport concerté entre ce qui l'entoure mais est frappé plutôt par une absence de liaisons, de rapports, encore plus grande...

L'angoisse progresse par l'ignorance où l'on est du personnage qui dirige le bateau (alias l'univers) et en même temps

(1) G. DE SOLA, *J. C. y el hombre nuevo*, Bs As, Éd. Sudamericana, 1968, p. 83.

dans l'obscur certitude qu'il existe un point central où chaque élément discordant puisse arriver à être vu comme « un rayon de la roue ».

Le critique argentin de Sola précise plus loin la leçon que Cortázar veut donner à son pays. « *La danse des marionnettes qui évoluent sur le bateau est le premier acte du destin américain qui n'apporte que fatigue et désespoir. Une ambiguïté infinie, une irrésolution malsaine au cœur de toutes les solutions ; dans un petit monde égal à tous les mondes, à tous les trains, à tous les guitaristes, à toutes les proues, et à toutes les poupes ; dans un petit monde sans dieux ni hommes, les marionnettes dansent dans le matin* » (2).

Nous y découvrons la nécessité de descendre davantage vers le tréfonds de la douleur et des ténèbres. De cette nuit naîtra une lueur d'espérance croissant à la fin du roman.

*
* *

Ce qui m'a particulièrement intéressé c'est que le récit apparaît comme un cheminement maladroit, incertain, vers l'absolu, exactement pareil aux tâtonnements humains dans l'exploration de la connaissance.

Les personnages, au départ, ressemblent étrangement à des individus arrivés péniblement à la compréhension de leur raison d'être ou de l'inutilité de cette existence. Ils se connaissent très mal les uns, les autres mais tous, indistinctement, sont animés du désir de l'inconnu, mobilisés par l'ignorance où ils sont de ce qui se passe sur la poupe c'est-à-dire au delà de leur propre monde.

Tous recherchent un moyen de trouver le secret de la communication. Ils se heurtent aux consignes de l'équipage qui les refoule. Leur obstination leur permet parfois d'accéder à un couloir interdit où ils se heurtent tantôt à un marin inflexible, à une porte verrouillée ou à un réduit sans issue.

Bientôt ils chercheront à connaître le nom du navire, à voir son commandant. Mais la satisfaction de leur curiosité ne leur suffit pas. Ils cherchent des armes pour atteindre enfin la zone

(2) *Id.*, *op. cit.*, p. 86.

interdite, malgré la menace d'une maladie contagieuse. Et quand ils se décideront à user de la violence, le capitaine appelle par radio l'aviation militaire argentine. Celle-ci enverra deux hydravions pour ramener de force à Buenos-Aires les passagers trop turbulents d'une croisière sans but avoué.

*
* *

On pourrait très bien, au nom de la vraisemblance, refuser l'idée même du roman. On imagine mal des billets de loterie distribués soigneusement aux seuls acheteurs socialement possibles comme gagnants, à d'éventuels élus pour une croisière mystérieuse à bord d'un vaisseau-fantôme sans destination précise ni équipage intelligible.

Mais cette fiction étant admise, la leçon du récit est lumineuse.

Il est certain que chaque individu atteignant un minimum de maturité intellectuelle éprouve le désir de communiquer avec ses semblables, de chercher à les comprendre, à connaître leurs ambitions, leurs buts.

L'attente vague des consignes d'embarquement au café *London* et sur le quai obscur correspond à l'initiation, à la connaissance du monde, équivaut à une information primaire.

La seconde étape, à bord du navire, sera la recherche de sa raison d'être, l'étude du mystère de son existence, la compréhension de l'au-delà ensuite.

L'établissement progressif de relations sociales, la formation de groupes, d'amitiés, correspond à la recherche de solidarité humaine, soit pour une action concertée, soit, plus simplement, pour la distraction, le plaisir de la vie communautaire.

L'homme est et restera un animal social.

Lorsqu'on le prive de contact avec la société, il s'estime prisonnier. La soif de l'inconnu est inextinguible et irrésistible. Les recherches scientifiques les plus hautes lui ont permis de mettre le pied sur la lune. Est-ce le besoin de connaissance ou le désir de réaliser un rêve d'enfant? Acceptons le premier mobile sans exclure absolument le second.

Il n'est pas possible d'interdire cette recherche de l'inconnu, ce désir de connaître l'au-delà. Les religions se sont efforcées d'en donner une image conventionnelle, aussi concrète que

possible, pour éviter à l'homme de conclure par un procès-verbal de carence. L'idée que tous nos efforts, nos passions, nos ambitions, nos travaux, se résoudre finalement par une ultime pirouette physique avant de sombrer dans le néant, est une idée insupportable pour la majeure partie de l'humanité. Elle s'efforce donc de se survivre. Les uns obéissent à la loi génétique élémentaire, cherchent à se prolonger par une progéniture à leur image. D'autres s'efforcent de laisser la trace de leur passage par des travaux scientifiques ou des attitudes et des actions philanthropiques.

Quoi qu'il en soit, les moyens mis à notre disposition, dans l'état actuel des sciences, pour pénétrer les domaines inconnus, restent encore fort limités.

Je ne songe pas seulement aux recherches d'ordre médical, physique, scientifique mais aussi aux études philosophiques et psychologiques capables de percer le mystère de notre existence et de notre mort.

Il est donc logique que Cortázar souligne dans son roman les échecs successifs, les méthodes maladroites, l'incohérence des efforts de ses personnages pour accéder à la vérité, pour progresser dans le domaine de la connaissance.

Ainsi la justification de certaines zones interdites — la crainte de l'épidémie — est refusée par cette petite humanité soit par rationalisme soit par scepticisme traditionnel.

La conscience d'une limite à ses actions, d'un frein opposé à sa liberté, c'est la police à terre comme l'équipage à bord.

C'est encore la résistance que nous oppose toujours l'inconnu, le monde de l'au-delà, à notre désir de l'éclairer.

L'amour est un moteur puissant de l'action mais il est vécu à des degrés divers par les personnages.

Ainsi, dans le couple Nora-Lucio, il est superficiel ; chez Claudia-Medrano, il est mûr et conscient ; chez López-Paula, il apparaît comme modificateur à ses débuts.

L'amitié sera un ferment tonique entre Jorge et Persio ; entre Paula et Raúl ; entre López et Medrano.

L'attraction homosexuelle de Raúl envers Felipe se dégage de la grossièreté instinctive pour rejoindre le raffinement sensuel gidien. Jorge, silhouette de l'adolescent incertain au bord de la chute, face à une société incompréhensive — thème familier à Cortázar — est dessiné avec beaucoup de précision.

La mort de Medrano apparaît comme une immolation inévitable, gratuitement offerte à l'aveuglement de ses compagnons, à leur mesquinerie, ou à l'incompréhension de quelques-uns.

Les visées de l'auteur sont incontestablement satiriques. Il critique le patriotisme vide, les lieux communs, la vulgarité paysanne, la bureaucratie, la crainte de la personnalité, le goût de la facilité et du superficiel, la fausse conception des valeurs, la vanité, etc.

Persio, par son monologue sévère, attaque l'Amérique et plus particulièrement l'Argentine au destin limité par sa faute, prétend-il.

Le sujet lui-même n'est pas absolument original et je me réserve d'étudier ultérieurement et plus largement le motif et les thèmes qui ont pu inspirer l'écrivain argentin, depuis le moyen âge.

Il importe d'ailleurs de distinguer entre le premier et les seconds, entre le motif et les thèmes.

Comme l'a remarquablement précisé un jeune collègue et ami de l'Université libre de Bruxelles, Raymond TROUSSON, dans un ouvrage récent ^(*), le motif est la situation de base qui inspire l'écrivain : la situation d'un homme partagé entre deux femmes, le révolté ou le séducteur ou encore l'étude d'un milieu nettement délimité, insensible au monde extérieur, comme peuvent l'être les habitants d'une île ou les passagers d'un navire.

Ce dernier motif a été traité depuis le moyen âge. Rappelons-nous qu'au xv^e siècle déjà, Sebastian Brant, dans le « *Narrenschiff* » — La Nef des Fous (1494) —, avait imaginé un étrange vaisseau sur lequel s'embarquaient les fous du pays de Cocagne. Toutes les classes sociales y étaient représentées alors que Cortázar a volontairement limité le nombre des passagers et celui de leurs origines.

Il les a voulus peu nombreux et peu intéressants dans leur ensemble, dans une intention satirique évidente. Il tient à fustiger l'amour-propre de ses compatriotes en les peignant sous l'aspect d'un petit groupe de médiocres incapables, pour la majorité, de grandeur, de décision solidaire, d'énergie collective.

(*) R. TROUSSON, *Un problème de littérature comparée : les études de thèmes*. Essai de méthodologie. Paris, Lettres Modernes, 1965, pp. 12-13.

Le thème se distingue du motif parce qu'il en est l'expression la plus précise, son individualisation, le résultat du passage du général au particulier.

Ainsi le motif du séducteur s'incarne dans le personnage de Don Juan. Le motif de la recherche d'un monde inconnu par un groupe d'individus isolés, en croisière sans but précis, s'exprime par une série de thèmes aux variantes nombreuses.

S. Brant imaginait des fous appartenant à tous les milieux, voguant vers le Royaume de la Folie.

Dans *Die Stadt hinter dem Strom* (1947) — La ville au delà du fleuve — le romancier allemand Herman Kasack imaginait l'attraction mystérieuse qu'exerçait, au delà du fleuve, une ville inconnue qui apparaîtra finalement comme une cité peuplée seulement de morts.

Il Deserto degli Tartari (1961) — Le Désert des Tartares — de Dino Buzzati nous rappelle également cette atmosphère angoissée d'attente inexplicable d'un événement problématique.

Mais les personnages de Cortázar finissent par ne plus tolérer l'inaction, la passivité, ce qui déclenche le drame.

Dans *The Ship of Fools* (1962) — La Nef des Fous — Catherine Porter imagine tout un petit monde d'originaux plus ou moins névrosés, s'embarquant de nos jours dans le Port de Veracruz, au Mexique, sur un paquebot allemand à destination de Bremerhaven. La majorité des passagers sont des Teutons mais l'on compte également quelques prostituées Cubaines, des gitans et des Américains du Nord.

L'auteur analyse leur comportement, révèle peu à peu leurs tares, leur mesquinerie, leur cruauté.

L'intrigue gagne en intensité au moment où l'un des passagers, époux d'une Juive, est pris à partie par un antisémite fanatique qui gagne à sa cause la majorité des Allemands de première classe. Le récit se situe en effet à l'aube du nazisme.

Tous les voyageurs nous apparaissent bientôt livrés à une sorte d'errément, de folie collective, augmentant leur acharnement, leur ostracisme racial et social au fur et à mesure qu'ils se rapprochent de l'Allemagne de Hitler. Car leur haine et leur mépris s'exercent non seulement envers les Juifs et leurs amis mais envers les gitans, les étudiants révolutionnaires et tous les passagers misérables des classes inférieures.

La Nef des fous se présente ainsi comme la description anti-

cipée de la démence brutale et sanguinaire qui s'empara progressivement du peuple germanique soumis à la dictature de Hitler. Leurs passions allaient ainsi se déchaîner au nom d'un idéal révolutionnaire basé sur la force, le culte du pouvoir et le goût d'une jouissance matérielle toujours plus grande.

Ce qui est intéressant à souligner c'est l'identité de la situation de départ, la découverte progressive des vices humains dans un microcosme où les caractères se dévoilent peu à peu dans leur brutale réalité.

On pourrait aussi évoquer l'extraordinaire film de l'Espagnol Luis Buñuel : *El ángel exterminador* (1962) — l'Ange exterminateur — où les personnages, opprimés par une réclusion définitive, libèrent leurs instincts les plus intimes, les plus laids, dans le souci de réaliser, avant de mourir, des désirs toujours contenus, toujours refoulés.

Enfin, beaucoup plus récemment, un cinéaste tchèque, Walerjan Borowczick, marqué par le surréalisme, a réalisé en 1967 un film extraordinaire et désespéré sur l'isolement absurde sur une île, d'un monde de misérables délinquants, sans espoir aucun de salut, de rédemption ou même d'amélioration de leur sort. Leurs geôliers sont aussi malheureux qu'eux et la femme du commandant de la forteresse mourra à la fois pour se soustraire à la concupiscence d'un assassin et par déception de n'avoir pu s'échapper avec son amant de cet enfer insulaire vers un au-delà ignoré mais qu'elle imagine forcément meilleur.

Goto, île d'amour, par son nom s'efforce de traduire paradoxalement ce qu'aucun des insulaires n'arrivera jamais à connaître, du moins dans le sens noble, exaltant, admirable, que nous attribuons à l'amour. Il n'est en effet possible pour personne. Quelques jolies prostituées parviennent à peine à partager leurs faveurs entre la garnison et les prisonniers. Le commandant préfère ses chiens à son épouse. Celle-ci n'a trouvé l'amour que dans l'adultère. Le prisonnier ira jusqu'au crime pour tenter en vain de la séduire.

La grossièreté, la brutalité, la cruauté, dominent la vie quotidienne, absurde, bornée, sans espoir de progrès ni de fin. L'instituteur enseigne à ses jeunes détenus le culte du commandant. Celui-ci, troisième du nom, porte celui de l'île. Son portrait, accroché devant la classe, ressemble à lui-même, à son père ou à son grand-père, suivant l'un des trois angles d'obser-

vation. C'est insister aussi sur la multiplicité des interprétations de la vérité, c'est souligner la relativité de notre jugement individuel.

Il n'y a pas de place dans ce petit monde sans issue, où chacun souffre de sa propre condition comme de celle du voisin. Le pessimisme et la cruauté seront donc de règle et le titre même du film est absolument dérisoire : Goto est un chef et c'est aussi une île où l'amour ne trouve pas de place.

Il est certain que ces parentés de motivation, ces analogies de thèmes sont insuffisantes pour justifier l'œuvre de Cortázar. Toutefois elles expriment une certaine communauté d'intention. L'inspiration première est celle de l'univers de Kafka, dont l'atmosphère angoissante, la situation absurde, est recrée à chaque phase de l'intrigue.

Il fallait inventer un moyen de nous soustraire à cette angoisse métaphysique.

Il est certain que la raison constitue l'une des pierres angulaires de tout progrès scientifique. Toutefois, je crois que la fiction, une peinture d'un monde irréel, invraisemblable, logiquement inadmissible, si ce n'est pas une concession de l'intelligence, nous permet d'évoquer une série de problèmes qui appartiennent au domaine inexploré du subconscient.

Pour étayer cette affirmation, j'aimerais pouvoir vous résumer un délicieux conte de Cortázar qui s'intitule *Lettre à une amie en voyage* (4). L'auteur y raconte qu'il se décide à venir occuper un appartement que lui prête une amie de Buenos-Aires pendant qu'elle séjourne à Paris. Mais au moment où il prend l'ascenseur avec sa valise pour s'installer, il sent un petit lapin qui lui monte dans la gorge et qu'il vomit par la bouche. L'auteur est coutumier du fait. Ainsi, pendant son séjour dans l'appartement, il nourrit et cache son petit lapin pendant la journée, quand la bonne vient le servir. Mais il vomit bientôt un deuxième puis un troisième petit lapin. La clandestinité devient de plus en plus pénible, d'autant plus que les lapins se multiplient. Au dixième, et vu les dégâts qu'ils n'ont pas manqué de commettre, l'auteur les précipite dans la rue par le balcon

(4) J. CORTÁZAR, *Bestiario*, Bs. Aires, 1951 ; traduit en français sous le titre de *Gîtes*, Paris, Gallimard, 1968, pp. 9-20.

et avoue ce qui s'est passé dans une lettre que son amie trouvera à son retour.

Le récit nous est fait sur un ton extrêmement sérieux et contrit. Pourtant nous ne sommes pas dupes. Nous savons que tout cela est faux, inventé, irréel. Mais nous acceptons la fiction. Pourquoi ?

Parce qu'à divers moments de notre existence nous avons tous éprouvé ainsi l'idée d'une action irréalisable, fantastique, saugrenue et scandaleuse.

En somme, l'auteur libère son subconscient par un conte. Il cherche à peindre sa réalité personnelle par l'évocation d'un monde invraisemblable, irréel pour les autres mais vécu pour et par lui. Car le monde de ses romans, ses personnages, leurs aventures et leurs pensées vraies ou fausses est une création de l'écrivain pour traduire ses préoccupations esthétiques et métaphysiques.

En fait, toute œuvre d'art exerce sur le spectateur ou le lecteur une pression. Nos réactions seront les plus diverses mais il ne me paraît pas possible de condamner, au nom seul de la raison, une vision de l'esprit. Notre droit le plus strict est de refuser notre enthousiasme, notre sympathie, notre admiration. Mais condamner une œuvre d'art pour son invraisemblance me paraît une condamnation de la liberté artistique.

Mes convictions esthétiques personnelles orientent leur préférence vers ce qui est plausible, vraisemblable, réalisable. C'est une réaction normale, presque automatique de l'individu rationnel.

Il ne me semble pourtant pas possible d'éliminer une œuvre parce qu'elle explore un domaine psychique peu connu par le truchement de la fiction absolue.

L'excursion intellectuelle de Cortázar dans le domaine du surréalisme, sa prospection au delà du réel me paraît une tendance défendable vers une peinture plus complète de notre vie intérieure dont les réactions psychologiques et sensibles ne sont pas toujours sinon rarement rationnelles.

Le monde de l'intention, du subjectif, de l'empirisme a été dominé puis discipliné par le cartésianisme. Ce serait une grave erreur de croire que ce dernier peut totalement et délibérément se substituer entièrement au premier.

Un poète et chansonnier russe contemporain Boulat Okoudjava

par Jean Blankoff

Chargé de Cours à l'Institut de philologie et d'histoire orientales et slaves de l'U.L.B.

Le touriste étranger qui visite l'U.R.S.S. est bien souvent avide d'exotisme et quelquefois d'un faux exotisme. Ce qui, dans bien des cas, ne l'empêche pas de se plaindre dès que les choses sont différentes de ce à quoi il est habitué dans son pays. L'homme est ainsi fait de contradictions et de réactions plutôt somatiques que logiques...

En Russie, on ne trouve pas de cafés à la française. Ni à Moscou ni à Leningrad ne se produisent de chansonniers politiques à la parisienne ; cette tradition est propre surtout à la France et ne s'est guère répandue ailleurs.

L'Occidental, même d'un certain niveau intellectuel, lorsqu'il s'agit de la Russie, juge trop souvent hâtivement et non en connaissance de cause, un monde dont il ignore tout ou qu'il ne connaît que superficiellement et dont la culture lui échappe, faute d'en connaître les bases et les traditions. D'où l'affirmation, que nous avons entendue et lue bien des fois, qu'il n'y a en Russie ni Brassens, ni Brel, ni Ferré.

Laissons de côté ces comparaisons qui seraient artificielles et peu convaincantes. Dans la mesure où, en effet, Brassens ou Brel relèvent de traditions culturelles propres à une certaine partie de l'Europe occidentale, il est compréhensible que leur équivalent exact, chantant dans un même style les mêmes thèmes, n'est guère concevable en Russie. Non seulement, les réalités quotidiennes et le cadre, mais aussi les centres d'intérêt et les sensibilités sont trop différents.

Et pourtant, la Russie a, et depuis longtemps, non seulement ses chanteurs-compositeurs, mais ses chansonniers et ses poètes auteurs de chansons modernes.

Depuis plus de cinquante ans, le public russe, et notamment les intellectuels, font écho à l'art d'Alexandre Vertinski (1889-1957). Ce chanteur, qui a connu une très grande popularité et qui ne semble pas près de tomber dans l'oubli ⁽¹⁾, récolta ses premiers succès en 1913-1914 et durant la première guerre mondiale.

Les chansons mélancoliques et sentimentales ou satiriques, les « petites nouvelles » en chansons, consacrées à la vie des villes, au destin des filles perdues — et parfois retrouvées —, à des thèmes exotiques (qui inspiraient tellement aussi à ce moment le poète N. Goumilev et quelques autres), écrites et interprétées avec un très grand talent par un Vertinski tantôt triste et rêveur, tantôt persifleur et ironique, marquent son époque autant qu'elles le sont par ces années de bouleversements.

Émigré après 1917, comme tant d'autres Vertinski ressent la nostalgie aiguë de la patrie perdue et il ne s'intègre guère mieux que la plupart des intellectuels russes à ce monde occidental qui se sert volontiers d'eux, suivant une tradition désormais bien établie, mais qui en fait se moque pas mal de leurs talents et de leurs dons. Écrivant ses propres chansons, interprétant celles des autres, mettant en musique Blok, Akhmatova, Essenine, Annenski, l'artiste se produit à Varsovie, Paris, Changhai, New York, surtout dans de petites salles et des cabarets. Pendant la 2^e guerre mondiale, comme beaucoup de représentants de la première émigration, sous l'emprise des sentiments patriotiques, il décide de retourner en U.R.S.S. et en obtient la permission des autorités soviétiques.

Dès lors, et durant de longues années, il se produira dans son pays avec un succès qui ne se démentira pas et reste populaire de nos jours encore, près de soixante ans après ses débuts.

La littérature occupe en Russie plus qu'ailleurs une place à part, bien à elle. La poésie, en particulier, joue dans ce pays, comme en Pologne et dans quelques autres pays de l'Est, un rôle qu'elle n'a plus, qu'elle n'a jamais eu sans doute chez nous.

(1) Le disque mis en vente en 1970 (Melodia D 26773/26774) a été épuisé en quelques jours et devra certainement être réédité.

Rares, en effet, sont encore les contrées où, comme en U.R.S.S., les poètes, même ceux de second ordre, peuvent vivre et en général vivre fort largement grâce à leur poésie, où les éditions des œuvres de certains d'entre eux, comme d'ailleurs des poètes classiques sont fréquemment épuisées en quelques heures, où non seulement des intellectuels, mais parfois des personnes de modeste condition et des gens du peuple connaissent par cœur des dizaines, quelquefois des centaines de vers de leurs auteurs favoris. La parution d'une œuvre nouvelle, et surtout d'un inédit d'un des poètes modernes favoris, même de ceux qui sont réputés difficiles, obscurs, que ce soient Khlebnikov, Volochine, André Biely, Anna Akhmatova, Severianine, Marina Tsvetaeva, Pasternak, Vosnessenski, Evtouchenko, Bella Akhmadoulina et bien d'autres encore, provoque un intérêt et des discussions ardentes, passionnées, en même temps que prend son départ une chasse effrénée à l'exemplaire de la nouvelle et précieuse publication.

En Russie, l'écrivain est auréolé de gloire et jouit sur les esprits et la société d'une influence très considérable. Cela implique (hélas, souvent) de lourdes responsabilités... C'est une réalité qu'il faut bien avoir à l'esprit pour comprendre le phénomène littéraire dans ce pays. Ceci est vrai en fait depuis la deuxième moitié du XVIII^e siècle déjà, et tout le XIX^e en constitue une illustration éclatante. L'époque soviétique n'a certes pas modifié cet état de choses.

Le poète, qui n'a rien perdu de son prestige, bien au contraire, est aussi respecté et écouté que le prosateur. Le public russe, et pas seulement le public jeune ni le public intellectuel, est extrêmement attentif à tout ce qui se publie, se récite, se chante, et y réagit instantanément. Le lecteur russe n'est pas encore blasé et sa sensibilité est extrêmement éveillée en ce domaine. Il est avide de connaître, extrêmement curieux, et en même temps beaucoup moins naïf qu'on ne l'écrit parfois chez nous, en tout cas beaucoup plus critique qu'on ne le croit et souvent même qu'on ne l'est chez nous...

A l'heure actuelle, et depuis quelques années, plusieurs poètes chansonniers et compositeurs connaissent les faveurs du public soviétique, et plus particulièrement de la jeunesse et des intellectuels. Chacun a son public, les uns sont plus populaires, d'autres appréciés surtout par les étudiants et l'intelligentsia.

Citons quelques noms bien connus en U.R.S.S. : Viktor Bokov, poète et auteur de chansons, parfois satiriques ; la poétesse Novella Matveeva, qui, avec ses chansons lyriques et tendres, connaît une grande popularité depuis quatre ou cinq ans ; Chpalikov, auteur de chansons à succès (on en a entendues dans le film passé sur nos écrans sous le titre « Je me balade dans Moscou ») a écrit aussi des chansons satiriques (*Tsar-kolokol*, la cloche du kremlin) ; la poétesse Rimma Kazakova ; Vyssotski, parfois quelque peu boulevardier ; les chanteurs et auteurs Galitch, Kliatchkin et Komitch, dont les œuvres traitent de thèmes actuels, parfois sur un ton très incisif et percutant, font fureur depuis plusieurs années déjà. Comme toujours, plusieurs de leurs chansons sont enregistrées sur disque ou publiées dans des recueils de poésies, certaines sont présentées dans des soirées estudiantines, dans des clubs et dans divers programmes, d'autres se répandent à travers le pays sous forme d'enregistrements sur bande, mille fois recopiés.

Cependant, aucun chansonnier récent n'a encore atteint, en tout cas parmi la jeunesse, la popularité de Boulat Okoudjava qui s'accompagne à la guitare, presque aussi connu en U.R.S.S. qu'Evtouchenko.

Il était déjà l'idole des étudiants en 1961-1962, il serait risqué de dire qu'il commence à passer de mode.

Okoudjava est né à Moscou en 1924 et, comme l'indique son nom, est d'origine géorgienne. A vrai dire, il semble avoir réuni et incarné les talents littéraires des deux cultures auxquelles il appartient. On sait que si la poésie reste une forme d'expression extrêmement vivace et populaire en Russie, cette tradition est probablement encore plus importante en Géorgie, dont, en exagérant à peine, on pourrait dire qu'un habitant sur deux ou trois se croit poète et où on rime encore plus volontiers peut-être...

En 1942, comme tant d'autres, il s'engage. Volontaire à 17 ans, il prend part à la guerre. Un grand nombre de jeunes et talentueux poètes soviétiques tombèrent au combat et il faut rappeler ici ne fût-ce que quelques noms parmi ceux que l'on n'a pas oubliés dans leur pays ⁽²⁾ : Vsevolod Bagritski, Mirza

(2) Publiés à plusieurs reprises et groupés récemment dans l'anthologie en russe *Les poètes soviétiques tombés dans la grande guerre nationale*, M, 1965.

Guelovani, Moussa Djalil, Pavel Kogan. Mais la liste est très longue...

Okoudjava survécut. On le retrouve étudiant, professeur d'école secondaire, journaliste, rédacteur aux Éditions de la Jeunesse à Moscou, s'occupant de la rubrique poétique à *La Gazette Littéraire*, poète et écrivain. S'il est romancier, auteur de scénarios pour l'écran, auteur dramatique, c'est cependant grâce à sa poésie chantée qu'il connaîtra un succès rapide. Ses vers ont été publiés dans de nombreux journaux et revues (notamment *Iounost*) et sous forme de recueils séparés (3).

Ses chansons sont presque toujours de la grande poésie. En U.R.S.S., on ne les trouve guère dans le « circuit commercial » et il faut souhaiter que cette lacune soit comblée rapidement. La revue à disques souples *Krougozor* (Panorama), qui paraît mensuellement (tirage : 300.000 exemplaires...) et contient des enregistrements musicaux et littéraires, des interviews, des reportages et documents d'archives, est pour le moment la seule forme d'enregistrement commercial sous laquelle on puisse trouver ses chansons en U.R.S.S. Il est donc particulièrement heureux que lors de son voyage à Paris organisé il y a deux ans environ par l'Association France-U.R.S.S., Okoudjava ait gravé un excellent disque que l'on peut trouver chez nous sans trop de difficultés (4).

Sans doute le caractère parfois pessimiste, certaines allusions politiques jugées trop violentes ou trop brûlantes, et un certain « décadentisme » dans l'une ou l'autre chanson, expliquent-ils la réserve à son égard qui est encore manifestée par les organisations soviétiques responsables de l'édition des disques.

Boulat Okoudjava est pourtant bien connu de la jeunesse à travers toute l'U.R.S.S., de Moscou à la Géorgie, de Leningrad à Vladivostok, du Grand Nord à l'Altaï. Plus que pour tout autre, ses enregistrements sur bande sont recopiés, joués, chantés. Lui-même s'est produit fréquemment dans des clubs estudiantins, à des soirées littéraires et poétiques ; j'ai vu moi-même à Leningrad, en 1968, trois de ses chansons les plus émouvantes interprétées de façon magistrale par les jeunes artistes d'un excellent spectacle, « La chanson visuelle » (c'est-à-dire « jouée »).

(3) Récemment, *Mars, le mois magnanime*, Moscou, 1967.

(4) Le Chant du Monde, LDX 7 - 4358.

A Moscou, Leningrad, en Sibérie ou ailleurs, Okoudjava, simple, direct, ne sacrifiant pas au cabotinage, comme le fait parfois Evtouchenko, recueille toujours un succès énorme. Certaines de ses œuvres, comme *Le trolleybus de minuit*, sont devenues des classiques.

Que chante Okoudjava ? On pourrait peut-être demander que ne chante-t-il pas... Sa poésie laisse de côté toute facilité et tout primitivisme, comme aussi d'ailleurs le snobisme des obscurités voulues et de l'insolite gratuit, purement artificiel et spéculatif, auquel n'échappent pas beaucoup de jeunes poètes. Rien de « bon marché » chez Okoudjava. Mais ses chants vont droit au cœur. Et au creux de l'estomac. Ce qui est plus rare, ils vous obligent à penser. Ils vous font revivre des moments vécus, parmi les plus précieux de l'existence. Et parfois des moments graves, ceux qui pèsent sur le destin de chacun.

Ce n'est pas de la poésie philosophique, que guette l'ennui, c'est la philosophie de la vie, entièrement transmutée en poésie, qui fait les grands artistes.

Il y a, bien sûr, le thème de l'amour ; d'un amour effleuré ou absent, manqué : à propos de la mort à la guerre d'un jeune moscovite, Lenka Korolev (dont le nom vient de korol — Le roi) :

De nouveau joue le tourne-disque,
De nouveau le soleil est au zénith,
Et il n'y a personne pour le pleurer,
Parce que le roi était seul (excusez !)
Il n'avait pas eu le temps de prendre reine...
(*Le roi*)

D'un amour non pas fleur bleue, mais intimement lié aux bouleversements de l'existence :

Le premier amour, il vous brûle le cœur,
Le deuxième amour se blottit contre le premier.
Au troisième amour
La clé tremble dans la serrure,
La clé tremble dans la serrure,
On a la valise en main.
La première guerre — elle n'est la faute de personne,
La deuxième guerre — c'est la faute de quelqu'un.
La troisième guerre —
N'est guère de ma faute.
Mais ma faute
Elle est visible pour tous.

(*Chanson de ma vie*)

Il y a le thème de Moscou, de la grande ville, dont est imprégné Okoudjava, Moscou qui marque de son empreinte indélébile l'intelligentsia soviétique ; voyez *La fourmi moscovite* et surtout *La chanson de l'Arbat* :

Arbat, oh, mon Arbat, tu es ma vocation,
Tu es mon allégresse et tu es ma misère.

.
Arbat, oh, mon Arbat, tu es ma religion...

