

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

Revue de l'Université de Bruxelles, 1974/1-2, Bruxelles : Université libre de Bruxelles, 1974.

http://digistore.bib.ulb.ac.be/2011/DL2503255_1974_1_2_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

Littérature / Philosophie / Idéologie

Réflexion sur la notion de «cohérence» dans la théorie de
Lucien Goldmann

par Rudolf Heyndels

Le récit prométhéen

par Marc Angenot

Réflexions sur le dialogue dans *Le Neveu de Rameau*

par Denise Goitein

Politique théâtre, morale sartrienne et gracieuse dialectique

par Marcel Paquet

A propos de *Matérialisme et Empirio-criticisme*

par Jean-Pierre Gaudier

La théorie contextualiste de l'explication

par Michel Meyer

L'entre-deux, le lieu même de la poésie

par Jacques Sojcher

Todos los gatos son pardos de Carlos Fuentes ou la défense de
la mexicanité

par André Jansen

La Braconne du bon Dieu

par Pierre Van der Vorst

Stendhal et la science

par Marcel Voisin

Michel de Ghelderode et la hantise du masque

par Marie-Louise Goffin

Lettres inédites de Charles De Coster

publiées par Aloïs Gerlo

Compte rendu

**Séance académique de rentrée,
28 septembre 1973**

*Publiée avec l'aide financière
du Ministère de l'Éducation Nationale
et de la Culture française*

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: 02/735.01.86

— au CCP 000-0749231-03 des Editions de l'Université de Bruxelles ou
— à la Société Générale de Banque pour le compte 210-0377218-37 des
Editions de l'Université de Bruxelles.

*Les articles publiés n'engagent que leurs auteurs.
Les manuscrits non publiés ne seront pas renvoyés.*

REVUE DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES

1974 · 1-2

Rédaction	Avenue des Ortolans 76 1170 Bruxelles Belgique
Administration	Parc Léopold 1040 Bruxelles Belgique

Éditions de l'Université de Bruxelles

Ce numéro est à la croisée des chemins : philosophie, littérature, esthétique. Un fil d'Ariane semble pourtant relier certaines de ces études et de ces recherches, toutefois bien différentes : l'idée de structure, de cohérence, de typologie, de contexte, c'est-à-dire toujours d'un principe herméneutique, d'un dynamisme de l'interprétation.

La diversité même des approches, des méthodes, des langages, montre, d'une façon assez exemplaire bien que fortuite (le hasard de la rencontre des textes dans ce numéro), la difficulté de la lecture littéraire ou philosophique, les ambiguïtés et la richesse d'un discours généalogique et critique, son inscription nécessairement idéologique et sa position dialectique dans l'histoire des idées et des infrastructures — son image politique.

On trouvera aussi dans ce numéro quelques articles plus classiquement « littéraires », des lettres inédites de Charles De Coster que M. Gerlo a bien voulu publier et commenter dans notre revue, et enfin les traditionnels discours académiques, dont l'allocution de M. André Jaumotte, *Art, création et entropie*, qui rejoint notre « thème ».

J.S.

Réflexion sur la notion de «cohérence» dans la théorie de Lucien Goldmann

par Rudolf Heyndels
Stagiaire de recherches au F.N.R.S.

PRÉSENCE ET ABSENCE

Au cours de la réflexion qu'il consacre aux rapports entre Totalité et critique littéraire contemporaine, Serge Doubrovsky écrit (1) : «Disons que la critique moderne se veut saisie d'une cohérence entière.» La «cohérence» de l'œuvre littéraire constitue l'expression simultanée du Tout en cette œuvre et de la relation de cette œuvre au Tout.

Assurément, la notion de «cohérence» hante la pensée de Lucien Goldmann, en module le développement critique implicite et explicite. A la manière de Barthes, nous pouvons parler ici d'une «fonction cardinale», dont la signification établie apparaît comme le creuset de toute unité, mais aussi de toute contradiction. Non pas qu'il s'agisse d'un leit-motiv obsédant, ou encore d'une répétition rhétorique à usage de composition factice. En fait, les mots «cohérence», «cohérent», ... sont fréquents dans les écrits de notre auteur, mais notre propos n'est pas d'ordre statistique. L'indice de fréquence d'emploi d'un terme ne représente d'ailleurs pas *nécessairement* l'importance de signification de la notion désignée par ce terme-surtout si l'on envisage une pensée dialectique où le mouvement intérieur (non pas volontairement secret) est révélateur d'évidences essentielles.

Nous concevons donc, plus précisément, la «cohérence» comme la matrice de la critique littéraire goldmannienne. Mais peut-être aussi comme son détour.

(1) S. DOUBROVSKY, *Pourquoi la nouvelle critique? (Critique et objectivité)*, Paris, Mercure de France, 1966, p. 69.

Aussi convient-il de reconnaître que notre intuition première fut vérifiée, au cours de la recherche, par l'auto-analyse de notre auteur. Celui-ci, à diverses reprises, a reconnu l'importance privilégiée de la «cohérence» dans son système socio-esthétique ; dans *Le Dieu Caché*, il insiste : «L'accent est mis sur le mot cohérent» (2).

D'autre part, Goldmann a lucidement envisagé les problèmes théoriques et pratiques soulevés par l'utilisation de son concept opératoire. Confronté avec la «richesse» des œuvres qui lui semblait dépasser leur «cohérence», il s'est forcé à un réexamen du rapport effectif de ces deux données.

Dans *Marxisme et Sciences Humaines* (3), il reconnaît que la focalisation de sa pensée sur la «cohérence» des œuvres l'a peut-être empêché d'en voir cette diversité intérieure mal définie qu'il nomme «richesse». Cette dernière — dont l'analyse participe d'ailleurs d'«un programme d'avenir» — a été hypothétiquement esquissée dans les derniers travaux de Goldmann. Elle comprend (4) :

1) les éléments refusés par la «vision du monde» (c'est-à-dire, dans l'œuvre, la signification, la «structure significative»). Elle est donc l'expression d'une résistance intérieure à la signification, des «sacrifices» que nécessite cette signification ;

2) l'intégration de la réalité de la mort comme limitation de toute signification «individuelle». Elle a donc une espèce de statut ontologique ;

3) les éléments de la psychologie individuelle, de la libido du créateur.

On constate que le statut du «psychologique» dans l'œuvre (et dans son appréhension) se trouve ici restitué de manière quelque peu abrupte, alors que toute la sociologie littéraire goldmannienne rejette les références à une psychè, à une libido. Il y a peut-être, dans ce cas, une confusion entre «abstraction» et «richesse», dans la mesure où Goldmann conçoit la présence des éléments irréductiblement individuels dans une œuvre comme le signe de la défaite relative de celle-ci dans la construction d'un univers imaginaire, fictivement «concret». Remarquons que cette confusion représente sans doute une contradiction révélatrice de limitation, à un certain degré, dans la dialectique de notre auteur. Ce dernier, en effet, réintroduit, par le recours à la notion de «richesse», l'«individu individuel»

(2) L. GOLDMANN, *Le Dieu Caché. (Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et le théâtre de Racine)*, Paris, Gallimard, 1956, p. 19 et suiv.

(3) Paris, Gallimard, coll. Idées, 1970, pp. 47-48.

(4) *Ibid.*, p. 49.

classique comme catégorie nécessaire à l'appréhension *complète* de l'œuvre d'art (ici littéraire).

Or, le mouvement premier de sa théorie (le «structuralisme génétique») l'avait conduit à une négation du sujet individuel «concret» au profit quasi exclusif des rapports structurels au sein de la Totalité⁽⁵⁾. Le retour en arrière relatif, exprimé par la mise en évidence de la «richesse», constitue aussi un retour «vers l'individu». C'est que celui-ci est toujours pensé comme individu (*malheureusement*) classique, d'où le recours à la psychanalyse, à la notion de libido etc... Il est possible que la thèse du sujet «transindividuel»⁽⁶⁾ n'ait pas donné à Goldmann une satisfaction complète, dans la mesure où elle ne lui permettait pas une intégration de l'œuvre non seulement comme tout (déterminé par sa structure significative), mais aussi *dans son tout* (donc avec sa «richesse»). Ce que Goldmann n'a sans doute pas poussé assez loin, c'est la critique de la théorie classique de l'individualité⁽⁷⁾.

Importante et féconde est cependant sa critique de la «cohérence» par la «richesse», dans la mesure où elle révèle la conception d'une espèce de résistance intérieure de l'œuvre à sa structuration ; résistance qui permet de saisir précisément l'œuvre comme structuration, comme dynamique, comme effort «interne-externe». La «richesse», dit Goldmann, se situe «du côté de ce que nous appelons» le «matériau d'une œuvre»⁽⁸⁾, c'est-à-dire du côté de ce que l'œuvre *utilise pour* se construire, et qui est aussi la «motivation» interne de l'œuvre à se construire.

En quelque sorte menacée par la concurrence de l'élément «richesse», la «cohérence» disparaît parfois des définitions et des postulats. Le terme, dont l'existence avait sans doute semblé à Goldmann trop «impérialiste», se trouve dès lors remplacé par l'expression, selon nous beaucoup moins prégnante, de «caractère rigoureusement unitaire»⁽⁹⁾. Goldmann écrit en effet, dans la préface à *Structures mentales et création culturelle* : «L'œuvre littéraire se caractérise par quatre traits d'égale importance : son

⁽⁵⁾ Cfr la *Préface à Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, Coll. Idées, 1964, pp. 11-15.

⁽⁶⁾ Cfr R. HEYNDELS, *Cohérence esthétique et insertion sociale (Réflexion sur la pensée de Lucien Goldmann)* Mémoire dactylographié déposé à l'Université Libre de Bruxelles, 1972-1973, *Chapitre IV, Littérature et Société*, pp. 296-365.

⁽⁷⁾ Il faut ici insister sur l'apport révélateur et essentiel de Lucien SÈVE, *Marxisme et théorie de la personnalité*, Paris, Éd. Sociales, 1969.

⁽⁸⁾ *Situation de la critique racinienne*, Paris, l'Arche, Coll. Travaux, 1971, p. 13.

⁽⁹⁾ *Structures mentales et création culturelle*, Paris, Anthropologie, 1970, p. XIII.

caractère rigoureusement *unitaire*, sa *richesse*, le caractère d'*univers* réel ou virtuel de l'ensemble des éléments qui la constituent, et son caractère *non conceptuel*» (10). On assiste ici à une décomposition, symptomatique de trouble, d'hésitation, de la notion de «cohérence», dont nous essayerons de montrer qu'elle renferme les sous-constituants d'unité, d'univers et de «non conceptualité».

Il reste que notre position pourrait, à première vue du moins, sembler paradoxale. Nous sommes en effet amené à défendre une notion qui a pris chez notre auteur une valeur au moins problématique, et qui a même disparu de ses dernières études.

LA «COHÉRENCE» COMME CONCEPT OPÉRATOIRE ET COMME RÉALITÉ DE L'OEUVRE

Lucien Goldmann a, en fait, utilisé *de manière assez intuitive* une notion de «cohérence» qui lui a permis la réalisation pratique de ses travaux, grâce, en quelque sorte, à son caractère certes imprécis et insuffisant, mais par là-même adaptable et riche en possibilités. Pour des raisons diverses (11), notre auteur ne s'est jamais attaqué au problème de la définition synthétique du concept en question.

Or, c'est précisément dans notre effort d'arriver à une telle définition que nous est apparue la validité irréductible et la nécessité essentielle de la «cohérence» dans le système goldmannien. Précisons que le statut opératoire du concept en autorise la définition. «Les concepts utilisés habituellement dans les sciences humaines manquent en effet à la fois de *précision* et de *caractère opératoire*, écrit notre auteur (12). Le concept opératoire ne procède pas d'une intuition globale préalable à toute recherche (et même à tout discours théorique) (13), mais constitue une extrapolation théorique à un moment donné d'une recherche. Synthétique, il doit aussi être «ouvert» (14). Il consiste dès lors en un «modèle» épistémologique général qui inclut un certain degré de possibilité transformatrice, qui possède donc une tendance à l'équilibration endogène au

(10) *Structures mentales et création culturelle*, Paris, Anthropologie, 1970, p. XIII.

(11) Il était, en effet, absorbé par un travail théorique plus général et par son combat contre les autres écoles de critique littéraire. Cfr L. GOLDMANN, «Le Théâtre de Genet», dans *Sociologie de la littérature (Recherches récentes et discussions)*, Bruxelles, Éd. de l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles, 1970, pp. 9, 10.

(12) *Racine, (Essai)*, Paris, L'Arche, Coll. Travaux, 1956, p. 13.

(13) Cfr R. HEYNDELS, *op. cit.*, *La Totalité*, pp. 107-169.

(14) Au sens d'un code «ouvert» en sémiologie.

moment même de sa confrontation avec l'expérience pratique. De ce fait, on comprend qu'il demeure toujours hypothétique.

Relative, ambiguë, ... dans son essence et dans son statut chez notre auteur, la «cohérence» nous semble cependant contenir (et fonder dans leur relation concrète) les deux «zones» constitutives de la perspective esthétique progressivement dévoilée au cours de ce travail de clarification : la «zone» du littéraire, et celle de l'historico-social. La «cohérence», en effet, est l'idée «régulatrice» qui établit concrètement la relation de l'œuvre au monde social et la relation interne de ce monde social intégré avec la forme totale de l'œuvre. Par là, la notion de «cohérence» réalise la synthèse de la contradiction antithétique qui, en toute sociologie de la littérature, fait problème, à savoir l'opposition d'un type de généralité explicative à un type de particularité spécifiquement singulière et, à première vue, autonome. Bien plus, la synthèse se réalise sans la suppression de l'obstacle par une abstraction forcée et par la réduction de l'objet étudié à l'inessentiel. Au centre de la notion de «cohérence», s'articule le double rapport de l'extérieur et de l'intérieur, et de l'intérieur à sa réalisation adéquate — donc le rapport complexe de l'essence et de l'apparence. C'est pourquoi la valeur de l'œuvre littéraire est précisément fondée sur sa «cohérence». C'est pourquoi aussi la valeur littéraire est *conservée* (15).

Dès lors, il va sans dire que, selon nous, la «cohérence» existe. Nous voulons par là stipuler la présence réelle et constitutive de celle-ci au sein de l'œuvre (dite «cohérente»), sa réalité «empirique» en quelque sorte. Elle apparaît comme «totalité dispersée» dans l'œuvre : sa dispersion constitue l'œuvre comme univers (formel/significatif/référentiel ...) et son caractère total constitue l'œuvre comme telle.

D'OÙ LA «COHÉRENCE» PROVIENT ET CE QU'ELLE N'EST PAS

Avec Hegel, l'esthétique devient réflexion non sur le sentiment du beau, mais sur l'idée, sur le concept de beauté (16). Hegel, en ce sens, fonde l'esthétique classique allemande. Il distingue trois types de formes (17) :

(15) Cfr A. MEMMI, «Cinq propositions pour une sociologie de la littérature», dans *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol. XXVI, 1959, pp. 149-163.

(16) Cfr Ch. BÉNARD, *Préface à l'Esthétique de Hegel* (I. *L'Esthétique avant Hegel*, II, *L'Esthétique de Hegel*), in Hegel, *Esthétique*, trad. Ch. Bénard, Paris, Librairie Germer-Baillière, 2 t., 1875, p. 1-LIX.

(17) Au stade symbolique l'Idée cherche sa forme, mais «elle déforme et fausse les formes données réelles qu'elle ne saisit qu'arbitrairement ; c'est pourquoi (...), elle ne parvient

1) *la forme symbolique*, résultant d'une *tension non dépassée* entre signification et réalisation ⁽¹⁸⁾ ;

2) *la forme classique*, fondée sur la *rigoureuse adéquation* de la signification et de la réalisation ;

3) *la forme romantique*, qui procède d'une *extension anarchique* de la signification par rapport à la réalisation.

Le concept de «cohérence», utilisé par Goldmann, relève selon nous, manifestement de la forme classique (hégélienne) : en un sens, il peut se ramener, en première approximation, à la relation adéquate du signifiant et du signifié ⁽¹⁹⁾. Là réside le noyau essentiel, bien qu'il soit nécessaire de nuancer et d'explicitier quelque peu cette conception à la fois catégorique et très vague. Reste que, dès à présent, nous pouvons mettre en relation la sociologie (de tendance marxiste) et l'esthétique (d'origine classique allemande) de Goldmann au sein du concept de «cohérence». Cette hypothèse nous permet de circonscrire, dans un premier temps, ce que la «cohérence» goldmannienne n'est certainement pas.

Le terme «cohérence» est d'ailleurs loin d'appartenir en propre à la terminologie de notre auteur. On le retrouve dans nombre d'études littéraires, avec des sens plus ou moins différents, plus ou moins précis. Généralement, on l'utilise comme synonyme d'unité. Il s'y ajoute parfois des sèmes assez vagues, issus du champ associatif de la «consistance». Pour Marcel Barrière, la «cohérence» est «(...) cette loi du beau et du vrai qui implique deux conditions : l'harmonie des parties et l'équilibre de l'ensemble» ⁽²⁰⁾. Dans son beau livre sur le roman, Nelly Cormeau associe la «cohérence» à ce qui nous paraît être la «solidité» de l'œuvre ⁽²¹⁾. Par rapport à ces divers emplois du terme, une distance doit être nettement établie. Ne serait-ce que dans la mesure où le terme «cohérence» recouvre, dans ce cas, tel aspect extérieur ou très particulier de l'œuvre — ce qui n'est pas le cas chez Goldmann.

(...) qu'à un accord encore abstrait de la signification et de la forme (...). Au stade classique se réalise une «unité» absolument adéquate du contenu et de la forme». Au stade romantique, «la forme devient une extériorité indifférente». G. W. F. HEGEL, *Œuvres Choisies*, 2 t., Paris, Gallimard, coll. Idées, 1969, trad. Lefebvre et Guterman, pp. 351, 352, 353.

⁽¹⁸⁾ «Contenu» est pris ici dans le sens que nous donnons à «signification».

⁽¹⁹⁾ Signification et réalisation.

⁽²⁰⁾ M. BARRIÈRE, *Essai sur l'art du roman*, Paris, Champion, 1931, p. 39.

⁽²¹⁾ N. CORMEAU, *Physiologie du roman*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1947, p. 13.

Ce dernier recourt parfois à un sens banal et vague du mot — comme c'est le cas pour la plupart des notions qu'il utilise. De cet emploi réduit au procédé, nous ne tiendrons évidemment pas compte dans notre tentative de définition synthétique.

Le terme a, d'autre part, une acception philosophique : «Absence de contradiction et de disparate entre les parties d'un argument, d'une doctrine, d'un ouvrage»⁽²²⁾. Or «La cohérence dont nous parlons n'est pas — sauf peut-être pour des ouvrages de philosophie rationaliste — une cohérence logique»⁽²³⁾. Mais, si nous avons donné la définition de Lalande, c'est parce que l'un des éléments nous y paraît intéressant et révélateur : il s'agit du terme «disparate». Il implique en effet le rejet, hors d'un processus ou d'un être, de toute partie non constitutive de celui-ci, non intégrée, hétérogène. Or nous verrons que, dans cette mesure, la signification logique du terme «cohérence» n'est pas sans importance : elle entretient avec le sens «esthétique» des rapports implicites qui relèvent de la définition de la «structure».

Une certaine ambiguïté s'établit par ailleurs lorsque notre auteur parle de la «cohérence» d'un système philosophique⁽²⁴⁾. Nous estimons que, dans ce cas, il faut entendre par «cohérence» un certain type d'organisation de pensée qui n'est pas nécessairement logique au sens cartésien. Le propos du présent article ne concerne cependant pas l'étude des analyses philosophiques de Goldmann, consacrées essentiellement à Pascal et Kant. Reste que si la «cohérence» n'est pas logique, stricto sensu, il y a cependant une logique interne de la «cohérence» qui exclut l'élément hétérogène, contingent, etc ... D'autre part, de même que la «cohérence» philosophico-logique suppose l'organisation conceptuelle, la «cohérence» littéraire implique un type d'organisation spécifique. Nous essayons de dégager plus loin les deux «sous-notions» de nécessité interne et de particularité. Reste que si notre concept n'est pas réductible à l'ordre philosophico-logique, il n'est pas posé en contradiction absolue avec cet ordre.

Par ailleurs, une œuvre fragmentaire peut être des plus «cohérentes». C'est ce qu'affirme Goldmann à propos des *Pensées* de Pascal dans *Le Dieu Caché*⁽²⁵⁾. Le fragment constitue, selon notre auteur, l'expression

(22) LALANDE. *Dict.*, S.V. «cohérence».

(23) L. GOLDMANN. *Le Dieu Caché*, note 1, p. 22.

(24) *Ibid.*, p. 35.

(25) *Ibid.*, p. 216 et suiv., *Troisième partie, Le Paradoxe et le Fragment*.

«cohérente» d'une réflexion tragique pour laquelle l'homme apparaît comme, paradoxalement, à la fois trop grand *et* trop petit, puissant *et* faible ... Ce n'est pas la mort qui a empêché Pascal d'aboutir à une expression «systématique» de sa «vision du monde», mais bien une nécessité interne de cette dernière. Le cas de *Mon Faust* de Valéry est par contre tout à fait différent ⁽²⁶⁾.