Une des chansons les plus prenantes est aussi une des plus connues : *Le trolleybus de minuit*. Tous ceux qui ont connu l'expérience inoubliable des soirées, prolongées tard dans la nuit, chez des amis moscovites, ces moments exaltants où s'établit dans la chaleur humaine, à travers frontières, cultures, points de vue et opinions, une communication directe, sincère, réelle (ce qu'un écrivain français a appelé « les moments russes »...), tous ceux-là peuvent apprécier la profondeur et la véracité de ce cri du cœur, où l'on retrouve tout le vague à l'âme qui, à certains moments, prend volontiers les Russes et qui fait l'humanité d'une ville que les étrangers qui la voient de l'« extérieur » trouvent volontiers tentaculaire et inhospitalière :

Quand je suis impuissant à vaincre le malheur,
Quand s'approche le désespoir
Je monte en marche dans le trolleybus bleu
Dans le dernier,
N'importe lequel.

Trolleybus de minuit, file par les rues,
Accomplis ta ronde le long des boulevards
Pour ramasser tous ceux qui ont fait dans la nuit
Naufrage,
Naufrage.

.

Presque autant que la tendresse, l'ironie, parfois cinglante, est présente dans la poésie d'Okoudjava, il suffit de connaître *La chanson du vieux joueur d'orgue de Barbarie* ou *La chanson du chat noir*, pour s'en convaincre et on découvre vite que les sujets politiques, pas toujours voilés, ne sont pas oubliés. Quoique dans un autre genre et sur d'autres thèmes, on pense volontiers à une des meilleures et des plus cruelles chansons de Bob Dylan, *with God on our side*... Parmi les chansons où se mêle le persi-

flage politique, on peut mentionner aussi celle du métro de Moscou :

Je ne suis jamais à l'étroit dans mon métro,
Parce que dès l'enfance il m'est comme une chanson
Où au lieu de refrain, au lieu de refrain,
Il est dit : stationnez à droite — avancez à gauche !
L'ordre est éternel, l'ordre est sacré,
Ceux qui sont à droite stationnent, stationnent,
Mais ceux qui vont de l'avant doivent toujours
Se tenir à gauche !

Au delà de la nostalgie du vieux Moscou qui disparaît, on trouve l'inquiétude devant l'avènement de la technicité, l'effritement de certaines valeurs et surtout la création de nouvelles idoles (*Dommage quand même...*).

Un sourire à travers les larmes et une profonde mélancolie : au risque de produire un grincement à travers le contraste, on évoque involontairement le film de Lamorisse *Le ballon rouge* à propos de *La chanson du ballon bleu* :

La petite fille pleure : le ballon s'est envolé
On la console — mais le ballon vole.
La jeune fille pleure : toujours pas de prétendant.
On la console — mais le ballon vole.
La femme pleure : son mari l'a quittée pour une autre.
On la console — mais le ballon vole.
La vieille femme pleure : elle a peu vécu.
Mais le ballon est revenu — et il est bleu pâle.

C'est du Béranger, mais en plus profond, en plus concentré surtout...

Un des thèmes fondamentaux, depuis bien longtemps, pour la poésie (et la vie) russe est présent ou sous-jacent chez Okoudjava et, dans le mode de vie soviétique, il ne peut en être autrement : celui de l'amitié (*Le roi*, etc.). Plusieurs des poésies de Boulat sont dédiées à d'autres poètes ses amis (notamment à Bella Akhmadoulina, qui, de son côté, lui a adressé plusieurs de ses propres poésies).

La révolte, les blessures de l'existence, tout cela se trouve chez Okoudjava (*Thyl Uylenspiegel*). Ce n'est pas pour rien non plus qu'il évoque si fréquemment la figure tragique et fascinante de Pouchkine auquel pense toujours (s'il ne fait toujours penser...) tout poète russe (*Alexandre Sergeitch, Le chançard*).

Il serait surprenant que le pays d'origine de sa famille, la luxuriante Géorgie, à la culture et à la poésie si originales, n'ait pas marqué Okoudjava. Une des particularités de la poésie moderne géorgienne est sans doute son caractère national profondément marqué, mais auquel s'allient fréquemment les meilleures traditions de la poésie russe et occidentale. A leur tour d'ailleurs, les meilleurs poètes russes modernes ont subi l'impact de cette culture, depuis Pouchkine et Lermontov jusqu'à Pasternak, Bella Akhmadoulina ⁽⁵⁾ et bien d'autres. Des exemples : *Tbilissi* ; *Le khevsoure* ⁽⁶⁾ et *le vaisseau blanc* ; *La chanson sur le peintre Pirosmani* ⁽⁷⁾, et bien d'autres encore.

Plusieurs des poésies d'Okoudjava ont été mises en musique par un compositeur populaire, M. Blanter (*Le petit orchestre*, *Le vieux veston* (on pense à Béranger !), *La porte ouverte*, etc.) ⁽⁸⁾.

Il peut sembler au public occidental que tout a été dit depuis longtemps sur la guerre et que ce thème est épuisé, rabâché. En réalité, on peut, en s'appuyant sur *Guerre et Paix* de Tolstoï, estimer que trop peu de temps a passé encore pour qu'une synthèse hautement artistique puisse être déjà réalisée sur ce thème. Mais il ne s'agit pas ici de formes artistiques ou de procédés littéraires.

Le souvenir de la guerre, si on ne parle guère de celle-ci en U.R.S.S., est là, omniprésent, dans la conscience de chaque Russe. Vingt millions de morts. Le pays à feu et à sang. Pas une famille presque qui n'ait perdu un ou plusieurs parmi les siens. Kiev — des dizaines de milliers de fusillés à Babi-Iar et ailleurs, des guirlandes de pendus ; les sanglantes batailles sous Moscou ; Leningrad : 700.000 - 800.000 morts de faim et de froid ; les prisonniers couchés sur les chaussées et écrasés un à un sous les chenilles des chars nazis ; etc., etc., etc. Il existe beaucoup de chansons sur la guerre. Il en existe parfois de la densité de *Nuit et brouillard* de Jean Ferrat.

Il en existe peu d'aussi poignantes que celles d'Okoudjava. Il y a *La chanson de la piétaille* ; il y a surtout *La chanson des bottes*

⁽⁵⁾ Qui a elle-même traduit plusieurs poètes géorgiens, notamment Galaktion Tabidze, et a écrit des poésies inspirées par les thèmes géorgiens.

⁽⁶⁾ Les montagnards khevsoures habitent le nord-est de la Géorgie.

⁽⁷⁾ Peintre naïf du début du siècle qui jouit actuellement d'un très grand succès.

⁽⁸⁾ Édition Sovietski Kompozitor, Moscou, 1969.

de soldat, vraie, courageuse, une des plus terribles qui ait été écrite et dont la musique est martelée comme les syllabes.

Il y a *La route de Smolensk* :

Sur la route de Smolensk, il y a des forêts, forêts, forêts,
Sur la route de Smolensk, il y des poteaux, poteaux, poteaux...

Il y a *Au revoir, les enfants*...

Dans le contexte russe, ces chansons ne parlent pas qu'à ceux qui ont fait la guerre. Même ceux qui n'ont pas vingt-cinq ans, qui ne l'ont pas connue directement, sont, contrairement à chez nous, marqués par cette guerre et il est compréhensible que ces chansons jouissent d'une aussi grande popularité que les autres.

Parmi les chefs-d'œuvre figure la célèbre *Chanson du petit soldat de papier*, profonde et véridique, tragique et tendre, ironique et cruelle, admirablement interprétée par son auteur ; on pense à Andersen.

Un soldat
Beau et vaillant vivait dans ce monde.
Mais il n'était qu'un jouet d'enfant.
C'était un soldat de papier.

Il voulait refaire le monde
Pour que chacun y soit heureux
Et lui-même ne tenait qu'à un fil
C'était un soldat de papier.

Il aurait été heureux de périr
Dix fois pour vous dans le feu et la fumée.
Mais vous — vous vous moquiez de lui.
C'était un soldat de papier.

Vous ne lui auriez pas confié vos secrets
Vos secrets les plus importants.
Et pourquoi ? — et parce que
C'était un soldat de papier.

Mais lui, maudissant son destin,
Ne voulait pas d'une vie tranquille,
Et demandait sans cesse — au feu ! au feu !
Oubliant qu'il était soldat de papier.

Au feu ? C'est bon, vas-y. Tu y vas ?
Et il y alla, vaillamment,
Et il y brûla, pour rien,
C'était un soldat de papier.

Cette chanson, il faut l'écouter.

La chanson du soldat américain, traitant du thème de la responsabilité, atteint à la même profondeur. Sa musique cadencée est admirablement adaptée au texte.

Tendresse, ironie, goût de la liberté et des amitiés bohèmes, fraternité, mélancolie parfois teintée de ce pessimisme qu'on peut appeler optimisme réaliste... Voilà les éléments qui nourrissent le talent d'Okoudjava, personnalité complexe et multiforme.

Victime de l'habituelle barrière de la langue, des cultures et des préjugés, il est encore peu connu chez nous, alors que pas un jeune Soviétique n'ignore son nom. Son cas illustre bien cette terrible méconnaissance des réalités culturelles de l'U.R.S.S. qui caractérise encore l'Europe de l'Ouest et plus particulièrement la Belgique. Il n'est pas le seul.

La mode occidentale pénètre à l'Est avec un ou deux ans de retard. L'Occident, lui, découvre maintenant — quarante ans après — l'école formaliste russe des années vingt et quelques-uns des ouvrages de critique littéraire des années trente... Sans doute, faudra-t-il encore vingt ans pour que le Belge, sortant du tombeau de son confort matériel et intellectuel et de sa myopie endémique (l'Europe s'arrête à Berlin, n'est-ce pas ?), oubliant la belle assurance que donne l'ignorance, découvre finalement Okoudjava — et pas mal d'autres...

Pamphlet pour un art permanent

par Philippe Roberts-Jones

Professeur à l'Université Libre de Bruxelles

L'art est-il un vin qui s'évente ? Le millésime importe certes, mais il n'est qu'un point de situation qui, contrairement à tout autre acte ou fait humain, ne porte en lui aucun terme prévisible. La Vénus de Lespugue retrouve une nouvelle fraîcheur vingt mille ans après sa naissance dans un poème de Robert Ganzo. Cette Vénus n'est pas une œuvre d'art, rétorquera l'ethnologue, son créateur en ignorait vraisemblablement la notion même et n'exécutait qu'un objet particulier et significatif de son temps et de son lieu. Sans doute. Il n'empêche que, dans une autre époque et pour d'autres hommes, cet objet, lui-même teinté par l'écoulement du temps, se voit attribué, à tort peut-être, un autre sens, auquel il se prête pourtant et qui, finalement, lui convient. Vouloir réduire l'œuvre d'art, ou certaines manifestations humaines ainsi nommées, au seul contexte sociologique, peut expliquer utilement son aspect, ses caractéristiques extérieures, sa fabrication, sa raison d'être, voire son esprit, mais ne parvient jamais à justifier pourquoi, au sein de ce cadre et parmi d'autres, un signe ou un objet est, ou n'est pas, doué d'une part d'éternité. Cette qualité, d'ailleurs, n'est pas forcément perceptible de manière unanime ou continue ; souvent discontinue au contraire, il y a résurgence, les angles de vue différent, la sensibilité, le goût, l'air du temps, le regard de l'autre, les modifications de la chose elle-même sont autant de facteurs qui peuvent intervenir sans être mesurés pour autant.

Pourquoi la reine Karomama jaillit-elle du peuple des statues pour inspirer O. V. de L. Milosz, pourquoi Madeleine à la veilleuse de Georges de la Tour hante-t-elle l'imagination et

la vie quotidienne de René Char (1) ? Pourquoi l'homme brisé de la Pietà d'Avignon éveille-t-il une tension plus expressive que celle d'une vision créée par Botticelli ? Est-ce uniquement parce que notre siècle est plus sensible aux formes archaïques que classiques ? La réponse serait trop facile. Botticelli reste, par ailleurs, permanent et Karomama, tout comme Madeleine, est totalement accomplie. Le mystère de ces élections demeure entier. Heureusement. La psychologie peut-être ? Certes, elle force bien des portes, découvre d'infinies perspectives, mais ne démontre pas pourquoi certaines œuvres, à l'inverse des sabliers, se remplissent plus qu'elles ne se vident. Le fait de savoir que Van Gogh fut, ou ne fut pas, un épileptique peut expliquer les mouvements de son comportement et de son écriture picturale, son besoin d'expression, et non le génie de ses phrases. « L'art, c'est l'homme ajouté à la nature », affirmait-il. Définition ressassée parmi bien d'autres et, aux deux termes de l'addition, on peut ajouter ou retrancher une majuscule selon les tempéraments ou selon l'époque, pour rompre un équilibre ou l'affirmer, pour souligner une obsession intime ou un conditionnement social, mais si une permanence humaine n'est pas maintenue, en majeur ou en mineur, le résultat de l'addition ne sera qu'un soliloque ou une mécanique.

Le soliloque peut intriguer, la mécanique peut distraire, mais ni l'un ni l'autre ne peuvent éveiller une émotion durable. Cas, événement, témoin, au mieux recherche ou expérience, il n'y a pas pour autant découverte et vie. Aujourd'hui, la surenchère de l'excentrique et du superficiel atteint, et dépasse souvent la cote d'alarme. En avril 1968, à la veille d'événements qui dénotaient pour le moins un certain inconfort, nous en dénoncions déjà les effets dans un écrit ayant pour titre : *Carrousel de l'art contemporain* (2). Portant en épigraphe un fragment de phrase du poète Marc Alyn « ... ce n'est pas l'échafaudage qui intéresse le public, mais l'édifice... », le texte disait :

(1) Outre le poème proprement dit, voir le texte de René CHAR, *Madeleine qui veillait*, in : *Recherche de la Base et du Sommet suivi de Pauvreté et Privilège*, Paris, Gallimard, 1955, pp. 165-169.

(2) Ph. ROBERTS-JONES, *Carrousel de l'art contemporain*, in : *Acquisitions 1961-1966. Seconde exposition*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 14 mai - 7 juillet 1968, 8 p.

« Cette image formule heureusement l'un des problèmes fondamentaux de l'art contemporain. Jugement porté sur un recueil de poèmes trop proche du « carnet de notes » où l'auteur « consignerait ses idées en vue d'œuvres à écrire plus tard » (3), la remarque pourrait être transposée dans le domaine des arts plastiques pour sanctionner maintes manifestations qui ne dépassent pas le stade de l'ingéniosité ou de la trouvaille. Certes, l'élaboration peut souvent se révéler un coup de frein porté à l'émotion. Selon Verlaine, d'ailleurs : « Rien de plus cher que la chanson grise / Où l'Indécis au Précis se joint » et que de joie dans la participation à la chose esquissée ou allusive. C'est là tout le mystère fécond de ce que Umberto Eco nomme, avec bonheur, « L'œuvre ouverte ». De plus, s'il fallait prendre Marc Alyn au pied de la lettre, que de fois l'échafaudage ne l'emporte-t-il pas sur le bâtiment achevé, par tout son potentiel d'espoir et de rêve architectural ! De même que le chantier d'une Tour de Babel par Bruegel entraîne mieux l'imagination dans sa spirale inachevée que l'ordonnance accomplie d'un palais renaissant, de même l'action d'une grue girafe, au flanc d'une carcasse métallique, suscite plus de vie que le triste anonymat d'un immeuble-tour. Mais le nombre d'échafaudages frêles — arbustes de terrain maigre ornés de clochettes en trompe-l'œil — l'emporte de nos jours sur le nombre de ceux qui jaillissent d'assises puissantes pour porter, jusqu'au faite, les fruits concertés d'une sève nécessaire ».

« Le bilan est-il dès lors négatif ? Ce serait se vouloir prophète que de prétendre même le dresser. On ne fait pas le point d'un itinéraire au milieu du gué. Tout au plus peut-on tenter de mesurer les courants, noter les tourbillons, discerner la pierre dure et glissante du sable facile mais mouvant. Les idées de risque ou de transition que peut éveiller l'image d'un gué doivent-elles impliquer que l'art contemporain n'est pas sur une bonne route ? La route est sans nul doute difficile et, en l'occurrence, particulièrement accidentée ; quant à savoir si elle est bonne, certains peuvent éventuellement le pressentir, mais nul n'en aura la certitude avant d'avoir atteint chaque étape, qui ne se concrétise qu'au cours du voyage même. L'art

(3) M. ALYN, in : *Le Figaro littéraire*, Paris, 15-21 avril 1968, p. 26.

n'est pas un pigeon voyageur rejoignant, en droite ligne, son colombier, mais la convergence de créateurs qui recherchent une voie, isolément ou par groupe, et presque toujours, lorsqu'ils sont sur le bon chemin, à contre-courant de quelque chose».

« La notion du gué, d'autre part, n'est-elle pas anachronique au temps des autostrades ? Tout en étant juste par l'inquiétude qu'elle suscite et les faux pas qu'elle sous-entend, peut-être n'éveille-t-elle pas suffisamment l'idée de mouvement et de vitesse qu'appelle l'art d'aujourd'hui. Une image plus éloquente serait peut-être celle de ces grands nœuds de circulation où s'entrelacent, aux abords des villes, des voies multiples, courbes, plongeantes, ascendantes, parcourues d'objets rapides auxquels tout arrêt est interdit et qui ne sont jamais tout à fait certains d'avoir choisi le bon embranchement».

« Inquiétude et mouvement, l'un engendrant l'autre, l'art contemporain est mal dans sa peau au même titre que les hommes, les nations et les continents. A l'époque du prêt-à-porter, l'art ne trouve la plupart du temps que des défroques curieuses, inattendues ou délavées, et rarement un costume dont la coupe s'ajuste à l'âme qu'il vêt. C'est le temps des essayages sans fin, où l'on allonge, raccourcit, étoffe, cintre, ajoute ou enlève. Il ne s'en dégage aucun style propre si ce n'est peut-être celui de la diversité».

« Cette diversité est, elle-même, la conséquence d'une angoisse, celle de la mode, et donne naissance au délire de l'actualité. Être au goût du jour va de soi, être survolté est courant, surmultiplié nécessaire, être « autre » est un point d'honneur. Tout cela, curieusement, n'est pas très neuf ; Alcibiade coupait la queue de son chien et tout bon Romain se préférait premier à la campagne que second à la ville. Mais le geste d'Alcibiade a fait date et la queue de son chien est un monument de l'Histoire. De nos jours, des meutes de bipèdes, à poils longs ou courts, accomplissent quotidiennement, aux quatre coins du globe, des actes bien plus étranges... et oubliés en 24 heures ! L'actualité toute-puissante est devenue la mante religieuse la plus vorace de toutes les idoles jamais honorées, mais les légions fascinées se plient à sa loi».

« Pour paraître « à la une » ou sur le petit écran, toutes les excentricités et toutes les surenchères sont exploitées, du monde

du spectacle à celui de la politique, des liaisons tapageuses aux promesses illusives. Quand le génie fait défaut et que le talent ne double pas la mise en temps voulu, le recours à d'autres méthodes n'étonne plus personne. L'art n'échappe pas à la règle. Ainsi s'instaure un culte de l'inattendu et un académisme du non-conformisme qui va de la recherche éperdue de la trouvaille à la volonté de choquer le bourgeois.

« Ainsi, en 1962, un collègue d'outre-Atlantique attirait notre attention sur une sculpture dont les éléments soudés étaient des instruments chirurgicaux usagés. Ce qui retenait l'intérêt de l'homme de musée n'était pas l'éventuelle incision de la ligne de l'objet ainsi conçu, mais l'originalité du matériau de réemploi. Picasso a, depuis 1943, démontré que, avec une selle et un guidon de bicyclette, une œuvre géniale est possible, mais les objets retirés par l'artiste américain des poubelles aseptisées du présent n'ont guère de chance d'échapper à celles de l'avenir, si ce n'est comme exemple d'un extrême maniérisme dans l'utilisation des matériaux de rebut ».

« Fin janvier 1967, une galerie gantoise annonçait une manifestation avec les prospectus d'usage. A l'endroit où l'on trouve, en général, la reproduction de l'une ou l'autre œuvre exposée, l'exposant s'exposait en des poses recherchées, sous trois angles différents, *in naturalibus*. Le nu n'effarouche plus personne pour autant qu'il soit beau ou piquant et l'époque 1900 s'était déjà servie, en photographie, du nu féminin pour présenter un nouveau type de vélocipède (4). Mais ici, malgré le contexte « psychédélique » signalé par le prospectus, aucune force inattendue, aucun charme insolite ne s'imposaient. Tout en étant très conscient du vif courant d'érotisme qui anime, jusque dans la publicité, certaines tendances contemporaines, nous ne trouvions, en l'occurrence, qu'un très médiocre exemple d'exhibitionnisme. Mais peut-être étions-nous réfractaires à certaines formes d'envoûtement ? »

« En février 1968, Iris Clert, directrice d'une galerie parisienne très en vue, consacrait un numéro de son bulletin (5) à « Farhi et ses chromplexes ». N'ayant pas vu l'exposition, nous ignorons s'il existe dans le titre la conscience d'un jeu de

(4) M. RHEIMS, *L'Art 1900*, Paris, Arts et Métiers graphiques, 1965, fig. 561.

(5) *Iris Time*, février 1968.

mots, mais on peut lire en troisième page, sous la signature de Pierre Restany, la phrase suivante : « 10 ans après le Vide, 8 ans après le Plein, Iris fait Farhi ». Sans porter de jugement et, dans tout ceci, sans aucune ironie facile, analysons brièvement les faits. Ils sont révélateurs de divers aspects de la vie artistique contemporaine. Pierre Restany, tout d'abord, est une personnalité connue dans les cercles internationaux d'avant-garde. Admirateur du Pop Art, défenseur du Nouveau Réalisme, auteur d'un manifeste de la nouvelle peinture, Michel Ragon n'hésite pas à dire de lui dans sa préface à l'ouvrage : « ... avec Pierre Restany, la critique peut vraiment être considérée comme une création personnelle » (6). Pour les non-initiés ensuite, « 10 ans après le Vide » se réfère à une exposition d'Yves Klein en 1958 et « 8 ans après le Plein » à celle de Arman deux ans plus tard ».

« Le Vide » et « le Plein » furent toutes deux des expositions-manifeste, l'accent étant mis sur l'événement au même titre qu'en publicité commerciale on parle de ventes-choc. Le rapprochement peut paraître irrévérencieux, il ne l'est pas en réalité. Ce qui importe n'est pas tant la chose en soi que le prix qu'on lui accorde. Parlant forcément de Dada, qui conditionne tout le Pop Art contemporain, de Marcel Duchamp, de ses ready-made et de son célèbre urinoir, Restany affirme en effet : « L'objet est transcendé de sa quotidienneté par le seul fait du geste, qui lui donne pleine et entière vocation artistique » (7). Toute cette politique du geste et du manifeste, dont les sources remontent bien au delà du dadaïsme dans le XIX^e siècle, aboutit curieusement aujourd'hui dans un art qui se nomme lui-même réaliste, qui révère l'objet au point de le recréer en le brisant ou en l'accumulant, à illustrer avant tout une prise de position intellectuelle avec toutes les conséquences esthétique-littéraires que cela comporte ».

« Une autre conséquence importante de la phrase « 10 ans après le Vide, 8 ans après le Plein, Iris fait Farhi », réside dans la scansion rapide des événements qu'elle relate. Et nous rejoignons ici le renouvellement accéléré de l'actualité. Dans un monde basé économiquement sur une politique de consomma-

(6) P. RESTANY, *Les nouveaux Réalistes*, Paris, Planète, 1968, p. 19.

(7) *Ibid.*, p. 47.

tion, l'art se voit fatalement entraîné dans la course. L'œuvre d'art, qui fut d'abord, pour celui qui la possédait, un signe extérieur de richesse ou de puissance, soit temporelle soit spirituelle, qui devint ensuite quelquefois un sujet de délectation, est souvent aujourd'hui un objet de consommation ou d'investissement».

« Il faut, dès lors, solliciter la clientèle, éveiller des besoins en renouvelant le carnet d'échantillons et la gamme des produits. Ceci explique enfin le « Iris fait Farhi ». Dans un monde compétitif, l'artiste, seul et sans moyens, aura peu de chance de percer, et comme il aspire au confort au même titre que l'ouvrier et à la sécurité au même titre que le fonctionnaire, il doit trouver des soutiens et s'insérer dans des circuits. Les galeries, la critique, les collectionneurs sont autant d'intermédiaires, d'agences de publicité, de consommateurs qu'il faut satisfaire. Rien de très nouveau dans tout cela ; Rubens, homme d'affaires, répondait aux désirs de Marie de Médicis, Baudelaire défendait Delacroix et découvrait Daumier, les Salons couronnaient Meissonnier ou Cabanel, le marchand Kahnweiler soutenait les cubistes... Mais l'organisation du marché d'art — et sa prospection — suit les lois et le rythme du commerce moderne. Il se spécialise et s'internationalise, distingue la consommation locale et le produit d'exportation, le cousu-main et la série, l'exemplaire unique et le multiple. Il crée des foires que l'on nomme bien-nales, choisit sa clientèle selon son standing et ses goûts, soutient des valeurs sûres ou spéculatives. Si l'art devient une proie que l'on exploite ou que l'on mécanise, qui doit répondre à la fois au snob que la chose amuse ou à l'amateur que l'objet passionne, s'il s'épuise, par moments, à faire sourire comme un clown fatigué sous un chapiteau bruyant, l'attente du public décuple, d'autre part, ses facultés inventives, lui fait dominer de nouvelles perspectives et dompter d'autres forces ».

« La matière brute ou subtile, compressée ou pétrie pour elle-même, l'objet glorifié par le choix ou dévoyé de sa route quotidienne, sont autant d'univers recréés ou retrouvés auxquels viennent s'ajouter le piment du happening ou de l'environnement. Mais « la vie roule à une telle allure que tout devient mobile » ⁽⁸⁾ et l'art se met en mouvement, et le cynétisme exerce

(8) F. LÉGER, *Fonctions de la peinture*, Paris, Gonthier, 1965, p. 131.

sa fascination. Le rythme ne cesse de s'amplifier ; au hasard des courants d'air qui animent Calder, se substitue la volonté des prises de courant qui font éructer les machines de Tinguely ; au bruyant bricolage de ce dernier, se mesurent les réalisations usinées d'un Schöffer qui vise au spectacle total, avec l'aide du son et de la lumière».

« Travail, recherche, action, mouvement, Fernand Léger, le plus actuel peut-être des maîtres de sa génération et précurseur de l'art américain d'un Lichtenstein par exemple, n'écrivait-il pas en 1924 déjà : « Écrasé par l'énorme mise en scène de la vie, que va faire l'artiste prétendant conquérir son public ? Une seule chance lui reste à courir : s'élever au plan de beauté en considérant tout ce qui l'entoure comme matière première, choisir dans le tourbillon qui roule sous ses yeux, les valeurs plastiques et scéniques possibles, les interpréter dans un sens spectacle, arriver à l'unité scénique et dominer à tout prix. S'il ne s'élève pas suffisamment, s'il n'atteint pas le plan supérieur, il est immédiatement concurrencé par la vie même qui l'égalé et le dépasse. Il faut inventer coûte que coûte » (9).

« Paroles prophétiques s'il en fut, à l'exigence desquelles peu de créateurs peuvent cependant répondre, si ce n'est les « quelques-uns » dont parlait André Gide. Quête permanente au cœur de la vie, l'art ne s'accomplit que par une transmutation des instants en monnaies éternelles. Si la réalité dépasse la fiction, l'art dépasse la réalité ; « l'oiseau dans l'espace » de Brancusi est plus beau que la fusée intersidérale parce qu'il fixe un mouvement que l'œil humain ne pourra jamais saisir ».

« Dans le flot des signes qui submerge notre temps, il devient difficile de discerner les balises des chenaux essentiels ».

*
* *

Ces pages provoquèrent des remous, non dans la mare — ce serait discourtois — mais dans le petit étang des amis et connaissances. On y vit une attaque contre l'art d'aujourd'hui et, qui sait, une attitude réactionnaire. Rien de tel cependant, aucune prise de position contre la production contemporaine en bloc, mais contre certaines formes de celle-ci, contre certaines

(9) *Ibid.*, pp. 132-133.

attitudes sophistiquées qui vont de la prétention au gadget, contre l'enivrement factice du carrousel.

Les choses ont-elles changé depuis lors ? Certes pas, l'escalade continue et on pouvait lire quelques mois plus tard dans un hebdomadaire spécialisé et qui évoquait une esthétique de l'action : « Sont-ce des révolutionnaires, les artistes « earthwork » qui ont exposé à la Dwan Gallery des objets remplis et recouverts de tourbe et de gelée ? Walter de Maria, 33 ans, la personnalité dominante de ce groupe, a rempli trois pièces d'une galerie de Munich de huit tonnes de poussière et de terre. C'est un acte intransigeant et radical qui, tout en signifiant un refus du commerce de l'art, rend tout de même hommage au lieu traditionnel de rencontre entre l'art et le public. Piero Manzoni distribue des œufs sur lesquels est apposée [sic] sa signature et son empreinte digitale. Ayant ainsi un contact direct avec l'œuvre, les visiteurs ont pu avaler toute une exposition en 70 minutes » (10). Il n'est pas précisé si le terme avaler est employé ici au propre ou au figuré, mais le terme gober semble, de toute évidence, plus adéquat ! En 1970, un grand quotidien annonce, le plus sérieusement du monde, qu'« un peintre argentin colore en vert le Grand Canal de Venise » et un magazine britannique, dans un reportage sur l'art et les collectionneurs dans la région de la Ruhr, note que « Christo specially wrapped two champagne bottles for Frau Schniewind, a Henkell heiress » (11).

Exemples pris au hasard parmi bien d'autres, mais dont la publicité, puisque la presse leur accorde un écho, souligne bien ce courant d'artifice et d'insolite qui fait courir, dans une caricature de la Biennale de Venise, un reporter photographe à la recherche de « où se passe quoi » (12). Car tel est bien le moteur qui anime tout un monde artistique, du créateur à l'amateur, du commerçant au critique, et qui n'en mesure ni la vanité ni la précarité. De l'image du carrousel à la notion de foire il n'y a qu'un pas que franchit aussi, sans hésitation, un critique lucide et nullement réactionnaire, à l'occasion de la dernière Bien-

(10) J. P. VAN TIEGHEM, *De quelques carrefours de l'art*, in : *Beaux-Arts*, Bruxelles, 7 décembre 1968, p. 8.

(11) *Le Soir*, Bruxelles, 25 juin 1970, p. 9 ; F. WYNDHAM, *Art in the Ruhr*, photographs Snowdon, in : *The Sunday Times magazine*, Londres, 9 août 1970, p. 31.

(12) *Chroniques de l'art vivant*, Paris, août-septembre 1970, p. 32.

nale : « Het is een « foire » geworden, een carnaval in slechte Goldonistijl. De rollen werden hier omgekeerd. Het anticonformisme is conformisme geworden. Wie niet het uniforme draagt van de « gefabriceerde cultuurmens », wie niet dezelfde woordenschat heeft en de magische formules uitspreekt, wordt in beschuldiging gesteld » (13). En effet, l'attitude et les commentaires sont déterminants, et certains n'hésitent pas à déclarer que ce n'est pas l'œuvre qui importe mais l'acte posé ou le comportement. Et les gloses d'abonder. « L'objet est investi de significations qui progressivement sont décryptées par les critiques », affirme-t-on doctement (14).

En veut-on un exemple sérieux ? Dans un ouvrage récent, et remarquable à bien des égards, un sociologue de l'art contemporain parlant du peintre américain Jasper Johns, et en particulier d'une œuvre nommée Drapeau, se livre à une étude intelligente, systématique et savante (15) pour démontrer qu'une série de formes géométriques disposées en un certain ordre identique à celui que l'on trouve dans le drapeau américain éveille — ô miracle — par *connotation* l'idée du drapeau américain et les sentiments qui peuvent en résulter lorsqu'il flotte, de l'impérialisme au nationalisme. Est-ce la brillante démonstration d'une parodie de Magritte et que cette pipe est bien une pipe ? Non, ce serait là un manque de subtilité car le drapeau américain est ou n'est pas le drapeau américain, selon que l'on veut y voir un drapeau américain ou non, puisqu'il s'agit, avant toute chose, d'une peinture. On pourrait d'ailleurs ajouter que celui qui ne connaît pas le drapeau américain, en Amazonie par exemple, de même que celui qui ne connaît pas la pipe de Magritte, n'y verra jamais ni l'un ni l'autre mais peut-être tout autre chose, tout aussi fascinant !

Le problème n'est pas là. Il réside dans ce grossissement que la critique inflige à l'objet qui retient son attention, les machinations qu'elle lui découvre, le dédale où elle l'engage. Un autre peintre américain, Mark Rothko, était féroce à l'égard de ses tenants : « They are a bunch of parasites, feeding on the body of

(13) Ph. MERTENS, 35^e Biennale van Venetie: een uitgebloed cultuurfabriekaat, in : *De Nieuwe Gazet*, Anvers, 3 juillet 1970, p. 2.

(14) J. P. VAN TIEGHEM, *loc. cit.*

(15) J. L. FERRIER, *La forme et le sens*, Paris, Denoël, 1969, pp. 158-161.

art » (16). A la limite du byzantin et du primaire, on est en droit de se demander si l'art suscite la critique par l'ampleur réelle de son contenu ou si la critique incite l'art à n'être qu'un sac qu'elle se charge de remplir de notions diverses. Un peu de loterie génétique, une pincée de mécanique ondulatoire, le tout revu et corrigé par la théorie des quanta, de la sémantique, de la sémiologie et quelques autres ingrédients, une certaine confusion et une indéniable préciosité donnent naissance à ce que certains nomment aujourd'hui en français « l'hexagonal » (17). Mais, Belle marquise, vos beaux yeux d'amour, s'écrit de nos jours communément dans toutes les langues. Où est-il donc le temps où ce bon Monsieur Jourdain s'émerveillait de faire de la prose ? Sa naïveté peut-être serait d'un réel secours, car, au fond du problème, n'en déplaise à Paul Valéry, il y aura toujours quelques gouttes de pluie et quelqu'un qui sort à cinq heures !

Mais l'œuvre critique et l'œuvre créée se cautionnent l'une l'autre, tant est profond le complexe de l'avant-garde. Et ce désir de dépassement est tel, que l'on craint d'admirer ce qui fut. « On a presque mauvaise conscience de dire qu'on aime Ravel aujourd'hui », avouait un jeune musicien (18). S'arrêter, écouter, apprendre, suivre, approfondir, autant d'actes prohibés par le petit livre blanc ou rouge du parfait créateur. Quitte à redécouvrir l'Amérique, il faut un nouvel objectif, inventer un mystère inédit. Christo par exemple, dont le nom clair et net convient si mal (ou si bien, si l'on préfère les contrastes) avec la démarche et la marchandise qu'il propose, dissimule les choses en les enveloppant. Les emballages de Christo sont un tic, une monomanie d'enrober ce qui se présente. Le phénomène peut être intéressant par rapport à celui qui l'accomplit mais non en fonction du fait, s'il est répétitif et ne réédite jamais qu'un geste fondamentalement identique à lui-même. Si l'on veut cependant prendre cet incident au sérieux, jouer le jeu et

(16) M. ROTHKO, cité par J. FISHER, *Mark Rothko : portrait of the artist as an angry man*, in : *Harper's Magazine*, New-York, juillet 1970, p. 17.

(17) R. BEAUVAIS, *L'hexagonal tel qu'on le parle*, Paris, Hachette, 1970, n'hésite pas à dire, et la charge n'est pas si féroce : « La seule science dont puisse se passer aujourd'hui un amateur de peinture est l'histoire de l'art » (p. 214).

(18) Entendu à France-Culture le 12 août 1970.

s'envoler sur une notion poétique, philosophique ou psychologique de l'*occultation* d'un objet — ce qu'en termes plats Paul Gerdely nomme « baisser un peu l'abat-jour » — on pourrait, par exemple, proposer : que c'est modifier une chose qui peut être appréhendée par l'intelligence, qui est préhensible par les sens et qui peut, par le fait même, être définie au niveau de l'entendement humain par ces deux moyens, en une chose indéfinie, volontairement dissimulée, rendue anonyme, et qui sollicite l'imagination afin que celle-ci identifie l'objet dissimulé et puisse, éventuellement, superposer à l'objet défini les variations indéfinies des fantasmes de l'objet. Voilà, vrai ou faux qu'importe, les brumes apparentes se trouvent peut-être renforcées d'une profondeur illusoire et, si l'on ajoute que l'artiste *choisit* ce qu'il emballe et que la répétition a une valeur de *série*, les paquets sont dûment expédiés vers des expositions internationales. Que la chose en soi et les gloses que l'on peut y greffer puissent être divertissantes, est une question de goût, mais appartiennent-elles pour autant au domaine de l'art ?

Art expérimental, techniques nouvelles, matériaux nouveaux, tels sont les slogans. De là le polystyrène expansé, de là les « poches claustrophobiques » exposées à Venise en 1968 et où « le spectateur était invité à y goûter les plaisirs et les traumatismes de la vie utérine, de la pénétration à l'expulsion. Une fermeture éclair permettait de pratiquer la césarienne afin d'en extraire les défaillants »⁽¹⁹⁾. L'humour prévaut-il encore ? La foire aussi est heureusement un lieu de rire et d'angoisse. De là, le langage éclaté que pratiquent certains jeunes poètes à la recherche d'un magma nouveau du verbe, « à grand renfort de théories scientifiques » comme le note Alain Bosquet⁽²⁰⁾ et oubliant sans doute que James Joyce avait déjà écrit en 1939, avec moins de prétention, « riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs »⁽²¹⁾.

Ces « environs », mieux l'environnement, ce souci de placer

(19) J. P. VAN TIEGHEM, *loc. cit.*

(20) A. BOSQUET, *Les nouvelles tendances de la poésie française*, in : *Le Monde*, Paris, 8 août 1970, p. 9.

(21) J. JOYCE, premier paragraphe de *Finnegans Wake*, Londres, Faber and Faber Limited, 1939, p. 3.

le public dans l'œuvre même ou de le situer par rapport à elle, est, en dehors de certains cas extrêmes qui viennent d'être cités, un aspect très réel et parfois positif de l'art contemporain, qu'il s'agisse des demeures d'Étienne Martin, des pénétrables de Soto ou des miroirs de Pistoletto. Ici l'œuvre sollicite, provoque même la participation. Par contre, l'écrit qui se veut dénué de tout sens littéral possible attend celui qui voudra en quelque sorte l'épouser et, par un même souci d'écarter à la base tout élément subjectif, la musique d'ordinateur, pratiquée par certains, crée une sorte d'événement sonore dénué de toute mélodie mais où chacun pourrait, librement, y découvrir ou y ajouter la sienne.

Toutes ces attitudes créatrices tiennent compte, instinctivement ou intellectuellement, d'un public, d'un échange, d'un dialogue. Elles paraissent cependant témoigner de quelque angoisse quant au résultat, soit par une tendance excessive à la présence, soit par une volonté ascétique d'anonymat. Autant l'œuvre d'art ne doit pas n'être qu'une simple perturbation, autant elle ne doit pas n'être qu'un point de départ ou une toile de fond. Le dialogue est toujours difficile et le créateur demeure solitaire, car il ne sait jamais comment on l'entend. On peut encore et toujours pénétrer les colonnes d'Agrigente et trouver en Shakespeare toutes les mélodies psychologiques du monde. L'opéra et l'art jésuite furent, eux aussi, des environnements organisés. L'art expérimental et les nouveaux procédés ne sont pas une fin en soi, ni susceptibles à eux seuls de créer la grâce du dialogue, sauf quelques engouements épars. Ce sont des moyens différents d'aborder, qui peuvent, du fait même, enrichir mais jamais révoquer.

La machine est plus rapide que l'homme dans bien des cas et si, comme d'aucuns le prétendent, la création était simplement une combinaison nouvelle d'éléments préexistants, l'ordinateur pensant est parfaitement concevable. Sans vouloir tenir compte de la déception de certains à remplacer les affres du bricolage par une ponte artificielle, le bon fumier qui fermente par des relais et des circuits désincarnés, on oublie que, si l'œuvre est un nouvel ensemble d'éléments — en un certain ordre assemblé, disait déjà il y a quatre vingts ans Maurice Denis —, il y a à la base de la création de cet ensemble, s'il n'est pas que jeu ou fabrication, un certain facteur émotionnel

qui le régit. Or, celui-ci n'est pas préexistant puisqu'il est inhérent à l'individu qui crée et qui est, lui, forcément unique en son genre ⁽²²⁾. Il faudrait donc des ordinateurs chaque fois exceptionnels et pensants, ce que l'individu n'est pas toujours, tout en étant toujours, malgré cela, différent de son semblable ! D'autre part, si la machine peut donner des choses neuves, elle enlève l'empirisme de la recherche, le tâtonnement, la quête, avec ses espoirs et ses angoisses ; elle supprime donc beaucoup du vertige, extrêmement fécond en lui-même, de la création pour livrer un nombre supérieur peut-être de possibilités — mais l'effet de surprise passé quel encombrement ! — qu'il faut ensuite filtrer ou sélectionner pour éventuellement recommencer encore et encore.

Sous cet aspect, peut-être erroné, l'ordinateur apparaît alors comme un nouvel excitateur possible, d'une autre nature que la mescaline ou le cadavre exquis. Sinon il déboucherait fatalement sur l'ennui du meilleur des mondes de Huxley ou sur une ivresse clandestine de la spéculation. Il peut être un apport, plus ou moins important selon le génie de celui qui s'en sert, mais comme le disait Edgar Varèse « the electronic instrument is an additive, not a destructive factor [...] just because there are other ways of getting there, you do not kill the horse » ⁽²³⁾. Un apport donc. L'époque contemporaine est riche en apports nouveaux. Mais qui dit *apport* parle d'une chose connue par *rapport* à une autre qui l'est également et à laquelle elle se joint. De là une attitude où la modestie devrait intervenir relativement. Or, l'art d'aujourd'hui en est, la plupart du temps, to-

⁽²²⁾ « Le nombre des patrimoines héréditaires possibles pour l'homme est de l'ordre de $10^3\ 400\ 000\ 000$, nombre qui dépasse toute imagination. La probabilité pour que deux êtres humains soient génétiquement, donc biologiquement identiques, sans être jumeaux univitellins, est ainsi infime, même si l'on considère tous les hommes qui sont nés et naîtront depuis le commencement du monde. En effet, ce nombre des arrangements génétiques dépasse prodigieusement le nombre des hommes nés (moins de 10^{12}) ou à naître (moins de 10^{100} , même si l'on envisage que l'humanité puisse se perpétuer encore pendant plus de 6 milliards d'années). Chacun d'entre nous est donc un être unique, original, non seulement par son « histoire », par son environnement social et naturel, mais par sa constitution bio-chimique et par les aptitudes psycho-somatiques qui en résultent ». J. FOURASTIÉ, *Lettre ouverte à quatre milliards d'hommes*, Paris, Albin Michel, 1970, pp. 33-34.

⁽²³⁾ E. VARÈSE, cité sur la jaquette du disque *Offrandes, Arcana, Déserts* (CBS 72106).

talement dénué et claironne, au contraire, d'orgueil sinon de présomption. A son apparente vocation d'affranchissement total et à son recours au seul désir trop apparent d'innover, il y a au moins deux idées-force, mieux deux slogans : la liberté et la contestation.

La liberté ? On n'en dira jamais assez de bien. En art, elle doit être méritée, non comme une récompense, mais sous la forme d'un accomplissement. Ce n'est pas d'elle qu'il s'agit cependant, mais de ses substituts, de ses fausses apparences. Au nom de la libre expression, que de sons creux aujourd'hui ! La crise d'autorité, ou si l'on préfère de référence, débouche fatalement sur une forme d'impuissance, de surenchère ou de maniérisme. N'ayant plus de limites *a priori* et d'obstacles convenus à franchir, l'art, au lieu de s'imposer, se déverse en clichés exacerbés, brise des fenêtres sans vitres ou trifouille dans la verroterie d'un scientisme infantile. S'exprimer n'est pas simplement se défouler ou se répandre.

En jazz, par exemple, où l'improvisation est l'expression ultime, la plus éloquente n'est pas forcément la plus libérée mais souvent celle qui se libère. Si l'on songe à Charlie Parker, dont on peut suivre l'effort créateur au cours des diverses reprises d'une même session ⁽²⁴⁾, on perçoit à travers les recommencements et les erreurs, le saisissement d'une nouveauté réelle. Et qu'importe d'ailleurs la fausse note si l'homme passe ! La fausse note ne met pas en cause ici la notion de connaissance, au sens artisanal du terme, mais celle d'une liberté qui se conquiert aux limites de la chose connue. Conquérir sa liberté et non avoir sa liberté. La liberté n'est pas un vocable capitaliste ou ressortissant d'une quelconque politique ; ce n'est pas à partir de la liberté que l'on crée, mais pour l'atteindre. La base, compte tenu d'un savoir des matériaux et du métier, ne doit pas être complexe pour autant. Sans quitter le domaine du jazz, le pianiste Dave Brubeck, élève de Milhaud et de Schönberg, parlant du blues, affirme : « It's the greatest form of jazz because it's the simplest form. And because of its simplicity, it

⁽²⁴⁾ Ch. PARKER cf. session enregistrée en 1946 (disque SAV.MG 12079). La même remarque peut être faite au sujet de Thelonious Monk, figure magistrale du jazz moderne, tant dans le domaine de l'interprétation que de la composition.

gives you the greatest freedom » (25). La présence de cette base est celle d'une structure connue, donc d'une référence humaine, qui est alors le tremplin d'une innovation, pure ou baroque, ou d'une remise en cause. Mondrian et Marcel Duchamp n'ont rien fait d'autre par l'abstraction ou à travers dada.

Remettre en cause ou contester. L'usage et le sens actuels de ce dernier terme sont récents. Il n'empêche qu'il est rapidement devenu un poncif et un conformisme. La contestation est même source de profit et connaît ses vedettes qui, pour participer à un festival où ce ton est de mise, acceptent des cachets substantiels. Certaines, rendons leur justice, versent une part de leurs émoluments à la bonne cause. Comme au XIX^e siècle, on a ses œuvres et on pratique la charité. La pièce de cent sous allait alors paternellement à quelqu'un, aujourd'hui le chèque va à un organisme pour payer ceux qui étudient au nom de qui il faut revendiquer et les meilleures méthodes d'infirmier le système dont, finalement, ils profitent. Il nous souvient, avant que la contestation ne fût de mode, d'une soirée avec Gérard Philipe (26). C'était à Cannes, lors d'un gala de charité ; femmes dont l'élégance se pesait au carat, hommes en smoking de couleur, l'atmosphère était déplaisante, ostentatoire, on payait pour être vu et non pour secourir les autres. Les artistes, eux, prêtaient leur concours pour aider. Lorsque Gérard Philipe annonça qu'il allait chanter, la surprise mit une sourdine soudaine aux mondanités. Pendant le temps où un orchestre déconcerté jouait un air à la mode, il retint l'attention sans proférer une parole, sans entamer une note, silencieux et maître de la scène par la justesse et l'économie des gestes, il opposait à la consommation son mépris et offrait à la charité sa présence. Gérard Philipe ne faisait pas profession de contestataire, il était un exceptionnel comédien et, dans la forme où sa sensibilité se refusait de participer ce jour-là, il révélait tout son art. L'homme ne pouvait accepter, l'artiste savait comment ne pas accepter. La contestation était double : sociale et créatrice. Celle-ci a toujours existé, sauf aux périodes d'académisme, et souvent

(25) D. BRUBECK cité par W. JOHNSON sur la jaquette du disque *Blues roots*, The Dave Brubeck Trio featuring Jerry Mulligan (CBS 563517).

(26) Dans notre souvenir cette rencontre, unique d'ailleurs, eut lieu au Casino de Cannes en septembre 1947.

aiguisée par celle-là, que l'on songe à Courbet, que l'on songe à Zola.

Cette dualité s'inscrit, on le voit, dans une tradition. Et ce double versant se retrouve chez Albert Camus, de manière tranchée, dans l'alternance de ses textes solaires et de ses Actuelles, permanence et instantanés. L'actualité fait déborder le fleuve mais c'est en regagnant son lit qu'il poursuit sa route, et celle que poursuivait Camus semblait être celle des textes solaires, qu'il disait témoins « d'une longue fidélité »⁽²⁷⁾ et par lesquels peut-être il continuait la vie méditerranéenne d'un Héraclite, que son ami René Char perpétue lui aussi. « Ces nymphes, je les veux perpétuer », disait Stéphane Mallarmé, et Claude Debussy lui marquait son accord. Le Mallarmé du coup de dés, le Debussy des études, le Joyce de Finnegans Wake, le Klee des chemins ou des carrés ne contestent-ils pas eux aussi ? Et sur quelles assises ne dressent-ils pas leurs apports novateurs ? Sont-ils contestables, alors que l'on n'a même pas fini de les piller, ni même de les découvrir ? La permanence est double également, dans son essence même comme dans la source intarissable des questions. L'homme révolté de Camus n'aspire-t-il pas au jour limpide d'Hölderlin, puisque le premier se sert du second comme épigraphe à son *Êté* ? Pourquoi, dès lors, aujourd'hui ce règne quasi exclusif de la rupture ? Pourquoi cet arroseur perpétuellement arrosé, pourquoi ce contestataire sans cesse contesté ?

Il y a bien sûr l'air du temps, l'insécurité psychologique en un temps de sécurité sociale, car pour le reste Monsieur Prudhomme *naviguait* déjà sur un volcan ! Il y a surtout la vitesse acquise de la surenchère, la dynamique de l'escalade qui ne cessent de saturer les émotions primaires et de matraquer toutes les autres. Qui n'a fait l'expérience d'entendre, sans autre émoi que l'agacement, les cris déchirants ou l'éclatement des bombes que déverse la télévision d'un voisin ? L'érotisme que l'on croit

(27) A. CAMUS, *Essais*, Paris, Pléiade, 1965, p. 1829. Lors d'une rencontre chez Gallimard en 1953, il nous dit toute l'importance qu'il attachait à ses textes solaires. En 1957 dans une interview Camus déclarait : « Ainsi l'artiste, s'il doit partager le malheur de son temps, doit s'en arracher aussi pour le considérer et lui donner sa forme. Cet aller-retour perpétuel, cette tension qui devient à vrai dire de plus en plus dangereuse, voilà la tâche de l'artiste d'aujourd'hui ». *Op. cit.*, pp. 1898-1899.

réinventer à tous les coins de rue exerce-t-il encore la moindre action ⁽²⁸⁾ ? Fellini, de la *Dolce vita* au *Satiricon*, ne passe-t-il pas finalement, non sans beauté et sans nuances, de la chaleur à la glace ?

Il y a aussi les impératifs de la consommation. Si la valeur réelle de l'œuvre d'art est d'être gratuite, et non fonction des frais éventuels consentis à divers niveaux lors de sa création, elle devrait cesser d'être une source de profit lorsqu'elle entre dans le domaine public. Sa valeur vénale, au sens capitaliste du terme, n'existe plus. Échappe pourtant à cette logique l'œuvre d'art-objet, relevant en général des arts plastiques, qui acquiert une valeur vénale régie par deux principes : la rareté, l'offre et la demande. Sans doute est-ce le caractère matériel unique de l'œuvre qui la déforce ainsi par rapport aux autres moyens d'expression et entache son rayonnement spirituel. La valeur intrinsèque, en effet, n'est pas forcément équivalente à la valeur vénale car cette dernière peut être déterminée par un caractère spéculatif qui est fonction des fluctuations subjectives du goût. Que l'on songe à l'anecdote d'Ambroise Vollard et de l'amateur qui, par souci de placement, achète un Detaille, valeur sûre, au lieu du Van Gogh qu'il aimait ⁽²⁹⁾ ! Il y a toujours eu soit engouement soit spéculation, mais à un degré moindre qu'aujourd'hui où des motifs économiques poussent aux investissements mobiliers. Le marchand, une certaine critique comme un certain public, la haute finance même, conditionnent et l'amateur et l'artiste. Si le peintre officiel du XIX^e siècle, tel Meissonier, atteignait des prix fabuleux, il existait parallèlement un art puissant qu'incarnait, par exemple, Monet.

Cette distinction est plus difficile à discerner ou à trancher de nos jours. Si le style se fait avec peine, la mode se fabrique habilement et les arts plastiques n'en sont pas les seules victimes. La littérature à l'estomac de Julien Gracq en témoigne, et combien de compositeurs ne sont-ils pas bâillonnés parce que

⁽²⁸⁾ Le phénomène n'est pas nouveau. Vers les années 1880 on assiste au plein développement d'une escalade de l'érotisme dans le domaine de l'illustration ; l'année 1882 fut même nommée l'année pornographique et des mesures de censure furent prises. Cf. notre ouvrage *De Daumier à Lautrec*, Paris, Les Beaux-Arts, 1960, pp. 72-77.

⁽²⁹⁾ A. VOLLARD, *Souvenirs d'un Marchand de Tableaux*, Paris, Albin Michel, 1938, p. 81.

leurs œuvres ne sont pas au goût du jour ou nécessitent un trop grand orchestre et, dès lors, un trop grand risque ? Le second métier si décrié, et immoral dans l'absolu, n'est-il pas en pratique, dans bien des cas, la meilleure solution pour l'homme intègre et sincère ? Julien Gracq s'en montre garant par une œuvre dominante. Car si l'on entre dans le circuit organisé, il n'y a qu'une alternative, sans rémission, le culte de l'excentricité qui étonne ou celui de la répétition qui rassure. Salvador Dali ou Bernard Buffet. Tout cela débouche sur un suicide, sous diverses formes, physique, moral ou abandon.

Le suicide de Rothko, il y a quelques mois, nous a profondément heurtés. Œuvre aboutie et fascinante, une voix chaleureuse entendue un jour au téléphone, mais l'homme inconnu. Des articles, au lendemain de sa mort, évoquaient un état dépressif dû à une désaffection du monde artistique, « he felt rejected », ou de l'isolement de l'artiste dans le succès même « fame surrounded him with himself in countless mirrors ». L'artiste prisonnier de son propre personnage, dépassé par d'autres et stérilisé par la place qu'il occupait déjà dans l'évolution de l'art « in an age of instant history »⁽³⁰⁾ ! Peut-être. L'engrenage de la gloire et sa versatilité peuvent mener au désenchantement, mais n'y avait-il pas aussi, dans cet être qui se devait puissant, une haine de l'engrenage et de la versatilité mêmes ? La confirmation de cette hypothèse se trouve in fine d'un article, non d'un critique spécialisé mais d'un ami du peintre : « a contributing cause was his long anger : the justified anger of a man who felt destined to paint temples, only to find his canvases treated as trade goods »⁽³¹⁾.

La consommation des œuvres d'art ! Et l'on songe au suicide de Nicolas de Staël. Lui qui criait en 1946 : « Vais crever la gueule ouverte [...] du fric, nom de Dieu, du fric [...]. Plus de couleurs, plus rien » et qui écrivait en 1953 : « Ne vous en faites pas pour les prix, les critiques et ce qu'on en dit. Je ne ferai

⁽³⁰⁾ G. GLUECK, *Mark Rothko, Artist, a Suicide*, in : *New York Times*, New York, 26 février 1970, p. 37 ; H. ROSENBERG, *Rothko*, in : *The New Yorker*, New York, 28 mars 1970, p. 95 ; D. DAVIS, *Mark Rothko, 1903-1970*, in : *Newsweek*, New York, 9 mars 1970, p. 98.

⁽³¹⁾ J. FISHER, *op. cit.*, p. 23.

jamais la carrière jusqu'à l'Institut ou les photos dans Match ou Vogue ce qui revient au même...»⁽³²⁾. Mais, ô ironie, Staël aurait pu lire en 1970, quinze ans après son suicide, dans ce même Paris-Match qu'il décriait, avec en couverture un avion Phantom et les bombes du Proche-Orient : « La Méditerranée, Antibes, le soleil, qui avaient inspiré son génie, ont été les paysages de sa mort : il avait quarante et un ans. Considéré aujourd'hui comme le peintre le plus original de sa génération, il connaît une gloire posthume sans précédent. Ses toiles atteignent des prix records »⁽³³⁾. Entretemps, que s'était-il passé et pourquoi le saut dans la nuit ? On a parlé de problèmes sentimentaux, d'insomnies épuisantes, mais, quelques jours avant sa mort et le succès naissant, n'écrivait-il pas aussi à son marchand : « Ne me prenez pas pour une usine »⁽³⁴⁾ ? Une obsession, une grande angoisse, mille autre choses sans doute ont pu pousser Staël au geste d'en finir. Mais pourquoi pas une rage sourde aussi ?

Staël et Rothko, un cri profond et un plain-chant, plus physique chez l'un, plus mystique chez l'autre. L'intensité les réunit et non la fuite. René Char disait de René Crevel : « Il ne s'est pas tué pour manquer l'heure et la responsabilité d'un rendez-vous un peu plus lourd que les autres », puis précisait « il n'était pas, lui, un voluptueux de vie maudite »⁽³⁵⁾. Tout à coup, peut-être Staël et Rothko ont-ils également perçu, de manière aveuglante, l'absence de liberté profonde, l'étreinte d'un monde capitaliste comme d'autres avaient refusé celle d'un univers totalitaire. Kirchner devant la marée nazie, Maïakowski à l'aube du stalinisme.

Les biens de consommation valent ce que valent les denrées de propagande ! On ne programme pas la création, on ne la dogmatise pas. Chaque créateur répond à la dose d'irrationnel qui lui est propre, qu'il libère, juggle ou canalise, et c'est ainsi qu'il éveille l'écho humain⁽³⁶⁾. Staël et Rothko, parmi d'au-

⁽³²⁾ *Nicolas de Staël* (préface de A. CHASTEL), Paris, Le Temps, 1968, pp. 80, 296.

⁽³³⁾ *Paris-Match*, Paris, 18 juillet 1970, p. 37.

⁽³⁴⁾ *Nicolas de Staël, op. cit.*, p. 401.

⁽³⁵⁾ R. CHAR, *op. cit.*, pp. 110-111.

⁽³⁶⁾ Nous venons de relever dans une interview du Dr. Gérard MENDEL : « La source d'inspiration de l'artiste est, au départ, la même que celle du contestataire

tres, ont-ils entrevu un monde blasé, fatigué, exaspéré, où l'excentricité émousse les muscles de la sensibilité, où la confusion altère le régime de l'intelligence ? Moment d'angoisse ou de dégoût ? Quelle époque, à l'échelle de son temps, ne se croyait pas au bord d'une faillite ? Que d'éruptions le volcan de Monsieur Prudhomme n'a-t-il pas connu en art, du Déjeuner sur l'herbe de Manet au Manifeste du surréalisme de Breton et encore depuis ! Les événements s'enchaînent aux événements, mais cette dernière décennie semble animée du seul besoin de mouvement sans imposer de faits saillants. Ce jeu spéculatif, en expansion continue ou en feu d'artifice discontinu, crée un vertige qui aboutit soit au Maelström d'Edgar Poe soit à l'émiettement des nerfs.

Ne peut-on cependant espérer un réflexe, une éthique ou une symbolique de référence ou de garde-fou et, au moindre, un temps de réflexion, mieux de loisir ? Camus disait en tête de ses Actuelles « qu'une morale est possible et qu'elle coûte cher » (37). L'homme est-il à ce point avare d'efforts qu'il ne peut plus trouver une somme d'énergie suffisante, alors qu'il ne cesse de courir derrière l'illusion qu'il a de ce qu'il pourrait être ? L'art d'aujourd'hui est souvent un art de nouveau-riche, fait de notions intellectuelles mal ou pré-digérées et s'adresse trop souvent à un milieu où il remplace les petites femmes et les chevaux de course. On s'amuse et on parie et on se veut dans le vent quel que soit son âge.

Pardon messieurs, technocrates, scientifiques ou autres politiques, il est difficile de se frayer un passage à travers la foule des spécialistes dans cette ruche à rayons multiples et de croire que l'homme peut exister encore, cesser de se préoccuper de

ou de celui qui s'adonne à une technique contra-limitative : le fantasme, l'univers maternel. Mais, à partir du fantasme, l'artiste peut construire quelque chose parce que ce « fils de la mère » a tout de même trouvé des pères spirituels, ses maîtres, des artistes admirés auxquels il s'identifie plus ou moins et qui peuvent lui transmettre une certaine tradition. Cette identification à des pères spirituels permet la sublimation qui rend l'activité fantasmatique féconde. Il est à remarquer, cependant, que ce processus est moins poussé dans l'art moderne où l'accent est mis beaucoup plus sur la révolte contre l'héritage que sur son respect». *Pourquoi cette irruption d'irrationnel dans notre société*, un entretien de Tanneguy de Quénétaïn avec le docteur Gérard Mendel, in : *Réalités*, Paris, octobre 1970, p. 121.

(37) A. CAMUS, *op. cit.*, p. 713.

ses composantes pour être ce nœud complexe, se souvenir de l'arroseur arrosé et vivre enfin. Faulkner mettait en garde celui qui « aura troqué son âme et sa personnalité contre un numéro » et oblitéré « l'élément humain qui lui est propre ». S'adressant au jeune écrivain il ajoutait : « la difficulté de sa tâche, de notre tâche à tous, est d'empêcher que la race humaine soit privée de son âme comme on châtré les étalons, les sangliers ou les taureaux »⁽³⁸⁾. Faulkner appartient aux vieilles lunes, ironiseront certains, son âme est dépassée ! Non, son œuvre n'est encore qu'un point de départ. Et même s'il était vieux alors, pourquoi ne serait-il pas tout simplement vrai, tout simplement sage ? Ce mot ancien fait rire, mais combien de vocables actuels ne font-ils pas bâiller ! L'art et la liberté ne peuvent être que le fruit d'une humanité mieux accomplie.

Octobre 1970.

⁽³⁸⁾ W. FAULKNER, *Un mot aux jeunes écrivains* (1958), in : *Essais, discours et lettres ouvertes*, trad. J. et L. Bréant, Paris, Gallimard, 1969, pp. 205, 206, 209.

De l'évasion à la prise de conscience. Littérature et arts contemporains

par Paul Hadermann

Professeur à l'Université Libre de Bruxelles

S'il est une notion qui, actuellement, sert de passe-partout aux critiques et d'appât aux foules, c'est bien celle de « spectacle total ». Qu'il s'agisse de feu le *Living Theatre*, des « mises en ballet » théâtrales, musicales ou littéraires de Béjart, des malicieuses élucubrations érotiques de l'*Eden Theatre* ou de grandes machines incendiaires et rentables à la *Hair*, il semble bien que partout ce même commun dénominateur doive assurer le public du caractère « up to date », pardon, « in », de l'œuvre présentée. C'est un fait que le concept même de « totalité » est très important dans la société actuelle. Georges Matoré l'analyse dans sa remarquable étude sur *L'espace humain* ⁽¹⁾. Le marxisme, le surréalisme, l'expressionnisme ont, chacun à sa manière, mis l'accent sur le développement de l'homme total. En politique, le totalitarisme est aussi, malheureusement, un phénomène actuel, qui soumet l'individu à l'unité globale de l'état. Mais ceci est une autre histoire.