La «cohérence» ne relève donc pas de la présentation extérieure de l'œuvre. Par contre, elle participe d'une adéquation entre la composition (ici au niveau de la présentation externe) et la signification. Un exemple plus particulier va nous permettre de préciser ces remarques. Dans son analyse de *L'Espoir* de Malraux ⁽²⁷⁾, Goldmann déclare notamment que ce roman est «parmi les récits de Malraux, à la fois le plus volumineux et le plus difficile à analyser à cause de la simplicité et de la pauvreté de structure de son univers, simplicité et pauvreté que, voulues ou non, l'écrivain Malraux a en tout cas dû ressentir puisque à la place d'un récit *cohérent* ⁽²⁸⁾, semblable à ceux qui constituaient ses œuvres antérieures, il nous a donné un nombre important de scènes isolées et partielles dont il aurait pu continuer indéfiniment la répétition».

A première vue, nous nous trouvons ici devant une affirmation contradictoire à ce que nous venons de dire à partir des réflexions goldmanniennes sur les *Pensées* et sur *Mon Faust*. En effet, ce qui est jugé «incohérent», c'est la présentation extérieure de l'œuvre : «à la place d'un récit cohérent ... un nombre important de scènes isolées (...)». Nous pensons qu'effectivement notre auteur s'est laissé, *en partie*, prendre au piège du sens banal, courant, d'une «cohérence» relevant de l'extériorité, de l'apparence ... D'autre part, il nous semble que, d'un point de vue d'ailleurs goldmannien, l'adéquation d'une «structure significative» (ici qualifiée de «pauvre», «simple», à tort ou à raison) à un mode d'expression qui en rend compte, relève d'une «cohérence» effective de l'œuvre considérée.

Nous croyons cependant que le glissement de sens, qui s'est opéré dans cette déclaration, est révélateur. En effet, il procède, plus ou moins indirectement, du rapport ambigu qu'entretiennent les notions de «cohérence» et de «structure» dans la pensée de notre auteur. Il y aurait ici une équation implicite «structure simple = incohérence». Disons dès à

⁽²⁶⁾ L. GOLDMANN, Valéry et la pensée dialectique, dans *Structures mentales ...*

⁽²⁷⁾ *Pour une sociologie ...*, p. 219.

⁽²⁸⁾ C'est nous qui soulignons.

présent que nous refusons d'admettre toute confusion entre «cohérence» et «structure», et que le présent article essaye précisément d'expliquer pourquoi. Encore faut-il éclairer quelque peu la notion de «structure significative» selon Goldmann. Il ne nous est pas possible d'examiner cette question ici dans le détail⁽²⁹⁾ ; nous devons aller à l'essentiel.

La «structure significative» ne résulte pas de la dimension *explicite* d'une œuvre. D'autre part, elle est rigoureusement intégrée à l'œuvre, intériorisée, et ne peut être confondue avec sa conceptualisation. Dans la théorie goldmannienne, un élément significatif est doté d'une fonction ontologique au sein d'une structure (laquelle est la signification). Nous pouvons, dès lors, définir l'élément significatif par le fait qu'il s'intègre dans une totalité dialectique en tant que constituant de la dialectique de cette totalité. La «structure significative» se différencie donc de la structure abstraite à laquelle on recourt généralement en sciences humaines, à la suite de la linguistique, au sein du courant «structuraliste». La fonction ontologique représente une tension vers la réalisation d'une «structure significative». En conséquence, la «structure significative» est un réseau organisé de fonctions ontologiques. L'organisation de ce réseau doit être comprise de manière dynamique et elle implique un processus syntagmatique, un ordre et une direction de réalisation⁽³⁰⁾. Dans le cas de l'œuvre littéraire, nous pouvons parler avec Julia Kristeva⁽³¹⁾, d'une «transformation». Dans la *Préface à Structures mentales et Création culturelle*⁽³²⁾, Goldmann insiste sur le rôle d'«invariants» joué par les éléments répétitifs de l'œuvre, et il remarque que ces «invariants» indiquent, par contraste, une construction en transformations et différences. Ailleurs, il écrit : «Il faut cadrer l'objet étudié de manière qu'on puisse l'étudier comme naissance d'une structure nouvelle»⁽³³⁾. En définitive, il nous semble que la direction du réseau organisé constitue le fondement de la signification, dont la représentation peut être schématiquement fixée et

(29) Cfr R. HEYNDELS, *op. cit.*, Chapitre II, *Structure significative et réalisation formelle*, pp. 170-234.

(30) Affirmation qui ne peut se justifier que par le recours à la «catégorie du futur». Voir à ce propos : R. HEYNDELS, *op. cit.*, pp. 148-157, *Totalité et «catégorie du futur.»*

(31) Julia KRISTEVA, *Le Texte du Roman. (Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle)*, Paris, La Haye, Mouton, 1970.

(32) Pp. I-XXI.

(33) *La Création culturelle dans la société moderne. (Pour une sociologie de la Totalité)*, Paris, Gonthier, Coll. Médiations, p. 21.

figée. Dès lors, la «structure significative» d'un objet, c'est la direction organisatrice d'un réseau de fonctions ontologiques qui le constitue. L'hypothèse sociologique est évidemment que cette direction (implicite) réalise une intériorisation, sur le mode imaginaire, d'un système social de catégories mentales.

La «structure significative», immanence en l'œuvre des catégories mentales transcendantes ⁽³⁴⁾, constitue donc un ensemble de «faits spécifiques nés d'une genèse *passée et en train de* subir des *transformations* qui ébauchent une évolution future» ⁽³⁵⁾. Dès lors, la «structure significative» ne peut être saisie que dans une perspective à *la fois théorique et normative* ⁽³⁶⁾. En effet, l'investigation critique pratiquée sur une œuvre contient, ne serait-ce que très abstraitement encore, une hypothèse initiale quant à la direction structurelle de l'œuvre en tant que transformation. C'est par rapport à cette hypothèse (qui fonctionne comme norme *et* comme «modèle») que le texte est envisagé dans son développement. Toute critique juge. Toute théorie valorise en fonction d'une tendance vers une possibilité affirmée par cette théorie même, souvent implicitement ⁽³⁷⁾. «Inversement ⁽³⁸⁾ lorsqu'il s'agit de sciences humaines et notamment d'histoire de la culture, *le principal concept d'intelligibilité*, celui de *structure significative*, représente à la fois une réalité et une norme précisément parce qu'il définit à la fois le moteur réel et la fin vers laquelle tend cette totalité qu'est la société humaine, totalité dont font partie à la fois l'œuvre à examiner et le chercheur qui l'étudie» ⁽³⁹⁾.

Selon nous, la «structure» est un élément constitutif de la «cohérence», en elle-même et dans la mesure aussi (et surtout) où elle entretient un certain type de relations avec d'autres constituants d'une œuvre littéraire.

Nous avons cependant constaté le processus de passage de la notion de «structure» à celle de «cohérence», et nous émettons l'hypothèse que la raison principale en est précisément la «nécessité interne» qu'évoque et

⁽³⁴⁾ Sociales et non conscientes, pour Goldmann ; individuelles et inconscientes pour la psycho-critique.

⁽³⁵⁾ Lucien GOLDMANN, in DE GANDILLAC, GOLDMANN, PIAGET (dir.), *Entretiens sur les notions de genèse et de structure*, Paris, La Haye, Mouton, 1965, p. 10.

⁽³⁶⁾ Cfr à titre d'exemple : L. GOLDMANN, *Recherches dialectiques*, Paris, Gallimard, 2^e éd., 1959, p. 109.

⁽³⁷⁾ Dans la pensée dialectique, le jugement de valeur n'est pas dichotomiquement opposé au jugement de fait.

⁽³⁸⁾ C'est-à-dire contrairement à ce qui se passe pour les sciences physico-chimiques.

⁽³⁹⁾ L. GOLDMANN, *Recherches dialectiques*, p. 110.

qu'implique la «structure»⁽⁴⁰⁾. Or il est vrai que le rapport de nécessité apparaît, dans une certaine mesure, constitutif de la «cohérence» : il y est précisément apporté par la présence, en cette dernière, de la «structure», et impliqué par le fait que la «cohérence» est un complexe d'adéquations.

Il est certain que notre auteur utilise parfois le terme «structure» dans un sens quasi identique à celui de «cohérence». Il reste qu'il a cependant consacré des études plus ou moins poussées à l'analyse de la «structure significative» dans l'œuvre de Racine, Malraux, Genet ... Or, dégagée de ces études, la notion de «structure significative» ne recouvre jamais celle de «cohérence», c'est-à-dire celle d'unité entre des éléments à *première vue* disjoints dans l'œuvre par leur statut même (type : forme/contenu). La direction significative nécessaire d'une œuvre ne réalise certes pas la plénitude concrète de cette œuvre⁽⁴¹⁾. C'est pourquoi, Goldmann recourt au concept vague de «richesse» ; c'est pourquoi aussi il ne définit pas clairement l'existence éventuelle, le statut relatif, l'importance réciproque des éléments de sens et des éléments plus formels (du sémantique et du sémique).

PROBLÉMATIQUE DU DÉCOUPAGE DE L'ŒUVRE LITTÉRAIRE

L'hypothèse centrale de l'esthétique classique allemande est que le principal critère de validité d'une œuvre littéraire réside dans le rapport adéquat du «fond» et de la «forme». En termes goldmanniens, il faudrait logiquement parler de relation entre la «structure significative» (implicite) et, disons, la réalisation formelle de l'œuvre. Dans une telle perspective, la forme inclut en fait le contenu. La signification s'offre dans une brisure, une désadaptation, une distinction de sa présence concrète. Car la forme-être est constituée dans sa perfection par la «structure significative» ; mais l'œuvre, née d'une destruction nécessaire, constitue une transformation qui recrée en quelque sorte la «structure significative», une diversité impliquée paradoxalement par la tension structurante vers l'unité⁽⁴²⁾. Étant donné la confusion réductrice qui assimile la forme à la stricte composition (globale,

(40) L. GOLDMANN, *Pour une sociologie ...*, p. 216 « (...) Malraux qui est un écrivain cohérent, *tire toutes les conséquences (...)* ». C'est nous qui soulignons.

(41) Qui est réalisation, actualité fixée.

(42) Cfr E. WILKINSON, « 'Form' and 'Contents' in the Aesthetics of German classicism », dans *Stil- und Formprobleme in der Literatur*, Heidelberg, Winter, 1959, pp. 18-27.

phrastique, syntagmatique etc...) ⁽⁴³⁾, nous préférons parler de «réalisation formelle». Car «réaliser», écrit Guy Michaud, c'est «incarner». «Pour l'écrivain en général, pour le poète, c'est incarner son rêve ou sa pensée dans une matière vivante, qui est le langage» ⁽⁴⁴⁾. Il n'entre pas dans l'économie du présent article de définir et de clarifier concrètement cette notion de «réalisation formelle» ⁽⁴⁵⁾. Contentons-nous de dire qu'elle est constituée par la dimension explicite entière de l'œuvre, par sa présence empirique globale.

L'inscription d'une autonomie relative en l'œuvre, par rapport à sa «structure significative» et à sa réalisation formelle, consiste en sa «richesse». C'est, selon nous, cette dernière qui permet l'existence de l'œuvre comme «transformation», c'est-à-dire comme processus d'intégration à sa «structure significative» du matériau (significatif) qui la constitue dans son développement. Julia Kristeva considère le texte littéraire comme une redistribution de l'ordre de la langue (son caractère «destructivo-constructif»). D'autre part, l'œuvre s'offre à nous en tant qu'«inter-textualité» ⁽⁴⁶⁾. Cette notion ne nous semble pas étrangère à la conception ici envisagée de la «richesse». Selon l'auteur du *Texte du Roman*, dans l'espace d'un texte, plusieurs énoncés se croisent et se neutralisent. Nous ne discutons pas ici cette thèse qui mériterait un examen approfondi, mais nous examinons uniquement ce qu'elle peut apporter à la saisie de la notion de «richesse». Le recouplement d'une organisation textuelle donnée avec les énoncés qu'elle assimile est appelé par Kristeva un «idéologème». Nous nous permettons une assimilation *hypothétique* de l'«idéologème» à la «structure significative». En effet, l'«idéologème» est cette fonction intertextuelle que l'on peut dire «matérialisée aux différents niveaux de la structure de chaque texte et qui s'étend tout au long de tout son trajet en lui donnant ses coordonnées historiques et sociales» ⁽⁴⁷⁾. «L'idéologème d'un texte est le foyer dans lequel la rationalité connaissante saisit la transformation des *énoncés* (auxquels le texte est irréductible) en un *tout* (le texte), de même que les

⁽⁴³⁾ Confusion qui aboutit à une conception appauvrissante de la forme et de la signification.

⁽⁴⁴⁾ *L'Oeuvre et ses techniques*, Paris, Nizet, 1957, p. 135.

⁽⁴⁵⁾ Nous poursuivons d'ailleurs nos recherches à ce propos.

⁽⁴⁶⁾ Julia KRISTEVA, *op. cit.*

⁽⁴⁷⁾ *Ibid.*, p. 12.

insertions de cette totalité dans le texte historique et social»⁽⁴⁸⁾. Nous retenons, dès lors, de la théorie de Kristeva, l'importance accordée au processus d'intégration par la «structure significative» d'une altérité qui lui résiste, et qui est, selon nous, la «richesse» de l'œuvre.

La «cohérence» participe dès lors bien du concept fondamental de Totalité⁽⁴⁹⁾ ; elle implique une présence effectivement totalisante dans l'œuvre littéraire ; elle n'est donc pas une caractéristique privilégiée de la forme⁽⁵⁰⁾. La «cohérence» doit être conçue comme caractéristique (dans son aspect certes *idéal*) de l'œuvre littéraire dans sa totalité maximale. Mais elle est aussi (comme la «structure significative» d'ailleurs) un concept à validité générale en sciences humaines.

LA «COHÉRENCE» COMME PHÉNOMÈNE GLOBAL

La «cohérence», en effet, participe d'une tendance générale du comportement humain, que l'on peut conceptualiser à un niveau plus logique, plus abstrait, dans la théorie de l'«équilibration»⁽⁵¹⁾. La thèse de la «cohérence» comportementale entraîne une certaine possibilité de confusion *directe* entre le domaine psycho-sociologique et le domaine esthétique⁽⁵²⁾. C'est à ce stade qu'il faut dénoncer, par exemple, l'assimilation de la «vision du monde» à la «cohérence» et réciproquement. On élude en effet de cette manière le problème fondamental posé à la sociologie littéraire, qui consiste en la mise en évidence rationnelle du *passage* d'une «vision du monde» donnée dans une œuvre d'imagination⁽⁵³⁾, grâce à l'extrême degré de «cohérence» de cette dernière⁽⁵⁴⁾. Il convient donc de clarifier quelque peu la question. Nous distinguons, à cette fin, trois «espèces» de «cohérence» :

- 1) le type comportemental ;
- 2) le type conceptuel ;
- 3) le type imaginaire (art, littérature).

(48) *Ibid.*, p. 12. Nous n'examinons pas ici la validité réelle de chaque élément de ces propositions.

(49) A la fois du point de vue logique et du point de vue «réel».

(50) Contrairement à ce qui est le cas chez Barthes, W. C. BOOTH (cfr *The Rhetoric of Fiction*, p. 222), etc.

(51) Qui participe de la notion de Totalité.

(52) Et confusion n'est pas synthèse.

(53) «Passage» est une métaphore très approximative.

(54) Cfr Ch. BOUAZIS, *La Théorie des structures d'œuvres*, in ESCARPIT (dir.), *Le Littéraire et le Social, (Éléments pour une sociologie de la littérature)*, Paris, Flammarion, Coll. Science de l'Homme, 1970, p. 83 et suiv.

Selon Goldmann, tout sentiment, toute pensée, toute activité constituent des expressions dont les plus «cohérentes» sont appelées «formes» (parfois «structures») et qui sont adéquates à la «vision du monde» dont elles procèdent (sur le mode conceptuel, imaginaire ou strictement comportemental). Les «visions du monde» sont des «faits sociaux» qui présentent donc la possibilité d'une expression adéquate, «cohérente», ou inadéquate, «incohérente». En première approximation, cette affirmation semble exacte. Mais elle reprend la dangereuse confusion entre «structure» et «cohérence» que nous avons déjà refusée. En effet, la forme «cohérente» est définie strictement par son adéquation avec la «vision du monde». Or c'est, selon Goldmann, cette adéquation (représentative d'une insertion ou d'une homologie⁽⁵⁵⁾) qui permet de saisir une «structure», notamment littéraire. C'est, de cette manière, par exemple, que s'établit la notion de genre tragique, ou même romanesque⁽⁵⁶⁾, ou que se dégage une signification des romans de Malraux ou du théâtre de Genêt. Cette conception est cependant, selon nous, insuffisante.

Le groupe social présente, en effet, une *tendance* (comportementale, conceptuelle, imaginaire) à la «cohérence». Cette tendance fonde sans doute l'existence d'une «cohérence» esthétique. La vie sociale constitue en effet un ensemble de processus de groupe qui visent à une structuration orientée vers la création d'équilibres. Ces processus imprègnent le psychisme de tous les membres du groupe. La création imaginaire (littéraire) consiste en un de ces processus, mais elle est *doublément articulée*. Certes, «L'œuvre littéraire n'est pas le simple reflet d'une conscience collective réelle et donnée, mais l'aboutissement au niveau d'une cohérence très poussée des tendances propres à la conscience de tel ou tel groupe, conscience qu'il faut concevoir comme une réalité dynamique orientée vers un certain état d'équilibre»⁽⁵⁷⁾. Mais l'œuvre d'imagination constitue elle-même une «réalité dynamique» en équilibration : elle présente une «organicité» interne reliée à sa situation relative au sein de la Totalité historico-sociale. Le groupe social présente une tendance à la «cohérence» comportementale ; sa «vision du monde» procède d'une structuration orientée vers un équilibre de cette tendance ; l'œuvre

(55) Nous ne pouvons discuter ici à propos de l'opposition «insertion/homologie» chez Goldmann. Nous y reviendrons dans un autre article.

(56) Il ne peut être question, dans l'économie de cet article, de traiter de cet aspect de la théorie goldmannienne.

(57) L. GOLDMANN, *La Création culturelle ...*, p. 95.

d'imagination résulte du passage à une «cohérence» élaborée. L'élaboration dont il est ici question ne représente pas une différence de «valeur» résultant d'une métaphysique «élévation de degré». Il s'agit d'une praxis constructive d'un certain type⁽⁵⁸⁾, radicalement spécifique, qui peut cependant être pensée selon des schémas conceptuels généraux, dans la mesure où elle réalise, *sur un mode particulier, une tendance générale*, et constitue une espèce de «mimésis» dialectique d'un processus relevant de la Totalité. Par ailleurs, la «vision du monde» apparaît, en définitive, *à la fois* comme la conceptualisation théorique et comme la manifestation conceptuelle pratique d'une tendance comportementale. La «vision du monde», c'est donc le groupe social en tant qu'il est précisément doté d'une tendance équilibrante, en même temps qu'elle est constitutive de la structure «catégorielle» (mentale) du groupe en question. Elle permet de penser le comportement du groupe social *et* permet aussi à ce groupe de penser (que cette activité intellectuelle soit pratique directement, ou médiatement conceptuelle). L'«élaboration», en tant que «passage» de la «vision du monde» à la «cohérence» esthétique, est sans doute⁽⁵⁹⁾ constituée par l'activité imaginative de l'individu créateur concret, dans une perspective cependant doublement sociale : en effet,

- 1) l'imagination est structurée par un réseau «catégoriel» social. On peut donc distinguer, dans la «cohérence» comportementale
 - a) l'activité empirique
 - b) l'autorégulation imaginaire de cette activité empirique (et d'ailleurs aussi l'autorégulation imaginaire compensatoire, conceptuelle, normative, justificative ...);
- 2) l'«individu individuel» constitue, *en tant que tel*, une extrapolation
 - a) soit idéologique (individualisme libéral)
 - b) soit conceptuelle (marxisme, théorie structuraliste génétique de la personnalité)⁽⁶⁰⁾,

d'une réalité irréductiblement «transindividuelle», sociale. L'élaboration existe donc dès le stade le plus élémentaire de tout comportement, en tant que catégorie de conceptualisation et/ou d'imagination. Mais cette catégorie universellement sociale s'élabore *concrètement* selon des modes constructifs spécifiques. Reste que cette spécificité même est empirique, non pas théorique. Elle peut, en effet, être conçue également comme

⁽⁵⁸⁾ L'étude de la description et de la conceptualisation de cette praxis doit être menée.

⁽⁵⁹⁾ La prudence s'impose ici.

⁽⁶⁰⁾ Piaget à la suite de Wallon ; Sève à la suite de Politzer.

catégorie générale : celle des rapports de l'être et de l'apparence ⁽⁶¹⁾. Mais par là, elle perd évidemment son contenu effectif : la spécificité ne peut être universelle en soi. C'est que toute «cohérence» spécifique réalise la synthèse d'un certain type de généralité et d'une particularité d'expression de cette généralité ⁽⁶²⁾. La «cohérence» littéraire apparaît donc comme une élaboration spécifique, telle que nous l'envisageons. Essayons à présent de la définir.