Qu'entend-on, au fond, par spectacle total ? Si l'on pense aux moyens employés, la réponse est simple, c'est une lapalissade : un spectacle total est un spectacle qui emploie tous les moyens susceptibles de produire un effet sur le spectateur, donc également des moyens d'expression provenant d'autres domaines que le théâtre dit classique, comme la musique, la peinture, le

(1) G. MATORÉ, *L'espace humain*. L'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains. Paris, La Colombe, 1962.

ballet, le cinéma, etc. Mais ceci ne nous apprend pas grand-chose au sujet de l'essence, de la signification de ce genre et de son importance spécifique pour notre époque.

Le spectacle total n'est pas né d'hier. On pourrait remonter très loin dans le temps, mais restons-en à Wagner, qui a d'ailleurs forgé le terme : « das Gesamtkunstwerk ». Ses drames, en effet, se basent sur une cohésion intime de la parole, du geste, de la mise en scène et du son. Jamais avant lui ces éléments n'ont été soudés ensemble aussi fort, pour former un tout organique. Bien sûr, l'opéra avait été un pas dans cette direction, mais la plupart du temps il s'agissait là d'une simple juxtaposition d'airs, de récitatifs, de ballets, etc. (Monteverdi, Mozart sont ici d'illustres exceptions). Une unité totale, expression d'ailleurs d'un seul génie créateur, n'a été voulue — et atteinte — que par Wagner (fig. 1).

Mais Wagner considérait la musique comme « la mère du drame » et comme la plus haute forme de l'art. En contradiction avec ses propres théories, il lui arrivait, lors de l'exécution de ses drames, de cacher de la main les yeux de ses voisins. Wagner, par un tel geste, se montrait bien l'héritier du romantisme qui, d'un côté, croyait à la possibilité d'une collaboration et d'une interaction des arts dans l'expression du sentiment et de l'imagination, mais qui, d'un autre côté, donnait à la musique la part du lion.

Non seulement la littérature romantique, allemande surtout, faisait une large part à la musique dans ses sujets, mais encore elle s'ouvrait à elle dans ses structures mêmes, dans ses principes de composition. Novalis, par exemple, entend donner à tel chapitre de son *Heinrich von Ofterdingen* un sous-titre indiquant un mouvement musical : adagio, allegro, etc. Hoffmann emploie la technique du leitmotiv avant la lettre dans certaines de ses nouvelles. Dans la poésie, la musique des mots l'emporte déjà souvent sur la signification, au sens étroit, du poème.

Quant au domaine des arts plastiques, pensons à Delacroix notant dans son journal que la peinture doit être sœur de la musique. Rejetant le réalisme, il veut suggérer ce qui se trouve « au-dessus de la pensée », par une « composition » de couleurs comparable à la composition musicale.

En fait, nous assistons vers la fin du XIX^e siècle à une « musicalisation » de l'art et de la littérature, dans laquelle Wagner

et le wagnérisme ont joué un rôle appréciable et qui, d'une façon plus générale, se situe dans le prolongement du romantisme.

Peut-être cette musicalisation s'explique-t-elle sociologiquement. Face à l'esprit pratique, au positivisme et au conformisme qui caractérisent l'âge d'or de la bourgeoisie, est né au XIX^e siècle un nouveau type d'artiste, le « poète maudit », l'original en rupture avec son milieu, l'incompris qui se sent exclu de la société et qui va donner à cette exclusion une valeur positive. L'exotisme, dans l'espace comme dans le temps, qui répondait déjà au besoin d'évasion romantique, se précise maintenant en une fuite systématique, hors du réel quotidien. « Anywhere out of the world », l'idéal de Baudelaire. Mais où pourrait-on trouver des paradis plus artificiels, un lieu plus privilégié, plus inviolable que dans le monde retranché, autonome, de la musique ? La musique fut pour le romantisme et encore bien davantage pour la fin du siècle l'évasion par excellence. Elle seule témoignait de la liberté créatrice de l'individu confronté à l'absurdité aveugle des forces vitales, selon un pessimiste tel que Schopenhauer, qu'admirait Wagner. Ce n'est que grâce à elle qu'on pouvait saisir les pulsations profondes de la vie réelle du monde, au-delà du quotidien : ainsi réagissait Nietzsche, ami, puis ennemi de Wagner, au nihilisme de Schopenhauer.

En France, où pourtant le romantisme avait été moins orienté vers la musique, Wagner fut accueilli avec enthousiasme par l'avant-garde littéraire. André Cœuroy a consacré une remarquable étude à ce phénomène, dans *Wagner et l'esprit romantique* (2). Nerval, Gautier, Baudelaire, Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé, Huysmans, Verlaine et beaucoup d'autres admiraient Wagner, l'idolâtraient. Les symbolistes fondèrent la « Revue wagnérienne », consacrèrent de nombreux poèmes au compositeur qu'ils louaient dans leurs critiques ; ils organisèrent des banquets où l'on entonnait, dans l'euphorie du dessert, la chevauchée des Walkyries. Et il y eut toute une mode, dans la littérature de deuxième ordre, de héros à la Siegfried, de femmes aux longs cheveux blonds et de châteaux lointains. La « Revue wagnérienne » contribua largement à faire naître un climat

(2) A. CŒUROY, *Wagner et l'esprit romantique*, Paris, Gallimard, 1965.

poétique où le mystère, l'extase, l'intuition, les forces obscures de la musique donnèrent lieu à pas mal de mauvaise rhétorique (mais il ne faut pas oublier que Proust s'est formé dans cette atmosphère).

Qu'il y ait eu ou non influence directe de Wagner sur le cercle de Mallarmé par exemple, une chose n'en reste pas moins acquise : la coïncidence remarquable entre, d'une part, les avances que fait la musique à la littérature sous la forme du *Gesamtkunstwerk*, de l'œuvre totale, et, d'autre part, les proclamations des poètes d'alors : Baudelaire écrivant à Wagner : « Cette musique est la mienne », Mallarmé constatant : « Je fais de la musique », et Verlaine souhaitant : « de la musique avant toute chose ».

Les peintres et les critiques d'art de cette époque font volontiers appel à la musique pour expliquer leur art. Baudelaire parle peinture en termes de contrepoint, mélodie, etc., Odilon Redon envie la musique et déclare vouloir faire sienne sa technique combinatoire, pour exprimer l'indéfinissable. Van Gogh parle d'une « orchestration des couleurs » et prédit que la peinture évoluera du domaine plastique vers le domaine musical. Nombreux sont les peintres qui ont des préoccupations analogues, de Gauguin à Munch.

En quoi peut consister, au fond, la musicalisation de l'art et de la littérature ? La musique est conçue de deux façons au XIX^e siècle : soit comme expression d'un monde intérieur ou de l'indicible, soit comme arabesque formelle n'exprimant qu'elle-même — tel était le point de vue de Hanslick, critique autrichien qui s'opposa à l'esthétique de Wagner.

A ces deux conceptions correspondent les deux tendances qui, sous l'influence initiale de la musique, vont prédominer dans les autres arts : l'expressive, qui est la première à se déclarer, et la formaliste. Ces tendances se développeront au détriment du principe de la *mimesis*, de l'imitation du réel, qui deviendra plutôt le domaine de la daguerréotypie.

Tout comme la peinture moderne rejettera le schéma perspectif traditionnel depuis la Renaissance, la poésie de Mallarmé, des symbolistes, des vers-libristes renoncera à l'emploi conventionnel de la langue, de la syntaxe, de la rime et du vers classique. La ligne mélodique de la phrase ou du vers libre, la sonorité du mot, le silence entre les mots, voilà ce qui devient le

plus important. L'intensité expressive de la diction, aussi. C'est ce qui explique le rôle de la mise en page dans un poème comme *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Mallarmé lui-même comparait la typographie à une partition musicale, et c'est souvent la fonction que lui assigneront Cendrars, Apollinaire (même si ses calligrammes imitent en même temps la forme des objets), Albert-Birot, Cocteau, Marinetti, Van Ostaijen, etc. Certains poètes iront plus loin encore en détruisant les mots eux-mêmes pour ne plus proférer que des sons : ainsi Blümner en Allemagne, ou les lettristes français, Izou en tête. Ceci n'est pas tout à fait nouveau : déjà au Moyen Age, des poètes se sont livrés parfois à des jeux de sons.

Le caractère musical de la poésie de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e se retrouve également au niveau des structures : Mallarmé considère le leitmotiv wagnérien comme un des principes majeurs de la construction du poème. Van Ostaijen déduit tout un poème des variations musicales possibles sur un thème, une phrase initiale.

La nouvelle et le roman nous fournissent également des exemples : après Poe et Hoffmann, même les réalistes et les naturalistes emploient des procédés musicaux : Dickens et Zola font un usage fréquent du leitmotiv avant la lettre, dont le prototype était, au fond, l'idée-fixe chère à Berlioz, qu'admirait Zola. *Une Page d'Amour*, *Le Docteur Pascal* montrent comment Zola appliquait l'idée fixe au roman. On retrouvera souvent le leitmotiv chez Thomas Mann, dont l'art, de même que celui de Proust, Joyce, Huxley, Broch, s'apparente volontiers à la musique par d'autres formules encore : thème et variation, contrepoint, forme de sonate avec reprise et rondo, fugue, improvisation, etc. Quant au théâtre, il faudrait citer Maeterlinck — les cheveux de Mélisande — ou Strindberg qui, dans *Till Damascus*, emploie des personnages comme des thèmes musicaux symbolisant chacun tel ou tel sentiment du héros principal, de sorte que sa pièce devient une polyphonie psychologique.

Dans les premières années du cinéma, avec très peu de retard sur les autres arts, la composition musicale influencera le montage : après l'ivresse de Méliès et de Feuillade découvrant le monde du temps représenté en images, Griffith est le premier à tenter des expériences : *Intolérance* (1916) nous montre successivement quatre thèmes qui, ensuite, sont superposés et com-

binés entre eux dans une fugue de plus en plus vertigineuse. Quelque dix ans plus tard, Walter Ruttmann manipulera avec une incroyable virtuosité de montage des images documentaires dans *Berlin, symphonie d'une grande ville* (1927). Musical aussi, le montage des premiers films abstraits de Eggeling, Richter, etc. Les titres en sont d'ailleurs révélateurs : *Symphonie diagonale*, *Rythme 23*, *Opus IV*, etc.

Entre-temps, les peintres se sont de plus en plus penchés sur leurs problèmes d'expression. L'on constate que ce qu'ils continuent, par habitude sans doute, à nommer musical dans leur art, se réduit aux éléments constructifs et expressifs. Signac, Seurat et les autres néo-impressionnistes ne se contentent plus de vouloir rendre l'impression atmosphérique ; ils commencent à vouloir exprimer leur monde intérieur. Ils voudraient même considérer les couleurs et les lignes comme une sorte de code renvoyant chaque fois presque mathématiquement à certaines émotions précises, déterminées. « Le triste de la ligne, dira Seurat, c'est les directions abaissées ».

Expression d'une subjectivité et composition picturale sont également réunies chez l'expressionniste Kandinsky, pionnier de l'art abstrait autant par ses œuvres peintes, qu'il intitule « composition » ou « improvisation », que par ses écrits théoriques. En lisant son livre *Du Spirituel dans l'Art (Über das Geistige in der Kunst)* (1911), qu'on s'arracha parmi l'avant-garde artistique et littéraire, on se rend compte que ce peintre est à la fois héritier du XIX^e siècle — il se réclame de Wagner et de Maeterlinck et fait appel à la musique comme principe de composition — et qu'il est le théoricien par excellence de l'abstraction lyrique. Son œuvre marque un pas décisif vers l'intériorisation de la peinture, vers son autonomie. La tâche de l'artiste moderne, dit-il, est de faire vibrer l'âme humaine par des moyens techniques adéquats, purement artistiques. Chaque art mettra en œuvre les techniques et les matériaux qui lui sont propres, chaque œuvre ne devra exprimer que sa propre nécessité intérieure, sans référence nécessaire au monde extérieur. Ainsi, partant de la musicalisation, qui a permis que l'art se libère de sa tâche « reproductrice », Kandinsky en arrive à prôner un art, ou plutôt des arts purs, autonomes, ayant chacun leur technique spécifique.

S'il reste encore au XX^e siècle des traces nombreuses de l'en-

gouement pour la musique-en-tant-que-poésie ou pour la poésie-musique-avant-toute-chose, s'il existe encore des paradis imaginaires où fleurit le lotus de l'oubli ou de l'évasion, — une chose a disparu depuis la fin du siècle précédent : la croyance à la possibilité d'une coopération complète de tous les arts pour atteindre ce paysage idéal.

La fusion des arts, ce qui leur donnait un caractère vague, équivoque, est remplacée, au besoin, par des emprunts conscients, concertés, explicitement avoués et mis entre guillemets, sous forme de collages et de montages. Mais chaque art s'est découvert, dans une nudité reconquise, ses principes de composition essentiels, irréductibles. D'où le jaillissement de toute une réflexion critique, chez les artistes eux-mêmes. On pourrait presque parler d'un narcissisme de l'expression, s'il n'y avait ce besoin de creuser, toujours plus loin, vers l'essence et les possibilités de chaque genre. La totalité qu'on cherche à atteindre aujourd'hui se situe surtout en profondeur, c'est une quête d'absolu, une exigence de pureté.

Le credo artistique de Kandinsky, ceux aussi de Gleizes et Metzinger, de Klee et nombre d'autres, se situent à la charnière de deux époques. Entre 1910 et 1920 notre monde change de figure. La philosophie et la physique ébranlent la vision empirique des choses ; l'archéologie et l'anthropologie secouent en l'élargissant notre conception de la culture ; la guerre met fin à des tas d'utopies généreuses héritées du siècle des lumières ; la Révolution russe sape les bases d'une société bourgeoise ; la machine viole les paysages et transforme notre expérience du temps et de l'espace ; le moi conscient se sent rétrécir comme une peau de chagrin devant les forces du subconscient et de l'instinct dévoilées par Freud. L'art est en pleine crise. Avant la guerre, les futuristes voulaient incendier musées et bibliothèques au nom de nouvelles « valeurs » : la vitesse et la violence. A la fin de la guerre, les dadaïstes veulent anéantir toute forme d'art et toute valeur, au nom de rien. C'est à cette époque que fleurit en art et en littérature le grotesque, chez Picabia, Grosz Apollinaire, Van Ostaijen, Mack Sennet, Chaplin etc., et que débute le seul écrivain qui parviendra à métamorphoser le grotesque, à lui donner les proportions du tragique et du sublime : Kafka. Le désarroi dont le grotesque est le signe n'a pas disparu, ainsi que le prouve le théâtre d'Ionesco, de

Beckett, d'Adamov, de Dürrenmatt. Cependant, dès 1910 et même avant, les recherches formelles des peintres et des écrivains ouvrent la voie à une nouvelle saisie de l'espace, à une vision du monde qui sera dorénavant appréhendé, tant en art que dans les domaines scientifique et philosophique, comme un univers discontinu. Annoncée déjà dans la technique romanesque de Proust et dans sa conception du souvenir, la discontinuité caractérise les œuvres de Hemingway, Faulkner, Dos Passos. En peinture elle apparaît dans l'éclatement des formes du futurisme et du cubisme, ou, plus tard, dans le corps-à-corps avec la toile qu'est l'« Action Painting ». De même les musiques sérielle, électronique et concrète ont raccourci, puis éliminé la ligne mélodique. Bref, il s'est répandu une esthétique du choc et du saut, où la seule cohésion possible ne peut résider qu'en un réseau de rapports et de structures variables. — Mais revenons à l'histoire.

Après le dadaïsme, qui fut comme la poussée de fièvre violente accompagnant la crise, chaque art se mit à faire l'inventaire des possibilités qui lui restaient. Seul le surréalisme essaya de poursuivre la révolution entreprise par Dada, mais en l'affectant du signe positif, en voulant trouver un sens à l'absurde, transmué en surréel. Ce fut peut-être le dernier essai d'une attitude universaliste, dont la fragilité apparut lorsqu'elle fut mise en contact avec les réalités politiques. L'apport majeur du surréalisme fut, bien sûr, l'exploitation du subconscient et du rêve, et par là ce mouvement fait partie du grand courant de rénovation qui s'est fait jour dans tous les domaines, dans le premier quart du siècle.

Certains artistes ont choisi, consciemment ou non, le primitivisme ou la spontanéité. Ils ont voulu revoir le monde avec des yeux d'enfant, ouverts au miracle. Ils se sont inspirés de l'art nègre, du monde des légendes, ou de la fruste solidité paysanne, de la poésie enfantine naïve, de l'improvisation jazz : citons pêle-mêle Rousseau, Picasso, Chagall, Permeke, Cendrars, Hindemith. D'autres — ou parfois les mêmes — ont choisi l'analyse et l'ascèse, à la recherche de la poésie pure, de la peinture pure, de la musique pure, sur les traces plus intellectuelles de Mallarmé : Braque, Klee, Mondrian, Valéry, Benn, Eliot, le Strawinsky d'après le *Sacre*, etc. Tous ces artistes sont convaincus, comme Gide, qu'« on n'obtient rien

de bien par le mélange» ; ils rejettent Wagner, le romantisme et son culte du moi. On reproche même à Kandinsky d'être trop subjectif. Plutôt que d'une déshumanisation de l'art (dixit Ortega y Gasset) il faudrait parler, après 1920, d'une « désubjectivation » dans l'attitude de ces hommes nouveaux qui veulent « construire » des formes nouvelles.

Les cubistes analysent et font une synthèse plastique des formes discontinues de la réalité. Mondrian procède à des expériences purement formelles, avec des couleurs simples et des rapports horizontaux-verticaux. Kandinsky lui-même évolue vers une composition plus architecturale que musicale. La sculpture renonce aux jeux de surface et conçoit des œuvres solidement charpentées ou coupantes comme des lames, dans les deux cas retrouvant les lois d'une dialectique du vide et du plein : Maillol, Giacometti, Arp, Brancusi, Moore, Pevsner, (fig. 2), Jaspers. L'esthétique du Bauhaus issu de l'expressionnisme répand la forme fonctionnelle dans la vie quotidienne. Le système dodécaphonique introduit de nouvelles structures dans la musique. Le cinéma devient conscient de ses modes d'expression propres avec Fosco, Mack Sennett, Koulechov, et reconnaît dans le montage et le travelling ses techniques spécifiques. En Russie on fonde même un « laboratoire expérimental du film ». Il suffit de comparer le *Cabinet du Dr Caligari* (1920), encore tout encombré de réminiscences picturales expressionnistes, au *Cuirassé Potemkine* (1925) (fig. 3) pour se rendre compte du chemin parcouru.

Par une démarche analogue, la poésie devient, pour citer Benn, un « laboratoire des mots ». Rejetant la suggestion floue et le vague à l'âme des symbolistes, les imagistes anglais ainsi que Reverdy, par exemple, sont à la recherche d'une pureté ascétique. Le roman aussi se replie sur lui-même, devient parfois un dialogue avec ses propres possibilités d'expression : pensons aux *Faux Monnayeurs* de Gide.

Toutes ces formes d'art évoluent parallèlement, de la conception musicale, expressive, subjective, vers l'autonomie et l'objectivité de la représentation. La peinture et la sculpture sont à l'extrême pointe, non plus la musique. Mais cela ne signifie pas que les autres arts les imitent ou s'adaptent à elles. Le cas de certains artistes doubles ou triples est probant à ce sujet : alors que Wagner soumettait tous ses dons au même *Gesamt-*

kunstwerk, il ne viendrait pas à l'esprit d'Arp de réunir dans une même œuvre sa poésie et sa peinture ou sa sculpture. Klee, Michaux, Hugo Claus sont peintres ou dessinateurs et écrivains, mais ils ne mêlent pas leurs talents.

La séparation des genres, qui n'exclut certes pas le danger d'une rhétorique nouvelle, témoigne d'un certain formalisme à notre époque. Parfois on a l'impression d'un vide, ou qu'une anémie s'installe, à force d'exercices de style. Peut-être est-ce pour cette raison que des artistes abstraits ont assez rapidement réintégré, du moins en partie, la réalité ambiante dans leurs œuvres. Mais il est parfois difficile de déterminer quel est le sens du regard qu'ils jettent ainsi sur le quotidien.

Quel est, par exemple, le rôle du collage ? On n'imité même plus la réalité extérieure ; on la colle sur la toile : un morceau de journal, un bout de papier de tapisserie, une lettre. S'agit-il de rapprocher l'œuvre, devenue trop cérébrale, du monde connu, ou y a-t-il là un effet de distanciation, au contraire, qui veut donner aux objets ainsi incorporés une valeur insolite ? Le collage est-il un succédané de la troisième dimension ? Peut-être chez certains cubistes, mais certainement pas chez les dadaïstes qui veulent désintégrer la réalité, ni chez les surréalistes qui veulent en dévoiler une autre (fig. 4).

Il n'y a pas de collages qu'en peinture : Apollinaire ou Van Ostaïen emploient ce procédé dans leur poésie, lorsqu'ils y insèrent un slogan publicitaire ou un refrain à la mode. Les romans de la « Neue Sachlichkeit » en font autant dans les années 20. Le cinéma, la musique, se prêtent admirablement à cette technique : ainsi dans *Petrouchka*, de Stravinsky, où un orgue de barbarie se met à jouer « Elle avait un 'jamb' de bois ». L'on pourrait apparenter au collage la citation, fréquemment employée dans les romans de Joyce ou de Claus, dans les poèmes d'Eliot, de Pound ou de Benn, dans les *Bacchanales* de Picasso d'après Poussin, ou dans ses *Ménines*, dans la *Jocondoclastie* de Dalí ou dans les allusions de Bo Widerberg à Renoir. Le phénomène est fréquent dans le pop' art, notamment chez Rivers. On ne se réfère plus ici à la réalité spatiale environnante, mais à la réalité temporelle, au passé, à une tradition. Cela peut se faire dans un esprit de parodie ou, au contraire, avec le but d'insuffler une vie nouvelle à certains faits, à certains mythes. L'appel au mythe, si fréquent de nos jours, peut en effet être

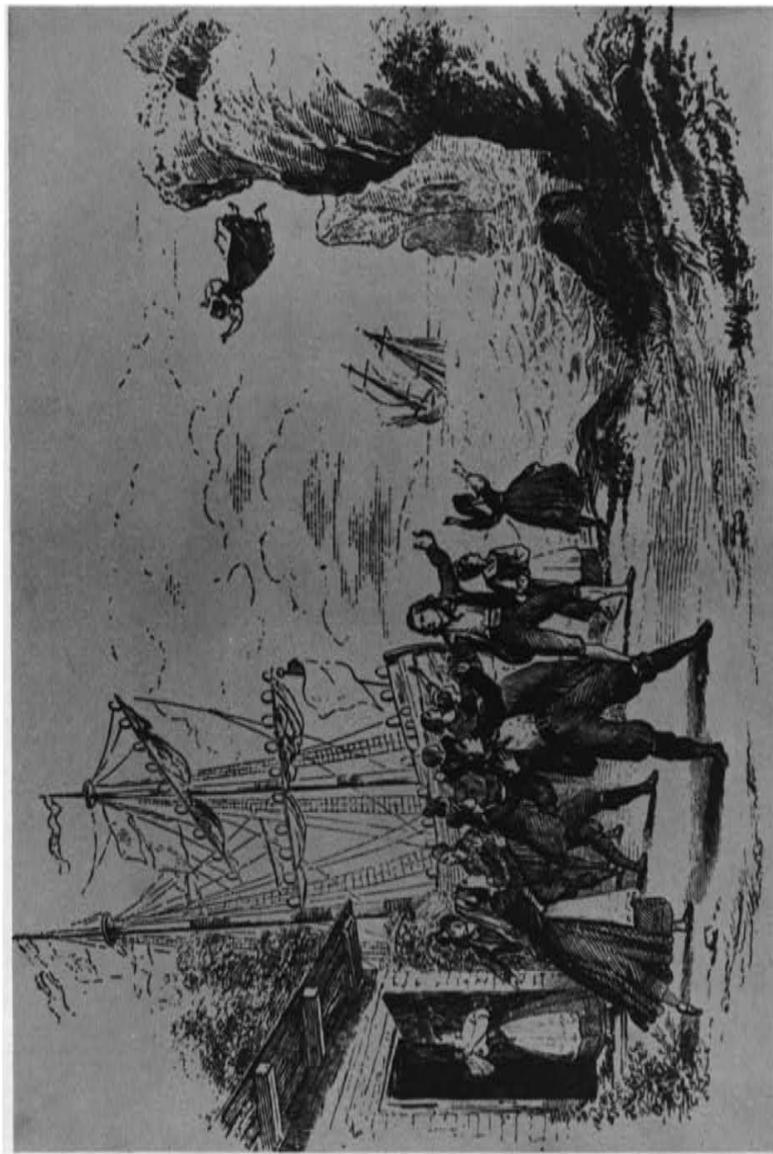


Fig. 1 — Le Hollandais volant joué à Dresde en 1843
(*Leipziger Illustrierte Zeitung*)



Fig. 3 — S.M. EISENSTEIN,
Le cuirassé Potemkine.
Détail de la séquence des
escaliers d'Odessa, 1925.

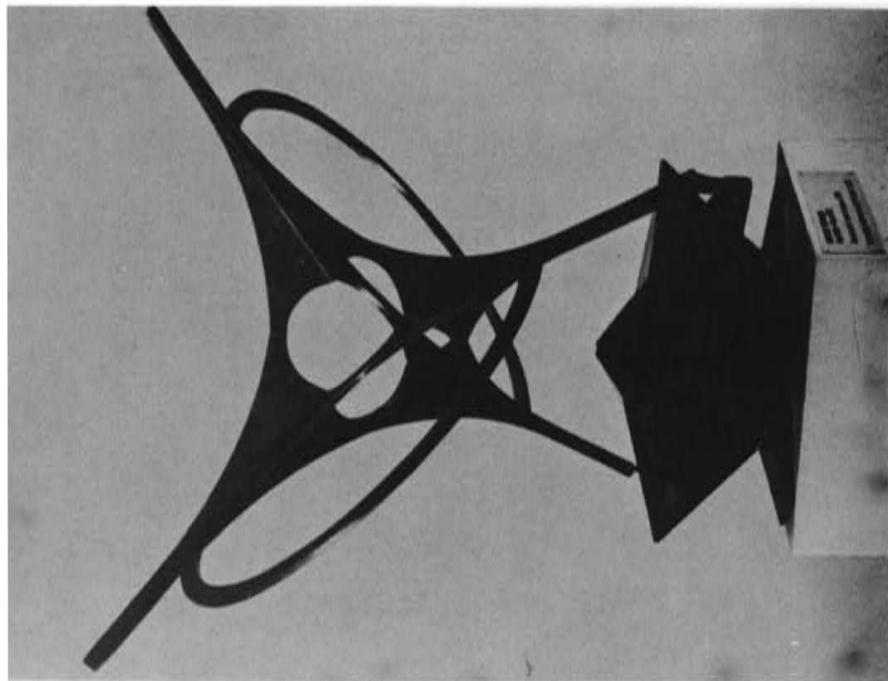


Fig. 2 — A. PEVNER, *Construction dans l'espace*.
Bâle, Kunstmuseum.



Fig. 4 – F. PICABIA, *La femme aux alouettes*
(Collection privé)

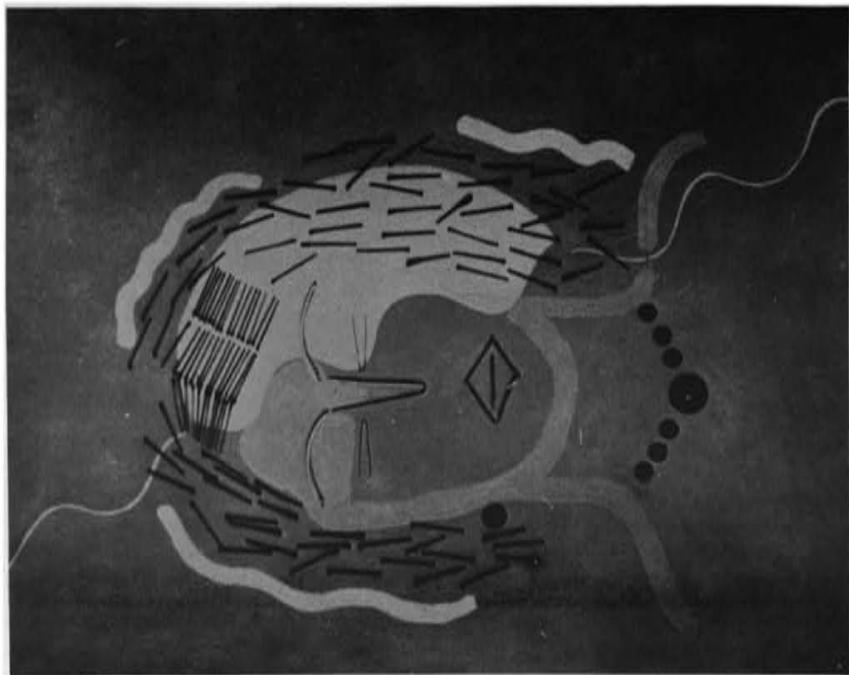


Fig. 5 – R. LICHTENSTEIN, *Good Morning, Darling*, 1964.
New York, Leo Castelli Gallery.



Fig. 6 — SOTO, *Pénétrable*, 1969.



Fig. 7 — Le *Living Theatre* de New York dans une scène de *l'Antigone* de Bertold Brecht.

considéré comme une citation dans le sens le plus large du terme.

Ces dernières années, nous assistons à une sorte de contre-offensive d'un certain réalisme, non plus sous la forme allusive du collage discret, mais en force. Il s'agit d'une réaction contre le formalisme, réaction certes différente de celle des années 30, où il y eut un regain du régionalisme, du roman traditionnel et du réalisme social. Nous pouvons considérer cette nouvelle approche du réel de deux points de vue différents, celui des moyens employés et celui de la destination de l'œuvre.

Les moyens font penser à ceux des dadaïstes et parfois des futuristes qui annoncèrent Dada. Dans chaque domaine de l'art, en effet, nous assistons à un élargissement de la technique du collage (dans le sens le plus large) : le collage envahit l'œuvre entière et la supplante parfois.

Le bruitisme, introduit dès 1911 dans la musique par le futuriste Pratella, connaît un nouvel essor grâce à des compositeurs comme Henry, qui crée tout un morceau avec le seul enregistrement de grincements de porte. Chez Stockhausen ou Berio, le bruit se mêle à la voix et à la musique électronique.

En peinture et en sculpture, c'est l'invasion des naïfs authentiques ou raffinés. A côté d'un regain d'intérêt pour les peintres de dimanche et pour l'art des enfants et des fous, nous assistons à l'épanouissement du pop' art, qui enregistre d'un regard froid notre monde de stars, de boîtes à conserves et de bandes dessinées (fig. 5), pour créer avec ces éléments des ensembles neufs, comme le faisaient les cubistes à partir de formes géométriques. Parfois aussi les artistes pop se contentent de la photo d'un objet, de sa reproduction en plâtre ou en plastic, ou ils trouvent encore plus simple de clouer une vraie table au mur et d'y coller assiettes et couverts. Duchamp et les dadaïstes en faisaient autant, mais dans un esprit différent, plus négatif, plus subversif. Avec le pop'art s'instaure une nouvelle relation à l'objet, qui souvent d'ailleurs est un objet de rebut, usagé ou négligé.

Le cinéma connaît depuis quelques années la mode du cinéma-vérité. Il obtient en outre des effets surprenants par l'allusion à l'actualité politique, par l'insertion d'interviews volontairement banales, bref en se référant constamment à la vie quotidienne. Ainsi *La Chinoise* se compose d'un amalgame de collages, de citations et d'allusions politiques où, comme ailleurs, triomphe

l'esthétique du discontinu. Les objets les plus simples revêtent une importance nouvelle, par exemple, dans la *Chairy Tale* de Mac Laren.

La poésie aussi revient aux choses humbles, au réel quotidien, que ce soit sous la forme d'une agression amoureuse — Char — ou sous celle d'une osmose avec l'objet décrit, chez Ponge et avant lui parfois chez Rilke. Souvent elle se rapproche du langage parlé, voire de l'argot. Queneau a été accusé pour cette raison d'écrire de l'anti-poésie. Le langage du roman en fait autant : pensons encore à Queneau, ou à Albertine Sarrafin, et longtemps avant eux à Hemingway ou à Céline. Le roman aussi remet les objets à l'honneur. Ils sont plus qu'un simple décor dans le nouveau roman, où l'on parle à bon droit d'une « école du regard ».

Le théâtre d'avant-garde n'a pas pour but l'évasion hors du monde où nous vivons. Les mises en scène historiques ont rejoint les alexandrins dans les entrepôts désaffectés. Les recherches dans la mise en scène, où il est fait usage de techniques différentes, visent à l'efficacité de l'impact et non à l'évasion esthétique. Jarry avait déjà fait un sort à la langue classique, Beckett a continué dans ce sens. Les sujets sont souvent d'ordre très général, pour ne pas dire universel. L'absurde, le mythe, l'actualité s'y rejoignent, par des allusions ou des silences. Ou bien l'on représente directement des problèmes politiques et sociaux, que ce soit dans le théâtre engagé de Brecht ou dans le théâtre documentaire de Kipphardt, Hochhuth et d'autres, que préfigurent d'ailleurs les « Living Newspapers » des années 30 en Amérique.

Quant au sens et à la destination de beaucoup de ces œuvres nouvelles, on pourrait les résumer par le vocable déjà devenu classique d'« œuvre ouverte », « opera aperta », que leur appliqua Eco (3).

Ces œuvres ne sont pas seulement ouvertes à la réalité en tant que matériau employé, elles s'ouvrent à nous, dans ce sens qu'elles nous laissent libres de leur donner une signification. L'objectivité des moyens correspond à une neutralité de l'au-

(3) U. Eco, *L'œuvre ouverte*. (Traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev). Paris, Éditions du Seuil, 1965.

teur, qui peut n'être qu'apparente, mais qui invite en tout cas à une participation active. C'est nous — et non l'artiste — qui donnons son sens à l'œuvre. Bien sûr, cela a toujours plus ou moins été le cas ; Eco lui-même reconnaît que toutes les œuvres d'art sont plus ou moins ouvertes. Mais l'ouverture présente est voulue, la structure des œuvres mêmes nous la révèle. Déjà Mallarmé et Valéry ont eu l'idée d'une œuvre qui permît le jeu avec ses éléments. *Les Cent Mille Millions de Poèmes* de Queneau en sont un exemple humoristique. Il s'agit d'assembler en combinaisons multiples des vers imprimés séparément sur des bandes de papier, un peu comme les personnages dont on peut combiner à loisir les têtes, les corps et les jambes, dans certains livres d'enfants.

C'est un peu dans le même esprit que Stockhausen laisse parfois à ses exécutants la liberté de choisir le début et la fin de la partition et d'en combiner les parties à leur guise. En sculpture, la même liberté existe dans le monde des mobiles, ou de ces œuvres qui changent d'aspect ou se mettent à bouger dès que le spectateur se déplace, les déplace ou les met en mouvement par un mécanisme quelconque.

L'art devient activité ludique. Mais le jeu et le rite peuvent aller de pair : qu'est-ce d'autre que le happening, où les spectateurs font partie intégrante du spectacle ?

Bien sûr, la participation du public peut être plus intellectuelle, par exemple dans les poésies, romans, films ou pièces à caractère multiple, dans les œuvres à différents niveaux de signification. Le *Ulysses* de Joyce, le *Château* de Kafka, *L'Année dernière à Marienbad* de Resnais et Robbe Grillet, *De Verwondering* de Claus se développent sur des plans parallèles : on peut y trouver en même temps une valeur de symbole, une banale anecdote, un mythe, parfois un événement historique. Entre ces différents niveaux il y a des tas d'interactions que souvent l'on ne découvre qu'au n^{ième} contact. Il faut vivre avec de telles œuvres, collaborer avec l'auteur en quelque sorte, saisir sa démarche, ses démarches, parfois continuer, prolonger sa création.

Brecht ou Sartre représentent sur la scène certaines situations. Ils attendent une réponse, une réaction du public. Eux-mêmes n'expriment pas nécessairement la solution du problème. Ceci est une autre ouverture sur le monde, cette fois dans le domaine politique ou idéologique. L'art d'environnement n'est pas, lui

non plus, un art d'évasion. L'on pourrait même, au contraire, parler à première vue, d'un art d'emprisonnement, de conditionnement des individus soumis aux caprices d'un espace arbitraire, souvent clos (fig. 6). Pourtant, l'un des résultats de ce conditionnement, c'est qu'on prend conscience de son propre corps qui se sent inséré dans l'œuvre, soit comme un intrus, soit comme une présence attendue, mais en tout cas comme une affirmation dynamique : on veut bouger, on bouge, on se déplace, les proportions spatiales évoluent autour de vous, on a envie de les transformer et on le fait quand c'est possible : le happening n'est pas loin. Cette sensation n'est pas seulement physique : partant de là, elle peut gagner l'esprit, et ce n'est pas un hasard si les créateurs d'environnement, tels Persico Paris, sont aussi des artistes engagés : je pense, à sa chambre mortuaire composée pour un enfant mort-né au Vietnam et intitulée *Voices of packaged souls* (« voix d'âmes emballées »). Au-delà de l'environnement immédiat, il y a l'horizon du monde auquel l'œuvre nous renvoie avec une conscience accrue de nous-mêmes, de notre situation.

C'est dans l'intensification du dialogue entre l'art et le public qu'il faut peut-être chercher la clé du concept actuel de « totalité » dans l'art. Je n'en veux pour preuve, dans le domaine du théâtre, que les recherches des architectes visant à multiplier les contacts entre le public et l'acteur. On peut appeler total cet art contemporain, non pas parce qu'il mobiliserait toutes ses forces pour nous faire oublier notre réalité propre et nous bercer d'illusions dans notre fauteuil d'orchestre, comme le faisait le *Gesamtkunstwerk* romantique, mais parce qu'au contraire, cet art s'implante dans notre réalité — ou s'y dissout. S'il renonce la plupart du temps — sauf dans le théâtre-ballet — à la fusion et à la confusion des genres, sans pour autant s'interdire des emprunts, c'est pour atteindre une plus grande intensité, une force de frappe par ses moyens spécifiques. Concentré par ses limites mêmes, cet art voudrait toucher en nous l'homme total, raison, sentiments, instinct, et nous faire prendre conscience, à tous les niveaux, de notre être-dans-le-monde (fig. 7). Même si parfois il semble basculer, par le prosaïsme de sa représentation, dans l'anti-art, il confirme ou éveille en nous un rapport, quel qu'il soit, avec le monde qui est le nôtre, que nous le veuillons ou non.

Picasso a créé une tête de taureau, avec un guidon et une selle de vélo. Un des personnages de *La Chinoise* en fait autant. Après quoi, l'objet désaffecté se retrouve dans une poubelle. Un passant anonyme se penche sur le cas, sort l'objet de la poubelle, détache les éléments constitutifs de l'œuvre, les met en poche et s'en va. Commentaire admiratif de la fille qui a espionné la scène : « D'une tête de taureau cet homme a fait une selle et un guidon ». Peut-être faut-il voir là le sens du nouveau réalisme.

Les photographies illustrant ce texte ont été empruntées aux ouvrages suivants : E. BÜCKEN, *Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne*, Potsdam, Akad. Verlagsgesellschaft Athenaion, 1932 (fig. 1) ; *Dada*, Catalogue de l'exposition du Musée National d'Art Moderne, Paris 1966 (fig. 4) ; L. R. LIPPARD, *Pop Art*, Londres, Thames and Hudson, 1966 (fig. 5) ; *Le Living Theatre de New York*, programme du Théâtre 140, Bruxelles, 1966 (fig. 7) ; G. SADOUL, *Histoire du Cinéma*, Paris, Flammarion, 1962 (fig. 3) ; *Soto*, Catalogue des expositions du Stedelijk Museum d'Amsterdam et du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 1969 (fig. 6), *Le XX^e siècle* (Chefs-d'œuvre de l'Art XI), Paris, Hachette, 1965 (fig. 2).

Situation de l'architecte et de l'architecture modernistes

par *Pierre Puttemans*
Architecte et urbaniste ENS

1. INTRODUCTION

Quand on parcourt les bonnes revues d'architecture, bien remplies de bons exemples de bonne architecture, et que l'on parcourt, ensuite, les rues de n'importe quelle ville de France ou de Belgique, on se demande où se trouve la bonne architecture — et ce qu'elle est : de loin en loin, sans doute, et le hasard aidant, on la rencontre, mais noyée dans un chaos informe de constructions médiocres.

Dans l'ensemble, l'architecture moderne n'existe pas.

Le courant d'idées qui s'est formé il y a une centaine d'années, qui a été la raison de vivre de cinq ou six générations, et qui a, depuis vingt ans au moins, dominé l'esprit de la formation des architectes, semble n'avoir laissé, dans l'architecture qui *se fait*, que de très faibles traces.

En ce qui concerne l'urbanisme, la chose est encore plus frappante : les seules interprétations fidèles des idées contemporaines n'ont donné lieu qu'à de petites réalisations. Aucune trace valable des idées modernistes en matière d'aménagement du territoire, de réorganisation des villes anciennes, de création de villes nouvelles, de restructuration des centres de villes, ne peut être relevée en France et en Belgique, malgré les formidables occasions données par les reconstructions au lendemain de la guerre, et malgré les bouleversements profonds qui ont fait totalement changer de visage et de structure réelle des villes comme Bruxelles depuis une vingtaine d'années.

L'architecture et l'urbanisme modernistes sont restés, dans ce pays, tellement confidentiels, que le public, dans son ensemble, les ignore et — paradoxalement — les rejette, au nom de ce qu'il connaît ; mais il est vrai que les qualités et les défauts de l'architecture moderniste et de ce que nous nommerons l'architecture commerciale en sont venus à se confondre, pour diverses raisons que nous tenterons d'analyser.

Si le public ignore l'architecture, celle-ci le lui rend bien ; il est vrai qu'on construit de moins en moins pour une clientèle privée : l'architecture que les journalistes appellent couramment « fonctionnelle » n'a souvent pour objet réel que la vente ou la location ; l'architecte ne connaît pas l'utilisateur ; il a le plus souvent tendance — s'il est consciencieux — à le traiter comme lui-même : les stéréotypes qu'il fait ainsi naître n'ont que de faibles rapports avec les besoins réels. Pour citer l'opinion de l'Équipe du « Carré Bleu » (n° 3, 1968) : « on est parvenu à ce prodige de procéder à l'investigation des besoins à l'écart de ceux qui sont supposés les avoir » !

La notion de vente et de location fausse aussi l'urbanisme, parce que les fonctions urbaines sont de plus en plus disposées selon les seuls critères de la spéculation et de la rentabilité : on en vient ainsi à un découpage et à un étalement artificiels des villes, pour des raisons liées en ordre principal au profit immédiat.

D'autre part, les analyses psychologiques et sociologiques ont peu pénétré le monde des architectes : l'analyse des besoins est restée ce qu'elle était il y a cinquante ans ; les architectes s'expriment au nom d'une notion éternelle de l'homme que les sciences humaines ont rejetée depuis longtemps. C'est pourquoi le décalage est grand entre les besoins des utilisateurs et l'architecte ; c'est pourquoi, aussi, toute une fraction de l'avant-garde architecturale — ou de ce qui est considéré comme telle — n'a poussé ses recherches que dans le domaine technique, les justifiant, il est vrai, au nom de notions pseudo-sociologiques, qui relèvent davantage de la littérature de science-fiction dans ses manifestations les plus réactionnaires, que de la réalité des faits eux-mêmes.

L'organisation professionnelle — tant sur le plan des rapports des architectes entre eux que sur celui de leur insertion dans la vie sociale — n'a pas évolué depuis une centaine d'an-

nées ; la législation qui l'exprime contient de graves lacunes ; prise à la lettre elle empêche l'architecte d'intervenir à bon escient dans une série de domaines où cette intervention est cependant nécessaire, et, en ordre principal, dans les domaines, signalés plus haut, où l'architecte n'a pas de contact direct avec l'utilisateur ; elle empêche également l'architecte de collaborer utilement avec l'entreprise.

Les architectes organisent leur propre bureau de façon tout à fait irrationnelle : schématiquement, on pourrait dire qu'il s'agit d'organisations pyramidales dont le sommet est constamment érodé : le paradoxe veut que, plus l'architecte a de travail, moins il fait lui-même d'architecture ; les architectes « arrivés » — qui devraient, en principe, être les meilleurs — n'ont en général plus participé eux-mêmes à la composition des projets, depuis des années ; il y a là une assez remarquable incapacité d'utiliser les compétences.

L'enseignement de l'architecture témoigne d'une même incompréhension des réalités contemporaines ; si les programmes sont périodiquement revus de manière à compléter l'information des étudiants, l'enseignement se fait toujours en vase clos et, n'étaient les visites parfois intempestives de représentants commerciaux dans les ateliers, les étudiants reçoivent leur diplôme sans avoir jamais vu une brique, un compte d'entreprise, et sans avoir mené à bien des études essentielles au bon fonctionnement des choses.

Si la récente organisation du stage a pu améliorer la situation, le passage de la théorie à la pratique n'en est pas moins maladroit. Enfin, la formation d'une seule catégorie d'architectes-auteurs de projets ne correspond pas, elle non plus, aux nécessités contemporaines.

Née d'un certain type d'organisation sociale et de développement technique, la profession d'architecte indépendant est sans doute appelée à disparaître : cette disparition aura sur l'architecture elle-même des conséquences dont nous apercevons déjà les signes avant-coureurs.

La disparition progressive de l'architecte indépendant se traduit, entre autres, par cette disparition de l'architecture dont nous parlions plus haut : si nous ne devons pas craindre l'une, nous devons craindre l'autre, qui est d'autant plus catastrophique que la grande taille des bâtiments nouveaux leur assure

une durée plus longue et une plus grande prise sur le monde visible.

Pour nous, architectes, il ne s'agit pas de s'opposer à la marche des événements : nous y perdrons bien inutilement notre énergie. Mais il s'agit au contraire, en essayant de tenir compte de l'évolution prévisible, de participer au mouvement même de cette évolution. Cette participation devra revêtir un double aspect : d'une part, une lutte contre les forces réactionnaires qui tendent à maintenir la profession d'architecte dans son stade artisanal et immobile ; d'autre part, une propagande de tous les instants en faveur d'une participation réelle aux événements qui déterminent l'évolution de l'architecture, et qui sont d'ordre économique, social et politique. Aussi bien s'agira-t-il moins de défendre les privilèges professionnels (s'il en reste !) que de s'efforcer de trouver les chemins d'une architecture et d'un urbanisme adéquats aux nécessités contemporaines, quitte à sacrifier la profession d'architecte elle-même dans sa conception présente.

2. MYTHOLOGIES DE L'ARCHITECTURE MODERNISTE

L'histoire du modernisme a été souvent contée.

L'histoire des théories modernistes a été abordée, magistralement, par M^{me} Choay (1).

La trace de ces théories dans les faits, la distorsion qu'elles ont subie, constituent cependant une « histoire parallèle » de l'architecture qui explique non seulement l'incompréhension du public mais aussi celle d'une grande partie des architectes eux-mêmes ; on verra comment certaines théories fonctionnalistes, poussées à l'extrême, en vinrent à nier toute réalité sociologique.

Nous verrons aussi que, quelles que furent les allers et retours de la popularité moderniste, ses représentants les plus authentiques restèrent une minorité ; que le modernisme était loin de représenter un front unique ; qu'enfin, l'architecture « commerciale » s'empara par intérêt de certaines formules modernistes et contribua à la fois à leur semi-popularisation et à leur chute.

*
* *

(1) *Urbanisme, Utopies et Réalités* (Éd. du Seuil).

Le terme « moderniste » est évidemment ambigu ; et les esprits ne sont pas rares qui font remonter à la fin du XVIII^e siècle et plus précisément à Claude-Nicolas Ledoux la naissance d'un certain état d'esprit ou, au moins, la résurgence principale d'un vieux rêve : la réconciliation des hommes et de la société par l'architecture, l'organisation de cités idéales rassemblant, pour une communauté bien proportionnée en nombre et en âge, le plaisir, le repos et le travail.

Cent cinquante ans plus tard, la grille CIAM ⁽²⁾ ne proposera pas d'autres critères.

Sans remonter plus à Ledoux qu'à Voltaire ou Fourier, il est clair que les grands utopistes assignent à l'architecture des fonctions nouvelles : des termes nouveaux traduisent cette préoccupation. De ces fonctions imaginaires ne naissent souvent que des formes sans lendemain.

Le symbolisme primaire de Ledoux et de ses émules ne laissera guère de traces, et son génie plastique s'exprimera mieux dans un contexte traditionnel — au besoin déformé à l'extrême.

Quelque simpliste que puisse paraître ce symbolisme, cependant, il montre un souci de lisibilité des bâtiments et de l'espace qui les contient. De certaines fonctions découlaient certaines formes ; cette correspondance est étrangère cependant à ce qui a depuis formé les bases du fonctionnalisme.

Un autre symbolisme ne tardera pas à se faire jour dans l'architecture : nous allons voir qu'il est une seconde étape vers une architecture destinée à une société imaginaire.

Cet autre symbolisme, nous en trouvons les premières traces vers 1860 aux États-Unis, chez l'architecte Sullivan : au moment où l'Amérique s'attachait, à l'occasion de reconstitutions pseudo-historiques, à des poncifs de symétrie ou de monumentalité, Sullivan opère avec succès un retour à certaines sources d'authenticité en donnant aux bâtiments eux-mêmes une lisibilité interne : dans ses immeubles de bureaux, on sait avec certitude où se situent les principaux organes du bâtiment.

A partir de Sullivan, on peut espérer et craindre que l'immeuble de bureaux soit le monument des temps modernes :

(2) Grille d'analyse des fonctions urbaines proposée par les Congrès Internationaux d'Architecture Moderne, et surtout par Le Corbusier.

l'espérer, car ils vont se multiplier, et autant vaut qu'ils ne se déguisent plus en cathédrales ; le craindre, car leur multiplication, la rivalité dans les hauteurs et le fracas des architectures va détruire tout ce que la ville contemporaine pouvait encore contenir de lisibilité ⁽³⁾.

La nouvelle correspondance forme-fonction que l'on trouve dans les œuvres de Sullivan est cependant une manière nouvelle de s'éloigner de la réalité sociale : désormais, l'architecte cherchera à *exprimer* des choses dont il est seul à se soucier, et négligera ce qui intéresse la collectivité : on n'exprimera plus la foi ou la puissance : on exprimera l'étage technique. Sans doute ce genre d'expression n'est-il pas neuf en architecture : aucun palais classique qui ne soit clairement lisible à cet égard : seule la perversion des formes classiques avait fait abandonner la lisibilité des fonctions ; pourtant cette lisibilité était subordonnée à un symbolisme plus fort : il n'en sera plus question après Sullivan.

La subordination de la forme — ou de l'expression formelle — à la fonction devient essentiellement mécanique.

*
* *

Une nouvelle donnée du modernisme se fait jour avec l'apparition de nouvelles techniques de construction : après que les matériaux nouveaux aient fait leur « maladie » traditionnelle, c'est-à-dire après leur emploi en imitation des formes utilisées avec les matériaux anciens, les architectes cherchent de nouvelles façons d'utiliser le béton et l'acier.

La redécouverte simultanée, par Viollet-le-Duc et son école, des lois structurelles de l'architecture gothique attire l'attention sur l'équilibre des forces dans les constructions.

« Il faut faire chanter le point d'appui » proclame Auguste Perret : cette loi oubliée et essentielle de l'architecture sera sa seule ligne de conduite — il lui subordonnera tout le reste ; de nombreux architectes suivront son exemple.

(3) L'illisibilité conduit à la multiplication des signes écrits ou dessinés : cela conduit aussi à proposer la ville comme un jeu. Les adeptes de ce ludisme raffiné ou les adeptes de la « dérive » situationniste n'agissent cependant pas sur les données du problème ; ils proposent, peut-être, de s'y résigner...

Les recherches des architectes mais aussi des peintres et des sculpteurs conduiront aussi l'architecture à la nudité : l'attention portée au début du siècle par l'école hollandaise, par le viennois Adolf Loos et par Le Corbusier aux géométries simples, aux volumes élémentaires, en réaction contre l'architecture historico-éclectique qui fleurissait encore dans les académies, fait naître une nouvelle manière de composer l'architecture : sans doute — et les démonstrations de Le Corbusier, en 1920, dans *Vers une architecture* sont assez convaincantes sur ce point — le jeu des volumes simples est-il une loi très ancienne de l'architecture ; mais si la nudité totale n'est pas une nouveauté absolue, elle est assez exceptionnelle dans le passé et elle se situe dans un passé assez lointain pour être à nouveau révolutionnaire. Pour atteindre cette nudité, la franchise structurelle sera souvent transgressée : entre 1920 et 1935, de nombreuses architectures seront systématiquement uniformément enduites pour faire disparaître les différences et les accidents des matériaux.

*
* *

L'attention des architectes modernistes se porte sur deux points essentiels : l'analyse fonctionnelle et l'urbanisme.

C'est en observant l'architecture des bateaux et les édifices industriels — c'est-à-dire de bâtiments construits sans prétention esthétique ⁽⁴⁾ — que Le Corbusier découvre à la fois les vertus de la géométrie et une certaine correspondance forme-fonctions : cette correspondance qui consiste essentiellement à assurer une bonne *mise en place* des organes dits fonctionnels. C'est alors qu'il écrira cette phrase célèbre si souvent retournée contre lui et si mal interprétée : « une maison est une machine à habiter », voulant dire par là, en un temps où on vivait souvent n'importe comment dans n'importe quoi, que le moins qu'on puisse attendre d'une habitation c'est qu'elle rende les services mécaniques qu'on attend d'elle. On a accusé le modernisme de se contenter de ce minimum-là : cette accusation est injuste, mais il est évident, d'autre part, que l'extrême attention portée à des

(4) Nous sommes en 1920...

problèmes trop intérieurs à l'architecture — et notamment à des problèmes esthétiques réservés à une petite quantité d'initiés — n'a pas rendu le souci de l'architecture apparent au public.

Après les villes imaginaires de Ledoux, le premier grand urbaniste des temps modernes est Ebenezer Howard.

Pendant près d'un siècle, on avait assisté à une véritable marée d'utopies sociales : la plupart du temps, ces utopies prônaient l'organisation de nouvelles communautés semi-agricoles semi-urbaines.

Des phalanstères à la garden-city, on tente une réconciliation de l'homme et de son milieu : le milieu physique est destiné à sauver l'humanité des fléaux de l'agitation, de la saleté et du désordre des grandes villes ; elle y puisera ses joies essentielles : soleil-espace-verdure — reprises intégralement par Le Corbusier et les CIAM. Fermant les yeux sur les conflits sociaux et politiques, Le Corbusier ira jusqu'à écrire (trois ans après la révolution d'octobre !) « Architecture ou Révolution ? On peut éviter la Révolution ».

*
* *

Les bases imaginaires du modernisme sont jetées : symbolisme de la fonction mécanique, structuralisme, nudité, esthétisme géométrique, urbanisme utopique. L'école du Bauhaus approfondit ces données jusqu'en 1933 ; mais dès 1920, tout est dit. Avec des hauts et des bas qui sont le mouvement habituel de l'histoire des idées, les idées modernistes se répandent dans le monde avec un bonheur inégal.

D'une manière générale, elles rencontrent partout un accueil très favorable de la part d'une petite minorité d'architectes. On assistera alors à un phénomène nouveau dans l'histoire de l'architecture : la coexistence de deux architectures — et bientôt d'une troisième : l'architecture moderniste, l'architecture traditionaliste, l'architecture commerciale.

La forte personnalité des propagandistes du modernisme n'a pas suffi, en effet, à faire répandre leurs idées dans l'ensemble du monde architectural ; loin de là.

Au début de ce siècle, la plupart des architectes restent fidèles à une formation académique où dominait encore l'étude des

ordres classiques et des techniques traditionnelles et où le béton armé est encore considéré comme un matériau réservé aux ingénieurs.

Sans doute y a-t-il là, de la part des écoles, un refus de participer à l'évolution des idées et des techniques ; il y a aussi, et c'est plus important, un attachement sentimental aux façons artisanales qui ont toujours commandé l'architecture ; il y a encore un attachement au decorum qui a symbolisé la puissance de classe de la noblesse jusqu'au XVIII^e siècle et qui symbolise maintenant celle de la bourgeoisie. La bourgeoisie ne se reconnaît pas dans l'austère nudité des formes modernistes ; si elle avait favorablement accueilli le « modern style » — parce qu'elle le considérait comme une nouvelle manière de décor — si elle permet à l'architecture moderne d'exprimer, en de puissants gratte-ciel, sa propre puissance, sa grande majorité rejette la nudité de ses formes chaque fois qu'il s'agit d'exprimer la puissance individuelle (dans l'habitation privée) et ne l'admet qu'à contre-cœur pour exprimer la puissance administrative (dans les bâtiments publics) : toujours désireuse d'imiter la grande bourgeoisie, la petite-bourgeoisie suit le mouvement.

Mais comme l'abandon de l'ornement, qui coïncide avec la disparition progressive d'un certain type d'artisanat (tailleurs de pierre, staffeurs, etc...), représente une sérieuse économie, le modernisme pourra se maintenir dans les cités ouvrières ; il reste ainsi confiné à trois usages bien précis : exceptionnellement, la résidence d'une certaine élite intellectuelle ; plus souvent, les cités ouvrières et les immeubles essentiellement non représentatifs destinés par exemple au travail (usine, bureaux) et à l'usage social (école, hôpitaux).

Mais l'architecture moderniste n'atteint pas l'habitation privée de la classe dominante ; et nous savons, avec Marx et Engels, que dans toute société, l'idéologie dominante est celle de la classe dominante.

Paradoxalement, cette situation allait contribuer à maintenir l'architecture moderniste dans ses illusions : transplantés de taudis et de bidonvilles dans les nouvelles cités, les ouvriers ne pouvaient que se montrer ravis. L'architecte moderniste n'allait donc tirer aucun enseignement sociologique de telles réalisations.

Mais un double phénomène allait atteindre l'architecture traditionnelle : d'une part, l'altération des formes à la fois par épuisement naturel et par la disparition de l'artisanat qui était le producteur de l'ornement, allait faire subir à l'architecture académique une évolution qui allait sensiblement la rapprocher de l'architecture moderniste ; d'autre part la montée relative de la classe dite moyenne allait faire naître une nouvelle catégorie de constructeurs, qui demanderaient à l'architecture d'être à la fois suffisamment « cossue » d'aspect et suffisamment bon marché : empruntant à l'architecture moderniste quelques-uns de ses slogans et quelques-unes de ses techniques, l'architecture commerciale fait son apparition sur le marché. OÙ le modernisme voyait dans la nudité une manière d'être, l'architecture commerciale ne verra qu'une simplification technique ; par contre, dans les cas, relativement nombreux, où cette nudité n'entraîne pas d'économie particulière, l'architecture commerciale pourra satisfaire le goût de sa clientèle ; produite en série de la même façon et au même prix, la clenche de porte dépouillée et nue ou la clenche Louis XV seront placées indifféremment à la demande ; sur un « gros-œuvre » relativement nu servant de base à l'établissement du prix des maisons ou des appartements, l'ornement surajouté, produit industriellement ou non, constitue le supplément qui donne le ton, le « standing ». Que de cheminées décoratives placées au nom de ce standing ! Mais si l'on place la cheminée, on ne construit pas toujours le conduit de fumée...

Devant cette « vulgarisation » de ses principes les plus sacrés, le modernisme ne pouvait réagir qu'en raidissant encore ses propres positions, en se faisant plus exigeant encore vis-à-vis de lui-même.

Pour atteindre la perfection qui lui permettra de ne pas être confondue avec l'architecture commerciale, l'architecture moderniste recherchera à la fois la perfection technique et formelle et la perfection fonctionnelle.

La recherche de la perfection technique la fera passer de la catégorie relativement bon marché au grand luxe : il est caractéristique de constater cette évolution dans les revues d'architecture. Elle reconquiert ainsi un certain public grand-bourgeois ; mais elle se raréfie du même coup.

*
* *

Dès 1920, la recherche de la perfection fonctionnelle n'a pas entraîné, loin s'en faut, une revision des méthodes d'analyse fonctionnelle ; mais un orgueil nouveau chez les architectes, qui proclament que non seulement la fonction engendre la forme, mais que, bien définie, elle ne peut en entraîner qu'une, plus parfaite, donc plus belle, que toute autre. Ces nouveaux alchimistes ne prétendent pas avoir trouvé de forme parfaite : toute leur recherche sera braquée sur elle. En suivant leur raisonnement, on en vient naturellement à penser qu'à toute répétition d'un problème fonctionnel correspondra une répétition des formes. Cela tombe bien : les problèmes du logement et l'évolution technique et commerciale des entreprises ont fait naître une certaine industrialisation du bâtiment ou, au moins, sa normalisation. Le standard souhaité par Le Corbusier dès 1920 et jugé alors comme une hérésie, apparaît en force dans le domaine de la construction : il entraîne avec lui une nouvelle expression architecturale ; il faudra une force lyrique particulièrement développée pour échapper à la monotonie provoquée à la fois par la répétition d'éléments identiques et par les nouvelles techniques de chantiers ⁽⁵⁾. Très rapidement, de nombreux architectes perdent le bénéfice de l'industrialisation et se laissent totalement dépasser par elle ; ce qui en résulte n'appartient plus à l'architecture moderniste ni à l'architecture commerciale : c'est un hybride indifférent, informel, inexpressif, où tout est sacrifié à la productivité ; la recherche ne porte plus que sur la technique de chantiers, sur les temps de production et sur le prix de revient.

D'un mur portant préfabriqué à l'autre, on se débrouille comme on peut.

L'industrialisation du bâtiment est cependant loin d'être totale ; elle porte essentiellement sur le gros-œuvre (murs portants, plus rarement ossatures), les cloisons de bureaux et les châssis de fenêtres. A de rares exceptions près, le restant des organes du bâtiment (plomberie, électricité, menuiseries, enduits, etc...) est encore produit de façon artisanale : il y a ainsi une contradiction entre l'aspect extérieur des bâtiments emballés

(5) En préfabrication lourde, par exemple, l'organisation du chantier demande une grande simplicité des chemins à suivre par les grues ; d'où une grande rigidité des implantations.

dans leurs murs rideaux bien nets et l'aspect intérieur qui continue d'être semi-traditionnel dans la plupart des cas. On est loin de la perfection d'assemblage et de montage des produits finis industriels. En 1953, Léon Palm a noté que 10 % (en poids) des matériaux arrivés neufs sur le chantier le quittaient à l'état de gravats.