TENTATIVE DE DÉFINITION

Dans son étude sur *La Condition Humaine*, Lucien Goldmann écrit : «Ni Kyo, ni May ne sauraient, pour des raisons qui concernent la cohérence esthétique du roman, avoir d'enfants». Et il ajoute en note : «Il suffit de penser à la *signification* des enfants de militants qu'on rencontre effectivement dans le roman (...)» ⁽⁶³⁾. Telle qu'elle nous est ici présentée, la «cohérence» apparaît comme une harmonie générale de la signification structurelle de l'œuvre. Cette harmonie constitue un degré d'intégration d'une «vision du monde» (incompatible, dans notre cas, avec «la présence d'enfants»). Or c'est précisément *le caractère non conceptuel* de l'œuvre littéraire qui réalise ce degré d'intégration de la vision. Cette intégration constitue selon nous la *réalisation* même de l'œuvre littéraire. L'univers imaginaire d'une œuvre ne peut en aucun cas être conceptuel ; sa réalisation doit donc établir avec la «structure» un rapport d'adéquation interne d'une telle complexité qu'il ne peut être intégralement, ou même moyennement volontaire ⁽⁶⁴⁾, c'est-à-dire être pensé en tant que tel ⁽⁶⁵⁾.

«Lorsqu'on étudie la création culturelle, on se trouve, il est vrai, dans une situation privilégiée en ce qui concerne l'hypothèse de départ. Il est en effet probable que les grandes œuvres littéraires, artistiques ou philosophiques constituent des structures significatives cohérentes, de sorte que le premier découpage de l'objet se trouve pour ainsi dire préalablement donné» ⁽⁶⁶⁾. Encore faut-il mettre en garde contre la tentation de se fier à

⁽⁶¹⁾ Centrale chez Marx, déjà chez Hegel ; présente aussi chez Freud.

⁽⁶²⁾ Synthèse qui constitue le fondement de l'esthétique dialectique.

⁽⁶³⁾ L. GOLDMANN, *Pour une sociologie ...*, p. 215.

⁽⁶⁴⁾ Le travail de l'écrivain est déjà signification, qui se donne avec sa réalisation en devenir.

⁽⁶⁵⁾ Composition, en effet, n'est pas structure. Cfr R. LAUFER, *Lesage ou le métier du romancier*, Paris, Gallimard, 1971, p. 285 : «Par composition, j'entends l'ordonnance consciente que l'artiste impose à sa matière ; par structure, l'organisation objective de la matière même».

⁽⁶⁶⁾ Or, pour Goldmann, le découpage est un moment essentiel de la réflexion.

cette supposition de manière trop absolue. *Il arrive en effet que l'œuvre contienne des éléments hétérogènes qu'il faudra précisément distinguer de son unité essentielle* (67). La première manifestation de l'«incohérence» consiste donc en l'*hétérogénéité*. Celle-ci est spécifique à chaque mode de production «spirituelle». Dans le cas de l'œuvre imaginaire, tout élément conceptuel ingéré constitue une abstraction «illégitime» : en ce sens, il est hétérogène et détruit donc la «cohérence». En effet, «Aucune grande œuvre d'art n'est conceptuelle» (68). Il faut insister ici sur l'aspect *formel*, c'est-à-dire visible, sensible, de toute ingénierie conceptuelle dans un univers imaginaire. De cela, Goldmann a l'intuition quand il écrit à propos de *La Condition Humaine* : «Il n'en reste pas moins que les deux chapitres qui l'expriment (69), à savoir les vingt pages de la troisième partie qui se situent à Hangkéou, ainsi que les six dernières pages de l'ouvrage, *sont beaucoup plus abstraites et schématiques* que le reste du récit, et font figure jusqu'à un certain point de corps étranger et surajouté» (70). Il ajoute : «C'est là un phénomène fréquent dans l'histoire de la littérature qui résulte de l'immixtion dans la création imaginaire, qui tend à suivre ses propres lois et à s'orienter vers sa propre cohérence, des convictions idéologiques de l'écrivain (...))» (71). La «cohérence» littéraire renferme donc un principe d'homogénéité, c'est-à-dire que ses constituants ne peuvent pas présenter de différences de structure et de fonction. Or les idées abstraites n'ont pas de place dans une œuvre littéraire où elles constituent un élément hétérogène. S'inscrit en la «cohérence» une nécessité fonctionnelle qui exclut la contingence, et dès lors l'artifice. La deuxième manifestation de l'incohérence est constituée par la *distorsion* d'une nécessité interne ou sa limitation dogmatico-abstraite. C'est ce que Goldmann appelle une «dimension oblique» qui vient «corriger» la dimension essentielle d'une œuvre (72).

La condamnation goldmannienne de l'addition abstraite, «incohérente», d'un élément hétérogène par rapport au développement de l'œuvre, a selon nous plusieurs conséquences importantes :

(67) L. GOLDMANN, *Pour une sociologie ...*, 351, 352. C'est nous qui soulignons.

(68) L. GOLDMANN, *La Création culturelle ...*, p. 63.

(69) «La position conceptuelle de Malraux», L. GOLDMANN, *Pour une sociologie ...* p. 192.

(70) L. GOLDMANN, *Pour une sociologie ...*, p. 192. C'est nous qui soulignons.

(71) *Ibid.*, note I.

(72) Terme utilisé notamment à propos de l'homosexualité dans le théâtre de Genet.

1) Le rejet comme «donnée extra-littéraire» de toute ingérence idéologico-psychologique de l'auteur dans l'organisation de l'œuvre

2) Le refus de prendre en considération l'opinion de l'auteur sur son œuvre, sauf en tant qu'indice, document à intégrer dans une explication extérieure (et, à la base, indifférente) à cette opinion.

3) La nécessité d'une analyse dévoilante de la signification opposée à l'amplification à propos d'un contenu manifeste, ce dernier étant d'ailleurs pensé comme forme (ou «déforme») particulière participant de la réalisation formelle globale de l'œuvre.

4) Le rejet de tout esthétisme.

5) Le rattachement de l'abstraction dans l'œuvre littéraire à la psyché de l'auteur. L'œuvre est d'autant plus «cohérente» qu'elle se libère de la psyché du créateur.

6) La nécessité de penser la «cohérence» comme essence *et* comme manifestation formelle de l'œuvre.

Nous pouvons, à présent, proposer une définition synthétique tenant compte de toutes les réflexions précédentes. *La «cohérence» esthétique d'une œuvre littéraire se définit par l'adéquation réciproque et tendancielle de la nécessité interne (significative) de l'univers imaginaire constitué par l'œuvre, et de la réalisation formelle de cette œuvre.*

Cette adéquation peut sans doute se réduire à une extrapolation conceptuelle et claire, d'ordre schématique ou discursif. Son existence en tant que «totalité dispersée» dans l'œuvre exclut cependant tout élément conceptuel : par définition, l'adéquation «signification/réalisation» est précisément le degré d'intégration du conceptuel dans l'imaginaire (qui détruit le concept en tant que tel).

L. Goldmann a sans doute eu l'intuition de la «cohérence» ainsi conçue. Mais sa théorie oppose toujours, en une polysémie souvent regrettable, des paliers de «cohérence» relative. Par là s'établit une dichotomie ⁽⁷³⁾ entre «structure» et réalisation, l'imaginaire n'étant pas suffisamment conçu comme synthèse (c'est-à-dire aussi comme différence). Nous émettons par contre l'hypothèse qu'il n'y a de «cohérence» que synthétique. Elle constitue, selon nous, une organisation *idéale* de l'imaginaire, dans laquelle diversité et unité sont en relation dialectique, non en opposition opaque.

Notre définition pourrait peut-être supprimer les nombreuses ambiguïtés de l'usage goldmannien du terme ici concerné. Notre auteur écrit par exemple, dans *Le Dieu Caché* : «Précisons : pour l'esthétique dialectique,

(73) Qui est aussi coupure «individu/société».

dont Pascal a établi en grande partie les fondements une œuvre littéraire n'est *valable* que dans la mesure où elle réalise une unité organique et nécessaire entre un contenu *cohérent* et une forme adéquate» (74).

Examinons de plus près cette déclaration :

1) *La valeur est dissociée de la «cohérence»*. Elle résulte d'une relation entre «cohérence» du contenu et forme adéquate. Cette dissociation est absurde dans le système goldmannien.

2) On est ramené à une *séparation «forme-contenu»*, la valeur étant précisément la suppression de cette divergence. Or cette dichotomie est simpliste. Nous pouvons ici comprendre Goldmann s'il entend par «contenu» non pas le signifié manifeste, l'apparent, mais bien la «structure significative.»

3) *La «cohérence» est une caractéristique affectée à ce seul contenu*. Si nous admettons que ce contenu est une «structure», on retombe dans la confusion «cohérence = structure» (déjà dénoncée). Bien plus, si on réduit «cohérent» à «nécessaire», une structure (un contenu) est «cohérente» par définition. Si ce contenu n'est pas d'ordre structurel, la proposition n'a guère de sens.

4) *La forme n'a de validité que par son adéquation au contenu*. Elle ne se conçoit pas comme un «sous-complexe» d'adéquations internes (que nous avons préféré appeler «réalisation»).

Les modalités concrètes de la relation adéquate que nous évoquons doivent être progressivement découvertes au cours de travaux d'application à des œuvres. La sociologie de la littérature a, selon nous, pour tâche actuelle de dégager aussi le processus concret d'intégration de la «vision du monde» à l'œuvre littéraire (75), selon une dialectique sans doute complexe. Il faut en effet notamment tenir compte des facteurs suivants, ici exposés à titre éminemment hypothétiques.

1) Le rapport entre «vision du monde» et société est *fonctionnel* à un degré relativement abstrait. Cette «fonctionnalité» explique la relative pauvreté des «visions du monde» par rapport à la diversité immense des situations concrètes, historico-sociales.

2) Il est possible que la détermination sociale s'exprime sans le relais de la «vision du monde», mais non pas au niveau structurel de l'œuvre. Cette action directe concernerait essentiellement certains éléments du contenu manifeste (situations, espace/ temps, ...) et de l'organisation externe (formelle) — par exemple le lexique.

(74) L. GOLDMANN, *Le Dieu Caché*, pp. 216 et suiv.

(75) Cfr BOUAZIS, art. cit.

3) Il conviendrait en conséquence d'examiner les relations possibles entre les éléments provenant de la détermination sociale «directe» et ceux relevant de la «vision du monde». Il se présente peut-être ici une source supplémentaire de «richesse» de l'œuvre littéraire (donc aussi de *relative* autonomie par rapport à la signification).

4) La «vision du monde» structure les catégories mentales d'un groupe. Mais il n'est pas exclu que *l'expérience sociale* d'une individualité détermine le contenu de son univers catégoriel, et peut-être aussi sa forme, dans une mesure en tout cas relative, mais dont l'étude s'impose⁽⁷⁶⁾.

ESTHÉTIQUE ET SOCIOLOGIE

Toute sociologie de la littérature doit envisager le fait littéraire comme «*valeur*». Cette obligation se concrétise chez Goldmann par le recours à la «cohérence». Il fait à diverses reprises référence aux «grandes» œuvres⁽⁷⁷⁾, et distingue le littéraire du «para-littéraire», de la littérature «parallèle», grâce au «degré de cohérence»⁽⁷⁸⁾.

Ici se pose, à première vue du moins, un problème important. En effet, la «cohérence» est à la fois un concept opératoire et une «totalité dispersée» dans l'œuvre, une existence effective. Or, en tant que concept, elle est évidemment *extraite* des œuvres et ces dernières ont été conçues comme «grandes». Il y a donc une espèce de consécration en retour. Au cours de l'histoire, se constitue progressivement une anthologie des «grandes» œuvres et des auteurs de «génie». Or d'aucuns estiment, dans une perspective souvent marxisante, que ce trésor reflète le goût de la classe dirigeante et consiste ensuite en un legs culturel hérité par une nouvelle hiérarchie sociale. Goldmann envisage la question à propos des œuvres philosophiques⁽⁷⁹⁾ et parle d'un «mécanisme social assurant une sélection». Mais selon lui, cette sélection est «à peu près juste»⁽⁸⁰⁾. En effet

⁽⁷⁶⁾ Il n'est pas pour autant nécessaire de revenir à la psyché classique, ou à la libido.

⁽⁷⁷⁾ Les allusions sont très nombreuses. A propos de la dimension esthétique de l'œuvre littéraire : R. HEYNDELS, *op. cit.*, p. 292, note I, réflexion à partir de Todorov, Arvon, Wellek et Warren, Goldmann.

⁽⁷⁸⁾ «(...) à la *vérité esthétique* de la pièce, à la cohérence de l'univers qu'elle constitue» (L. GOLDMANN, *Le Dieu Caché*, p. 368) ; «Plus l'univers d'une œuvre littéraire est cohérent (...) plus aussi l'œuvre est (...) esthétiquement valable» (L. GOLDMANN, *Jean Racine, dramaturge*).

⁽⁷⁹⁾ Dans les *Recherches dialectiques*, notamment.

⁽⁸⁰⁾ *Ibid.*, p. 32.

toute œuvre «cohérente participe de la Totalité, véhicule en elle un dépassement nécessaire du déterminisme strict exercé par une classe, exprime dès lors des questions essentielles à la limite du *possible* d'une époque et d'une société données ⁽⁸¹⁾.

En même temps que la valeur résiste à l'organisation sociale, la «cohérence» qui fonde cette valeur exprime dialectiquement la relation nécessaire de l'œuvre à la société ⁽⁸²⁾.

Goldmann écrit à ce propos : «Le caractère social de l'œuvre réside surtout en ce qu'un individu ne saurait jamais établir par lui-même une structure mentale *cohérente*» ⁽⁸³⁾ correspondant à ce qu'on appelle une «vision du monde» ⁽⁸⁴⁾. La «structure significative», partie constitutive et privilégiée de la «cohérence», exprimant une problématique de l'essentiel, consiste en la première «régulation» d'une «vision du monde» collective. La «cohérence» consiste en une intégration élaborée d'une signification dans une totalité imaginaire. La «structure» se crée dans l'imaginaire mais ce dernier n'existe que par une réalisation globale (dite formelle) de la «structure». Or la relation dialectique entre «structure» et réalisation (donc l'existence concrète d'une «structure» qui par cette existence se réalise et acquiert sa dynamique constitutive) ne peut se ramener à une psyché individuelle. Celle-ci, en effet, se révèle non seulement incapable de créer son propre appareil «catégoriel» ; mais encore, elle ne peut pas effectuer une pratique significative selon des normes singulières. L'intégration imaginaire ne se dissocie pas de l'univers créé. Elle n'est ni volontaire, ni consciente dans ses résultats. Une œuvre «incohérente», par contre reflète, mais n'élabore pas. Elle s'extrait uniquement de l'individualité sans distance intérieure, c'est-à-dire en apparence autonome et en réalité totalement intégrée recouvrant des topoi, des préjugés, des abstractions, des limitations *immédiates*. Elle n'offre guère d'intérêt pour l'étude sociologique, parce que celle-ci s'opère sans difficulté, mais aussi sans véritable dévoilement.

En faisant de la «cohérence» le centre dynamique de sa théorie, Goldmann a dévoilé, cerné, parfois décrit quelque peu le problème majeur de la sociologie littéraire ; reste à le décrire plus avant ; reste à essayer de le surmonter.

⁽⁸¹⁾ Il ne nous est pas possible ici d'insister sur la notion de «conscience possible».

⁽⁸²⁾ Cfr DOUBROVSKY, *Pourquoi ...*, p. 142. Mais nous ne sommes évidemment pas d'accord avec l'interprétation de Doubrovsky.

⁽⁸³⁾ L. GOLDMANN, *Racine*, p. 77. C'est nous qui soulignons.

⁽⁸⁴⁾ L. GOLDMANN, *Racine*, p. 77. C'est nous qui soulignons.

Le récit prométhéen

Éléments d'une typologie du roman populaire

par *Marc Angenot*

Professeur à l'Université McGill de Montréal

CHAMP DE RECHERCHE

On peut rassembler sous le vocable commode de «roman populaire» une masse de récits appartenant à la littérature de consommation et allant de la naissance du feuilleton dans le journal (*La Presse*, d'Emile de Girardin, 1836) jusqu'aux innombrables collections «à soixante-cinq centimes» des Fayard, Rouff, Ferenczi, Tallandier, encore florissantes jusqu'au Front Populaire environ (¹).

Toutefois, au premier regard, seuls des critères sociologiques donnent unité à ce tohu-bohu infralittéraire où, des situations frénétiques du vieux mélodrame et des thèmes abâtardis du romantisme social, naissent différents genres mieux circonscrits, roman policier, roman d'aventure, roman «pour midinettes», roman patriotard, roman d'espionnage (vers 1920), etc...

Il nous paraît possible pourtant de caractériser par d'autres traits que la simple dégradation des procédés littéraires de haute culture une tendance dominante qui, des *Mystères de Paris* à *Judex*, nous semble comme le tronc dont sont issus à diverses époques des surges plus ou moins vigoureux. Nous voudrions donc proposer une caractérisation assez détaillée de cette forme par excellence du roman populaire à laquelle correspondent les grands succès romanesques des Sue, Dumas, Montépin, Ponson du Terrail, Jules Mary, Bernède, Decourcelle ... et dont la structure s'oppose radicalement à celle du roman «cultivé» qui lui est con-

(¹) Le prix de 0.65 par lequel il est commode de désigner ces différentes collections est celui imprimé en cocarde sur la couverture, avant la première guerre mondiale.

temporain. Il s'agira en outre de décrire un ensemble significatif de fonctions, d'invariants et de figures narratives en dehors de toute appréciation esthétique *a-priori*, mais non sans risquer quelques hypothèses qui expliqueraient l'origine de cette sorte de récit.

ROMAN DU HÉROS PROMÉTHÉEN

Si Rodophe, Prince de Géroldstein, s'enfonce incognito dans les ruelles sombres et pourries de la Cité, c'est qu'il lui tient à cœur, dit-il, de «jouer un peu ici-bas le rôle de la Providence.»⁽²⁾ (*Les Mystères de Paris*).

Par cette initiative romanesque littéralement exorbitante, le paternalisme bourgeois, incarné dans Rodolphe, pénètre dans «les bas-fonds de la grande cité», «dans cette jungle redoutable et mystérieuse entre toutes», où vivent «d'autres barbares ... aussi en dehors de la civilisation que les sauvages peuplades si bien peintes par Cooper.» Le feuilleton qui vient de naître brise ainsi la clôture du monde bourgeois, assimilé pourtant dans la citation de Sue — *quid juris?* — à la civilisation elle-même⁽³⁾.

Ainsi naît un type de héros prométhéen dont le programme, que trace Sue, sera imité par tous ses successeurs : «secourir d'honorables infortunés ... poursuivre d'une haine vigoureuse le vice, l'infâmie, le crime.» Héros surhumain, «plus fort, plus riche et plus intelligent que le monde entier»⁽⁴⁾, solitaire cependant, habité d'une mission à double face, punir et récompenser.

Il doit savoir «punir aussi implacablement qu'il sait grandement récompenser», s'arrogeant le droit de faire justice lui-même «au mépris des usages et des lois» puisqu'aussi bien l'auteur a eu soin que les circonstances ne lui permettent pas de s'adresser à la société civile⁽⁵⁾.

C'est celui qu'on a nommé le *redresseur de torts*, variante moderne du chevalier errant qui avait survécu significativement dans la littérature de colportage.

Le héros de feuilleton ne bute que devant un seul obstacle : l'argent ; qu'il soit bandit-généreux ou héritier d'une grande famille, on ne peut se dissimuler que sans argent, il ne pourrait rien. Ainsi la fatalité de l'inégalité de fortune ne cesse d'apparaître derrière les hauts-faits de ces Saint-Georges modernes.

(2) *Mystères*, II, chapitre 7.

(3) M. MORPHY, *Vampire*, 50 ; G. DE TÉRAMOND, *La cave aux lépreux* ; E. SUE, *Mystères*, I, 1.

(4) A. NETTEMENT, *le Feuilleton-roman*, II, 377.

(5) BERNÈDE et FEUILLADE, *Judex*, 60 ; PRIOLLET, *l'Espionne des palaces*, 30.

Le marquis de Rio-Santo, de Paul Féval (*Les Mystères de Londres*), est une réplique de Rodolphe. Le comte de Monte-Cristo agit selon le même schéma, «seulement note, toujours pertinemment, A. Nettement, Rodolphe est mû par un esprit d'expiation, Edmond par un esprit de vengeance»⁽⁶⁾, et de vengeance personnelle, comme c'est le cas de Raphaël, chez Xavier de Montépin (*Les Oiseaux de nuit*). Le problème de la fortune est résolu plus élégamment par Dumas (le trésor de l'abbé Faria) que par Eugène Sue (Rodolphe vit des impôts perçus sur ses sujets de Gérolstein!).

Bientôt on s'efforce de créer des héros qui ne doivent leur victoire sur le Mal qu'à leurs propres mérites : tel sera *le Chiffonnier de Paris* de Félix Pyat, le crocheteur Salvador des *Mohicans de Paris*, d'Alexandre Dumas et P. Bocage. Ponson du Terrail avait imaginé Armand de Kergaz, tout pareil à notre prototype : «continuons à faire un peu de bien, à soulager ceux qui souffrent ... à punir ceux qui ont attiré sur leurs têtes de justes châtiments»⁽⁷⁾. Ayant malencontreusement fait périr son héros, le feuilletoniste fut obligé de mettre en avant un personnage secondaire, Rocambole, promu au rôle de Génie du Mal, puis par un ultime avatar, dans *la Résurrection de Rocambole*, repentant et désireux de faire le bien (1866). Moins phraseur que Rodolphe, Rocambole incarne habilement l'alliage de «la gouaille parisienne et de la révolte byronnienne»⁽⁸⁾.