La recherche de la perfection dans ce domaine est devenue un des objectifs du modernisme.

*
* *

La diffusion des idées modernistes a été essentiellement assurée par l'intermédiaire de leur commercialisation ; en se diffusant, elles se sont déformées. L'effort des modernistes eux-mêmes n'a pas été accompagné d'une meilleure compréhension des problèmes sociaux. Le modernisme véritable est resté l'apanage d'une petite minorité ; mais la commercialisation a brouillé les cartes, et le public ne s'y retrouve plus. Certains modernistes réclament régulièrement « l'éducation du public » : hypocrisie involontaire, et souhait d'une toute-puissance de l'architecture, façon despotisme éclairé... Cette prétendue nécessité ne pourrait que très difficilement permettre de faire le partage entre l'architecture moderniste et l'architecture commerciale, dont la seule différence est une question de raffinement et, en général, d'austérité, qualités impropres à susciter l'enthousiasme populaire.

Depuis quelque temps, il est vrai, le modernisme éprouve le besoin d'un renouvellement. Cette volonté se traduit très diversement.

« *Less is a bore* » (*)

Quelques architectes sont passés des systèmes orthogonaux à des jeux de formes plus romantiques plus « baroques » et aussi plus contradictoires ; les formes plurifonctionnelles et ambivalentes font une réapparition dans l'architecture : les dernières réalisations de Le Corbusier, de Saarinen, traduisent

(*) Jeu de mots de l'architecte américain Venturi, à partir de la célèbre formule de Mies von der Rohe « *Less is more* ».

cette volonté. En même temps, l'évolution récente des techniques de l'ingénieur a permis la création de formes nouvelles, dont les architectes profitent de plus en plus largement.

Cependant, il ne s'agit là que du traitement d'objets architecturaux limités — essentiellement des grands espaces couverts, comme des stades, des salles d'exposition, des halls, des églises, etc...

D'autres tendances poussent aussi à une réintégration au paysage : les villes méditerranéennes, leur succession de petits volumes imbriqués les uns dans les autres, leur passage d'espaces intérieurs aux espaces extérieurs, ne sont pas étrangers à ce désir d'intégration et de retour à une échelle humaine.

Enfin, tout un secteur de l'architecture moderne poursuit ses recherches dans un domaine qui subit à la fois l'influence des progrès techniques et de la science-fiction : totalement décrochés d'une réalité sociologique quelle qu'elle soit, les quelques défenseurs de cette tendance, dite, on ne sait pourquoi, « prospective », imaginent de vastes cités suspendues, aériennes, souterraines, entièrement vouées, semble-t-il, à quelque mythe technique (7). L'homme y est destiné à vivre dans un milieu totalement artificiel. Il est vrai que la cité d'aujourd'hui ne l'a pas préparé à autre chose.

Ce bref survol de la situation de l'architecte moderniste ne fait qu'évoquer d'autres problèmes — parmi lesquels les rapports de l'architecture et de l'urbanisme — c'est-à-dire du pouvoir, des organes de décision.

Il est clair que l'architecture tend de plus en plus à être une création collective. Y sauvegarder l'individu et sa liberté est essentiel. Ce qui rend impérieux de bien contrôler tous les niveaux de la création architecturale.

Le pessimisme de ce qui précède recouvre l'espoir d'une conquête : celle de la liberté. L'architecture ne précède pas son temps — pas même au niveau utopique. Les conflits qu'elle exprime sont ceux de la société tout entière. Les conflits exprimés par l'architecture contemporaine ne se résoudront que lorsque la société aura résolu les siens.

(7) Michel Ragon et la revue « Planète » se sont faits les ardents propagandistes de cette nouvelle utopie.

Miroirs de Strawinsky

par Robert Wangermée

Professeur à l'Université Libre de Bruxelles
Directeur Général de la Radio-télévision belge

Strawinsky est sans doute un des musiciens de ce siècle qui en marge de sa création a pris la peine de consigner le plus d'informations sur sa vie, ses œuvres, ses goûts. Mémoires, articles polémiques, conférences universitaires, interviews, conversations : dans des formes variées, ces écrits n'ont jamais pour but un étalement complaisant d'états d'âme ; jusque dans leurs détails, ils visent bien plutôt à souligner par une explicitation rationnelle la cohérence profonde d'une création musicale qui au fil de son déroulement n'avait pas paru évidente à tout le monde. Ces textes, Strawinsky ne les a pas rédigés tout au long de sa vie, mais essentiellement à Paris entre 1935 et 1939 pour une part, aux États-Unis à partir de 1958 pour le reste. Dans le premier groupe de textes, on trouve surtout les *Chroniques de ma vie* et la *Poétique musicale* (1). Les *Chroniques* ont été rédigées à la fin de 1934 et en 1935 et publiées en deux volumes à Paris, en 1935 et 1936, puis à Londres dans une traduction anglaise, en 1936 (*Chronicle of my Life*) et à New-York, la même année, sous le titre *An Autobiography*. La *Poétique musicale* avait été à l'origine un cycle de six leçons données à l'Université de Harvard en automne 1939 ; préparé à Paris dans le courant de cette même année, ce cours a été publié en français aux États-Unis

(1) Il faut ajouter aux *Chroniques* et à la *Poétique* quelques textes brefs qui s'étaient de 1921 à 1940 ; ils n'ont pas été rassemblés par Strawinsky lui-même, mais récemment réédités dans un ouvrage bio-bibliographique, E. W. WHITE, *Stravinsky, The Composer and his works*, Londres, 1966 (*Appendix A, Various writings reprinted*, pp. 527-542).

en 1942 (*Poétique musicale sous forme de six leçons*), puis en France en 1945 (*Poétique musicale*) dans une version amputée de la cinquième leçon sur « Les avatars de la musique russe » et ultérieurement en traduction anglaise et allemande ⁽²⁾. Le deuxième groupe comprend divers volumes qui portent à côté de la signature du compositeur celle de son secrétaire Robert Craft ; on y trouve des conversations, des souvenirs, des interviews, des notes critiques et des commentaires. Selon les éditions, les textes présentent parfois des variantes subtiles — ou des omissions — dont une exégèse attentive pourrait mettre en évidence les intentions significatives. Qu'il suffise ici de signaler qu'on retrouve les *Conversations with Igor Stravinsky* (1958) dans une version française assez différente par son plan et son contenu dans *Avec Stravinsky* (1958) ; que les *Memories and Commentaries* (1960) existent aussi dans une version française assez fidèle, *Souvenirs et commentaires* (1963) ; mais que ces volumes et les suivants ne concordent pas toujours dans leur version américaine ou anglaise : *Expositions and Developments* (1962), *Dialogues and a Diary* (1963), *Themes and Episodes* (1966) ⁽³⁾, *Retrospectives and Conclusions* (1969).

AUTHENTICITÉ ET CRÉDIBILITÉ

La première question qui se pose à propos de ces textes, est relative à leur crédibilité. En effet, s'ils portent bien tous la signature de Strawinsky, ils n'ont généralement pas été rédigés par lui : bon polyglotte pourtant, Strawinsky n'avait pas une maîtrise du français ou de l'anglais qui lui permit de rédiger de façon satisfaisante des textes propres à la publication. Aussi ses *Chroniques* ont-elles été rédigées avec Walter Nouvel — d'origine russe comme lui-même et qui avait été le secrétaire des Ballets de Diaghilew ; mais le rôle de Nouvel ne semble pas avoir dépassé la mise en forme correcte dans un style au demeurant fort sec et sans art de la transcription des souvenirs et de l'énoncé des idées.

⁽²⁾ On trouvera des informations précises sur les écrits de Strawinsky dans WHITE, *op. cit.*, Appendix E, *Bibliography* (pp. 575-577).

⁽³⁾ White ne connaît ni les versions françaises de ces textes ni les derniers volumes (*Themes and Episodes* ainsi que *Retrospectives and Conclusions*) parus après la rédaction de son livre.

Le texte de la *Poétique musicale* ne leur ressemble en rien : sa destination académique ne suffit pas à expliquer les différences. Le rôle du critique et compositeur Roland-Manuel qui a été reconnu par Strawinsky (4) a sans nul doute été nettement plus actif dans ce cas. Il s'agissait d'abord de donner une allure suivie et systématique aux idées du compositeur, de fournir des explications capables de toucher un auditoire universitaire, de faire étalage d'une certaine culture philosophique ou littéraire, de donner quelque élégance à l'écriture ; mais on peut présumer par exemple que Strawinsky n'est pour rien dans les gloses étymologiques du mot « poétique » qu'on trouve dans la première leçon, dans telles citations de Chesterton ou de Pascal, dans le choix des exemples historiques empruntés à des revues du XIX^e siècle, etc.

Bien plus, l'analyse des rapports du temps musical avec le temps psychologique et le temps ontologique, Strawinsky l'emprunte à Pierre Souvtchinsky (5) qui l'a développée parallèlement (6). Mais si cet exemple qui paraît flagrant peut faire naître des doutes sur l'originalité de la pensée de Strawinsky, il ne met pas en cause son authenticité. C'est sans doute l'intimité d'une longue amitié avec Souvtchinsky (7) qui lui a fait adopter sans nuances une thèse au fond plus philosophique qu'esthétique ; mais de toute manière, cette thèse s'intègre bien à l'ensemble des positions que Strawinsky adopte dans les *Chroniques* comme dans la *Poétique*. On remarque en effet dans les deux ouvrages la persistance de motifs fondamentaux suffisamment nombreux, exprimés avec une assez grande netteté pour manifester malgré les différences de forme redevables aux

(4) « My autobiography and *Poetics of Music*, both written through other people, incidentally — Walter Nouvel and Roland Manuel, respectively — are much less like me, in all my faults, than my « conversations » ; or so I think » (I. STRAWINSKY and R. CRAFT, *Expositions and Developments*, Londres, 1962, p. 134, n. 1).

(5) « La pensée de M. Souvtchinsky s'apparente si étroitement à la mienne que je ne puis mieux faire que de résumer ici sa thèse ». (*Poétique musicale*, Paris, 1945, p. 47).

(6) P. SOUVTCHINSKY, *La notion du temps et la musique*, Revue musicale, mai-juin 1939, pp. 310-320.

(7) « Pierre Souvtchinsky, the Russian philosopher and music critic, was one of my closest friends, between 1920 and 1939, and again in recent years » (*Memories and Commentaries*, Londres, 1960, p. 112).

adaptateurs une cohérence de pensées qui ne peut être que celle du compositeur.

Les ouvrages publiés aux États-Unis portent la signature de Robert Craft en même temps que celle de Strawinsky ; leur intérêt majeur réside dans des conversations notées que Strawinsky juge plus fidèles à lui-même que ses livres plus élaborés (8). C'est à partir de février 1957 que Strawinsky a commencé à rédiger des réponses à une série de questions que Craft lui posait ou qu'il suscitait lui-même et qui lui permettaient d'évoquer des souvenirs, de porter des jugements, d'énoncer des opinions sur la musique, les musiciens et sur son art en particulier. Craft explique dans la préface à l'édition française du premier ouvrage que Strawinsky écrivait ses réponses « sur de petits morceaux de papier, en russe, ou en français, ou directement en anglais » ; parfois il commençait par dessiner pour mieux se souvenir (9). Dans la suite la méthode de la transcription des réponses orales semble avoir été le plus fréquemment adoptée, car Strawinsky acceptait de se consacrer à ces « exercices de souvenirs » plus volontiers pendant les temps morts des tournées de concerts à travers le monde que dans les périodes où il composait chez lui (10). Il ne paraît pas y avoir de raison de se méfier des transcriptions de Craft : si ce jeune musicien a pu influencer Strawinsky, c'est tout au long d'une intimité familiale à laquelle il a été admis depuis 1948 alors qu'il n'avait que 24 ans ; mais il s'est voulu mémorialiste fidèle ; du reste, ses notations fugitives ont toujours été revues, corrigées ou précisées de la main de Strawinsky. Sans doute certains des textes qui complètent ces conversations — des analyses d'œuvres, des notices destinées à des concerts et surtout les interviews et les articles de presse rassemblés dans *Retrospectives and Conclusions* — doivent-ils davantage à Craft ; aussi n'en sera-t-il guère fait usage ci-après. Mais au total, on n'en peut douter, l'image

(8) Cf. *supra*, note 3.

(9) *Avec Strawinsky*, p. 11.

(10) « My conversations with Strawinsky », dit Craft en préface à l'édition de quelques pages du journal, « were originally recorded in the logbooks of concert tours, Strawinsky being more inclined to talk about himself and his work while abroad performing music than where at home composing it » (STRAWINSKY-CRAFT, *Dialogues and a Diary*, Londres, 1968, p. 146).

qui se forme de Strawinsky à travers ces textes divers est bien celle que le compositeur veut donner de lui-même à la fin de sa vie.

Séparés par une vingtaine d'années, les deux groupes d'écrits de Strawinsky appartiennent à deux périodes différentes de l'activité créatrice du compositeur. De *Pulcinella* (1919) jusqu'à l'opéra *The Rake's Progress*, Strawinsky est un musicien néo-classique ; dans les années qui précèdent la guerre, son autorité n'est guère contestée pas ses pairs ; il est reconnu comme le maître et le guide le plus influent auprès des musiciens plus jeunes. Au lendemain de la guerre au contraire, Strawinsky a eu l'étonnement de se voir critiqué non plus au nom de ses audaces mais comme le représentant le plus notoire d'une réaction nostalgique du passé. Ce sont les plus jeunes des musiciens et les plus prometteurs — Boulez à leur tête — qui l'ont dénoncé et humilié ; ils lui ont préféré Anton Webern comme modèle. A partir de la *Cantate* (1951/52), Strawinsky s'est progressivement, mais de plus en plus totalement, imprégné des méthodes sérielles de composition ; lui aussi a reconnu la grandeur de Webern en l'assimilant et l'intégrant à sa propre musique ; il a récupéré ainsi l'approbation des artistes les plus novateurs. Peut-on dire simplement qu'il a changé de camp, que du néo-classicisme il est passé au sérialisme, de l'aile droite à l'aile gauche de la création musicale ? Un examen attentif de ses écrits peut aider à comprendre la nature de son évolution.

Considérant que les textes antérieurs à 1940 d'une part, ceux qui sont postérieurs à 1957 d'autre part, constituent des ensembles homogènes, on voudrait les confronter ici ; examiner de quelle manière les uns expriment les idées du musicien néo-classique, les autres les idées du musicien sériel ; tenter de déterminer les constantes et les variables à travers le temps, essayer de les comprendre et de les expliquer.

Ne seront dès lors utilisés que les textes qui précisent de manière significative les positions esthétiques du musicien ; tous les autres seront négligés, en particulier les matériaux relatifs à la vie et à l'histoire des œuvres du compositeur.

DÉFENSE ET ILLUSTRATION DU NÉO-CLASSICISME

Strawinsky nous invite lui-même à considérer ses écrits comme les éléments d'une défense de sa musique ou, comme il le dit en

tête de sa *Poétique*, d'une sorte d'apologie, « dans le sens d'une justification (...) de ses idées et de ses vues personnelles » (11).

Au moment où il composait *Petrouchka* ou *Le Sacre du Printemps*, Strawinsky n'a rien écrit sur sa musique. Dans les *Chroniques* et la *Poétique musicale* il fournit certes des précisions historiques sur ces œuvres déjà lointaines ; mais il ne s'y attarde guère et ne songe pas à les expliquer ou les justifier. C'est qu'à la vérité, dans les années 1935, elles ont cessé d'être contestées ; elles se sont imposées par delà les polémiques ; elles appartiennent à l'histoire et le compositeur lui-même s'en est déjà détaché ; il se déclare incapable de retrouver l'état d'esprit qui l'animait lorsque ces œuvres ont été écrites (12). Il s'intéresse essentiellement à ce qu'il est en train de composer et qui doit encore être défendu. « Je ne vis ni dans le passé ni dans l'avenir », écrit-il aux dernières lignes de ses *Chroniques*, « Je suis dans le présent. J'ignore de quoi demain sera fait. Je ne veux avoir conscience que de ma vérité d'aujourd'hui. C'est elle que je suis appelé à servir et je la sers en toute humilité » (13).

La vérité strawinskyenne de ce temps-là c'est — sans que le nom en soit alors explicitement prononcé par le compositeur — le néo-classicisme. Il s'exprime d'abord dans un certain nombre d'oppositions et de refus, anti-romantisme, anti-sentimentalité, anti-individualisme qui trouvent une illustration particulière dans l'antiwagnérisme. Ce n'est pas par hasard si en rapportant un séjour à Bayreuth en 1912 où il avait été entendre *Parsifal* avec Diaghilew, Strawinsky escamote la musique de Wagner — « elle est trop loin de moi, aujourd'hui » (14). Bayreuth c'est pour lui le souvenir irrité d'une ville encombrée, d'une salle lugubre, d'une atmosphère guindée, d'une cérémonie prétentieuse dont il veut anéantir le rite en prétendant n'avoir pris plaisir qu'aux bocks de bière et aux saucisses chaudes

(11) *Poétique musicale*, p. 10.

(12) « ... comment reconstituer des sentiments qu'on a éprouvés jadis, sans risquer de les dénaturer sous l'influence de toute l'évolution qui s'est produite en vous depuis ? Mon interprétation actuelle de mes sentiments d'alors pourrait être tout aussi inexacte et arbitraire que si elle était faite par un autre. Elle aurait le même caractère qu'une interview avec moi qui serait abusivement signée de mon nom, comme cela m'est arrivé, hélas, trop souvent... » (*Chroniques...*, I, pp. 106-107).

(13) *Chroniques...*, II, p. 190.

(14) *Chroniques...*, I, pp. 84 et sv.

avalés aux entractes. Pour l'esprit religieux qu'a toujours été Strawinsky, la conception wagnérienne d'un art qui ambitionne d'être une religion, d'un artiste qui se veut prophète et chef d'une église nouvelle, d'une représentation théâtrale qui entend être perçue comme un service sacré, ne pouvait être ressentie que comme un sacrilège. Mais sur le plan strictement artistique, l'opposition de Strawinsky n'est pas moins vive à l'égard de la conception du *Gesamtkunst-Werk* qui, en noyant la musique dans une religiosité frelatée, une littérature symbolique et pseudo-philosophique, lui donne, pense-t-il, une liberté illusoire où elle ne pouvait que se perdre. En opposition par exemple à l'opéra de Verdi, qui en se structurant dans une suite d'airs et d'ensembles intégrés dans des formes purement musicales atteint à « une cohérence qui n'est que la manifestation extérieure et visible d'un ordre interne et profond »⁽¹⁵⁾, le drame lyrique de Wagner, en s'appuyant sur une mélodie infinie qui se déploie en dehors de toute rigueur formelle selon les caprices de l'action dramatique, donne l'image même du désordre en art ; en recourant au procédé du *Leitmotiv* qui veut que chaque thème musical signifie un sentiment, désigne un personnage ou une situation, il impose à la musique des fins artificielles qu'elle ne peut valablement assumer⁽¹⁶⁾. Wagner illustre ainsi pour Strawinsky les égarements où la musique peut se fourvoyer, lorsqu'elle cesse d'être véritablement elle-même : ces conceptions lui paraissent d'autant plus inquiétantes qu'elles s'attaquent aussi par le biais des commentaires littéraires, des explications historiques ou philosophiques, à des œuvres — celles de Beethoven par exemple — dont les mérites véritables résident pourtant dans leur autonomie artistique : la vraie musique n'est que pure musique.

Strawinsky écrit en effet : « ... je considère la musique, par son essence, impuissante à *exprimer* quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc... »⁽¹⁷⁾ ; certes il s'agit là d'abord d'une réaction de pudeur contre les excès littéraires du romantisme, contre les abandons à une sentimentalité facile, contre les effusions

⁽¹⁵⁾ *Poétique musicale*, p. 95.

⁽¹⁶⁾ *Poétique musicale*, pp. 116-117.

⁽¹⁷⁾ *Chroniques...*, I, p. 116.

pathétiques et lyriques du XIX^e siècle. Mais Strawinsky rationalise sa réaction et l'érige en principe esthétique : la signification expressive communément attribuée à la musique n'est selon lui qu'un élément conventionnel plaqué sur son essence immanente. « La plupart des gens, écrit-il, aiment la musique parce qu'ils comptent y trouver des émotions telles que la joie, la douleur, la tristesse, une évocation de la nature, un sujet de rêve ou bien encore l'oubli de la « vie prosaïque ». Ils y cherchent une drogue, un *doping* » (18) : en fait toutes ces constructions sont marginales par rapport à la musique elle-même. Comprendre véritablement la musique exige un contact direct avec la matière sonore et une appréhension de la forme établie dans une construction ordonnatrice du temps. C'est là reconnaît-il une attitude qui « suppose un certain degré de développement musical et de culture intellectuelle », mais elle permet d'accéder à une jouissance d'un ordre plus élevé qui confère à l'art sa signification véritable. Un formalisme rigoureux régit donc la conception que Strawinsky se fait alors de la musique : elle est pour lui une spéculation sur le monde sonore.

Dans son opposition au romantisme, il se méfie des concepts ambitieux : *inspiration, art, artiste*, « mots fumeux » qui nous empêchent de voir clair dans un domaine où tout est équilibre et calcul (19). La composition pour Strawinsky ne se fait ni dans les souffrances d'un enfantement douloureux, ni dans un enthousiasme pythique, ni dans la béatitude d'une visitation ; c'est une fonction d'autant mieux remplie qu'elle est quotidienne ; elle s'exerce dans un entraînement systématique en développant les facultés créatrices par l'effort : « comme l'appétit vient en mangeant, il est tout aussi vrai que le travail amène l'inspiration » (20) car celle-ci n'est pas autre chose que cette émotion ressentie par le créateur « aux prises avec cette inconnue qui n'est encore que l'objet de sa création et qui doit devenir une œuvre » (21) ; un appétit de découverte qui s'applique à la fabrication d'un objet concret à partir de matériaux choisis au

(18) *Chroniques*, II, p. 161.

(19) *Poétique musicale*, p. 76.

(20) *Chroniques*, II, pp. 186-187.

(21) *Poétique musicale*, p. 77.

départ. Aussi pour Strawinsky l'artiste ne peut-il se distinguer profondément de l'artisan ; Bach, Haendel, Haydn, Beethoven, les « vieux Italiens » ne pensaient pas autrement, déclare-t-il, et même un romantique et un lyrique comme Tchaïkowsky qui s'est toujours considéré comme « un artisan à la manière d'un cordonnier » (22). Strawinsky insiste fréquemment sur la nécessité pour un compositeur de garder un contact direct avec la matière sonore, de « mettre la main à la pâte » (23). Il compose, quant à lui, au piano : « Il ne faut pas mépriser les doigts, dit-il, ils sont de grands inspireurs et, en contact avec la matière sonore, éveillent souvent en vous des idées subconscientes qui, autrement, ne se seraient peut-être pas révélées » (24). Ce qui le séduit dans le cymbalum hongrois qu'il entend dans un petit orchestre de restaurant à Genève c'est « le contact direct du musicien avec les cordes au moyen des baguettes entre ses doigts » (25) ; pour composer *Renard* où il lui réserve une place importante il se procure cet instrument peu banal auprès d'un émigré et se met à le pratiquer d'abord avec patience. Avant d'écrire son concerto pour violon, il s'initie longuement à sa technique et sa pratique auprès du virtuose Samuel Duschkin (26). Strawinsky ne peut concevoir qu'une œuvre soit inventée dans ses lignes mélodiques et son harmonie, puis orchestrée conformément à des recettes codifiées. Dès le départ c'est le matériau concret qui doit stimuler l'imagination en lui imposant des limites selon des usages que l'on pourra tenter ensuite — cela fait partie du jeu de l'invention — de contourner ou de dépasser.

Composer c'est donc d'abord maîtriser la matière sonore, c'est ensuite l'ordonner car en art plus que dans toute autre activité humaine, l'ordre est nécessaire ; sans lui « tout se désagrège » (27). Composer c'est donc « mettre en ordre » (28) des sons selon certains rapports d'intervalles : ce n'est plus par le jeu stéréotypé de la tonalité classique que cela se réalise, mais par la polarisation de tous les éléments autour d'un son ou d'un

(22) *Chroniques*, II, p. 178.

(23) *Chroniques*, I, p. 14.

(24) *Chroniques*, I, p. 178.

(25) *Chroniques*, I, p. 133.

(26) *Chroniques*, II, p. 166.

(27) *Chroniques*, II, p. 96.

(28) *Poétique musicale*, p. 59.

accord que l'on privilégie ; le système ainsi créé n'a de sens que parce qu'il tend à la réalisation d'un ordre supérieur — la forme — où s'incarne finalement l'effort créateur ⁽²⁹⁾. Pour le Strawinsky néo-classique c'est dans le cadre de formes « toutes faites et déjà consacrées » que cet ordre peut le mieux se réaliser, car « tout ordre réclame une contrainte » ⁽³⁰⁾ : cette contrainte n'est pas une entrave à la création mais un guide qui permet à l'artiste de trouver plus sûrement sa voie dans sa création. Il faut que ce Strawinsky soit désormais bien autre que le novateur radical d'avant 1914 pour que l'on comprenne son enthousiasme à célébrer les vertus de la tradition qui « n'est pas le témoignage d'un passé révolu », mais « une force vivante qui anime et informe le présent », car elle « assure la continuité de la création » ⁽³¹⁾.

On sait que depuis *Pulcinella* (1919) Strawinsky a inséré la plupart de ses œuvres dans des formes anciennes banalisées, concertos, fugatos, oratorios, ballets classiques, symphonies, en fait sans respecter rigoureusement le cadre formel ancien mais en s'y référant par des allusions et d'abord par l'étiquette des titres ; il a surtout emprunté à des musiques du passé des tournures mélodiques ou des rythmes caractéristiques. S'il est parti d'abord du XVIII^e siècle c'est sans doute que Pergolèse, Bach, Vivaldi, Haendel semblaient représenter par delà le romantisme l'idéal d'un art « objectif », rigoureux, réservé, se gardant des abandons à la sentimentalité : dans l'*Octuor* pour instruments à vent (1922/23), le *Concerto* pour piano et orchestre d'harmonie (1923), l'oratorio *Oedipus-Rex* (1927), le *Concerto pour violon* (1941), le *Concerto en mi bémol (Dumbarton Oaks)* (1938), on trouve des contrepoints d'allure bachienne, des rythmes à la manière des brandebourgeois, des chœurs haendeliens, de grandes phrases mélodiques faites de courbes et de contre-courbes subtiles qui évoquent les arias baroques. Mais dans la suite, Strawinsky a considéré toute la musique ancienne de lui connue comme un arsenal où il allait puiser les lieux communs qui désormais servaient de matériaux de base à sa musique : on sait qu'il est parti de Glinka dans son opéra-bouffe *Mavra*, de

⁽²⁹⁾ *Poétique musicale*, p. 66.

⁽³⁰⁾ *Chroniques*, II, p. 96.

⁽³¹⁾ *Poétique musicale*, pp. 86-87.

Tchaïkowsky, textuellement cité dans son ballet *Le baiser de la fée* (1928), de Weber, Johann Strauss et Rossini dans *Jeu de cartes* (1937), de Monteverdi, Mozart, Gluck et Bellini dans l'opéra *The Rake's Progress* (1952). On peut en être assuré, ce n'est nullement par impuissance créatrice qu'il a procédé ainsi mais en raison d'un parti pris que ses écrits mettent bien en évidence.

Il explique notamment que les « formules anodines et anonymes d'une époque lointaine dont il s'est servi » par exemple dans *Oedipus-Rex*, toutes les conventions formelles auxquelles il accepte de se conformer et même dans ce cas le recours à une langue morte, le latin, représentent des « contraintes volontaires » qui empêchent le langage musical « de s'épandre au gré des divagations souvent périlleuses d'un auteur » (32). Il approuve son ami Charles-Albert Gingria d'avoir écrit que « le lyrisme n'existe pas sans règles » et « qu'il faut qu'elles soient sévères » (33). Il souligne l'importance du contrepoint comme exercice d'écriture (34) et comme technique de composition (35) ; il glorifie la fugue « forme parfaite où la musique ne signifie rien au-delà d'elle-même », qui en manifestant le plus totalement la soumission à la règle met en évidence l'épanouissement de la liberté créatrice dans cette contrainte même (36). Il fait de préférence l'apologie des formes et des genres qui depuis Wagner ont été suspectés et méprisés. L'*opéra traditionnel*, par exemple, parce qu'il échappe à l'anarchie formelle du drame lyrique, qu'il est fait d'airs et d'ensembles dont les rapports établissent la structure et « confèrent à l'œuvre tout entière une cohérence qui n'est que la manifestation extérieure et visible d'un ordre interne et profond » (37) ; le *ballet classique* parce qu'il fait triompher « la conception savante sur la divagation, la règle sur l'arbitraire, l'ordre sur le « fortuit » » (38).

En réalité, Strawinsky se rend bien compte de l'impossibilité pour un compositeur moderne de se glisser exactement dans

(32) *Poétique musicale*, p. 96.

(33) *Chroniques*, II, p. 177.

(34) *Chroniques*, I, pp. 33-34.

(35) *Chroniques*, II, p. 158.

(36) *Poétique musicale*, p. 115.

(37) *Poétique musicale*, p. 95.

(38) *Chroniques*, I, pp. 31-32.

les moules formels du passé ⁽³⁹⁾ : symphonies, sonates, concertos ne sont pas pour lui des structures à respecter en se conformant aux lois d'un enseignement scolaire, ce sont d'abord des allusions nostalgiques à un passé où les œuvres d'art semblaient régies par un ordre extérieur à elles ; pour Strawinsky, ces formes ne sont plus que des cadres de référence qui invitent le compositeur à discipliner sa pensée dans des structures qu'il doit réinventer pour son propre compte : en utilisant des *formules* empruntées au passé plutôt qu'en respectant des *formes*.

C'est ce qui amène Strawinsky à célébrer le lieu commun, à travers le Verdi de *Rigoletto* ou de *La Traviata*, par exemple, dans la musique de Bellini, dans Tchaïkowsky, dans les compositeurs français d'opéra-comique, et plus généralement chez bon nombre de musiciens qui après avoir connu de grands succès au siècle passé ont ensuite été frappés du dédain des meilleurs juges. De même, Strawinsky valorise les musiques populaires dont la dignité d'œuvres culturelles n'est généralement pas reconnue. A la première page de ses *Chroniques*, il raconte avec complaisance sa première émotion musicale déclenchée par un paysan russe à peu près muet qui pour amuser les enfants claquait bruyamment de la langue et chantait. « Ce chant — c'était deux syllabes, les seules qu'il pouvait prononcer, dénuées de tout sens, mais qu'il faisait alterner avec une dextérité incroyable dans un mouvement très vif. Il accompagnait ce gloussement de la façon suivante : il collait la paume de sa main droite sous l'aisselle gauche, puis d'un geste rapide, faisait mouvoir le bras gauche en l'appuyant sur la main droite. Il faisait ainsi sortir de sous sa chemise une suite de sons assez suspects, mais bien rythmés et que par euphémisme on pouvait qualifier de « baisers de nourrice » ⁽⁴⁰⁾. Le plaisir que l'enfant de trois ans tirait de cette musique primitive est resté vivace en Strawinsky. Il rapporte aussi que c'est l'imitation du chant de paysannes rentrant du travail qui, dans son enfance, l'a aidé à prendre conscience de lui-même comme musicien. Ce n'est pas la dis-

⁽³⁹⁾ A propos de la *Symphonie de psaumes*, Strawinsky écrit : « La forme de la symphonie telle qu'elle nous a été léguée par le XIX^e siècle et qui a vu son épanouissement à une époque dont les idées et le langage nous sont d'autant plus étrangers que nous en sommes sortis, me séduisait fort peu » (*Chroniques*, II, pp. 157-158).