Georges Mahalin invente «*Mademoiselle Monte-Cristo*», qui n'a de commun que le nom avec le héros de Dumas. Fortuné du Boisgobey fait agir Marcel dans *Les Mystères du Nouveau Paris*. Il a fait fortune aux Amériques : «Je reviens, dit-il, pour récompenser et pour punir»⁽⁹⁾. Le Docteur Noir, dans *les Mystères du Crime* (Michel Morphy) met sa puissance bénéfique dans la lutte contre l'infâme défroqué Caudirol. Barnèche, médecin de *La Canaille de Paris* (Turpin de Sansay) poursuit une vengeance criminelle contre la haute classe corrompue de la société parisienne⁽¹⁰⁾. Toutes les œuvres qui précèdent datent du Second Empire ou des débuts de la III^e République. On trouverait des dizaines d'exemples plus tardifs.

(6) NETTEMENT, *op. cit.*, II, 382.

(7) *Le club des valets de cœur*, 10.

(8) Régis MESSAC, *le Détective-novel*, 474.

(9) Vol. I, 50.

(10) «Il se pencha sur elle et versa dans l'oreille de la jeune femme le plomb fondu ... Encore un membre de cette famille disparu ... ricana-t-il. Maintenant, je défie l'univers entier de trouver trace de mort violente sur cette femme!» *Canaille de Paris*, 90.

Le *Judex*, de Louis Feuillade et Arthur Bernède, eut, peu avant la première guerre mondiale, un formidable succès, tant comme roman que comme film. Enigmatique héros, drapé dans sa cape noire un peu anachronique, *Judex* poursuit pendant trois volumes «son œuvre de justicier», acharné à la perte de l'ignoble banquier Favraux auquel il réserve des supplices moraux particulièrement soignés⁽¹¹⁾. Un autre encore, dans *Les Briseurs d'amour* d'H. G. Magog : «René Candier avait mise au service de la cause des humbles et des malheureux non seulement son ardente jeunesse, sa parole chaleureuse, mais jusqu'aux modestes ressources dont il disposait»⁽¹²⁾. Lord Lister, le roi des criminels, héros d'un fameux sérial, est un voleur bienfaisant : s'il détrouse les riches, s'il «empêche de dormir tous les usuriers et hommes d'affaire véreux», c'est qu'il s'est imposé une lourde tâche. Écoutons-le : «Je suis celui qui, depuis un an, cherche, sous le pseudonyme de Sinclair, à rétablir l'équilibre entre la classe de ceux qui possèdent et celle des meurt-de-faim»⁽¹³⁾.

Dans l'anticipation scientifique à ses origines, le héros prométhéen devient véritablement surhumain. Tel est Mathias Sandorf, de Jules Verne, qui ressuscite sous le pseudonyme transparent de Docteur Antékirtt. (Jules Verne dédia son *Mathias Sandorf* à Dumas fils, en souvenir du *Monte-Cristo* de son père). Tel est le Capitaine Nemo, à bien des égards⁽¹⁴⁾. Tel est le savant naturaliste Prosper Bondonnat en lutte comme Cornélius Kramm, chez Gustave Lerouge. Tel encore le mystérieux Nyctalope, héros de Jean de la Hire. Tel enfin Léandre Biche qui met au service du bien ses pouvoirs télépathiques dans le feuilleton des années vingt : *Satanas* (de G. Bernard)⁽¹⁵⁾.

Le héros prométhéen, fréquemment, reste dans l'ombre. Le romancier retardera son apparition. Nous touchons ici au type du «mystérieux étranger», du «solitaire inconnu.» Il se déguise volontiers : «Rocamboles changeait de visage comme nous changeons de blouse, nous autres.» Son mode d'être le plus révélateur : seul, sur une hauteur, contemplant l'horizon, les bras croisés sur la poitrine⁽¹⁶⁾. Le romancier toutefois ne

(11) BERNÈDE et FEUILLADE, *Judex*, prière d'insérer.

(12) P. 29.

(13) T. I, p. 26.

(14) Voir *Mathias Sandorf*, Édition Hetzel, p. 273 : «En effet, depuis quinze ans, punir et récompenser, telle avait été la pensée constante du Dr Antékirtt.»

(15) Au sous-titre curieux, *les Dramas de la T.S.F. humaine*.

(16) Par exemple : Paul FÉVAL, *Le fils du Diable*, VII, 245 ; PONSON DU TERRAIL, *Rocamboles*, VIII (Fayard), 20.

manque pas de le flanquer d'un «écuyer» comique : Coquentin est à Judex, ce que Murph à Rodolphe de Gérolstein, ce que Sancho Pança à Don Quichotte.

Par une nécessité plus forte que tout vraisemblable romanesque, enfin, le héros prométhéen est immortel. A la fin du récit, il disparaît de la scène du monde : «Est-il mort? Reviendra-t-il?» En fait il n'est jamais tué ; du reste Edmond Dantès est un ressuscité, comme l'est le Docteur Antékirtt. Ils ont subi des épreuves qui les placent au-delà de la mort. «Est-ce que Rocambole peut mourir?» s'étonne un personnage de Ponson du Terrail⁽¹⁷⁾.

On sait que Lucien Goldmann, reprenant la *Théorie du roman* de G. Lukacs et les analyses de René Girard, définit le roman tel qu'il s'est développé dans la société bourgeoise depuis le xvi^e siècle comme le récit *ironique* d'une recherche *démoniaque* de valeurs *authentiques* dans une société *dégradée*, type de récit dont l'issue est nécessairement l'échec, l'abandon par le héros de sa quête de valeurs, sa *conversion* à la solitude ou son retour au groupe.

Le grand roman populaire du xix^e siècle serait alors, par un renversement radical de la problématique, le récit positif d'une quête prométhéenne de valeurs authentiques dans une société régénérée.

Qu'on y prenne garde toutefois : il ne saurait être question de présenter le roman populaire comme une forme narrative «authentique», «révolutionnaire». L'affaire est plus complexe. Les valeurs que porte le héros sont données pour «authentiques» dans la mesure où, si l'on n'admet pas ce postulat, la logique *interne* du récit disparaît. Le paternalisme social de Rodolphe de Gérolstein peut nous sembler intolérablement aliénant, de même que les rêveries d'amour-passion et de vie mondaine d'Emma Bovary ne sont pas partagées par le lecteur. Toutefois, dans le roman de haute culture, le narrateur, par ce que Lukacs nomme son *ironie*, dépasse, de façon abstraite, le niveau de conscience de son héros. Dans le roman populaire, le redresseur de torts, habité de valeurs immanentes, est le porte-parole de l'auteur qui exprime à travers lui les limites de sa propre conscience morale et sociale. Le roman populaire propose un dépassement onirique de l'injuste sociale et s'adresse ainsi, ambigument, au prolétariat. Il n'en est pas moins l'expression aliénée, en marge de l'idéologie dominante et en regard des socialismes utopiques, des contradictions de la bourgeoisie libérale qui veut aller au peuple sans renoncer aux avantages

(17) *Rocambole*, *ibid.*

de sa position. Nous essaierons toutefois de montrer que ce type de roman qui, dans le prolétariat urbain, a été au XIX^e siècle la lecture dominante, fait écho à de certains égards, aux prises de conscience de la classe ouvrière.

Eugène Sue, qui dans ses romans antérieurs suit le schéma «bourgeois» (*Arthur* : valeurs dégradées, mort du héros) donne avec les *Mystères de Paris* (1841) le premier de ces récits équivoques de la désaliénation, point de convergence du «gothic novel» et du romantisme social.

MANICHÉISME DES VALEURS

Le «gothic novel» des années 1820 était le roman du paradoxe moral, du Beau Ténébreux, déchiré entre l'appétit du bien et la fatalité qui le pousse vers le mal. Ce conflit ontologique, s'il subsiste au roman populaire, n'est plus que la contradiction accidentelle entre l'apparence et la réalité. D'où ces titres bifaces : *Noble et bandit*⁽¹⁸⁾, *Traître et ministre*⁽¹⁹⁾, ou au contraire, *Chaste et flétrie*⁽²⁰⁾ *le Crime d'une Sainte*⁽²¹⁾.

Pourtant, il arrivera fréquemment que le Mal, qui peut se disperser en une série de *Villains* réunis par des liens inavouables et insoupçonnés (cfr *Les Mystères de Paris*), s'incarne au contraire en un «héros noir», «un démon du mal»⁽²²⁾ tel ce «génie du mal, la figure étrange et terrifiante du défroqué Caudirol» dans un des plus frénétiques romans de Michel Morphy, *Le Vampire* (Circa 1860). Il y a là une focalisation dans la lutte manichéenne :

«Face à face tout à coup le bien et le mal dans la lutte la plus étrange que l'on pût imaginer ...»⁽²³⁾

«Entre le mauvais génie et moi, c'est désormais une lutte sans merci.»⁽²⁴⁾.

Cette opposition des valeurs engendre ses propres lois :

— pas de punition durable à qui est du côté des bons, sauf s'il se l'attire par un manquement ou une indécatesse ;

(18) Serial anonyme, antérieur à 1914.

(19) Roman de Marcel Allain et Pierre Souvestre.

(20) Roman d'Arthur Bernède.

(21) Roman de Pierre Decourcelle.

(22) L. VALADE, *Le petit-fils de Rocambole*, 3.

(23) G. DE TÉRAMOND, *La fiancée de la secte noire*, 4.

(24) *Nouvelle Mission de Judex*, 56.

— pas de transfuge entre les deux camps en cours d'action. On connaît pourtant le personnage du «mauvais-garçon-brave-type» qui se rachète en donnant ses complices ;

— lien de famille fréquent entre les hérauts du bien et du mal : *Rocambole* raconte la lutte de deux frères ; Chéri-Bibi a pour sœur une religieuse, Sr. Marie des Anges ; Juve et Fantômas se découvrent fils de la même mère (*Fantômas est-il mort?*) ...

Le principe du mal, c'est l'argent, «l'idolâtrie du veau d'or» ; «Sa majesté l'Argent», titre Xavier de Montépin. Quand on rencontre une bande de misérables assassins en Allemagne en 1824, on peut s'attendre à les retrouver *tous* banquiers à Paris vingt ans plus tard (Paul Féval, *le Fils du Diable*). Mais l'argent est moralisé ; il est un *principe* mauvais ; il s'oppose à l'Amour, comme la quantité à la qualité :

«Ce n'est pas notre faute si avec l'argent on achète tout, même l'honneur, même l'amour!»⁽²⁵⁾

Le banquier, «marchand d'or», le patron peuvent «acheter avec le travail de l'employé son honneur et sa vie même»⁽²⁶⁾.

Le conflit par excellence est dès lors celui de la mésalliance : «vous savez trop quel abîme insondable me sépare de vous (...) vous êtes riche et nous sommes pauvres.»⁽²⁷⁾

Cet «abîme insondable», le roman le comblera, soit que «l'énigme de la naissance» rende à la jeune fille la qualité sociale à laquelle elle a «logiquement» droit, soit que l'argent de la Haine se révèle mal acquis, fruit du crime, ou qu'il se trouve balayé par cette intervention divine qu'est le krach financier ! A la fin, «l'amour emporte tout.»⁽²⁸⁾

Le héros prométhéen, — il faut pourtant se l'avouer, — ne serait rien sans l'argent dont il dispose. «M. Rodolphe, écrit Karl Marx, pratique une bienfaisance et une prodigalité dans le genre de celle des califes des mille-et-une-nuits. Il lui est impossible de mener cette vie sans épuiser, tel un vampire, son petit coin de terre allemande.»⁽²⁹⁾ La fortune rapide mais honnête faite en Amérique servira fréquemment (du Boisgobey, *Les*

⁽²⁵⁾ Xavier DE MONTÉPIN, *les Oiseaux de nuit*, I, 313.

⁽²⁶⁾ *Lord Lister*, I, 13.

⁽²⁷⁾ G. MAHAJIN, *Mademoiselle Monte-Cristo*, 255.

⁽²⁸⁾ Titre d'A. Boissière.

⁽²⁹⁾ *La Sainte Famille*. Cfr *Le Capital*, I, 138 (Éditions Soc.) : «Mais l'argent est lui-même marchandise, une chose qui peut tomber sous les mains de qui que ce soit. La puissance sociale devient ainsi puissance privée des particuliers.»

Mystères du Nouveau Paris ; Jules Mary, Roger La Honte...). Il n'empêche : «voilà comme sont les moralistes, dit Fourier, Il faut être millionnaire pour pouvoir imiter leurs héros.»⁽⁹⁰⁾

LA SOCIÉTÉ SECRÈTE

Le motif de la *Société secrète* permet d'éviter en partie de telles contradictions. Ce thème est le point de convergences d'une série de hantises politico-oniriques propres à l'époque. On sait combien l'idée d'un Bund occulte qui «ferait» l'histoire et agirait en sous-main de haut en bas de l'échelle sociale a obsédé Balzac (les dix-mille, les Dévorants, les XIII). On sait aussi le rôle que les sociétés secrètes philanthropiques ont joué dans les émeutes de 1832, dans la révolution de 1848, on connaît les légendes qui couraient sur les Carbonari. Le roman populaire semble vouloir opposer aux liens de complicité et de communauté d'intérêt qui rassemble les gens au pouvoir une société de l'ombre parfaitement structurée destinée à faire régner la justice contre le désordre organisé et «par tous les moyens». Tels seront *les Mohicans de Paris* (Dumas et Bocage), *les Invisibles de Paris* (G. Aimard et Crisafulli), «conspiration permanente contre l'obscurantisme et l'esclavage appelée à renouveler le monde d'après les principes de la solidarité humaine», *les Chevaliers du Clair de Lune* de Ponson du Terrail, qui dit s'inspirer des Treize. Ce thème entraîne une série de motifs obligés : cérémonie d'initiation, signes de reconnaissance, identités à deviner, traître à démasquer, Sainte-Vehme, etc. Plus banalement, les associations de malfaiteurs foisonnent. Le «Patron-Minette» des Misérables manque beaucoup de vraisemblance ; les romanciers populaires sont en général plus convaincants.

A partir de 1900, ces sociétés abondent dans le roman : *La Main Rouge* (G. Lerouge, *le Mystérieux Dr. Cornélius*), les «Z» (Léon Sazie, *Zigomar*), *Les Vampires* (Louis Feuillade), *l'Iris noir* (Marcel Priollet, *l'Espionne des Palaces*), *la Secte Noire* (G. de Téraumont, *La Fiancée de la secte noire*). Les sociétés «philanthropiques» ont cessé par contre d'être un thème romanesque payant, à mesure que le lecteur perçoit sa propre société comme manœuvrée par des forces malignes qu'il se sent de moins en moins capable de contrer.

(90) Charles FOURIER, *cit.*, Karl MARX, *loc. cit.* Cfr : «Eh! Qu'est-ce donc qu'un million, dit Monte-Cristo, en haussant légèrement les épaules ...» (Jules Lermina, *le Fils de Monte-Cristo*, 397).

ROMAN DU HÉROS NOIR

Progressivement, au cours du XIX^e siècle, à mesure que l'idéologie de la réforme sociale perd toute crédibilité, apparaît un type de récit centré sur le «héros noir», hors-la-loi qui ne songe qu'à anéantir «tout ce qui vit, qui possède». Chéri-Bibi, Fantômas, Zigomar⁽¹⁾ sont les contemporains de la bande à Bonnot, la violence nihiliste se substitue à la prédication socio-moralisante dans ces *serials* de l'antivaleur.

ROMAN DE L'ERREUR JUDICIAIRE

Une variante importante du roman prométhéen nous semble le «roman de l'erreur judiciaire» (Jules Mary, *Roger la Honte, le Wagon 303* ...), où le personnage principal est la victime, non le justicier. Cette victime tend du reste à se transformer en justicier dans une seconde partie du récit, comme fait Roger la Honte. Mais on insiste longuement sur ses souffrances : le roman populaire tient pour le principe, probablement vérifié, que l'innocent a toujours plus de peine à se disculper que le coupable.

Le développement en est topique : un crime commis par le *villain* est imputé à un innocent qu'on a des raisons de vouloir charger. Il est condamné. Une nouvelle enquête aboutit au dévoilement progressif des machinations et à la réhabilitation finale.

Dans les premiers romans de Gaboriau (*Le crime d'Orcival* ...), le lecteur connaît les résultats souhaitables de l'enquête avant qu'elle ne se déroule. Il suffit que ces éléments soient tus, pour que le roman prométhéen devienne récit du déchiffrement sémiologique.

Le roman policier naît en France par un simple retardement de la *Vorgeschichte*.

Dans le catégorie du «roman de l'erreur judiciaire», entrerait le «roman du martyr féminin», jeune fille déshonorée, épouse persécutée, mère-et-martyre.

STRUCTURE PROGRESSIVE-REGRESSIVE

On n'a pas cessé de crier à l'*invraisemblance* des situations, des hasards, des convergences de personnages dans le roman populaire ; mais il faudrait peut-être, avant d'avoir recours à ce critère naturaliste, se demander si

(¹) Personnage créé par Léon Sazie, 1911.

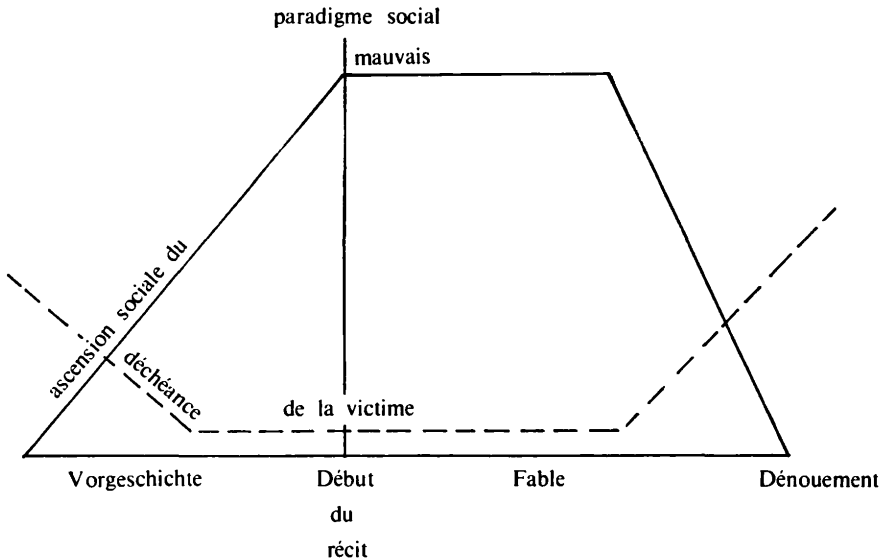
tous ces hasards proviennent exclusivement d'un goût douteux pour les coups de théâtre et ne révèlent pas une nécessité structurelle de ce genre de roman. Certains romans populaires ne se prolongent que par la répétition de séquences narratives, par contiguïté, ou par analogie. Tout *Fantômas* est la reprise intégrative, par parallélisme, antithèses, gradations, des mêmes motifs et d'une situation unique. *Une demoiselle de magasin*, feuilleton en quelques centaines de fascicules des années 1910, raconte les tribulations de la malheureuse Marie-Anne Verdier poursuivie par la haine du Comte Jean de Magnié qui, chaque fois que la jeune fille croit atteindre le bonheur, apparaît et la jette, pour la satisfaction de ses convoitises, dans une nouvelle série d'épreuves encore plus poignantes que les précédentes. Cette structure en ver solitaire est évidemment l'aboutissement logique du principe du feuilleton, mais les grands succès du XIX^e siècle correspondent à une syntagmatique beaucoup plus complexe.

Ces romans comportent une *Vorgeschichte*, — au sens de Tomachevsky, — aussi fournie et complexe que la *Fable* elle-même. Autrement dit, le héros, au fur et à mesure qu'il avance dans son œuvre de justicier (récit progressif), est amené à reconstituer l'histoire antérieure des autres personnages, histoire dont il ne possède au départ que quelques maillons (récit régressif). De sorte que cette reconstitution de bric et de broc est rigoureusement parallèle au progrès de la fable elle-même, le dénouement correspondant au démasquage du dernier «mauvais». Le héros prométhéen est donc par nécessité un chercheur d'indices, un *pathfinder*, un Mohican de la grande ville.

Au début du roman, les bons sont dégradés («mère martyre», «prostituée vertueuse», «forçat innocent») les mauvais étalent au grand jour une façade honnête. Progressivement, on découvrira derrière M. Geldberg «digne homme ; vrai patriarche», de «Geldberg, Reinhold & Cie», un assassin et un captateur de testaments (Paul Féval, *Le Fils du Diable* ⁽³²⁾). Il appartient alors au héros et à ses *aides* de remonter jusqu'à la «Scène primitive», crime enfoui dans le secret des familles ou sous l'hypocrisie sociale, désir d'expiation qui déterminent la condition actuelle du personnage. On suivra ainsi à rebrousse-poil les étapes de sa promotion ou de sa déchéance sociale, dénouant éventuellement l'étreinte d'odieux chantages.

(32) «Sur la place de Paris, Geldberg restait synonyme d'honneur commercial et de loyauté.» *Fils*, I, 282.

Le roman fait payer au mauvais «la rançon du passé.» Ainsi tous les retours en arrière ne proviennent pas d'un goût baroque de la péripétie à tiroirs : ils correspondent à la logique fondamentale de la combinatoire narrative.



Cette structure narrative où le justicier est pris au moment le plus bas du récit, celui où l'impunité semble assurée au mauvais, est déjà fréquente dans le Novel of Terror and Wonder des Anglais (cfr Thomas de Quincey, *The Avenger*). Elle est celle des *Mystères de Paris* (Fleur de Marie est la fille de Rodolphe). Elle se retrouve dans *les Mystères du Nouveau Paris* de Boisgobey, dans *les Mohicans de Paris* de Dumas ... Dans le roman de F. du Boisgobey, Marcel revient du Colorado venger ceux qui ont fait périr de misère son père et récompenser celui qui l'a secouru, mais il s'agit d'abord de les retrouver et de faire la lumière sur leurs machinations antérieures. *Le Comte de Monte-Cristo* suit un ordre plus chronologique mais le principe est identique. De même foisonne dans ces romans le motif de la dette «à la vie à la mort», contractée bien auparavant, et qui lie pour le bien deux personnages appelés à se retrouver par hasard dans des circonstances critiques. En outre, le narrateur peut laisser ignorer au lecteur une partie du passé de son héros. Le passé de Rodolphe et de Sarah n'est révélé qu'au deuxième livre, chapitre 12, des *Mystères de Paris*.

Cet enfouissement temporel du mal est aussi enfouissement social, d'où ces recherches qui amènent le héros à descendre les degrés de «l'échelle sociale», à s'enfoncer dans les bas-fonds pour saisir le fil d'Ariane. D'où ces apparitions de gentilshommes dans les «tapis-francs» de la Cité, lieu où échouent nécessairement ceux que la société engloutit. Le roman noir devient feuilleton réaliste quand on découvre que la société moderne produit elle aussi des monstres. L'absence de frontière entre «classes laborieuses» et «classes dangereuses», l'existence de dessous au théâtre social, d'un monde rampant, d'une «nation souterraine» (Jules Janin) sont les éléments constitutifs de la représentation que le roman populaire donne de la société. Aussi les dénouements sont-ils le théâtre de métamorphoses sociales fulgurantes. Le récit progressif-régressif rend à la victime sa fortune et son titre, le sort du mauvais est d'être anéanti en un instant :

«Ainsi un des plus puissants financiers du jour (...) n'eut pas même une tombe pour recevoir sa dépouille mortelle. Le scalpel déchira les chairs de celui qui avait sans pitié déchiré les âmes de ses semblables.»⁽³³⁾

CONVERGENCE DES PERSONNAGES

Il nous semble que c'est la logique même de ce récit progressif-régressif d'amener une extrême convergence des liens entre les personnages, le récit cheminant vers un resserrement de trames dispersées.

«Ne soyez pas surpris ... que les trames s'entremêlent, écrit E. Romazière ⁽³⁴⁾. Rappelez-vous que le crime appelle le crime, que l'hérédité dans les instincts bas crée forcément des dynasties d'âmes perdues. Il est donc naturel que le même lieu devienne un nœud d'intrigues et de complots.» E. Romazière plaide fort bien la cause du Vraisemblable particulier au roman-feuilleton. Ainsi dans *les Mystères de Paris*, le marquis d'Harville est le parent de Madame Georges, femme du maître d'école dont la complice, la Chouette, a été la tortionnaire de Fleur-de-Marie qui n'est autre que la fille de Rodolphe de Gérolstein. Madame Georges a un fils, Gérard, qui a habité la fameuse maison de la rue du Temple, tenue par les concierges Pipelet, maison dont le principal locataire est ce Bras-Rouge que Rodolphe veut retrouver, maison où habite Rigolette, seule amie de l'infortunée Goualeuse, et où la marquise d'Harville, femme malheureuse du meilleur ami de Rodolphe, court à sa perte avec un militaire. Cette maison de la rue du Temple abrite aussi l'herboriste-avorteur Bradamanti

⁽³³⁾ Turpin DE SANSAY, *Les Chiffonniers de Paris*, ch. XX.

⁽³⁴⁾ *On a marché dans le mur*, 41.

et l'honnête ouvrier Morel dont la fille a été violée par le notaire Ferrand qui, comme Bradamanti, a contribué à l'enlèvement de Fleur de Marie.

Au reste, que trouvons-nous d'autre dans *les Misérables*, «roman populaire» par excellence, où se rencontrent dans la mesure Gorbeau, Jean Valjean, Cosette, Javert, les Thénardier (sous le pseudonyme de Fabantou) et Marius Pontmercy, l'amoureux de Cosette, qui est justement à la recherche de ce Thénardier qui sauva prétendument la vie à son père.

Dans le *Fils du diable*, de Féval, tous les anciens serviteurs du château de Bluthaupt se retrouvent, vingt ans après, chiffonniers sur le carreau du Temple!

Le héros de *Mademoiselle Monte-Cristo*, de Georges Mahalin, tombe amoureux de la fille de la femme que son père a assassinée (ce qu'il ignore); il est lié à un jeune ouvrier qui a recueilli chez lui la sœur de la fille de la femme que le père du héros — son ami — a assassinée: lequel ouvrier sauve la vie à l'amant de la sœur de celle qu'il a recueillie c'est-à-dire, si l'on suit bien l'exposé, l'amant de la fille de la femme qui a été assassinée par le père de son ami. Tous ces personnages se côtoient sans connaître leurs liens véritables.

Il est inutile de multiplier les exemples, si l'on voit que cette condensation des figures d'intrigues n'est pas fioritures gratuites, mais la conséquence logique du récit progressif-régressif.

Le hasard joue dès lors un rôle thématique *et* idéologique: à justice immanente, hasards objectifs.

On voit enfin qu'il suffit, pour arriver au roman policier classique, que l'accent soit mis sur la recherche rétrospective plutôt que sur l'injustice à châtier.

DÉNOUEMENTS

Le dénouement du roman populaire est nécessairement heureux. *Les Mystères de Paris* font exception, aux yeux du monde: Fleur de Marie, devenue mère abbesse, meurt saintement. Dans la version cinématographique tirée du roman en 1921 (studio phocéa), Fleur de Marie ne mourra pas.

Le happy-end «guimauvoïde», dit J.-L. Bory, est évidemment un outil de conservatisme social; encore qu'il faille distinguer entre une fin optimiste en faveur du système social et le happy-end en faveur de l'individu privé.

L'épilogue est le lieu de commentaires sentencieux :

«Je constate une fois de plus que la justice est encore de ce monde ...»⁽³⁵⁾
«La récompense vient tôt ou tard, mais elle vient! ...»⁽³⁶⁾

Les derniers chapitres voient arriver le «triomphe de l'amour» et «l'heure de la justice»⁽³⁷⁾. Les bons sont promis au «charme paisible et réconfortant de la famille»⁽³⁸⁾. Le roman populaire invente le panoramique :

«... Et doucement, au lointain, signal d'apaisement de bonté et d'espérance, dans un clocher de campagne, l'Angélus se mit à tinter»⁽³⁹⁾.

La punition des coupables est systématique et distributive. Elle correspond à un code «des délits et des peines» parfaitement rigoureux. Il faut que «justice soit faite», «tardive mais effroyable»⁽⁴⁰⁾.

Il est impossible de faire tuer le mauvais par le bon (sauf duel avec trahison). Il faut donc qu'il soit 1° tué par un complice 2° détruit par la machination même qu'il a dressée contre le héros. Le supplice est proportionné à l'infamie (brulé vif, dévoré par des chiens de garde, etc.)

Il peut également mourir de rage ou devenir fou. La folie est pourtant la punition des criminels victimes de leurs propres passions (mères coupables, femmes fatales) ; la mort serait trop.

TYPES ET ACTANTS

Une analyse actantielle calquée sur celle de Propp (*Morphologie du conte populaire*), serait réalisable et se dégagerait de la description que nous venons de proposer. Toutefois, les personnages du roman populaire sont avant tout des *types*, c'est-à-dire des unités fonctionnelles auxquelles est lié indissolublement un système des motifs. A la limite, on rencontrerait même des «types» en contradiction avec le rôle fonctionnel qu'ils sont appelés à jouer. Tel serait le policier-privé-ridicule (p. ex. Cocantin dans *Judex*), *aide* du héros, qui malgré ses gaffes innombrables, se trouve appelé sans cesse à s'occuper d'affaires qui exigeraient la plus grande célérité et efficacité.

⁽³⁵⁾ *La Dernière Incarnation de Judex*, 96.

⁽³⁶⁾ Michel MORPHY, *L'Ange du Faubourg*, 1605.

⁽³⁷⁾ Titre final de MORPHY, *op. cit.*, et TÉRAMOND, *La fiancée de la secte noire*.

⁽³⁸⁾ M. MORPHY, *Le gosse de Paris*, 447 (Fayard, 1910).

⁽³⁹⁾ *La dernière incarnation de Judex*, 96.

⁽⁴⁰⁾ MORPHY, *L'Ange du Faubourg*, 1597.

A part l'ouvrage déjà ancien de G. Doutrepoint⁽⁴¹⁾, on possède peu d'études sur les types populaires de la littérature française. Le roman feuilleton tend à un maximum de figement et à une grande étroitesse de variantes possibles, analogue en cela à l'art lyrique avec ses Trial, Dugazon, Galli-marié, Père-noble, etc.

Au reste, c'est sans vergogne que le roman populaire identifie expressément ses personnages à des types :

«Un type de viveur...»

«Ce type du *voyou* parisien dans ce qu'il offre de plus abject.»

«Bouzille avait été le type achevé du vagabond.»

«Il incarnait le type des vagabonds de la campagne»⁽⁴²⁾.

Nous ne pouvons que passer rapidement en revue les plus significatifs de ces types, tout chargés d'idéologie.

Parmi les *aides* du héros, signalons le bon docteur qui mourra du croup contracté au chevet d'un enfant (sauf exception, il n'y a pas de mauvais médecin) ; le patron philanthrope, préférant mythiquement le bien de ses ouvriers à ses intérêts ; le bon riche, aussi célèbre pour «ses fêtes» que pour «sa bienfaisance inépuisable» ; le vieux serviteur fidèle, à l'idiolecte prétendument savoureux, etc.

Parmi les mauvais, le jésuite froid et calculateur est cloué au pilori dès le *Juif errant*, Sue ne faisant que prolonger ici une longue tradition ; le mauvais prêtre, emporté par «ses passions inavouables», a sa place dans les romans de la Troisième République : Michal Morphy et Zévaco étaient des anticléricaux convaincus qui n'ont pas hésité à publier des brochures du genre : *Secrets des Confessionnaires*. Il y a certainement plus de mauvais prêtres que d'ecclésiastiques peints favorablement dans le roman populaire. Il n'est pas de banquier qui ne soit une fripouille et la plupart d'entre eux sont pourvus de noms à consonance sémitique⁽⁴³⁾. Les notaires, presque tous malhonnêtes, sont aussi tous des vieillards libidineux⁽⁴⁴⁾. La pègre offre un échantillon de types variés. Il serait intéressant de suivre, par exemple l'évolution du «souteneur» topique, jusqu'au xx^e siècle⁽⁴⁵⁾.

(41) *Les types populaires de la littérature française*, Bruxelles, 1926 (2 vol.).

(42) MONTÉPIN, *Les Valets de Cœur* (1853), 31 ; Montépin, *Les Enfers de Paris*, 236 ; Marcel ALLAIN, *Fantômas. Nouvelles aventures* (1926), 51 ; Ricardo Gomez, XIII, 10.

(43) Le baron Moïse JAPHET, Magog, *Les briseurs d'Amour* ; M. Félix MEYER-WOLF, *Lord Lister*.

(44) Cfr Jacques FERRAND, dans *Les Mystères de Paris*.

(45) Cfr MAHALIN, *Mademoiselle Monte-Cristo*, 111, comparer à G. DE TÉRAMOND, *La Cave aux Lépreux*, 62.

Parmi les victimes, citons le bon ouvrier — celui qui se dévoue et meurt dans les incendies — l'honnête grisette, dont l'épitomé est Jenny l'Ouvrière ; aux derniers degrés de l'échelle industrielle, le chiffonnier et le débardeur ; le forçat libéré à qui la société interdit de se réhabiliter ; la prostituée vertueuse (Fleur de Marie et ses sœurs).

Les enfants ont surtout une fonction attendrissante largement exploitée. D'ordinaire, ils vont par deux : le «petit homme» protège sa jeune sœur, et la vérité sort de leur bouche : *La petite Mionne* (E. Richebourg) ; *Les deux frangines*, *Les deux gosses*, *Fangan et Claudinet* (Decourcelle) ; *Le gosse de Paris* (Michel Morphy) ; *Les deux gamines* (Feuillade et Cartoux) ; *Les deux mômes*, *Les deux copines* (Marcel Priollet).

Les femmes sont d'éternelles victimes, sans cesse menacées par la «faute», vouées à la médisance et à l'expiation des crimes des autres (*Chaste et flétrie*) ; les mères sont résignées passivement au martyr (J. de Gastyne, *Le supplice d'une mère*, *Cœur de Mère* ; d'Aigremont, *Mère et martyre*) ; la jeune fille, pure et légèrement idiote, est l'objet neutre de la lutte entre le Bien et le Mal.

D'autres types anecdotiques étaient appelés au franc succès : le concierge, le pipelet, puisque le succès d'Eugène Sue a fait de ce nom un nom commun.

Les étrangers constituent une catégorie à part, pourvus de caractéristiques d'une étonnante pauvreté :

«Il avait ce merveilleux accent, moitié espagnol, moitié anglais, qui atteste l'origine brésilienne» (46).

Les anglais de Ponson du Terrail voient leur lexique réduit à un seul mot (?) :

«Aoh! fit le cocher à qui s'adressait Rocambole» (47).

Les Russes apparaissent au Second Empire ; on a surtout une cohorte de Polonais martyrs. Les Allemands, ventre énorme, pipe en terre, sont dépourvus de tout tact, discrétion, galanterie ou savoir-vivre. Léon Sazie nous apprend qu'il mangent les pommes de terre avec la pelure (48).

(46) *Rocambole*, cité par *le Crapouillot*.

(47) *Rocambole*, VIII, 131 (Ed. Fayard).

(48) *Zigomar au service de l'Allemagne*, 9.

TOPIQUE DES SITUATIONS

Les dimensions de cet exposé ne nous permettent pas de décrire de façon systématique les codes de comportements qui, à travers les situations romanesques du feuilleton, réfèrent à toute une idéologie morale et sociale. Le roman populaire est construit sur des séries de «scènes à faire» que le romancier n'a garde d'éluider.

Relevons la tendance très générale à débiter le roman sur une scène d'ensemble (Bal à l'opéra ou beuverie dans un «tapis-franc») où un certain nombre de protagonistes vont être progressivement identifiés. Le *carnaval* est une institution qui, jusqu'en 1914, déplace encore tout Paris. Les mélanges sociaux qui s'y produisent sont à l'image de ces liens obscurs qui se tissent dans le feuilleton entre toutes les classes de la société. (Cfr début de Michel Morphy, *L'Ange du faubourg*, ou G. Aimard, *Les invisibles de Paris*).

D'autres préféreront pasticher l'inévitable description «balzacienne» passe-partout :

«Rennes est assurément une des villes les plus majestueuses de la majestueuse Bretagne. Les pas du promeneur etc...» (49).

Nous ne tenterons qu'un regroupement rapide des principaux «topoi» que l'on peut s'attendre à rencontrer.

Une première série, directement liée au récit progressif-régressif, constitue le thème des «mystères de la naissance», «enfant supposé», avec ses développements obligés : pressentiment de la noble origine, noblesse de caractère «naturelle» de l'orphelin, voleuse d'enfants, signe de reconnaissance, complot pour frustrer l'enfant de ses biens, retrouvailles pathétiques. Viendraient ensuite les autres Énigmes classiques: secret de famille, cryptogramme, phrase prononcée *in extremis* par l'agonisant, nom qu'on emporte dans la tombe, duel provoqué par un personnage masqué.

La Persécution de l'innocence connaît aussi de nombreuses variantes depuis la «pucelle desconseillée» du vieux roman jusqu'à nos jours : fausse accusation, séquestration, séduction par le vieux financier de l'honnête jeune fille dont la vieille mère est malade ...

La Vengeance et la Récompense constituent évidemment les thèmes essentiels autour desquels tournent des récits tout entiers. On laissera aux moins coupables la possibilité du Rachat ou de l'Expiation (la fille de joie devient sœur de charité). Hanté par ses crimes, le mauvais est menacé de

(49) DECOURCELLE, *Gigolette*, ch. 1.

folie («oh! vat-en, va-t-en, spectre épouvantable! ...») ⁽⁵⁰⁾ Mais le repentir fleurit surtout chez les innocents, complices involontaires, victimes de la fatalité, etc.

On dit que la psychologie du feuilleton est «sommaire», entendre par là qu'elle manque de complexité, non de subtilité, fondée qu'elle est sur les codes rigoureux de l'honneur et du devoir. En fait, rien de plus topique que le «cas de conscience»; sans cesse le héros se débat dans «d'effroyables dilemmes»; d'où les «tempêtes sous un crâne,» ou mieux les monologues haletants dont l'incohérence syntaxique trahit les angoisses de l'âme: fréquemment le romancier a été dialoguiste de mélodrame.

Le roman se dirige vers une *acmé*: le «coup de théâtre», avec sa variante spécifique, mode de punition immanente, le «coup de bourse».

Les scènes de reconnaissance sont toujours préparées par le héros avec un art consommé de l'effet, provoquant ainsi auprès des gens âgés ou éprouvés par de récents événements de graves commotions nerveuses:

«Mademoiselle, je suis le notaire de Monsieur. J'ai l'honneur de vous dire que vous n'êtes pas la fille de l'abominable créature qui vous a persécutée. On vous a volée en bas-âge à votre père pour recueillir une succession de trois cents mille francs qui vous revient.» Et il ajouta: Voici votre père! La jeune fille s'évanouit doucement et se laissa glisser à terre.» ⁽⁵¹⁾

Évoluant dans cette atmosphère de *Schicksalstragödie*, les personnages réagissent de façon frénétique, «dévorés par une épouvante inexprimable», «la terreur portée à son comble», ils «portent leurs mains à leurs tempes, agités d'un rire dément».

Le contraire du «coup de théâtre» pourrait être appelé trémolo narratif, c'est le point d'orgue qui suspend l'écoulement temporel sur une scène d'apothéose:

«Et dans le salon plein d'ombres menaçantes où la frêle lueur de la bougie posée sur la cheminée mettait à peine une vacillante tâche de clarté, désespérés et ravis, tremblants et grisés, enlacés, unis par l'invincible amour, les deux jeunes gens échangèrent leur premier baiser d'amants» ⁽⁵²⁾.

FIGURES DE NARRATION

Nous appellerons ici la narration, ce que d'autres ont pu nommer le «point de vue», c'est-à-dire la manière dont la *Fable* conçue comme un enchaînement de motifs est racontée.

⁽⁵⁰⁾ Turpin DE SANSAY, *Les Chiffonniers de Paris*, XX.

⁽⁵¹⁾ Michel MORPHY, *La Bambine*, 276.

⁽⁵²⁾ H. G. MAGOG, *Les briseurs d'amour*, 10.

Rappelons tout d'abord que le roman populaire est soumis à la contrainte «externe» du découpage feuilletonesque avec son «la suite au prochain numéro», et qu'il a dû tirer le meilleur parti de ces interruptions arbitraires :

«C'est surtout dans la coupe, m^osieur, que le vrai feuilletoniste se retrouve. Il faut que chaque numéro tombe bien (...) Vous parliez d'art tout à l'heure : l'art, le voilà»⁽⁵³⁾.

Le feuilleton renforce la tendance du roman de consommation à offrir un profil en lignes brisées, scènes représentant chacune *un* épisode logique de l'action d'une part, et coups de théâtre d'autre part. On connaît la classification des points de vue narratifs en trois grandes catégories : vision par derrière (le narrateur en sait plus que les personnages pris un à un), vision avec (il en sait autant que l'un des personnages), vision en dehors (il n'a pas accès à la conscience de ses personnages). Le roman populaire a essentiellement recours à la vision «par derrière» mais ce n'est pas tout-à-fait la technique du romancier Dieu le Père, propre à Balzac ou Flaubert.

Le narrateur balzacien fait preuve d'une omniscience neutre, s'introduit à son gré dans la conscience de chacun des personnages, émet des aphorismes à portée universelle qu'il intercale dans le fil du récit. Le narrateur du roman populaire est infiniment plus présent, il rappelle sans cesse que l'histoire est narrée par quelqu'un, qu'elle ne sort pas d'une bouche d'ombre anonyme :

«L'Immeuble dont nous venons de tracer un rapide croquis ...»⁽⁵⁴⁾
«Deux mots en passant, s'il-vous-plaît, sur l'interlocuteur de Philippe de Gessy et sur M. de Gessy lui-même»⁽⁵⁵⁾.

Plus encore, la convention narrative sur laquelle est fondé le roman populaire au XIX^e siècle est celle d'un narrateur-Asmodée, qui prend le lecteur par la main, passe à travers les portes, lui ouvre les alcoves, invisible à côté des personnages. Cette convention, à vrai dire un peu «grosse», dont est issue la narration Dieu le Père, est cultivée avec constance par un Montépin, un Ponson du Terrail :

⁽⁵³⁾ L. REYBAUD, *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale* (Paris, 1842), 150.

⁽⁵⁴⁾ MONTÉPIN, *Les Enfers de Paris*, 1.

⁽⁵⁵⁾ MONTÉPIN, *Les Valets de Cœur*, I, 27.