⁽⁴⁰⁾ *Chroniques*, I, p. 10.

tanciacion du folklore qui valorise ces musiques pour Stravinsky, mais les lieux communs qu'elles comportent. Pour ces mêmes raisons, il apprécie les pianos mécaniques et les « casseroles automatiques », les rengaines de music-hall, le jazz. Ce qu'il souhaite dans tous les cas, c'est s'emparer de lieux communs caractéristiques pour en tirer, ainsi qu'il dit, des « portraits-types » ⁽⁴¹⁾ des musiques dont ils sont issus.

Mais les lieux communs que Stravinsky choisit avec prédilection sont ceux qui alimentent la musique baroque du XVIII^e siècle. Il ne s'agit cependant jamais pour lui de réaliser des pastiches de musique d'autrefois, mais bien plutôt d'utiliser des fragments banalisés d'œuvres du passé, pour leur insuffler une vie nouvelle. Ce faisant, ce n'est pas le respect de la musique ancienne qui l'anime ; le respect « demeure toujours stérile », c'est « par l'amour qu'on arrive à pénétrer l'essence d'un être », et d'ailleurs « est-ce le respect ou l'amour qui nous pousse à la possession d'une femme » ⁽⁴²⁾ ? Stravinsky regrette le temps « où Bach et Vivaldi parlaient sensiblement la même langue, que leurs disciples répétaient après eux en la transformant à leur insu, chacun selon sa personnalité » ⁽⁴³⁾ ; l'homogénéité du langage créait un style qui soutenait l'artiste dans sa création. Pour le présent, Stravinsky regrette que l'individualisme entraîne l'artiste à s'isoler des autres hommes et « le condamne à paraître aux yeux du public en qualité de monstre : un monstre d'originalité, inventeur de sa langue, de son vocabulaire, et de l'appareil de son art. L'usage des matériaux éprouvés et des formes établies lui est communément interdit. Il en vient à parler un idiome sans relation avec le monde qui l'écoute. Son art devient vraiment unique, en ce sens qu'il est incommunicable et clos de toute part » ⁽⁴⁴⁾. Stravinsky a pu penser que pour ne pas succomber à cet individualisme qui dans la création artistique s'opposait à la formation d'un style, le mieux était de prendre appui sur des langages passés qui avaient bénéficié d'une unité stylistique.

Il ne convient pas ici de porter un jugement sur l'entreprise

⁽⁴¹⁾ *Chroniques*, I, p. 169.

⁽⁴²⁾ *Chroniques*, I, p. 176.

⁽⁴³⁾ *Poétique musicale*, p. 111.

⁽⁴⁴⁾ *Poétique musicale*, pp. 110-111.

qui consistait à insérer les lieux communs du passé dans une syntaxe du xx^e siècle, à les traiter comme si véritablement ils n'étaient que des éléments sonores, dépourvus de toute référence expressive. Il suffit de rappeler que Strawinsky en a fait un véritable système esthétique.

Cette valorisation du passé et des règles l'amène à refuser d'être crédité d'audaces révolutionnaires même dans une œuvre comme le *Sacre*. « On m'a fait révolutionnaire malgré moi », écrit-il ⁽⁴⁵⁾ : c'est qu'il refuse la sacralisation que l'opinion publique semble effectuer désormais sans réticence pour la notion de révolution en art. Pour lui la révolution est une rupture d'équilibre, elle est synonyme de chaos alors que « l'art est constructif par essence ». L'audace dans la transformation du langage ne peut être gratuite : lorsqu'elle détruit un ordre c'est pour en établir un autre.

Souvtchinsky, l'ami le plus proche de Strawinsky entre les deux guerres, a confié un jour à Robert Craft que pour lui le néo-classicisme de Strawinsky s'insérait dans une conception générale anti-révolutionnaire ; selon Souvtchinsky, les sympathies politiques de Strawinsky allaient alors à l'*Action française* ; il n'avait certes aucune sympathie pour le fascisme, mais son horreur du soviétisme et du stalinisme était telle (« au fond, c'était un russe blanc » déclare Souvtchinsky) qu'il aurait pu, s'il avait vécu en France pendant la guerre, ne pas refuser ses sympathies à certaines thèses de l'occupant ^(45bis).

Strawinsky a exprimé de manière pathétique les inquiétudes ressenties par l'artiste moderne lorsqu'il a fait table rase des principes qui dans la tradition occidentale avaient été pendant des siècles considérés comme des données naturelles conditionnant la composition. « En ce qui me concerne, écrit-il, j'éprouve une espèce de terreur, quand, au moment de me mettre au travail, et devant l'infini des possibilités offertes, j'éprouve la sensation que tout m'est permis. Si tout m'est permis, le meilleur et le pire, si rien ne m'offre de résistance, tout effort est inconcevable, je ne puis fonder sur rien et toute entreprise dès lors est vaine. Suis-je donc obligé de me perdre

⁽⁴⁵⁾ *Poétique musicale*, pp. 18-19.

^(45bis) ... "the fear of communism would eventually have driven him into the arms of the Occupier" (*Retrospectives and Conclusions*, pp. 195-196).

dans cet abîme de liberté» (46) ? Si la nature ou une tradition inconsciemment subie n'imposent plus de normes au langage, il convient selon Strawinsky, que l'artiste se fixe, lui-même, ses règles : « Ma liberté consiste donc à me mouvoir dans le cadre étroit que je me suis à moi-même assigné pour chacune de mes entreprises » (47). Ce sont ces conventions qui lui permettent de structurer ses œuvres et qui activent son invention créatrice. Au moment où il écrivait ses *Chroniques* et sa *Poétique musicale*, Strawinsky pensait que le plus commode et le plus sûr était d'aller chercher ces éléments conventionnels, d'œuvre en œuvre, dans tel ou tel type de musique ancienne réduite à l'état de lieux communs.

Ce néo-classicisme était de toute manière le contre-pied d'un académisme car il ne signifiait pas que le compositeur se bornait à exploiter les procédés qui lui étaient transmis par l'histoire en se conformant à des modèles figés par l'école ; en effet les matériaux banalisés pouvaient acquérir une vie nouvelle dans un travail créateur où se manifestait du reste l'individualisme auquel Strawinsky tentait en vain d'échapper. Mais il entraîne Strawinsky — l'auteur du *Sacre* — à affirmer la supériorité du principe apollinien sur le dyonisiaque sous prétexte que ce dernier « présume comme but final l'extase c'est-à-dire la perte de soi-même, alors que l'art réclame avant tout la conscience de l'artiste » (48).

Cette rigueur Strawinsky l'étend bien au-delà des problèmes de la composition. En particulier sa conception de l'interprétation illustre le rationalisme strict dans lequel il entend maintenir la musique : la crainte du pathétisme surajouté, de l'émotion superflue qui risquaient de faire dévier l'œuvre de son sens objectif et véritable lui font refuser l'idée même d'interprétation, « chose que j'ai en horreur », écrit-il (49). Il craint que l'interprète ne devienne très vite un traducteur de la pensée du compositeur avec les risques de trahison que cela implique. Parmi les chefs qui ont dirigé ses œuvres seuls ont droit à sa reconnaissance Monteux, Ansermet, ceux qui, grâce à un métier solide

(46) *Poétique musicale*, pp. 97-98.

(47) *Poétique musicale*, p. 100.

(48) *Poétique musicale*, p. 64.

(49) *Chroniques*, p. 100.

se sont montrés capables de faire toutes les mises en place requises pour rendre sensible ce qui d'avance était prévu par le compositeur : « la valeur de l'exécutant se mesure... à sa faculté de voir ce qui, en fait, se trouve dans la partition et non pas, certes, à son obstination d'y chercher ce qu'il voudrait qui y fût »⁽⁵⁰⁾. Strawinsky n'a pas tort d'exiger que le chef d'orchestre s'impose d'abord de retrouver l'esprit et la volonté du compositeur mais il ne suffit pas comme il le souhaite que la musique soit *transmise*. Quelle que soit la précision des signes mentionnés par le compositeur sur sa partition (et cette précision est une préoccupation récente), l'exécutant est toujours un médiateur ; il doit comprendre les signes et, à la lettre, les interpréter en leur donnant vie. Ce faisant il risque toujours de mettre une part de lui-même dans cette re-création. Les compositeurs d'autrefois qui se fiaient à un large réseau de conventions bien connues laissaient à l'exécutant un champ très vaste de liberté que les compositeurs de la génération d'après 1955 s'efforceront de lui restituer. Strawinsky n'était pas conforme à l'esprit de la musique ancienne, mais il était fidèle à l'austérité anti-individualiste de son néo-classicisme lorsqu'il faisait de l'interprète idéal un exécutant consciencieux et rien de plus.

Cela ne pouvait l'amener qu'à se méfier des virtuoses suspectés de sacrifier la musique à la maîtrise technique et de rechercher à tout prix les effets et les succès auprès du public⁽⁵¹⁾. C'est l'illusion d'une vérité objective dans l'exécution musicale qui a aussi amené Strawinsky dans les années 20 à consacrer beaucoup de temps à transcrire ses œuvres sur les rouleaux d'un piano mécanique, le Pleyela : il s'agissait de fixer pour l'avenir les rapports des tempi et des nuances, de sorte que des modèles d'exécution soient établis une fois pour toutes⁽⁵²⁾. Après l'échec du Pleyela, Strawinsky a reporté sur le disque des préoccupations identiques : à partir de 1928 il a voulu fixer lui-même, comme pianiste et comme chef d'orchestre, des versions authentiques de ses œuvres qui devaient servir de modèles à toute exécution ultérieure, en particulier pour « les mouvements et leurs rapports réciproques » ; dans son rationna-

⁽⁵⁰⁾ *Chroniques*, I, p. 162.

⁽⁵¹⁾ *Chroniques*, II, p. 167.

⁽⁵²⁾ *Chroniques*, II, pp. 33-34.

lisme il n'a jamais compris que ces documents n'aient généralement pas été pris en considération avec plus d'attention.

Il apparaît ainsi que c'est bien une doctrine esthétique cohérente que Strawinsky a élaborée dans ses *Chroniques* et sa *Poétique musicale*. S'il a pris la peine de s'exprimer autrement que par sa musique c'est qu'il a senti désormais le besoin de justifier sa création : compositeur dont la valeur était reconnue de longue date — depuis les succès qu'il avait obtenus dès avant 1914 aux Ballets russes — il a eu la sensation que dans les quinze dernières années il s'était éloigné de son public : ceux qui avaient aimé *L'Oiseau de feu*, *Pétrouchka*, *Le Sacre*, *Les Noces* attendaient de lui qu'il restât fidèle à la musique qu'il leur avait d'abord présentée : « Ils ne peuvent ou ne veulent pas me suivre dans la marche de ma pensée musicale », écrit-il avec regret ⁽⁵³⁾. Le grand public des concerts ne lui réserve plus le même accueil qu'autrefois. Ce qui a dû l'inquiéter le plus sans qu'il l'avoue c'étaient peut-être les critiques que commençaient à formuler certains des juges éclairés qui l'avaient longtemps suivi avec enthousiasme : un Boris de Schloezer, par exemple, qui avait été un des meilleurs exégètes de sa musique prenait alors ses distances et formulait de nettes réserves quant aux conceptions néo-classiques. C'est donc cette musique-là que Strawinsky devait défendre : « Je ne peux avoir conscience que de ma vérité d'aujourd'hui. C'est elle que je suis appelé à servir et je la sers en toute lucidité ». Ces lignes qui terminent les *Chroniques* prouvent que l'objectif poursuivi par Strawinsky était bien comme il l'a dit par ailleurs l'« apologie » de son néo-classicisme.

LE MUSICIEN SÉRIEL

Au lendemain de la guerre, la situation de Strawinsky s'est détériorée bien davantage. La position de leader de l'avant-garde qu'il occupait malgré tout jusqu'en 1940 a été profondément mise en question. En France, René Leibowitz avait alors révélé les œuvres des trois grands Viennois ; son apostolat s'accompagnait d'une critique acerbe de tous les compositeurs qui n'avaient pas su prendre conscience du sens de l'évolution du langage harmonique après Wagner et qui n'avaient pas com-

⁽⁵³⁾ *Chroniques*, II, p. 187.

pris la nécessité de l'inéluctabilité de l'avènement du système dodécaphonique et sériel ⁽⁵⁴⁾. Le néo-classicisme de Strawinsky était alors devenu une cible particulièrement visée par beaucoup de jeunes musiciens, notamment par Pierre Boulez qui, tout en célébrant les inventions rythmiques prodigieuses du *Sacre* ou des *Noces*, avait dénoncé la sclérose et l'académisme des œuvres ultérieures ⁽⁵⁵⁾. Rien d'étonnant, par exemple, si des critiques comme André Hodeir ou Antoine Goléa, qui se voulaient avant-gardistes, se soient attaqué avec une violence particulière à Strawinsky en lui reprochant son aveuglement face au dodécaphonisme, en dénonçant son néo-classicisme, et l'influence néfaste qu'il avait exercée sur toute une génération de musiciens à travers le monde ⁽⁵⁶⁾. Dès 1948, dans sa *Philosophie der neuen Musik*, Theodor W. Adorno jugeait bon d'opposer en un diptyque « Schoenberg et le progrès », « Strawinsky et la restauration ».

De sorte qu'au début des années 50, lorsque les musiciens les plus doués s'étaient mis à composer dans le prolongement du sérialisme post-webernien, ils avaient toujours affirmé de manière complémentaire une vive opposition au néo-classicisme de Strawinsky.

La dernière œuvre néo-classique de Strawinsky, et sans doute la plus accomplie, est son opéra *The Rake's Progress*. Robert Craft a raconté quelle révélation profonde l'audition des œuvres des Viennois, et particulièrement de Webern, a été pour Strawinsky en 1952 et dans les années suivantes ⁽⁵⁷⁾ : cette musique qu'il connaissait bien sûr depuis longtemps, il ne semble l'avoir vraiment découverte et comprise qu'alors. Le cours de son œuvre en a été profondément transformé : sans renier son propre génie, il est alors devenu un musicien sériel.

Les textes que Strawinsky a laissés à partir de 1957 portent d'abord la trace de cette redécouverte des Viennois. Elle est

⁽⁵⁴⁾ Cf. en particulier R. LEIBOWITZ, *Igor Strawinsky ou le choix de la misère musicale*. Les Temps modernes, avril 1946 ; dans son livre *L'Évolution de la musique de Bach à Schoenberg*, Paris, 1951, R. Leibowitz ne mentionne même pas Strawinsky.

⁽⁵⁵⁾ P. BOULEZ, *Strawinsky demeure*, dans *Musique russe*, Paris, 1953, p. 221.

⁽⁵⁶⁾ A. HODEIR, *La musique étrangère contemporaine*, Paris, 1954 ; A. GOLEA, *Esthétique de la musique contemporaine*, Paris, 1954.

⁽⁵⁷⁾ R. CRAFT, *Dix années avec Stravinsky*, dans *Avec Stravinsky*, Monaco, p. 81.

si totale que Strawinsky reconnaît n'avoir gardé aucun souvenir d'une éventuelle rencontre avec Webern ⁽⁵⁸⁾ ni d'exécutions de ses œuvres alors même qu'elles avaient été associées à des œuvres à lui dans certains programmes parisiens des années 1920 ⁽⁵⁹⁾. Mais c'est avec un enthousiasme très emphatique qu'il déclare, en 1959, que Webern « reste une perpétuelle Pentecôte pour tous ceux qui croient à la musique » ; à ses yeux, l'importance de Webern vient de ce qu'il « a découvert une nouvelle distance entre l'objet musical et nous-mêmes et par conséquent, une nouvelle mesure du temps musical » ⁽⁶⁰⁾ ; il se demande si « Webern lui-même savait qui était Webern » tant est neuve la structure harmonique de sa musique qu'on ne peut percevoir qu'en variations de densités ⁽⁶¹⁾.

Dans une interview de 1965, il retrouve à nouveau ce type de vocabulaire para-religieux qu'il avait autrefois en horreur chez les wagnériens pour dire que, tout compte fait, il révère « saint Anton » ; il ajoute que Webern imprègne profondément la sensibilité musicale contemporaine ⁽⁶²⁾.

L'attitude de Strawinsky vis-à-vis de Schoenberg est plus complexe. Dans ses *Chroniques*, il avait rapporté avoir entendu *Pierrot lunaire* à Berlin en 1912, mais il s'était borné à déclarer avec quelque sécheresse que si la réussite instrumentale de la partition lui paraissait incontestable, il n'avait jamais été enthousiaste de l'esthétique de l'œuvre qui lui paraissait « un retour à la période périmée du culte de Beardsley » ⁽⁶³⁾. Dans la *Poétique musicale*, Strawinsky avait jugé utile de préciser, après avoir critiqué les responsables de cacophonies modernistes, qu'il ne rangeait pas Schoenberg parmi eux, car le système que ce dernier avait adopté restait toujours parfaitement logique et cohérent ; mais cette reconnaissance était loin de représenter une quelconque adhésion à une musique fort éloignée de la sienne « tant par l'esthétique que par la technique » ⁽⁶⁴⁾.

⁽⁵⁸⁾ *Avec Stravinsky*, p. 24.

⁽⁵⁹⁾ *Themes and Episodes*, p. 120.

⁽⁶⁰⁾ *Souvenirs et commentaires*, p. 130.

⁽⁶¹⁾ *Avec Stravinsky*, p. 57.

⁽⁶²⁾ *Themes and Episodes*, p. 123.

⁽⁶³⁾ *Chroniques*, I, p. 96.

⁽⁶⁴⁾ *Poétique musicale*, p. 23.

Dans ses écrits d'après 1957, Stravinsky insiste au contraire sur l'impression profonde que lui a causée *Pierrot lunaire* par sa substance instrumentale, entendant par là « non seulement l'instrumentation mais toute la structure contrapuntique et polyphonique de cet éclatant chef-d'œuvre instrumental »⁽⁶⁵⁾ et il rejette sur Diaghilew la responsabilité d'avoir énoncé des reproches sur l'esthétique *Jugendstil*⁽⁶⁶⁾. Il reconnaît cependant que s'il a alors pressenti l'importance de *Pierrot*, il a pu ne le comprendre que d'une façon impressionniste, sans en percevoir vraiment toute la substance. Il précise du reste qu'il ne connaissait rien alors des œuvres capitales que Schoenberg avait écrites avant *Pierrot* (*Les Cinq pièces pour orchestre*, *Erwartung*, *Die glückliche Hand*) et que dans les années ultérieures, il n'a rien entendu d'autre qu'à nouveau *Pierrot* à Paris, dirigé par Milhaud, la *Suite op. 29* à Venise en 1937, le *Prélude à la Genèse* à Hollywood en 1945 et la *Kammersymphonie* en 1949⁽⁶⁷⁾. Si l'on ajoute qu'il ne semble alors rien avoir entendu d'Alban Berg, il faut admettre que le Stravinsky d'avant 1952 — le néo-classique que l'on opposait à Schoenberg dans une antithèse rigoureuse — connaissait fort mal les Viennois^(67bis). C'est sans doute ce qui peut expliquer que l'audition à dose massive de leur musique dans certains concerts de Hollywood — entraînée par l'enthousiasme de Craft et de quelques jeunes musiciens comme Boulez — ait pu s'imposer à lui avec la force d'une révélation. Ses écrits portent la trace de la découverte essentielle qu'elle a été pour lui, qui ne l'a certes pas entraîné à se renier, mais qui a orienté sur de nouvelles voies sa manière de composer et qui lui a donné de nouvelles bases esthétiques.

En 1957, il estime que « le langage le plus perfectionné est le style sériel » qui a « enrichi le style d'aujourd'hui » et modifié les perspectives de tous les compositeurs ; pour autant qu'en

⁽⁶⁵⁾ *Avec Stravinsky*, p. 24.

⁽⁶⁶⁾ *Dialogues and Diary*, p. 104.

⁽⁶⁷⁾ *Dialogues and Diary*, p. 106.

^(67bis) Selon Souvtchinsky, Stravinsky qualifiait de « musique boche » *Wozzeck* (qu'il n'avait pas entendu) et à propos de Mahler (qu'il ne connaissait pas) il ironisait en parlant de « malheur » ; Poulenc assurait qu'avant la guerre, le seul fait d'évoquer Schoenberg ou Berg devant Stravinsky suffisait à éveiller en lui une suspicion de trahison à son égard (*Retrospectives and Conclusions*, p. 113).

matière artistique, on puisse déceler les tendances de l'évolution, il pense que « la nouvelle musique sera sérielle »⁽⁶⁸⁾. Dès lors, il ne manifeste plus les mêmes réserves qu'autrefois pour les courants radicaux. Au contraire, il s'intéresse de près à toutes les tendances d'avant-garde, sans perdre pour autant son sens critique. Parmi les jeunes musiciens, ce sont les novateurs les plus affirmés qui bénéficient de la plus grande sympathie. A Craft qui lui demande de citer l'œuvre d'un jeune auteur qui l'intéresse plus que tout autre, c'est « *Le Marteau sans maître* » qu'il donne en réponse en 1957 ; sans essayer de justifier son admiration, il paraphrase Gertrude Stein à propos de Picasso : « Moi, j'aime écouter Boulez »⁽⁶⁹⁾ ; car sans pouvoir rationaliser clairement ce qu'il entend, il a la conviction de percevoir la signification de l'univers sonore post-webernien du *Marteau* ou de la *Troisième Sonate* ⁽⁷⁰⁾. Il explique ailleurs qu'il est particulièrement séduit par les nouveautés de sonorité que Boulez peut tirer du piano et par l'invention toute mallarméenne de ses structures formelles ⁽⁷¹⁾ ; il s'enthousiasme aussi pour les beautés sonores d'une pièce comme *Éclat* pour piano et ensemble de chambre et pour la « nouvelle technique de contrôle du temps » qu'elle propose où le chef d'orchestre — « Maître Boulez » comme il l'appelle avec une solennité affectueuse et un peu ironique — joue un rôle éminemment créateur ⁽⁷²⁾.

De Stockhausen, il admire *Gruppen* pour ses innovations rythmiques, ses inventions post-sérielles, les combinaisons subtiles des effectifs sonores de ses trois orchestres ⁽⁷³⁾ ; malgré des réserves expresses, il admire *Carré* pour certains effets orchestraux et vocaux ainsi que pour les nouveautés de son graphisme ⁽⁷⁴⁾. Rétrospectivement, Strawinsky revalorise des musiciens dont les innovations avaient d'abord été méconnues : d'Edgar Varèse, il déclare connaître et admirer grandement

⁽⁶⁸⁾ *Avec Stravinsky*, p. 28.

⁽⁶⁹⁾ *Avec Stravinsky*, p. 18.

⁽⁷⁰⁾ *Avec Stravinsky*, p. 57.

⁽⁷¹⁾ *Avec Stravinsky*, p. 63.

⁽⁷²⁾ *Themes and episodes*, p. 17.

⁽⁷³⁾ *Souvenirs et commentaires*, p. 150 ; sur le *Gesang der Jünglinge*, cf. aussi *Avec Stravinsky*, p. 28.

⁽⁷⁴⁾ *Themes and episodes*, p. 12.

Ionisation, *Octandre*, *Densité 21,5*, *Intégrales* ; il ajoute même de manière quelque peu provocante qu'il tient son activité récente — l'enregistrement sur bande des sons de la ville de New York — « comme de la plus haute valeur, et pas seulement du point de vue documentaire, mais aussi comme base d'art » (75) ; ailleurs, il fait preuve d'une connaissance minutieuse de diverses partitions de Varèse en mettant en évidence des influences de Debussy, de la musique populaire, du jazz, et de ses propres œuvres d'avant 1914 ; il voit en *Déserts* une des meilleures œuvres de la musique contemporaine où Varèse a eu le mérite d'intégrer avec bonheur la musique électronique à la musique vivante, le mérite aussi d'avoir été dans les premiers à utiliser les rapports d'intensité comme éléments de structuration formelle et d'avoir découvert de nouvelles ressources pour les instruments à percussion et les instruments à vent (76).

De même, il s'intéresse à Charles Ives comme à un précurseur étonnant pour ses recherches de polyrythmie, de polytonalité, d'atonalité, d'effets sonores nouveaux, d'utilisation de micro-intervalles, de combinaisons d'orchestres multiples, du hasard et de l'improvisation (77).

Par ces quelques exemples, on voit que Strawinsky accorde désormais une vive attention aux recherches les plus novatrices dans le langage. Par voie de conséquence, il se montre généralement sévère pour les musiciens qui ne se situent pas dans ce courant de recherche et d'invention : pour Hindemith, par exemple, malgré l'amitié qui l'a lié à lui (en précisant qu'il n'avait jamais été tout à fait sincère dans les éloges qu'il avait pu faire autrefois de sa musique) (78) ; pour Prokofieff, qui fut aussi son ami, en qui il voit un excellent pianiste, dont les œuvres ont « de la personnalité », mais « étonnamment ingénu en matière de construction musicale », dont les jugements artistiques étaient « d'ordinaire banaux » et « souvent faux » et dont les profondeurs « n'entraient en fonction que lorsqu'il jouait aux échecs » (79) ; pour le « style américain » qui lui paraît de niveau

(75) *Souvenirs et commentaires*, p. 128.

(76) *Dialogues and a Diary*, pp. 110-111.

(77) Cf. *Expositions and Developments*, pp. 98-99 et *Dialogues and a Diary*, p. 66.

(78) *Dialogues and a Diary*, p. 102, en opposition, dans le jugement, à ce qui était écrit dans les *Chroniques*, p. 175.

(79) *Souvenirs et commentaires*, p. 80.

très bas, « d'expression poseuse et de technique banale »⁽⁸⁰⁾ ; pour Benjamin Britten, dont le *War Requiem* est un mélange de musiques de cinéma à la façon de Honegger, de formules sans invention et d'imitations réalistes⁽⁸¹⁾ ; pour les compositeurs français les plus célèbres de l'entre-deux-guerres, dont il disait du bien autrefois et à propos de qui il laisse publier par Craft quelques méchancetés⁽⁸²⁾.

On a pu suspecter le Strawinsky vieillissant d'approuver systématiquement toutes les nouveautés pour mériter de reprendre — et cette fois jusqu'au bout — sa place à la tête de l'avant-garde. Dans une lettre du 18 novembre 1965 au *New York Times*, Strawinsky a jugé utile de se défendre d'avoir donné des éloges à Varèse pour suivre une mode et sans vérification ; il a précisé qu'il s'était fait une opinion directe entre autres occasions au cours de sessions d'enregistrement d'œuvres de Varèse à Los Angeles⁽⁸³⁾. De toute manière, il serait faux de penser que Strawinsky accorde une confiance inconditionnelle à toutes les audaces de l'avant-garde. Même ceux qui suscitent le plus son intérêt sont jugés avec un esprit critique. En outre, Strawinsky n'apprécie guère certains des leaders les moins contestés de l'avant-garde, Olivier Messiaen, par exemple, dont il n'aime ni les transpositions de chants d'oiseau⁽⁸⁴⁾, ni les déferlements sonores, ni les constructions trop soumises à l'improvisation, ni la naïveté⁽⁸⁵⁾ ; John Cage l'amuse, Strawinsky voit en lui le seul musicien d'esprit dada mais hésite à tenir ce qu'il fait pour de la musique encore, en dehors de toute tradition — non seulement celle de Bach et Beethoven, mais aussi celle de Schoenberg et Webern — c'est tout au plus une « méta-musique » et non certes une « nouvelle manière de vivre » comme on tend à le dire à propos de n'importe quoi⁽⁸⁶⁾.

Strawinsky ne s'intéresse pas à la musique électronique pour elle-même car elle a trop souvent le tort d'utiliser les bruits

⁽⁸⁰⁾ *Avec Stravinsky*, p. 69.

⁽⁸¹⁾ *Themes and Episodes*, pp. 13-14.

⁽⁸²⁾ Cf. *Chroniques*, II, p. 57, et *Dialogues and a Diary*, pp. 177 et 206.

⁽⁸³⁾ *Themes and Episodes*, pp. 87-88.

⁽⁸⁴⁾ *Dialogues and a Diary*, pp. 59 et 69.

⁽⁸⁵⁾ *Themes and Episodes*, p. 199.

⁽⁸⁶⁾ *Expositions and Developments*, pp. 93-97.

réalistes issus de la musique concrète ou d'imiter les instruments existants ; elle exploite pauvrement l'immensité de ses possibilités sonores ; elle a le mérite de rendre les compositeurs plus sensibles aux problèmes de tessiture, d'articulation, de dynamique et de susciter des inventions rythmiques ; mais en l'absence de tout orchestre, de tout chef, les concerts de musique électronique lui font penser à des séances de spiritisme ; selon lui, c'est dans le théâtre qu'elle peut acquérir quelque intérêt et surtout en se mêlant, en se juxtaposant aux instruments traditionnels — et à la vie ⁽⁸⁷⁾.

Contrairement à ce qu'on aurait pu supposer, la musique électronique ne représente donc pas pour lui l'idéal de cet art entièrement voulu et maîtrisé dans ses moindres éléments par le compositeur vers lequel il semblait tendre autrefois. Certes, Strawinsky garde sa méfiance vis-à-vis de l'interprète et ne peut se résoudre à tomber, comme l'ont fait beaucoup de jeunes musiciens, des excès de rigueur de l'électronique dans un abandon au bon plaisir de l'exécutant : « Je crois illogique, dit-il, d'avoir tout contrôlé rigoureusement, puis de laisser la forme définitive à la disposition d'un exécutant, tout en voulant croire qu'on a tout envisagé. La musique ne peut pas dépendre de grands pondérables et de petits impondérables » ⁽⁸⁸⁾.

Strawinsky déclare aussi ne rien comprendre à la musique aléatoire ⁽⁸⁹⁾ ; il dit son scepticisme quant à la composition à partir de structures purement mathématiques ⁽⁹⁰⁾ ; et à propos des musiques multi-sérielles (qu'on a pu appeler « ponctuelles »), il souligne que dans les pièces où tout est conçu pour engendrer un mouvement perpétuel et multi-directionnel, le résultat sonore tend à un statisme qui détruit toute structuration du temps et interdit la réalisation de ce qu'il attend d'une forme musicale ; il prend aussi ses distances avec ce qu'il appelle la « génération Zen » ⁽⁹¹⁾.

Ce qui a le plus intéressé Strawinsky dans les recherches des

⁽⁸⁷⁾ *Avec Stravinsky*, pp. 28 et 58 ; *Souvenirs et commentaires*, pp. 124-126 ; *Dialogues and a Diary*, p. 126.

⁽⁸⁸⁾ *Avec Stravinsky*, p. 58.

⁽⁸⁹⁾ *Expositions and Developments*, p. 97.

⁽⁹⁰⁾ *Souvenirs et commentaires*, pp. 160-161.

⁽⁹¹⁾ *Dialogues and a Diary*, p. 127.

musiques nouvelles, ce sont, semble-t-il, les prolongements de ses préoccupations les plus anciennes, relatives au rythme, et par delà, les contrôles du tempo et les possibilités de structuration qui naissent dans un domaine qui semblait jusqu'alors abandonné à l'approximation ou au tempérament des interprètes ⁽⁹²⁾ ; il pense aussi que la « musique de l'avenir » pourra sans doute trouver le champ le plus vaste de développement dans l'utilisation des hauteurs sonores, indépendantes du tempérament ainsi que des échelles traditionnellement utilisées en Occident ⁽⁹³⁾. Peut-être peut-on penser aussi que, dans l'adoption qu'il a faite de la technique sérielle, il y a une transposition dans un domaine autre de sa vieille aspiration vers un ordre désormais impossible à atteindre dans le monde de la tonalité, même en l'élargissant à la polarité. Strawinsky ne s'exprime pas nettement à ce sujet, mais à ses yeux, une des vertus de la série est d'instituer des formes qui ne sont pas arbitraires ⁽⁹⁴⁾. Ce n'est sans doute pas sans signification si, dans le symbolisme musical auquel il recourt, dans son opéra *The Flood*, c'est au *Te Deum*, au moment où l'on sort du chaos, qu'il adopte aussi une construction sérielle : *Thus « chaos » may also be thought of as the antithesis of « serial »* ⁽⁹⁵⁾. Il est certain, cependant, que désormais, s'il attache encore une grande importance aux règles que se donne le compositeur, Strawinsky n'est plus dominé par cette haine du désordre qui, au temps de son néo-classicisme, lui faisait redouter tout renouvellement du langage et l'incitait à valoriser ses conceptions esthétiques dans une mythologie rassurante.

Tout autre coloration aussi du mot « moderne », qui implique « une ferveur nouvelle, une émotion nouvelle, un sentiment nouveau » et aussi une certaine insatisfaction du monde tel qu'il est, bien éloigné de l'idéal d'ordre à sauvegarder à tout prix qui l'animait autrefois ⁽⁹⁶⁾. Mais cela ne l'amène pas pour autant à faire l'éloge de la nouveauté pour elle-même. Si l'expérimental ne l'effraye plus, c'est qu'il a la certitude qu'est éphémère et

⁽⁹²⁾ *Avec Stravinsky*, p. 30.

⁽⁹³⁾ *Souvenirs et commentaires*, p. 154.

⁽⁹⁴⁾ Cf. *Avec Stravinsky*, p. 58.

⁽⁹⁵⁾ *Expositions and Developments*, p. 125.

⁽⁹⁶⁾ *Souvenirs et commentaires*, p. 145.

négligeable tout ce qui n'est qu'expérimentation pure mais que toute expérience compte dès qu'elle s'incarne dans une œuvre réussie ⁽⁹⁷⁾.

Il ne se préoccupe plus — comme il l'avait fait jadis sous l'influence de Souvtchinsky, mais aussi dans la volonté de donner à sa musique une dimension d'éternité — de l'intégrer dans une réflexion générale sur le temps ; s'il veut bien admettre que la musique est « une image de notre expérience de la vie dans ce qu'elle a de temporel », il ajoute aussitôt que ce « genre de cogitation sur la musique » lui est plutôt étranger : « je ne puis rien en *faire* et je suis essentiellement un homme qui *fait* » ⁽⁹⁸⁾. Car tout en y insistant beaucoup moins, il continue à penser que la composition musicale est un artisanat ⁽⁹⁹⁾ ; il a gardé la nostalgie de la création anonyme, celle d'un Bach composant pour la gloire de Dieu et pour les besoins d'un service régulier ; mais il comprend désormais qu'il est vain de tenter de recréer artificiellement les conditions d'une situation sociologique passée. Si un compositeur peut encore dans la société d'aujourd'hui, bénéficier de certaines commandes, celles-ci ne répondent plus jamais à des besoins réels : « les commanditaires, note-t-il avec lucidité, doivent maintenant essayer d'acheter le besoin de la symphonie en même temps que la symphonie elle-même » ⁽¹⁰⁰⁾ ; irrémédiablement, la musique a cessé d'être fonctionnelle ; il est devenu impossible, superflu ou dangereux de tenter de satisfaire celui qui l'a payée ; seule compte, en définitive, la décision de l'artiste lui-même et les problèmes que lui pose sa conscience. A Craft, qui lui demande pourquoi il compose : « Pour moi-même et pour l'hypothétique autre personne », répond-il ⁽¹⁰¹⁾ ; dans une interview, il déclare qu'il n'a plus en tête l'idée d'un public précis quand il compose ⁽¹⁰²⁾. Ce n'est certes pas la critique professionnelle qui a jamais pu lui paraître l'intercesseur compréhensif qu'il eût souhaité pour hâter la compréhension de sa musique. Mais lorsqu'il dit : « Quand

⁽⁹⁷⁾ *Avec Stravinsky*, pp. 63-64.

⁽⁹⁸⁾ *Dialogues and a Diary*, p. 125.

⁽⁹⁹⁾ *Dialogues and a Diary*, p. 123.

⁽¹⁰⁰⁾ *Souvenirs et commentaires*, pp. 114-115.

⁽¹⁰¹⁾ *Souvenirs et commentaires*, p. 111.

⁽¹⁰²⁾ *Themes and Episodes*, p. 114.

je compose, je ne puis m'imaginer que l'œuvre ne puisse être comprise et reconnue pour ce qu'elle est. J'emploie le langage musical, et mon exposé fait au moyen de ma grammaire sera compréhensible pour le musicien qui a suivi l'évolution de la musique jusqu'au point où mes contemporains et moi l'avons poussée» — il faut admettre qu'il ne se distingue pas de ces artistes individualistes qu'il dénonçait autrefois avec véhémence.

Ses préoccupations artisanales se perpétuent surtout dans sa volonté de garder un contact concret avec la matière sonore, son désir de tirer des instruments des ressources nouvelles par une pratique directe plus attentive, sa conviction que la technique est étroitement liée à la pensée, qu'elle la conditionne tout autant qu'elle l'exprime ⁽¹⁰³⁾. Il continue aussi à se méfier des mots littéraires et abusivement pathétiques tels que « génie » ou « inspiration » mais il tient à expliquer qu'il n'a jamais voulu vraiment nier toute possibilité d'expression à la musique, qu'en fait, il a voulu dire que la musique ne peut être assimilée à un message verbal, ne peut être réduite à une signification rationnelle, il admet désormais qu'un certain contenu expressif peut être lié à la musique, mais la musique ne renvoie pas à un au-delà d'elle-même, elle n'exprime rien d'autre que ce qu'elle dit ⁽¹⁰⁴⁾. En fait, on peut admettre qu'il y a là une autre correction importante au strict formalisme d'autrefois : par delà l'expression, c'est l'expressivité qui cesse d'être a priori suspecte. Il ne revendique plus l'antipathétisme et il reconnaît dans toute sa musique, même celle de la période néo-classique, « des éléments aussi bien apolliniens que dionysiaques » ⁽¹⁰⁵⁾.

Quant à l'ordre qui, aux yeux de Stravinsky, reste nécessaire pour structurer une forme, il ne s'agit plus assurément de le réaliser de manière privilégiée par référence à des formes toutes faites héritées du passé. Webern a bien prouvé que l'on pouvait composer en se donnant un principe d'ordre entièrement nouveau, qui peut faire naître des conventions nouvelles lorsqu'il est reconnu et codifié ⁽¹⁰⁶⁾ ; cela restitue évidemment au compositeur une liberté qui n'est plus limitée que par sa volonté et sa

⁽¹⁰³⁾ *Avec Stravinsky*, p. 49.

⁽¹⁰⁴⁾ *Expositions and Developments*, p. 101.

⁽¹⁰⁵⁾ *Avec Stravinsky*, p. 19.

⁽¹⁰⁶⁾ *Avec Stravinsky*, p. 17.

conscience ; mais, apparemment, Stravinsky a été heureux, après avoir reconnu toutes les insuffisances du langage harmonique trop directement lié au passé tonal, de trouver des règles autres et par conséquent, des restrictions et une discipline dans la technique sérielle ⁽¹⁰⁷⁾.

De toute façon, si la musique sérielle n'offre plus un schéma formel préalable qui peut servir de tremplin à l'invention du compositeur, c'est dans chaque œuvre que s'invente la forme concrète à partir de relations mélodiques et harmoniques, étendues et organisées dans les matériaux choisis selon certains « principes d'identité » qui permettent la structuration ⁽¹⁰⁸⁾.

La musique ancienne a évidemment cessé, dès lors, de jouer un rôle privilégié dans l'activité de compositeur de Stravinsky. Il prend soin désormais de distinguer la tradition de « ce qui ressemble au passé ». En fait, note-t-il, « la véritable œuvre génératrice de tradition peut ne ressembler aucunement au passé, surtout au passé immédiat » ⁽¹⁰⁹⁾. A juste titre, il ne peut imaginer qu'un compositeur puisse concevoir sa création en dehors de tout lien avec des œuvres du passé qui servent de point de départ à son imagination, mais il n'estime plus nécessaire de tenir ces œuvres comme canevas idéal de composition. Cela ne l'a pas empêché de s'intéresser à la musique du passé avec une passion peut-être plus grande qu'autrefois ; sa connaissance de la musique ancienne semble, du reste, s'être considérablement élargie et affinée. Il ne se borne plus à opposer assez grossièrement l'individualisme et le pathétisme romantique chargé de tous les péchés, au style collectif et réservé des musiciens du XVIII^e siècle. Il ne s'en prend plus à Wagner. Il s'intéresse moins désormais à Vivaldi qu'il juge « assommant » parce qu'il pouvait « recommencer six cents fois le même concerto » et aux autres compositeurs italiens du XVIII^e siècle (y compris Pergolèse), qu'à Monteverdi, Gabrieli, de Rore, Willaert ⁽¹¹⁰⁾ ; à Bach toujours, à Mozart, à Beethoven, mais aussi à Gesualdo ⁽¹¹¹⁾, à la *musica reservata* et au chromatisme du

⁽¹⁰⁷⁾ *Avec Stravinsky*, pp. 14-15.

⁽¹⁰⁸⁾ *Avec Stravinsky*, p. 15.

⁽¹⁰⁹⁾ *Souvenirs et commentaires*, p. 162.

⁽¹¹⁰⁾ *Avec Stravinsky*, p. 68.

⁽¹¹¹⁾ *Expositions and Developments*, p. 106.

xvi^e siècle ⁽¹¹²⁾, aux pièces pour luth d'Adrian Le Roy ⁽¹¹³⁾, à Machaut et à la musique profane du xiv^e siècle ⁽¹¹⁴⁾. Lorsqu'il lui arrive encore — plus rarement désormais — d'exploiter dans sa musique l'un ou l'autre musicien du passé (Bach ou Gesualdo), il semble désormais plus respectueux ; en prenant ses distances avec la musique du passé, il apparaît comme moins dévorateur qu'autrefois ; il a une autre façon de l'aimer, plus respectueuse, mais finalement basée sur une connaissance plus intime et plus profonde.

Son adhésion à la technique sérielle ne l'amène pas pour autant à renier son néo-classicisme de naguère ; il s'efforce, bien au contraire, de l'expliquer et de le justifier même dans les œuvres les plus suspectes selon ce qu'il appelle les « present progressive-evolutionary standards » : *Oedipus Rex*, *Apollon Musagetes*, *l'Octuor* ⁽¹¹⁵⁾. S'il y a eu un néo-classicisme dans les années 1930 à 1945, Stravinsky pense que lui-même n'en a pas offert le seul modèle : parallèlement à ses imitateurs, à ceux de Paul Hindemith, à quelques écoles de moindre importance, il tient à montrer que l'école de Schoenberg représentait elle aussi un néo-classicisme sinon un académisme.

Il considère ainsi — et non sans raison — que la musique a connu avant 1914 une période d'exploration et de découverte particulièrement active dans des directions diverses avec *Pierrot lunaire* (Schoenberg), *Jeux* (Debussy), certaines œuvres de Webern et *Le Sacre du Printemps* ; qu'elle a connu ensuite une sclérose néo-classique généralisée jusqu'à 1945 où a recommencé une nouvelle période exploratoire et révolutionnaire « qui prenait, du reste, appui sur les chefs-d'œuvre de 1912 » ⁽¹¹⁶⁾. Il n'accepte donc pas l'opposition qui a eu cours entre Schoenberg et lui selon laquelle Schoenberg aurait indiqué aux compositeurs de nouvelles voies d'exploration tandis que lui se serait borné à rafistoler de vieux rafiots ; même en utilisant des matières préexistantes, il a la conviction d'avoir fait du neuf autant qu'on pouvait le faire ⁽¹¹⁷⁾. Vers 1920, Schoenberg et Webern, dont

⁽¹¹²⁾ *Souvenirs et commentaires*, p. 147.

⁽¹¹³⁾ *Expositions and Developments*, p. 109.

⁽¹¹⁴⁾ *Souvenirs et commentaires*, p. 134.

⁽¹¹⁵⁾ *Dialogues and a Diary*, pp. 13-40.

⁽¹¹⁶⁾ *Souvenirs et commentaires*, p. 157.

⁽¹¹⁷⁾ *Dialogues and a Diary*, p. 129.

le langage paraissait plus audacieux que le sien, ont tout comme lui utilisé des formes musicales historiques ; mais tandis que lui procédait de manière plus franche, les Viennois ont « savamment déguisé » leurs procédés : « vers 1920, nous avons tous exploré et découvert une nouvelle musique, mais nous l'avons liée à la tradition dont nous nous détachions avec ardeur dix ans plus tôt » (118). A propos de *The Rake's Progress*, Strawinsky répond sans hésitation par l'affirmative à la question de savoir si un compositeur peut créer dans un sens novateur, tout en réutilisant des éléments empruntés à des musiques du passé (119). Sans craindre de s'isoler des tenants les plus actifs des musiques nouvelles, il assume donc pleinement la totalité de son néo-classicisme, tout en lui donnant une signification plus progressive qu'il n'avait entendu le faire autrefois. Quant à ce qu'il a composé avant 1914, il entend prouver que, contrairement à ce qu'on a dit, ses *Trois pièces pour quatuor* ne doivent rien à Schoenberg ou Webern (120) et il pense que le *Sacre* a présenté une novation bien plus profonde, une rupture plus totale avec le passé que ce qu'ont pu faire les trois Viennois qui, finalement, ont toujours gardé des liens bien plus étroits que lui avec la tradition. Il entend ainsi montrer aux yeux des jeunes générations que le vrai révolutionnaire, c'est lui, Strawinsky.

*
* *

Il serait possible d'examiner encore dans le détail les variations que Strawinsky apporte dans ses derniers écrits à certains thèmes qui lui restent chers, particulièrement l'infidélité de l'interprète illustrée à travers quelques grands chefs d'orchestre en rapport avec ses propres œuvres. L'important était de montrer que deux groupes d'écrits très cohérents viennent refléter, comme dans des miroirs, deux grandes époques de l'activité créatrice de Strawinsky : le premier est une apologie cohérente et systématique de son néo-classicisme ; le deuxième apparaît comme récapitulation justificative de l'œuvre entier de Strawinsky. Dans ses derniers écrits, Strawinsky entend justifier

(118) *Avec Strawinsky*, pp. 52-53.

(119) *Themes and Episodes*, p. 49.

(120) *Souvenirs et commentaires*, p. 117.

la place du compositeur à l'orientation des innovations les plus importantes du xx^e siècle ; il corrige certaines étroitesse de vues affirmées dans les écrits précédents, intègre le *Sacre*, les œuvres néo-classiques et les œuvres sérielles dans un système unique et veut prouver aux tenants des musiques nouvelles que Strawinsky peut être pour eux le maître le plus digne d'admiration, non pas seulement pour cette œuvre désormais mythique qu'est le *Sacre*, mais pour l'ensemble de sa création ainsi que pour la disponibilité perpétuelle au renouvellement qu'il a su montrer tout en restant fidèle à lui-même.

Le Ballet du XX^e Siècle ou dix années de règne de Maurice Béjart

par *Albert Burnet*

Rédacteur au journal « *Le Soir* »

Dix années ont passé depuis que M. Maurice Huisman, lui-même fraîchement installé à son poste de directeur du Théâtre royal de la Monnaie, conférait à Maurice Béjart le titre de directeur artistique de la danse et lui donnait carte blanche pour lancer à la conquête des foules le Ballet du xx^e siècle. L'heure n'est pas encore aux bilans, car la compagnie est en pleine forme. Nulle trace de déclin ne transparait encore, et bien imprudent serait qui oserait prétendre qu'il s'annoncera bientôt. Il serait tout aussi audacieux d'affirmer que l'apogée n'est pas encore atteint. Tout au moins peut-on constater, se souvenir, juger, peser et analyser les composantes de cette décennie chorégraphique exceptionnelle.

Quand elle s'ouvrit, Maurice Béjart n'était déjà plus un inconnu. Il avait derrière lui des créations qui avaient capté l'intérêt des spectateurs et des critiques, et notamment *Pulcinella* et *Orphée*, venus respectivement au jour en 1957 et en 1958, non pas dans l'un des petits théâtres parisiens où sa modeste troupe se produisait d'habitude, mais bien en Belgique, au Théâtre royal de Liège pour être précis. La musique de *Pulcinella* était de Stravinsky, celle d'*Orphée* — concrète — de Pierre Henry. C'était, en germe, tout le développement de l'art du chorégraphe. Puis il y eut en 1959 l'extraordinaire événement que fut le *Sacre du Printemps*, première œuvre importante créée sur le plateau de la Monnaie, et coup de maître incontestable.

On dit souvent que cette création fut une nouvelle bataille d'Hernani, la deuxième provoquée par ce ballet, mais cette fois non plus, comme en 1913, à la découverte de la musique de Stravinsky, mais bien à celle d'une chorégraphie au style entièrement neuf, dépouillée de toute parure. Ce ballet sans tutus sur notre première scène lyrique, chorégraphie où l'on découvrait non seulement une modification profonde du vocabulaire gestuel, mais aussi des audaces érotiques, scandalisa les uns, enthousiasma les autres. Le souffle épique de ce ballet l'emporta et balaya plus rapidement peut-être que l'on eût cru devoir l'attendre, l'opposition des vieux abonnés brusquement sevrés des divertissements qui, autrefois, étoffaient modestement les programmes d'opéras jugés un peu courts.

Le Sacre du Printemps fut le sacre de Béjart et la publication de son *credo* chorégraphique : renouvellement et enrichissement du vocabulaire gestuel basé sur la technique académique, recherche de thèmes de portée universelle et intemporelle, choix de partitions de qualité, classiques ou modernes, ou travail de création étroitement réalisé avec des compositeurs d'avant-garde. Dans le cas de partitions préexistantes, Maurice Béjart exclut toute distorsion de rythme, toute addition ou suppression de phrases dans le but de faciliter la tâche du corps de ballet ou d'assurer à une étoile le morceau de bravoure que sa virtuosité — ou sa vanité — lui faisait revendiquer. Il professa le respect total de la musique et la soumission des danseurs à cette règle.

Le succès du *Sacre* détermina la création du Ballet du xx^e siècle et la première œuvre qu'il produisit confirma les dons du chorégraphe. Ce fut le *Boléro* de Ravel. Ici, point d'autres thèmes que ceux de la musique : la mélodie, aspect féminin (le rôle fut créé par Duska Sifnios, et ce nom lui restera à jamais attaché) et le rythme, pôle masculin. En humanisant de la sorte des abstractions, la chorégraphie du *Boléro* devenait singulièrement concrète, et pourtant, nulle anecdote ne venait s'y greffer, comme tant de choréauteurs l'avaient conçu précédemment.

Avant l'âge de quatorze ans, Maurice Béjart ne savait pas qu'il ferait un jour de la danse. En revanche, il ne songeait qu'au théâtre. Toutes les formes de spectacle l'intéressent encore aujourd'hui et sa carrière comporte plusieurs essais d'intégra-

tion, de « spectacle total » que l'on ne peut prétendre, du reste, classer parmi ses plus belles réussites. Un théâtre à l'italienne est bientôt trop restreint et trop éloigné des foules pour ce créateur qui cherche à s'intégrer, à communier. Dès 1961, il fait l'expérience du « théâtre en rond » avec *Les quatre fils Aymon* au Cirque royal de Bruxelles. Chorégraphie issue d'une comédie de Herman Closson, serrée cette fois dans les mailles d'une intrigue, voici une œuvre qui laisse apparaître une faille : l'impuissance à maintenir jusqu'au bout le crescendo que réclame une progression scénique. Plusieurs ballets, dont on peut vanter par ailleurs les mérites, l'accuseront encore par la suite : *la Bacchanale* de « Tannhäuser », *Roméo et Juliette*, *la IX^e Symphonie*, *l'Oiseau de feu*. Leur développement dépasse l'apogée et donne alors l'impression de ne pas « pouvoir finir de s'achever... ».

Si Maurice Béjart possède incontestablement le don de conquête du public, sa méthode ne consiste pas uniquement à convaincre par les qualités plastiques de la forme et par l'originalité ou l'intensité du fond : il a volontiers recours à la provocation, tantôt en prolongeant les attentes et les silences (*Messe pour le temps présent*, *Le voyage*, *Mathilde*, *Les vainqueurs*), tantôt en utilisant des sonorités éprouvantes pour les nerfs (*Variations pour une porte et un soupir*, *Baudelaire*, *Le voyage*, *Les vainqueurs*) ou encore, tout en s'en défendant ouvertement, en tournant en dérision des œuvres et des styles qu'il juge dépassés (*Ni fleurs ni couronnes*).

Si Béjart est sans conteste un précurseur, il ne refuse pas néanmoins d'encourager le snobisme des foules en apportant son appui à des modes ou à des tendances excentriques qui n'engagent pas l'art véritable. Ses danseurs sont certainement responsables pour une large part de la vogue actuelle des cheveux longs ; au moment de la création de *Baudelaire*, la vague psychédélique l'atteignit, mais il eut la clairvoyance de donner rapidement le coup de barre qui l'éloigna de ce cul-de-sac. On est un peu surpris de constater qu'un créateur d'avant-garde aussi inspiré consente à se mettre de temps à autre à la remorque de son temps au lieu de naviguer sans se soucier du courant. Sans doute faut-il y voir le souci de garder le contact avec un public dont l'enthousiasme est davantage viscéral que critique. Servi par une troupe d'artistes d'élite, qu'il a su choisir et accor-

der — ce qui n'empêche ni les jalousies, ni les intrigues, mais ceci ne se joue heureusement que dans les coulisses — le chorégraphe a le mérite d'aller jusqu'au bout dans tout ce qu'il règle. Le produit qu'il livre sur scène est fini, net et sans bavures.

On cherche parfois à distinguer des périodes dans l'œuvre de Maurice Béjart. En fait son inspiration est polyvalente, et elle l'est à tous les moments de son évolution. Le grand tournant de sa vie a été incontestablement son arrivée à Bruxelles, et cette chance qui lui fut donnée de diriger une compagnie nombreuse et triée par lui sur le volet en toute indépendance. C'est en complète autonomie aussi qu'il a créé ses ballets. Loin de mettre obstacle à ses projets, même parfois les plus audacieux, la direction de l'Opéra national et la ville de Bruxelles avant la reprise par l'État du Théâtre de la Monnaie ne lui ménagèrent pas leur appui. Le TRM fut maintes fois déserté au profit du Cirque royal ou de tout autre lieu permettant de réunir un nombre plus considérable de spectateurs. Le Ballet du xx^e siècle devint rapidement l'ambassadeur culturel de la Belgique, de Baalbek à Tokyo, de Montréal à Mexico et, en janvier et février de cette année, à New York. Ballet international (les artistes belges ne comptent que pour un peu plus de 50 % de l'ensemble des effectifs, et leur présence est surtout modeste dans les rangs des solistes), mais né, développé, soutenu par la Belgique, il se trouve aujourd'hui parmi les quatre ou cinq meilleures compagnies de danse du monde.

Maurice Béjart a quarante-quatre ans. S'il n'avait été que danseur, sa carrière serait sans doute achevée. Le chorégraphe, lui, est en possession de tous ses moyens, des moyens qu'une vaste culture, toujours à l'affût d'apports nouveaux, ne fait qu'enrichir. Par ailleurs, le soutien financier indispensable pour que vive le Ballet du xx^e Siècle ne sera pas de ceux que l'on commettra l'inconséquence de réduire. Aussi, sans préjuger trop hardiment de l'avenir, peut-on affirmer que dans toute la mesure où le voudra le destin, qui échappe souvent à l'homme mais auquel l'homme n'échappe pas, il s'ajoutera à cette décennie des années nombreuses encore de découvertes et de joies pour les fervents de cet art de la danse qui utilise la plus noble des matières premières : le corps humain.

Compte rendu

Jacqueline DE CLERCQ, *La profession de musicien*. Éditions de l'Institut de Sociologie. Bruxelles, 1970, 166 p., 295 fr.

M'amusant un jour, quand je n'avais pas vingt ans, à remplir le célèbre questionnaire dit de Marcel Proust, j'avais répondu à la question : « Quels sont vos héros dans la vie réelle ? » par l'indication d'un héros collectif : « Les musiciens ». Sans doute suis-je un esprit attardé dans un certain romantisme : pour moi, le métier de jouer de la musique constitue réellement un privilège, et le spectacle d'un orchestre (trop souvent, hélas, déguisé en troupeau de pingouins !) en pleine activité sur une estrade m'a toujours fasciné. Mais, je gage que point n'est besoin de ressentir cette fascination pour être amené à s'interroger sur la vie des magiciens de l'archet, de l'anche, de la baguette de chef, voire des simples cordes vocales. Le domaine de l'art, quelle que soit la vocation vulgarisatrice de notre époque, n'est pas encore totalement marqué du sceau de la banalité, et ceux qui le servent — comme les musiciens — peuvent sembler encore jouir d'une existence à l'écart de nos monotones quotidiennetés. Qu'en est-il exactement ? Jacqueline De Clercq a commis cette mauvaise action : elle a soumis les musiciens belges à l'épreuve de la question sociologique, et de son enquête, fort fouillée, fort intelligemment menée (en dépit de graves lacunes d'intendance, lot commun à combien de chercheurs en sciences sociales), elle a tiré ce livre : *La Profession de Musicien*, qui permet de fournir un grand nombre de réponses à notre question. Sollicités par correspondance, 500 musiciens professionnels exerçant dans ce qu'il est convenu d'appeler le « classique » ou le « sérieux » (comme si la musique « commerciale », par les sommes qu'elle permet parfois de faire brasser par d'adroits spéculateurs, échappait au domaine du sérieux !), ont répondu au questionnaire du Centre de Sociologie de la Musique de l'Institut de Sociologie de l'U.L.B. Parmi ceux-ci, une majorité d'enseignants, le restant se répartissant entre diverses catégories d'activités musicales : instrumentistes d'orchestre, choristes, musiciens d'église, chefs d'orchestre ou de chœur, solistes et musiciens travaillant pour la radio et la télévision (en tant que preneurs de son, programmeurs, etc...). De nombreux tableaux de fréquences, la plupart très facile à lire, résument les observations tirées du dépouillement de l'enquête. Sans doute serait-il téméraire d'essayer d'en tirer une manière de portrait-robot du musicien belge, souvent issu d'un milieu social modeste, ayant rarement pu mener loin sa formation gé-

nérale, contraint à cumuler plusieurs occupations, titulaire d'un revenu généralement assez faible, manifestant des aspirations assez élevées à une vie culturelle riche, au sens traditionnel du terme. Plus d'un d'entre eux cependant, se reconnaîtrait dans cette rapide esquisse. A quelques exceptions près, il semble bien que mon « privilégié » s'en tienne au niveau d'un « cadre subalterne », socialement et économiquement parlant.

Mais il continue à estimer que l'attrait principal de son métier est la possibilité de jouer de la musique, donc d'exercer une activité artistique.

Si le livre de Jacqueline De Clercq vaut beaucoup par les informations statistiques (celles-ci, au demeurant, parfois présentées de manière hésitante ou critiquable, telle cette habitude de proposer des fréquences relatives se rapportant à des sous-ensembles extrêmement réduits) qu'il nous apporte sur la profession du musicien, telle qu'elle était exercée en Belgique en 1965, il vaut peut-être encore plus par l'intéressante manière dont nous est présenté le cadre institutionnel dans lequel se situe cette profession. Les études à accomplir, les critères de recrutement, le fonctionnement des principaux organismes employant des musiciens classiques, les niveaux de rémunérations pratiqués, etc... : ces divers éléments monographiques dont la réunion, dans un seul ouvrage, n'avait jamais été, à ma connaissance, réalisée, nous informe convenablement et sûrement sur un domaine d'activité plutôt mal connu. L'enseignement musical, entre autres, y apparaît bien comme un « parent pauvre » de l'Éducation Nationale (ou de la Culture ?), ce qui ne surprendra pas dans un pays où l'on ne fait guère la part belle aux intellectuels de profession. Par ces données, le livre peut prétendre au rang d'ouvrage de référence, et ce n'est certes pas là son moindre mérite.

Il me faudra pourtant adresser quelques reproches à l'auteur. Pourquoi, par exemple, ne pas avoir, fût-ce occasionnellement, distingué entre les musiciens des deux groupes linguistiques nationaux ? Dans la Belgique d'aujourd'hui, une telle démarche est devenue inévitable. Pourquoi, également, ne pas avoir joint au texte une reproduction du questionnaire utilisé ? J'ajouterai que la bibliographie est aussi rudimentaire que fantaisiste. Quant aux faiblesses statistiques, j'en ai déjà glissé un mot.

Qu'on me laisse encore souligner que le texte est écrit dans une langue claire, exempte de pédantisme, et d'une assez belle tenue rédactionnelle à quelques petites contaminations d'« hexagonal » près.

Claude JAVEAU.

Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires publiées par l'Université libre de Bruxelles et mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB

L'usage des copies numériques d'œuvres littéraires, ci-après dénommées « copies numériques », publiées par l'Université Libre de Bruxelles, ci-après ULB, et mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB, ci-après A&B, implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées ici. Celles-ci sont reproduites sur la dernière page de chaque copie numérique mise en ligne par les A&B. Elles s'articulent selon les trois axes : protection, utilisation et reproduction.

Protection

1. Droits d'auteur

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire.

2. Responsabilité

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines déficiences peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -. Les A&B déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les A&B ne pourront être mises en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination des 'Archives & Bibliothèques de l'ULB' et de l'ULB, ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par eux.

3. Localisation

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les A&B encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

Utilisation

4. Gratuité

Les A&B mettent gratuitement à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires publiées par l'ULB : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

5. Buts poursuivis

Les copies numériques peuvent être utilisés à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux Archives & Bibliothèques de l'ULB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s).

Demande à adresser au Directeur de la Bibliothèque électronique et Collections Spéciales, Archives & Bibliothèques CP 180, Université Libre de Bruxelles, Avenue Franklin Roosevelt 50, B-1050 Bruxelles.
Courriel : bibdir@ulb.ac.be.

6. Citation

Pour toutes les utilisations autorisées, l'utilisateur s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université Libre de Bruxelles – Archives & Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, date et lieu d'édition).

7. Liens profonds

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

- a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB ;
- b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB'.

Reproduction

8. Sous format électronique

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis ; à l'exception du dépôt dans une autre *base de données*, qui est interdit.

9. Sur support papier

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

10. Références

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références à l'ULB et aux Archives & Bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.