«Nous prions nos lecteurs de vouloir bien nous accompagner dans la rue du
Rocher, cette voie montueuse et tortueuse ...
Faisons donc retentir le marteau pesant ...
Poussons la porte ...
Franchissons le seuil ...
Engageons-nous, non sans répugnance, dans une allée ...
Passons en toute hâte ...
Gravissons cette échelle ...»⁽⁵⁶⁾

Pendant tout ce «travelling» descriptif aucun personnage n'est présent, sinon le narrateur et son lecteur happés par le monde romanesque.

On verra ainsi, par fiction, le narrateur s'effacer devant celui qui lit :

« ... la salle où nous avons introduit le lecteur ...»

refermer la porte au nez des personnages du roman :

«Nous les précéderons pour pénétrer chez»

franchir les airs :

«Maintenant transportons-nous à Villeneuve Saint-Georges et faisons connaissance avec les hôtes mystérieux de la maison isolée»⁽⁵⁷⁾.

Cette fiction accompagnatrice explicite, moins attestée chez Sue, chez Dumas, systématique chez Xavier de Montépin, est présente chez Decourcelle, Richebourg, Jules Mary. Elle oblige en fait, si l'on veut se montrer rigoureux, à une narration «en-dehors», la conscience du personnage restant inviolée. Montépin, s'il prétend nous révéler les états d'âme de ses héros, aura recours à la convention du monologue. En pratique, un compromis boiteux s'établit entre la narration ubiquiste et la narration-Asmodée.

En tout état de cause, les interventions flagrantes de la part de l'auteur sont fréquentes. Rappelons les types d'apartés relevés par J.-L. Bory⁽⁵⁸⁾ : *rappels* («on se souviendra que ...»), *coïncidence soulignée*, *éclaircissement différé* («nous dirons pourquoi ...»), *annonce* («nous raconterons plus tard ...»). On pourrait y rajouter *l'excuse*, passablement hypocrite, en cas d'anacoluthie structurale :

⁽⁵⁶⁾ MONTÉPIN, *Les Enfers de Paris* (1868), 1.

⁽⁵⁷⁾ PONSON DU TERRAIL, *Rocamboles*, VIII, 29 (Ed. Fayard). Cfr «En entrant avec Philippe dans la chambre que l'hospitalité du docteur lui avait assignée, nous jetterons un regard autour de nous.» (Feuillade, *Vampires*, 30).

⁽⁵⁸⁾ J. L. BORY, *Tout feu tout flamme*. (Paris, Julliard, 1966).

«Le lecteur nous excusera d'abandonner une de nos héroïnes dans une situation si critique, situation dont nous dirons plus tard le dénouement.»⁽⁵⁹⁾

Il appartient également au narrateur — et c'est une fonction mal étudiée même chez les «grands» romanciers — de jeter des épiphonèmes sentimentieux :

«Rien n'est plus beau, par une claire nuit d'été qu'une forêt endormie.»⁽⁶⁰⁾

Il lui arrivera même de prendre la parole en tant que «producteur» responsable de l'œuvre :

«Nous demandons pardon aux lecteurs des *Oiseaux de Nuit* de la trivialité de certaines scènes.»⁽⁶¹⁾

Il usera également d'un métalangage visant à authentifier le récit, vieille ficelle romanesque : «basé sur des documents irréfutables» (*La faute d'une princesse*), «scènes touchantes de la vie réelle». Si le Vrai peut se reconnaître au fait que, quelquefois, il n'est pas vraisemblable, il suffit au romancier de souligner l'invraisemblance pour faire croire au réalisme :

«A l'époque où se passent les faits dont nous sommes l'historien ...» ;
«Arrivés à cet endroit de notre récit nous éprouvons le besoin de nous justifier du reproche d'invraisemblance.» ;

«Quel est ce roman ?

- Ce n'est pas un roman, c'est la réalité.»⁽⁶²⁾

Le procédé le plus constant, sur lequel il n'est guère besoin d'insister, est celui de l'interrogation pathétique («Qu'allait-il se passer ...?»). Le narrateur se réserve le droit, enfin, de renoncer à pénétrer le discours intérieur des personnages, s'il lui paraît à propos :

«Le jeune homme blond s'absorbait dans une méditation profonde, qui ne devait point être d'une nature bien réjouissante, à en juger du moins par la contraction des sourcils et par la sombre fixité du regard.»⁽⁶³⁾

«On eut été surpris, effrayé peut-être en lisant, si la chose eût été possible, les pensées qui se débattaient en lui.»⁽⁶⁴⁾

⁽⁵⁹⁾ *Mystères de Paris*, III, chap. 15.

⁽⁶⁰⁾ FEUILLADE, *Nouvelle mission de Judex*, ch. XIX, début.

⁽⁶¹⁾ MONTÉPIN, *Les Oiseaux de Nuit*, I, 22.

⁽⁶²⁾ MONTÉPIN, *Les Oiseaux de Nuit*, I, 27 ; MORPHY, *Le Vampire*, 18 ; FEUILLADE, *Nouvelle mission de Judex*, 112 ; d°, *Judex*, 65.

⁽⁶³⁾ MONTÉPIN, *Les Enfers de Paris*, 3 ; *Le Policier Fantômas*, 17.

⁽⁶⁴⁾ BARTHES, *S/Z*, 40.

FRÉNÉSIE SÉMIOLOGIQUE

Le narrateur peut se passer d'autant plus aisément d'avoir recours à ses pouvoirs télépathiques que le roman populaire est le lieu d'une frénésie sémiologique sans exemple. Les personnages du roman, cousins des comédiens du mélodrame, sont affligés de rictus, sueur, tremblements convulsifs qui révèlent fort bien leurs états d'âmes. «Tout corps est une citation» écrit Roland Barthes.

«Tout parle ou se parle, s'écrit ou se lit» (Kempf, *Sur le corps romanesque*)

Le regard, «fenêtre de l'âme», trahit tout les sentiments, même les plus composés :

«Elle le regarda avec une nuance de respect et d'indifférence à la fois.»
«Ses yeux bleus avaient un regard franc et hardi, brillant et vif.»
«Une lueur étrange passa dans les yeux de Cartigny.»
«Son regard de lumineuse intelligence et de loyale franchise.»
«Ses yeux reflètent une expression d'exquise bonté.»⁽⁶⁵⁾

Oui, tout se lit. La moustache effilée dénonce le viveur ; la moustache tombante est l'attribut de l'homme débonnaire ; les anglais romanesques sont contraints, pour donner le change, de cacher leurs *cheveux roux* sous une ample perruque! ⁽⁶⁶⁾.

Des paradigmes se constituent : mains blanches ou mains calleuses (le «mauvais ouvrier» a les mains blanches). Les visages des méchants étalent indécemment «tous les stigmates du vice».

Les souteneurs portent «une casquette de drap gris abaissée sur le devant, haut relevée à l'arrière» ; dans *Fantômas* (1911) encore, les notaires arborent «des favoris épais et courts»⁽⁶⁷⁾ : rien n'est plus révélateur que cet anachronisme nostalgique de Marcel Allain. Par une aberration touchante, le larbin du «mauvais» portera une «livrée douteuse» : encore un signe!

L'IDENTIFICATION DIFFÉRÉE

Le procédé narratif le plus constant du roman populaire, le seul dont on ne trouverait guère d'exemple dans le roman «de haute culture», est celui

⁽⁶⁵⁾ PONSON DU TERRAIL, *Rocambole*, cité par le *Crapouillot*, mars-avril 1934 ; X. DE MONTÉPIN, *Les Valets de Cœur*, I, 9 ; P. DECOURCELLE, *Les deux frangines*, ch. I ; L. FEUILLADE ..., *Judex*, 27 ; d°, 26.

⁽⁶⁶⁾ Turpin DE SANSAY, *Les Échafauds de Paris*, III.

⁽⁶⁷⁾ *Le Policier Fantômas*, 6.

de l'identification différée, par lequel le narrateur au début d'un chapitre, circonscrit dans le champ de son regard un personnage qu'au premier abord il semble ne pas reconnaître.

«Cependant, un individu aux allures louches et gluantes, enveloppé dans une longue redingote grasseuse marchait tranquillement vers une ruelle sombre d'où partait la musique rauque et forcenée d'une guinguette de bas-étage ...»

«Celui qui venait de décréter avec tant de cynique désinvolture la conquête ou plutôt le déshonneur de Jacqueline, n'était autre que le jeune marquis César de Birarques ...»

«Sur les berges de la Seine, entre le pont de la Concorde et le pont de l'Alma, un homme descendait à vive allure suivant le cours du fleuve. (...) Cet homme n'était autre que le chemineau Bouzille.»⁽⁶⁸⁾.

Une sorte de «mise-au-point» semble devoir s'opérer, manière de rajouter du suspense dès le début d'un chapitre.

CONCLUSION

Tels sont, à nos yeux, résumés, les traits les plus constants du roman populaire. Ce domaine, immense si l'on songe à l'étendue et à la variété de la production, est peu ou pas étudié en France, négligé à la fois par les critiques et par les sociologues.

On ne peut que souhaiter que de nombreux chercheurs commencent à débroussailler ce domaine quasi inexploré. A partir de la description d'ensemble et des hypothèses que nous avons présentées, il faudrait entreprendre une étude diachronique et sociologique des genres et des thèmes dominants.

Outre l'intérêt que présente cette immense production pour l'histoire des mentalités, l'analyse des modes d'expression paralittéraires peut sans doute aider à comprendre de nombreux aspects des écrits du «circuit lettré». L'ignorance où on se trouve, même vis-à-vis des formes contemporaines de la paralittérature, est une manière d'obscurantisme, reproche à partager entre l'élitisme des critiques et le positivisme des sociologues.

⁽⁶⁸⁾ Michel MORPHY, *Le Vampire*, 57 ; FEUILLADE, *Judex* ; ALLAIN et SOUVESTRE, *Fantômas est-il mort?*, 149.

Réflexions sur le dialogue dans *Le Neveu de Rameau*

par Denise Goitein
Professeur à l'Université de Tel-Aviv

L'on connaît la célèbre lettre à Sophie Volland (20 oct. 1760) où Diderot commente le «décousu» de la conversation. A la vérité, dit-il, tout se tient dans la folie, dans le rêve et dans la conversation, grâce à une «qualité commune» qui relie les morceaux en apparence épars ou incohérents. L'on connaît également l'enthousiasme de Goethe qui s'écrie après la lecture du *Neveu* : «Tout s'y tient, tout y est lié par une chaîne invisible et pourtant réelle ... par une chaîne d'acier qu'une guirlande dérobe à nos yeux.» En suivant fidèlement les méandres épousés par le texte, nous espérons retrouver la «ligne d'acier» dont parle Goethe, et dégager la «qualité commune» d'un ouvrage en apparence décousu. Cette qualité servira, pensons-nous, à définir et à isoler le sens particulier du dialogue dans *Le Neveu*. La méthode employée sera la lecture attentive de l'œuvre, qui suivra les mouvements du dialogue, ses étapes et ses détours, les rapports d'équilibre entre les parties dialoguées, narratives, descriptives et mimées. Nous ferons le point en atteignant certaines charnières de l'œuvre, et soulignerons certains rapports et certaines oppositions qui se feront jour. Le retour minutieux au texte nous a semblé indispensable à cette étude, qui se propose, grâce à l'analyse systématique de la structure de l'œuvre, de dégager la portée lointaine, la fonction et la nature du dialogue de Diderot.

* * *

Tout d'abord le titre de l'ouvrage mérite notre attention. Le neveu de Rameau, personnage principal, donne au dialogue son nom. Rien là que

d'ordinaire. Mais notons aussi que ce personnage principal ne possède d'autre identité que celle de neveu d'un musicien célèbre. Il n'existe donc que dans ses rapports avec son oncle. Qui plus est, dans le dialogue lui-même, il s'appelle tout uniment «Lui», donc «l'Autre». Le personnage central est donc présenté d'emblée comme un double opposant et semble n'exister qu'à ce titre. Il s'oppose à Rameau, étant son neveu ; il s'oppose à Moi, étant son interlocuteur. Roland Desné⁽¹⁾ voit dans l'usage de deux pronoms l'évidence d'un antagonisme fondamental entre philosophe et anti-philosophe, lequel est plus difficile à isoler dans d'autres dialogues où figure un nom propre (*Entretiens avec Dorval*, *Rêve de d'Alembert*, etc.). Sans pour autant accepter les conclusions de Roland Desné, qui ampute le dialogue de certains aspects essentiels, il importe de souligner cet usage significatif des pronoms dans *Le Neveu de Rameau*⁽²⁾. Il nous semble impossible de séparer ce choix du pronom Lui de l'appellation Neveu de Rameau. Ces deux éléments, qui soulignent l'absence d'identité du personnage, en font soit un opposant, soit un repoussoir. Ce rôle exact se définira par l'analyse du dialogue.

Moi est le narrateur. On ne saurait cependant accepter la distinction assez arbitraire que fait Michel Launay⁽³⁾ entre deux Moi, le Moi narrateur et le Moi dialoguant avec lui-même. Moi remplira de multiples fonctions que la lecture du texte mettra en lumière. La première est celle de narrateur. Nous nous contenterons pour l'instant de noter ce fait. En guise d'introduction au dialogue, Moi se présente au lecteur, faisant sa promenade quotidienne au Palais Royal, «toujours seul, rêvant». Il ajoute : «Je m'entretiens avec moi-même de politique, d'amour, de goût ou de philosophie. J'abandonne mon esprit à tout son libertinage. Je le laisse maître de suivre la première idée sage ou folle qui se présente ... Mes pensées, ce sont mes catins.»⁽⁴⁾ Il s'agit donc d'une espèce de «courant de conscience», accueilli plutôt que dirigé par le sujet, au sein duquel la pensée se développe dans un entretien solitaire de l'esprit avec lui-même. Peu importe le sujet de la méditation : ce sont les idées qui se présentent à l'esprit et non celui-ci qui les choisit et les ordonne.

Le décor choisi pour cette méditation est le café de la Régence, «l'endroit de Paris où l'on joue le mieux aux échecs», celui où l'on «voit les

(1) Édition du Club des Amis du Livre progressiste, 1963.

(2) On ne le retrouve que dans un dialogue de deux pages, *Lui et Moi*, composé en 1762, sorte de prologue au *Neveu*.

(3) *Sur les intentions de Diderot dans «Le Neveu de Rameau» (Diderot Studies VIII)*.

(4) DIDEROT, *Oeuvres romanesques*, Éd. Garnier, pp. 395.

coups les plus surprenants et où l'on entend les plus mauvais propos». Ainsi se trouvent reliés d'emblée le jeu et la vie d'une part, l'art et la morale de l'autre. Moi, le rêveur, le contemplateur, le solitaire, est essentiellement un non-participant. «Il s'amuse à voir jouer aux échecs.» Il s'assigne le rôle d'observateur, qui se promène «regardant beaucoup, parlant peu, et écoutant le moins possible» (5). L'on conçoit aisément que l'observateur regarde beaucoup et parle peu. Mais on conçoit moins bien qu'il n'écoute pas. Il semble déjà suspecter la parole (les propos sont mauvais). Le verbe, loin de révéler la vérité, tend peut-être à la déguiser et à la trahir. L'image du jeu de la vie est en effet le jeu silencieux des échecs. Cet observateur s'avère prudent et perspicace. Il est aussi patient et réceptif. Il ne recherche pas autrui ; il attendra que «les autres» se tournent vers lui.

C'est ainsi qu'il est un jour «abordé» par un «bizarre personnage» : «un composé de hauteur et de bassesse, de bon sens et de déraison.» (6) Moi, de simple observateur, devient commentateur : il campe un portrait révélateur de Lui, tant moral que physique. «Il faut, dit-il, que les notions de l'honnête et du déshonnête soient bien étrangement brouillées dans sa tête, car il montre ce que la nature lui a donné de bonnes qualités sans ostentation, et ce qu'il en a reçu de mauvaises sans pudeur. Au reste il est doué d'une organisation forte, d'une chaleur d'imagination singulière, et d'une vigueur de poumons peu commune ... Rien ne dissemble plus de lui que lui-même.» (6). Le physique, brillamment dépeint par Moi, souligne les imprévisibles contrastes de cette vigoureuse personnalité. D'un jour à l'autre, il est méconnaissable : parfois maigre comme un Trappiste, parfois gras comme un financier. Il vit en vrai bohème, au jour le jour, sans demeure fixe, passant ses nuits dans une étable, une taverne ou sous un arbre, jouet du hasard, semble-t-il. Tel est notre héros, présenté par le narrateur, débordant de vie et de contradictions, dédaigneux de l'opinion publique, prêt à se révéler aux yeux du monde, ne portant aucun masque et ne respectant aucune convention.

Moi, non content de ses fonctions d'observateur, de narrateur et de commentateur, devient alors critique et juge. «Je n'estime pas ces originaux-là.» affirme-t-il. Cependant il a plaisir à les voir une fois l'an, parce qu'ils «rompent cette fastidieuse uniformité que notre éducation, nos conventions de société, nos bienséances d'usage ont introduite» (7). Mais

(5) *Ibid.*, p. 396.

(6) *Ibid.*

(7) *Op. cit.*, p. 397.

ces «originaux» font infiniment plus que de nous divertir. «S'il en paraît un dans une compagnie, c'est un grain de levain qui fermente et qui restitue à chacun une portion de son individualité naturelle. Il secoue, il agite, il fait approuver ou blâmer ; il fait sortir la vérité ; il fait connaître les gens de bien ; il démasque les coquins.»⁽⁸⁾ Fonction capitale remplie par Lui : démasquer, révéler la vérité au grand jour, restituer l'authenticité de l'être, ordinairement dissimulée sous le paraître et étouffée par le complaisance, stimuler la réflexion sur la condition humaine. Moi conclut ainsi sa présentation du décor et des deux protagonistes. Lui apparaît comme un personnage déconcertant, contradictoire, anti-social, mais il représente une force vitale et vraie dans un monde mensonger et hypocrite. Quant à Moi, il assume, nous l'avons vu, plusieurs rôles : observateur, narrateur, commentateur et critique. Il fait preuve d'une attitude ambivalente à l'égard du Neveu : sous une censure morale de rigueur («je n'aime pas ces originaux-là») une admiration secrète se fait jour pour ce bizarre excentrique. Moi, qui s'était présenté comme «abandonnant son esprit à tout son libertinage», aurait en effet mauvaise grâce à jouer le rôle de dialecticien systématique.

Les positions semblent définies. Le décor et les personnages sont en place; le dialogue peut s'engager. Le jeu d'échecs sert de tremplin à la discussion : sauf quelques géniaux inventeurs, ceux qui «poussent le bois» sont les médiocres de ce monde, déclare le Neveu, car ils le font selon des règles apprises. Et, poursuit-il, la médiocrité est intolérable «aux échecs, aux dames, en poésie, en éloquence, en musique». Le jeu est l'art, et tous les arts sont équivalents. Seul l'homme de génie est digne de pratiquer les arts (le jeu). Mais cette position adoptée par Lui, est immédiatement contredite par son propre adhérent. Le Neveu de Rameau, confrontant mentalement son oncle, condamne le génie : «Il faut des hommes, mais des hommes de génie, point.»⁽⁹⁾ Le grand Rameau, dit-il, comme tous les génies créateurs, est égoïste au point d'être inhumain. C'est un fanatique, possédé par sa musique comme par une idée fixe. Il ne peut donc être ni citoyen, ni père, ni frère, ni ami. Sans doute, concède le Neveu, se sont les hommes de génie qui «changent la face du globe» ; ils sont les visionnaires et les réformateurs. Mais pour ce gain à long terme, nous payons bien cher, sous forme de désordre social et moral. Et le Neveu qui, quelques moments auparavant, condamnait la médiocrité, juge maintenant

(8) *Ibid.*

(9) *Op. cit.*, p. 400.

sévèrement l'homme de génie, voyant en lui la source inévitable du mal dans l'univers. Moi lui fait sagement observer qu'il serait bon de «prendre son parti et d'y demeurer attaché». Mais ce n'est pas là le fait du Neveu.

Prenant alors le contrepied de Lui, Moi, pourtant méfiant à l'égard des excentriques, entreprend la défense du génie. Sans doute, «il n'y a point de grands esprits sans un grain de folie»⁽¹⁰⁾ ; mais l'honneur des peuples dépend de leurs grands hommes, et la postérité vengera les prophètes, les réformateurs, les artistes. Justice sera faite. Et quant aux accusations proférées par Lui (l'homme de génie sème le désordre), Moi en fait fi. L'homme de génie, affirme-t-il, est au-dessus de la moralité sociale et des lois imparfaites élaborées par des esprits bornés. L'homme de génie vise plus haut ; il aspire à la perfection ; il incarne les valeurs éternelles de vérité, de justice et de beauté. Sans doute, les hommes ordinaires sont nécessaires au maintien de l'ordre social ; mais nous devons accorder une licence spéciale à l'homme de génie. Car si son influence à court terme peut être néfaste, il apporte aux générations à venir d'incalculables bénéfices. Et Moi de proclamer : «Étendons notre vue sur les siècles à venir, les régions les plus éloignées et les peuples à naître.» La morale et l'esthétique peuvent donc être séparées sur le plan de l'action immédiate et quotidienne, pour être réconciliées sur le plan de la création, en faveur d'un avenir lointain, mais lumineux.

Les rôles ont été intervertis, chacun prenant la défense de valeurs opposées, semble-t-il, à sa condition existentielle. Les positions sont cependant bientôt réconciliées, quand les deux interlocuteurs sont prêts (temporairement) à abandonner leur souci respectif de l'équilibre immédiat du monde et du progrès futur de la société, en faveur d'une affirmation de la primauté de l'existence et de l'intégrité de l'individu. Lui proclame en effet : «Le point important est que vous et moi nous soyons, et que nous soyons vous et moi.»⁽¹¹⁾ Et Moi de l'appuyer ; «Il n'y a personne qui ne pense comme vous.» Mais la sagesse de cette philosophie existentielle n'est pas plus tôt exposée et approuvée que Lui s'évade à nouveau dans le rêve et la contradiction : «Je voudrais bien être un autre, au hasard d'être un homme de génie, un grand homme.» Malgré qu'il en ait, il est «fâché d'être médiocre», même s'il accomplit ainsi son authentique destinée. Il ne peut réprimer ses sentiments de jalousie à l'égard des grands hommes, et plus particulièrement à l'égard de l'oncle. Une fois de plus le défi que lui

⁽¹⁰⁾ *Op. cit.*, p. 401.

⁽¹¹⁾ *Op. cit.*, p. 405.

jette cet oncle invisible l'entraîne dans un cercle vicieux d'où il ne peut s'exriquer. Il s'installe dans la contradiction et finit par déclarer : je voudrais «rester moi et être lui».

La boucle s'est refermée. Lui nous avait été immédiatement présenté comme un personnage double par le narrateur. Dès son entrée en scène, il confirme cette image en se faisant tantôt l'avocat du diable et tantôt le sage. Il a confronté tour à tour Moi et l'oncle, ses deux contraires, et il s'est à l'occasion identifié et à l'un et à l'autre. Ce faisant, il a prêché alternativement l'ordre et le désordre, l'opportunisme et l'idéalisme, les valeurs sociales et les valeurs éternelles. Il a résolu ses contradictions dans un manifeste existentialiste, et a finalement cherché refuge dans un dualisme proclamé et assumé : être soi et être un autre. De son côté, Moi est entré en scène comme un rêveur, un observateur détaché et passif ; il a ensuite assumé les fonctions de narrateur, puis celles de commentateur, pour devenir un participant passionnément engagé dans le dialogue, et retourner finalement au rôle d'interviewer impartial. Moi a tour à tour jugé le Neveu ; il a justifié dans une certaine mesure l'existence de cet original ; il s'est même identifié avec lui au point de le relayer en échangeant les rôles ; il a repris et défendu la position du bohème. Il a finalement commenté la dernière affirmation de Lui (être moi et être un autre) de façon quelque peu ambiguë : «S'il n'y a que cela qui vous chagrine, cela n'en vaut pas trop la peine» (12). En d'autres termes Moi retourne à son état préalable de non-engagement.

Ce premier échange entre Moi et Lui nous fournit un exposé complet, ou, pour parler en termes musicaux, c'est l'exposition du thème pleinement développé. Ce thème — la condition humaine présentée sous forme d'un jeu d'échanges — sera ensuite orchestré, sur un mode libre, mais selon un savant crescendo (13). Toute l'œuvre sera bâtie sur une alternance de pantomimes et de discussions, qui constituent les variations sur le thème.

La première pantomime est celle du «grand homme», dirigée et exécutée par Lui, petit chef-d'œuvre d'ironie dramatique. Lui s'imagine au sommet de la renommée, objet de l'adulation universelle et recueillant à pleines mains les biens de ce monde. Nous le voyons installé dans une bonne

(12) *Op. cit.*, p. 406.

(13) Jean Fabre souligne également le développement symphonique de l'œuvre. Cfr Introduction à l'édition critique du *Neveu de Rameau*, p. xci.

maison, mollement étendu dans un bon lit, goûtant bruyamment les bons vins, montant dans un bon équipage, séduisant les jolies femmes. Nous assistons à un inimitable défilé des auteurs à la mode, qui viennent quotidiennement l'encenser, et qu'il accueille avec le mépris insultant qui convient. Nous entendons les hypocrites éloges de la critique. Et voilà notre héros finalement convaincu de sa propre grandeur par ce chœur de louanges, gonflé de vanité, la poitrine dilatée par la satisfaction et finissant par «ronfler comme un grand homme». Le Neveu se laisse envoûter par son propre jeu : à demi éveillé du rêve de gloire qu'il a lui-même inventé, il «cherche encore autour de lui ses adulateurs insipides» (14). Sa propre pantomime l'a transfiguré et transporté dans l'imaginaire, et a par ailleurs permis un audacieux commentaire sur les fausses valeurs qui gouvernent notre vie.

La contre-partie ne se fait pas attendre. Le réveil est brutal : Lui, qui se sait «gueux», relate sa dernière mésaventure avec une cruelle lucidité. Il fait son propre panégyrique : «je suis un ignorant, un sot, un fou, un impertinent, un paresseux ..., un fieffé truand, un escroc, un gourmand ...» (15). Rien à retrancher, insiste-t-il. Et si dans le rêve on adorait en lui le «grand homme», dans la réalité on le fête précisément parce qu'il est «sans conséquence». Il est «le fou, la grosse bête», parfaite antithèse du Lui de l'imaginaire, parfaite incarnation de l'anti-héros et de la déraison. Mais hélas ! le Neveu n'a pas su jouer son rôle. Une fois, une seule fois, il a eu «la sottise d'avoir un peu de goût, un peu d'esprit, un peu de raison». Le voilà donc chassé, sur le pavé, sans le sou, désespéré.

Que se produit-il alors ? Moi épouse la cause de Lui et invente pour le compte de son interlocuteur une nouvelle pantomime. Moi, se plaçant très exactement dans la situation de Lui, lui prodigue des conseils pratiques : «J'irais avec ce visage défait, ces yeux égarés, ce col débraillé, ces cheveux ébouriffés ...» J'irais ainsi fait implorer le pardon de la maîtresse de maison, et promettre de n'avoir plus jamais de ma vie de sens commun. Lui, saisi à nouveau par l'hypnotisme du jeu, exécute la pantomime inventée par Moi.

Puis, nouveau revirement et retour sur soi. Le bouffon, soudain sérieux, met en question son propre rôle. S'il se sent souvent capable de flatter, de mentir, de jurer, de parjurer, en un mot capable de tout pour gagner ses fins, il ne peut, inexplicablement, à d'autres moments, s'abaisser ; le

(14) *Op. cit.*, p. 407.

(15) *Op. cit.*, p. 408.

mépris de soi lui est insupportable. Dans un soliloque passionné, mi-discours, mi-pantomime, Lui fait le procès de la société, corrompue et malhonnête, et se met lui-même en accusation pour ne savoir ni profiter de la corruption universelle, ni maintenir entre lui et le monde une distance méprisante. Moi réagit dans un monologue intérieur, typique des apartés du commentateur, quand celui-ci se trouve décontenancé par la constante instabilité de Lui. «J'étais confondu, dit-il, de tant de sagesse et de tant de bassesse, d'idées si justes et alternativement si fausses, d'une perversité si générale de sentiments, d'une turpitude si complète, et d'une franchise si peu commune.»⁽¹⁶⁾

Ces deux pantomimes, courtes et intenses, tout comme les commentaires et les dialogues qui les entourent, accentuent la richesse et la complexité du personnage principal. Celui-ci se mime, se raconte, se juge, expose la fausseté du monde et s'expose volontairement aux critiques du narrateur. L'auteur le place successivement dans une situation imaginaire (la pantomime du grand homme), dans une situation réelle et déconcertante (la pantomime du bouffon), et dans une situation introspective (le dilemme de la bassesse et du respect de soi). Quant à Moi, son rôle, quoique secondaire, est instructif. Sa sympathie pour Lui augmente : il le conseille et imagine même pour lui une pantomime-remède. Il s'avoue à lui-même (et trahit à demi) le conflit qui l'agite face à la bizarrerie et au déséquilibre apparent du Neveu. Ce trouble, tout comme plus tard son approbation croissante, restera confiné dans des apartés. L'identification de Moi à Lui ne peut se déclarer que dans la complicité avec le lecteur, sous peine de réduire à néant l'opposition entre Moi et Lui, indispensable à la poursuite du dialogue.

Ce dialogue prend alors une nouvelle direction avec la pantomime du musicien. Le thème des relations sociales semble temporairement abandonné, en faveur d'un récital imaginaire donné successivement sur un violon, puis sur un clavecin — étonnant concert où le soliste s'aidant exclusivement de gestes, de mines et de contorsions, réussit à rendre audible une musique inexistante : «il est sûr, commente Moi envoûté, que les accords résonnaient dans ses oreilles et dans les miennes.»⁽¹⁷⁾ Magie éloquente de la pantomime dans un monde où chacun se paye de mots et étourdit son public de paroles que ne soutiennent aucune connaissances solides. La pantomime débouche ainsi fort naturellement sur une

⁽¹⁶⁾ *Op. cit.*, p. 413.

⁽¹⁷⁾ *Op. cit.*, p. 416.

discussion qui met en cause les fondements de la science, de l'art et de l'éducation. Lui, le «démasqueur» de faussetés, condamne la superficialité de nos connaissances, et souligne le danger d'une éducation frelatée : «quand on ne sait pas tout, on ne sait rien ... En vérité, il vaudrait autant ignorer que de savoir si peu et si mal»⁽¹⁸⁾. L'exigence d'absolu, si vigoureusement exprimée, force l'admiration de Moi : «O fou, archifou ! s'écrie-t-il. Comment se fait-il que dans ta mauvaise tête il se trouve des idées si justes pêle-mêle avec tant d'extravagances ?» Ce salut à la folie est significatif. Le bouffon ne serait-il pas le véritable sage ? Aliéné à l'égard de la connaissance ordinaire, étranger aux conventions sociales, il se situe en dehors des voies normales de la raison et de la mesure ; seul il peut ainsi impunément se livrer à une méditation libérée et détachée.

Il n'en reste pas moins que le fou (le bouffon, l'étranger) est condamné à exister dans un monde médiocre et borné. Il apprendra donc, sans être dupe, à exploiter les nantis, pétris d'hypocrisie et de snobisme. Le Neveu en donne un exemple fort divertissant. Venu donner une leçon de musique, il occupe l'heure en agréable bavardage avec la mère de son élève, colporte les derniers potins, donne un simulacre de leçon, et repart l'argent en poche, prétendant se hâter vers un rendez-vous important. Au narrateur indigné de cette malhonnêteté, Lui réplique en invoquant la corruption universelle. Il fait, après tout, «comme tout le monde», et se conforme aux mœurs du temps. Que lui importe cette prétendue morale dont on parle tant et qu'on pratique si peu ? Une fois de plus, la fausseté des paroles est ici évoquée. Seul vaut l'acte naturel et authentique. Si notre penchant naturel nous entraîne vers une vie de plaisir, pourquoi ne pas céder à notre inclination ? A cette philosophie hédoniste, Moi (qui sait aussi jouir des plaisirs de la chair) oppose le bonheur altruiste que nous trouvons à faire le bien. Des deux côtés un souci commun se fait jour : atteindre le bonheur sans faire violence à la nature. Lui trouve ce bonheur dans le plaisir, Moi dans la bienfaisance. Moi défend ici une moralité sociale généreuse, seule capable de nous procurer des satisfactions valables et durables. Seul, dit-il, l'homme moral est libre. Lui affirmait de son côté : seul est libre l'homme totalement naturel, et la vertu est une entrave à la liberté. Les deux interlocuteurs se trouvent réunis sur un point fondamental : la liberté. Pour le Neveu, il s'agit de la liberté absolue d'être soi, la liberté de jouer ou de ne pas jouer le jeu de la société, de s'avilir seulement en vertu d'un choix libre. «Je veux bien, dit-il, être abject, mais je veux que ce soit sans

(18) *Op. cit.*, p. 422.

contrainte.»⁽¹⁹⁾ Pour Moi, il s'agit également d'une liberté de choix, mais l'objet du choix est autre. L'homme choisira d'adhérer au code moral, car c'est là, croit-il, sa vocation profonde. Les deux interlocuteurs se sont rejoints, comme précédemment, sur une notion fondamentale, voisine de la première : «être soi» est devenu «être libre». La démarche a semblé à nouveau tortueuse. A partir d'une pantomime d'artiste, des routes sinueuses ont été suivies, qui se sont rejointes au carrefour final. Les valeurs artistiques débouchent sur les valeurs morales.

De nombreuses illustrations émaillent ces détours, sous forme de scénettes, de portraits et d'anecdotes. Nous n'en retiendrons que quelques exemples particulièrement délectables et significatifs : le portrait de l'hypocondre, admirablement mimé, «mélancolique et maussade personnage, dévoré de vapeurs, enveloppé dans deux ou trois tours de robe de chambre»⁽²⁰⁾ ; le portrait de la bégueule, «plus méchante, plus fière et plus bête qu'une oie», sûre de son bel esprit — personnages insupportables, qui demandent à être constamment flattés et amusés. Mais Lui est devenu grand maître en matière de flatterie. «Personne n'a eu cet art comme moi,» affirme-t-il. Or tout art porte le signe particulier du créateur, et ce signe, chez le Neveu, est le génie du geste : il a mis au point «une variété infinie de mines» où «le nez, la bouche, le front, les yeux entrent en jeu». Il possède «une souplesse de reins, une manière de contourner l'épine du dos, de hausser ou de baisser les épaules, d'étendre les doigts, d'incliner la tête, de fermer les yeux ...»⁽²¹⁾, bref tout un langage nuancé et éloquent, d'où la parole est exclue comme inférieure et superflue. Cet art de la pantomime, Lui l'a élaboré à partir de l'expérience et de sa nature profonde, car «les génies lisent peu, pratiquent beaucoup et se font d'eux-mêmes»⁽²²⁾ ; c'est la nature qui les forme. L'art du Neveu comme tout art authentique, est à la fois spontané et raffiné. Il doit avant tout atteindre son objet : une parfaite création, en l'occurrence l'acte consommé du flatteur et du bouffon. L'on peut au reste tirer profit de certaines lectures, à condition de savoir en extraire la «substantifique moëlle». Ainsi, affirme le Neveu, que nous l'enseignent Molière? Comportez-vous de façon à ne pas choquer les règles de la morale, et soyez intérieurement vous-même, car «le vice ne blesse les hommes que par intervalle ; les caractères apparents du vice les blessent du

⁽¹⁹⁾ *Op. cit.*, p. 435.

⁽²⁰⁾ *Op. cit.*, p. 436.

⁽²¹⁾ *Op. cit.*, p. 438.

⁽²²⁾ *Op. cit.*, p. 441.

matin au soir»⁽²³⁾. La société n'exige de nous que des gestes et un masque. Mais le seul véritable guide moral est la Nature, et la seule vraie vertu est l'unité de caractère. L'homme de génie est celui qui porte cette unité jusqu'à l'extrême, quelles que soient les conséquences pour lui-même ou pour autrui. Il est original, excessif, sublime dans le mal comme dans le bien, si telle est sa vocation. Lui salue au passage deux grands génies du mal : le financier Bouret et le Renégat d'Avignon. La victime du premier est un petit chien ; la victime du second est un juif craintif et crédule — dans les deux cas, un pauvre esclave, impuissant à se défendre. Moi exprime son horreur devant cet excès de scélératesse. Comment en effet discuter d'un forfait comme d'une œuvre d'art, dont on admire le raffinement et la perfection ? Là est le cœur du dilemme. Lui se proclame artiste et libre, donc «au-delà du mépris». Seule importe l'originalité absolue de la création artistique. Moi s'attache, en philosophe, à maintenir le lien entre la liberté créatrice et la moralité sociale. L'affirmation de la liberté est, comme nous l'avons indiqué, le point de rencontre des deux protagonistes.

Conformément à la logique et au rythme de l'œuvre, nous assisterons maintenant à une nouvelle pantomime, accompagnée d'échanges entre les interlocuteurs. La nouvelle pantomime s'inscrira dans un crescendo par rapport aux précédentes ; elle sera plus vaste dans son propos, comme dans ses dimensions. L'histoire du Renégat concluait sur un hymne au fourbe Mascarille, sous forme d'un «chant en fugue tout à fait singulier», ce qui nous amène tout naturellement à la grande pantomime du poète-musicien. Lui fait précéder la pantomime elle-même d'un exposé théorique sur la nature de l'art. Il s'agit ostensiblement du chant, qui est défini par le Neveu comme «une imitation, par les sons, d'une échelle inventée par l'art ou inspirée par la nature»⁽²⁴⁾. Mais Lui s'empresse d'ajouter qu'en changeant les éléments nécessaires, «la définition conviendrait exactement à la peinture, à l'éloquence, à la sculpture et à la poésie». Il existe donc une unité fondamentale dans la création artistique, qu'il importe de réduire à certains principes essentiels, quelle que soit la forme d'expression choisie par l'artiste. Celui-ci, poète, musicien, peintre ou sculpteur, s'efforcera d'imiter «les accents de la passion ou les phénomènes de la nature». Il rejettera donc l'art contemporain qui, soumis à des règles formelles, s'est éloigné des sources fécondes et naturelles de l'inspiration. L'expression

⁽²³⁾ *Op. cit.*, p. 448.

⁽²⁴⁾ *Op. cit.*, p. 464.

musicale en particulier, pour préserver son authenticité, se situera à mi-chemin entre la déclamation et le chant, et les symphonies ne seront que des chants orchestrés. La suprématie de la mélodie doit être absolue, car seule la mélodie est suffisamment flexible et libre pour épouser et exprimer les mouvements de l'âme. «La ligne de la mélodie coïncidera avec la ligne de la déclamation.»⁽²⁵⁾ Et inversement tout poème digne de ce nom doit pouvoir «servir de modèle au chant». Ces principes sont alors illustrés dans une magistrale pantomime chantée. Lui «entasse et brouille ensemble trente airs italiens, français, tragiques, comiques»⁽²⁶⁾. Il incarne tous les états d'âme, «successivement furieux, radouci, impérieux, ricaneur». Musicien et acteur-protée, il chante et exécute tous les rôles à la perfection ; il est tour à tour, avec une dextérité et une rapidité éblouissantes, la jeune fille minaudière, le prêtre, le roi, le tyran, l'esclave, «jamais hors de ton, de mesure, du sens des paroles et du caractère de l'air». Un public composé de passants et de joueurs d'échecs, se joint à Moi, et reste quasi hypnotisé. Mais l'artiste, «saisi d'une aliénation d'esprit, d'un enthousiasme voisin de la folie», ignore tout ce qui l'entoure. La création envoûte à la fois créateur et auditoire, car elle possède la précision, la vérité, la chaleur, la délicatesse et la force. L'artiste devient chaque instrument ; il devient les danseurs, les danseuses, les chanteurs, les chanteuses, tout un orchestre, tout un théâtre lyrique». En proie à un véritable délire créateur, il «a l'air d'un énergumène, étincelant des yeux, écumant de la bouche». L'élan créateur atteint alors son paroxysme. Il assume des proportions gigantesques, cosmiques. L'artiste incarne les forces de la nature : les oiseaux au soleil couchant, les eaux murmurantes et les torrents furieux, l'orage, la tempête, le tonnerre, la nuit, l'ombre et le silence, «car le silence même se peint par des sons». Monumental tour de force de l'artiste complet, total. Lui est poète, musicien, dramaturge, exécutant, acteur, collectivité, humanité, cosmos.

Sitôt sorti de sa transe créatrice, Lui assume à nouveau et sans transition son rôle de critique et de théoricien. «la poésie lyrique est encore à naître», proclame-t-il sur un ton prophétique, car c'est au cri animal de la passion à dicter la ligne qui nous convient»⁽²⁷⁾. Le poète lyrique (ou le musicien) doit posséder une sensibilité extrême, se libérer de l'éloquence et des jeux d'esprit, en un mot de toute virtuosité verbale. Il peut et doit

⁽²⁵⁾ *Op. cit.*, p. 464.

⁽²⁶⁾ *Op. cit.*, p. 468.

⁽²⁷⁾ *Op. cit.*, p. 470.

disloquer la syntaxe et la prosodie pour trouver l'expressivité, « tourner et retourner la phrase comme un polype sans la détruire ». Il nous faut des exclamations, des interruptions, des affirmations, des négations ; nous appelons, nous invoquons, nous crions, nous gémissons, nous pleurons, nous rions. Point d'esprit, point d'épigrammes, point de ces jolies pensées. »⁽²⁸⁾ L'élégance maniérée et les raffinements de l'intellect ne sont pas la matière du lyrisme, qui a quelque chose de barbare et de primitif. La poésie ne sera ni morale, ni philosophie rimée ; elle sera avant tout musicale. Le Neveu entendait, longtemps avant les Symbolistes, « rendre à la musique son dû ». Il appelait à grands cris un art poétique libéré et libérateur, un art d'inspiration spontanée et anti-cérébrale.

Face à ce manifeste audacieux, Moi ne peut que s'incliner. Mais fidèle à ses préoccupations, il s'étonne que Lui, si sensible aux beautés artistiques, soit « aussi aveugle sur les belles choses de la morale, aussi insensible aux charmes de la vertu. »⁽²⁹⁾ Faisant aussi le contrepoids à la pantomime-chant, somptueusement encadrée du « Confiteur de l'artiste », Moi nous ramène aux questions de morale, et débouche sur les problèmes d'hérédité et d'éducation. Sans doute le philosophe ne peut-il longtemps céder à l'envoûtement de l'art, et la question des rapports entre la morale et l'esthétique doit être reposée. Lui a une réponse fort simple : son génie particulier (la « molécule ») ne le porte que dans la direction de l'art. La fibre morale lui manque. Qu'y faire ? Au reste, la moralité n'est, comme il nous l'a déjà dit, qu'une question de comportement extérieur, Lui ne fait que se conformer aux mœurs acceptées de tous, et si la richesse et le pouvoir sont les critères en vogue, pourquoi blâmer l'individu qui aspire à ces mêmes valeurs ?

Moi se voit alors contraint, dans un aparté d'une très grande probité, à rendre justice au Neveu qui, somme toute, exprime ce que nous pensons tous, mais ce que nous n'osons dire. « Voilà en vérité, admet-il, la différence la plus marquée entre mon homme et la plupart de nos entours. Il avouait les vices qu'il avait, que les autres ont ; mais il n'était pas hypocrite. Il n'était ni plus ni moins abominable qu'eux, il était seulement plus franc et plus conséquent. »⁽³⁰⁾ Si Moi semble convaincu de l'honnêteté et de la logique de Lui, la question d'un absolu moral, supérieur aux critères d'une société corrompue, n'en reste pas moins sans

⁽²⁸⁾ *Op. cit.*, p. 471.

⁽²⁹⁾ *Op. cit.*, p. 473.

⁽³⁰⁾ *Op. cit.*, p. 477.

solution. Les positions des interlocuteurs restent fluides, comme nous l'avons constaté dans les précédentes discussions. Ainsi au départ, Lui assume la position du cynique et de l'opportuniste, et Moi celle du sage, épris de valeurs supérieures et méprisant les biens matériels. Nous ne sommes donc guère surpris d'entendre Lui évoquer les instincts naturels qui nous portent vers le plaisir, la richesse et le succès. Mais nous le sommes par la réplique de Moi : le sauvage, abandonné à lui-même, en arriverait à «tordre le col à son père et à coucher avec sa mère.»⁽³¹⁾ Où sont donc nos tendances naturelles vers le bien? C'est alors Lui qui défend la cause de l'éducation. Mais s'entend, il s'agit d'une éducation «qui conduit à toutes sortes de jouissances sans péril et sans inconvénient.» Le Neveu a, comme il l'a dit, lu Molière avec attention, et il suit en bon élève les leçons de don Juan «converti». Lui reste donc essentiellement pragmatique et hédoniste. Il entend seulement utiliser les moyens que lui offre la société dans laquelle il vit pour parvenir à ses fins. Par contre Moi, qui un moment auparavant affirmait son mépris des richesses, est prêt à suivre le Neveu dans sa définition des buts de l'éducation. «Peu s'en faut que je ne sois de votre avis.» finit-il par concéder.

Ce qui transparait ici, c'est d'une part la cohérence grandissante du personnage et de la position de Lui, et de l'autre les concessions croissantes que Moi fait à son interlocuteur. Conséquemment Lui est prêt à l'affrontement, et Moi esquive la confrontation. «Gardons-nous de nous expliquer ... Laissons cela.» sont les formules prudentes employées par Moi, qui craint le désaccord. «Et qu'est-ce que cela fait?» répond Lui, plus crâne et plus assuré. Ainsi se termine sans conclure cet acte du drame : Lui a incontestablement triomphé dans le domaine de l'art. Il s'est révélé génie créateur d'une étonnante richesse, capable d'évoquer et de faire vivre à travers sa monumentale pantomime un univers créé de toutes pièces par l'imagination de l'artiste. Il s'est révélé grand critique dans sa thèse poétique luxueusement présentée. Il a su, sinon convaincre entièrement, du moins affirmer sa position philosophique avec une remarquable cohérence. Quant à Moi, tout acquis au bohème dans le domaine de l'art, il a cédé du terrain sur le plan philosophique, sans toutefois s'avouer vaincu. Il a en fait refusé la lutte.

C'est donc sur le plan moral et philosophique que devra se dérouler la prochaine pantomime et les discussions qui suivront. C'est cependant par le truchement de l'art que nous arrivons au cœur du dilemme. L'art et la

(31) *Op. cit.*, p. 479.

vie, la condition de l'artiste et la condition humaine sont ainsi reliées, conformément au schème du dialogue tout entier. Lui, à qui Moi demande pourquoi, avec son incontestable talent, il ne produirait pas un bel ouvrage, se livre à une mimique fort expressive destinée à dramatiser le problème. Malgré son extrême sensibilité et son aptitude à reproduire les plus subtiles nuances avec finesse et vérité, il ne peut exécuter quoi que ce soit au-delà du niveau de la pantomime. Lui dramatise ici la question angoissante de l'échec au stade de la création. Le génie peut, dans certaines circonstances souvent difficiles à cerner, rester stérile. L'écart qui sépare la conception de l'exécution est dans ce cas infranchissable⁽³²⁾. La plume en main, l'écrivain devient stérile — «un sot, un sot, un sot» — malgré son génie. La question ne trouve pas ici de véritable réponse. Lui, pour sa part, explique sa stérilité par la misère et l'entourage médiocre où il est forcé de vivre. Autre question capitale soulevée ici par Diderot: la situation faite par la société à l'artiste⁽³³⁾. Celui-ci, pour survivre et manger à sa faim, se trouve réduit au rôle de flatteur et de bouffon, à moins qu'il n'ait, comme Moi le suggère, des tendances à l'ascétisme; et ce n'est certes pas là le fait du Neveu. Voilà donc ce dernier irrémédiablement miséreux, et par surcroît condamné à ramper, à se tortiller, à se traîner: «il passe sa vie à prendre et à exécuter des positions.»⁽³⁴⁾ Voilà lâché le mot-clé (les positions), celui qui déclenche la grande pantomime universelle, «la pantomime des gueux.» Qu'est-ce à dire? L'artiste, comme tout un chacun, est un esclave. Le monde est fondé sur un axiome irréfutable: «Quiconque à besoin d'un autre est indigent et prend une position.»⁽³⁵⁾ Tel un danseur de ballet, il «fait son pas de pantomime.» C'est la pantomime de «l'homme admirateur, l'homme suppliant, l'homme complaisant», que Lui, le grand maître de la pantomime, exécute magistralement: «il a le pied droit en avant, le gauche en arrière, le dos courbé, la tête relevée, le regard comme attaché sur d'autres yeux, la bouche entr'ouverte, les bras portés vers quelque objet; il attend un ordre, il le reçoit, il part comme un trait, il revient, il est exécuté, il en rend compte. Il est attentif à tout; il ramasse ce qui tombe, il place un oreiller

⁽³²⁾ Cfr l'article de Georges MAY, *L'angoisse de l'échec et la genèse du «Neveu de Rameau»*, dans *Diderot Studies*, III.

⁽³³⁾ Cfr Joseph WALDAUER, *Society and the Freedom of the Creative Man in Diderot's Thought*, dans *Diderot Studies*, V.

⁽³⁴⁾ *Oeuvres romanesques*, p. 486.

ou un tabouret sous des pieds ; il tient une soucoupe ; il approche une chaise ; il ouvre une porte ; il ferme une fenêtre, il tire des rideaux ; il observe le maître et la maîtresse ; il est immobile, les bras pendants, les jambes parallèles ; il écoute, il cherche à lire sur des visages.»⁽³⁵⁾ Cette pantomime, explicitée dans des gestes d'une trivialité humiliante, revêt un caractère tragique par sa portée universelle. C'est la pantomime «des flatteurs, des courtisans, des valets et des gueux,» dont nul n'est excepté, pas même le roi, car nous sommes tout dépendants les uns des autres. Le roi prend une position devant sa maîtresse et devant Dieu.»⁽³⁶⁾ L'ironie de cette juxtaposition ne fait que souligner la dépendance à l'égard des préjugés sociaux et moraux. Nul n'échappe à cette dépendance. Le ministre «fait le pas» devant le roi, les ambitieux devant le ministre, et ainsi de suite. La même pantomime se répète, vile dans son essence, du haut en bas de l'échelle. Et Moi de renchérir : «La pantomime des gueux est le grand branle de la terre.» De cette pantomime nul ne semble exempté. Moi élève cependant la voix pour suggérer une exception : le seul être dispensé de la pantomime est le philosophe, car «il n'a rien et ne demande rien.»⁽³⁶⁾ Diogène était le parfait exemple de l'homme libre, car il n'avait ni possessions ni besoins matériels. Peut-être, suggère le narrateur, est-il préférable de vivre dans un tonneau, plutôt que «de ramper, de s'avilir et de se prostituer.» Sans doute, pour quiconque se sent cette vocation. Car tout est là : être soi. Nous rejoignons ainsi l'accord établi dès la première scène sur cette notion essentielle de l'authenticité de soi («l'unité de caractère»). Lui est tout prêt à concéder qu'il «danse, a dansé et continuera à danser la vile pantomime.»⁽³⁷⁾ Mais n'est-ce pas là, grâce à son art consommé et à sa lucidité, sa véritable et authentique vocation ? Le mime est le miroir de la société. Son adieu au philosophe est significatif : «n'est-il pas vrai que je suis toujours le même?» «Hélas ! oui, malheureusement,» répond Moi, dédié et dévoué, malgré tout, aux vertus morales. Et le dialogue se termine sur cette note ambiguë, Lui proclamant fièrement son authenticité, Moi se retirant de la lutte, en acquiescant d'assez mauvaise grâce. De conclusion, point. Lui et Moi restent des opposants, extérieurement du moins. Cependant l'artiste et le philosophe se rejoignent pour célébrer l'intégrité et la liberté humaines. Apparemment, c'est au créateur de formes et au créateur d'idées qu'il revient de préserver

⁽³⁵⁾ *Op. cit.*, p. 486.

⁽³⁶⁾ *Ibid.*, p. 488.

⁽³⁷⁾ *Ibid.*, p. 490.

intactes l'indépendance et l'originalité du génie de l'homme. Malgré l'absence de conclusion, le dialogue nous propose l'imagination et la pensée, la passion et la raison, comme les seules forces capables de libérer l'homme et de lui restaurer son antique noblesse.

* * *

Un dialogue est un échange entre des voix qui se contredisent ou se répondent. Le dialogue peut tantôt opposer tantôt rapprocher les interlocuteurs. Que représentent, dans *Le Neveu*, ces deux voix de Moi et de Lui ? Comment se développent leurs rapports ? Comment évolue le dialogue ? Quelle est sa raison d'être ? Quel rôle assigner à la pantomime ? L'analyse qui précède devrait nous permettre de répondre à ces questions.

Il s'agit d'un dialogue sans propositions ni conclusions. Les rapports entre les personnages restent à tous moments fluides et leurs rôles peuvent être changés ou échangés à volonté ; les deux protagonistes n'adoptent aucune position fixe et ne remplissent aucune fonction définie. On a parfois tenté⁽³⁸⁾, dans un effort de simplification, d'assigner un rôle permanent aux interlocuteurs : d'un côté Lui, l'artiste, le fou, l'immoraliste, le désespéré ; de l'autre, Moi, le philosophe, le rationaliste, le moraliste, l'humaniste. L'analyse nous a montré combien une telle opposition s'avère futile. Au reste, si nous prêtons une oreille attentive à la présentation initiale des personnages, nous remarquons que, non seulement Lui est un «composé», un personnage instable et imprévisible, mais que Moi, le «philosophe», loin d'être un esprit systématique, se présente comme un solitaire et un rêveur, qui s'abandonne volontiers à une libre méditation, et dont la sagesse même revêt l'aspect d'une «sérénité rêveuse.»⁽³⁹⁾ Quant à s'appuyer sur l'identité historique de Moi, celle de Diderot lui-même, c'est là une supposition séduisante, mais gratuite, qui, même si elle peut-être vérifiée, documents à l'appui, n'éclaire pas le sens du dialogue lui-même, pas davantage que la vérité historique de Jean-François Rameau. Nous sommes en présence d'un dialogue dont la réalité historique, si elle a son intérêt indéniable pour l'historien de la littérature, nous importe peu pour

(38) Cfr Roland DESNÉ, Introduction au *Neveu de Rameau*, éd. du Club des Amis du Livre progressiste, 1963.

(39) Cfr Michel LAUNAY, *Sur les Intentions de Diderot*, dans «*Le Neveu de Rameau*», dans *Diderot Studies*, VIII.

déchiffrer le sens interne de l'œuvre. Ce qui concerne ici le lecteur, c'est la valeur de la présence des interlocuteurs, en tant qu'entités créées par l'imagination de l'écrivain, en tant que personnages campés par leur inventeur.

De même que les caractéristiques des deux interlocuteurs sont assez difficiles à cerner, les rapports entre les personnages s'avèrent rapidement ambigus. Lui, s'il inspire à Moi le dégoût que suscite un profiteur et un cynique, provoque aussi chez son interlocuteur l'admiration, car il révèle avec lucidité et honnêteté sa propre misère morale, motivée et justifiée par la bassesse du monde. Moi, qui n'a pas recherché la société du Neveu, se sent néanmoins attiré par cet étrange personnage, en qui il salue le génie créateur. Lui est l'Artiste qui incarne toutes les faces de l'humanité et sert de miroir au monde ; Moi l'interpelle, tantôt pour le contredire et tantôt pour l'encourager. Nous avons vu comment, grâce à la multiplicité de leurs fonctions, et à la liberté de leurs rapports, Moi et Lui s'opposaient et se complétaient tout à tour. Nous avons vu également Lui grandir sous nos yeux, assumer des proportions héroïques, passer du grotesque à la grandeur. Le pitre sans conséquence devient l'Artiste et le Sage, et triomphe comme tel, authentique et fidèle à lui-même. Moi, honnête spectateur et commentateur, ne peut que concéder cette grandeur. Lui ne pourra certes maintenir son triomphe, car dans un dialogue ouvert de ce type, ni l'un ni l'autre des interlocuteurs ne peut triompher en définitive. Il convient de noter ici qu'à de rares exceptions près⁽⁴⁰⁾, les critiques voient, après la grande pantomime du génie musicien-poète, la chute ou la décadence du Neveu. Jean Fabre nuance cependant ce jugement en donnant à la pantomime des gueux la place qui lui revient. Ce crescendo, qui n'est suivi d'aucun finale, traduit, non point tant la retombée du Neveu, que la liberté absolue dans laquelle se situent les personnages — liberté qui leur permet à l'occasion d'échanger les rôles et d'exprimer ainsi leur logique vivante.

Il en va de même pour le développement du dialogue. Nous avons pu constater l'élargissement d'une structure orchestrée, libre et cohérente à la fois. Structure organique et non dialectique, car elle surgit à partir de l'être même de l'Artiste (Lui). «Le dialogue trouve son unité non dans une thèse, mais dans une présence,» dit excellemment Jean Fabre⁽⁴¹⁾. L'alternance de pantomimes et de discussions-narrations émerge tout

⁽⁴⁰⁾ Roger LAUFER fait exception dans son livre. *Style rococo, style des lumières*, Corti, 1963.

⁽⁴¹⁾ Introduction à l'édition critique du *Neveu de Rameau*, p. I.XXXVII.

naturellement, non par un plan préétabli, mais pour obéir aux exigences de cette présence qui s'impose. Cette alternance s'effectue avec une régularité assez remarquable. Les parties proprement dialoguées — discussions, entretiens ou échanges — sont en général initiées par Lui sur des sujets essentiels, tels que le génie, l'éducation ou la morale. Les remarques du Neveu sont abruptes et provoquantes ; il utilise volontiers un langage saccadé et un style familier, voire grossier, alors que Moi s'avère prudent, en homme rompu à l'entretien philosophique, et peu désireux de risquer une discussion qui prendra un tour étrange, déconcertant, morcelé, et sera donc inapte à nous rapprocher de la vérité. De son côté, Moi, fidèle au vagabondage d'esprit qui lui est cher (il l'a proclamé dès son entrée en scène), laisse tomber des remarques souvent inattendues, parfois dignes de son adversaire. Le dialogue sera donc tantôt une discussion réelle, mais rapidement coupée, tantôt un jeu, sorte de duel aux passes alertes et soudaines, tantôt un duo musical où les voix s'écartent et s'unissent tour à tour. Dialogue «heuristique», comme le dit R. Mortier⁽⁴²⁾, bien plus que dialogue philosophique, dont l'objet serait d'atteindre la vérité. Le dialogue enquêteur, dont il s'agit ici, inévitablement tourne court. Les échanges sont nécessairement brefs, coupés d'exclamations elliptiques, interrompus par des séquences qui n'appartiennent plus à la forme dialoguée. C'est là qu'interviennent les narrations (histoires, anecdotes, récits, scénettes) et les pantomimes. Les narrations — création de Lui — sont introduites pour illustrer les affirmations les plus hardies et les plus paradoxales du Neveu. Elles sont brillantes, pleines de verve, souvent choquantes, et narrées pour les oreilles de Moi, qui les accueille tour à tour admiratif devant leur virtuosité, indigné devant le cynisme du narrateur, ou déconcerté par le mélange de sagacité et de bassesse que ces histoires dénotent. Pour le lecteur elles introduisent une qualité dramatique vivante au sein d'une discussion disloquée et déroutante.

Mais c'est à la pantomime qu'appartient le privilège d'unifier l'œuvre tout entière. Regardons brièvement ce qui caractérise les quatre pantomimes les plus importantes, dans leurs dimensions, leur objet, leur séquence et leur relation au discours qui les encadre. La première et la quatrième pantomime — celle du grand homme et celle des gueux — ont

(42) R. MORTIER, *Diderot et le problème de l'expressivité*, dans *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n° 13, 1961.

un contenu moral, allant du particulier dans la première à l'universel dans la quatrième. Les deux pantomimes intermédiaires, la deuxième et la troisième, sont des pantomimes musicales, la deuxième plus restreinte (violon et clavecin), la troisième monumentale (l'homme-orchestre et le cosmos tout entier). Les préoccupations esthétiques se trouvent donc encadrées dans les préoccupations morales. De plus le crescendo est clairement indiqué à l'intérieur de chacun de ces deux domaines. Si nous regardons maintenant la manière dont chaque pantomime est encadrée, nous observons que la pantomime du grand homme est précédée d'un rêve de gloire qu'elle explicite, et suivie d'un réveil auto-critique brutal. La première pantomime musicale est amenée par un soliloque amer et burlesque du Neveu sur la dépravation des mœurs, et suivie de considérations paradoxales, et non sans profondeur, sur l'éducation. La grande pantomime musicale est encadrée dans un somptueux art poétique, lui-même précédé d'horribles anecdotes illustrant la sublimité dans le mal, et suivi de réflexions sur la nature et la culture, l'hérédité et l'éducation. Quant à la pantomime des gueux, c'est le sentiment profond de l'injustice qui l'amène, injustice qui fait de nous des hypocrites et des lâches. La pantomime débouche sur sa propre universalité, image de l'esclavage universel où nous réduit la structure sociale dans laquelle nous vivons. Ainsi les pantomimes d'une part relient les deux pôles de l'œuvre — morale et esthétique — et de l'autre unifient les grands thèmes, plus particulièrement les aspects opposés ou complémentaires de la réalité : rêve et veille, décadence des mœurs et potentiel de l'éducation, vérité et démesure du grand art lyrique et sublime dans le comportement, cynisme du désespéré et lucidité de l'humaniste. Plus encore que les narrations, les pantomimes marquent le triomphe incontesté du Neveu. Les narrations concernaient en effet le Neveu en tant qu'individu, et leur destinataire (Moi) était également individuel. Les pantomimes par contre concernent les rapports de l'individu et du monde, et le Neveu, devenu mime, oublie son interlocuteur, pénètre sur une scène imaginaire, où un drame de caractère toujours plus universel se joue pour un auditoire indéterminé, représentatif de l'humanité tout entière (les joueurs, les passants, etc.). Lui se caractérise par l'excès et la démesure, «il dit plus qu'il ne pense, force la note»⁽⁴³⁾, à l'encontre de Moi, qui se réserve, reconnaissant l'inutilité d'un dialogue suivi avec un tel adversaire. Le domaine exclusif de Moi est l'aparté, ce qui

(43) Jean VARLOOT, préface du *Neveu de Rameau*, Éditions sociales, 1972.

n'est pas pour surprendre. Voilà bien le mode d'expression qui convient à un observateur critique, circonspect, prudent, sage, honnête, souvent partagé dans ses sentiments à l'égard de l'imprévisible Neveu.

En un sens, comme le dit Jean Fabre (**), « toute l'œuvre de Diderot peut s'interpréter à la limite comme un dialogue sans cesse recommencé entre un Lui multiforme et un Moi qui se redéfinit par un double sentiment de sympathie et de refus. » Cette définition s'applique excellemment au *Neveu de Rameau*. Elle s'est confirmée dans les rapports et l'équilibre qui existent entre discussions, récits, pantomimes et apartés, ainsi que dans la fluidité des relations que nous avons soulignée. Ceci apparaît plus clairement encore si nous comparons la structure dialoguée du *Neveu* avec celle des *Entretiens avec Dorval* et du *Paradoxe sur le Comédien*. Dans les *Entretiens*, Moi critique certains aspects du *Fils Naturel*, de façon à provoquer une défense et une sorte de déclaration de principes de la part de Dorval, personnage beaucoup moins instable et moins complexe que le Neveu. Moi met en question certaines idées de Dorval ou l'exécution de ces idées, mais non l'authenticité ou l'honnêteté de son interlocuteur. Quant à un échange de rôles, il n'en est pas question. En ce qui concerne le *Paradoxe*, la structure du dialogue est plus simple encore. « Le premier » expose une thèse ; « le second » réagit, fait rebondir, souligne, approuve, questionne. Mais il ne met en question ni son interlocuteur, ni les idées exprimées. D'où rupture du dialogue qui se dissout, et l'ouvrage se termine par une promenade silencieuse, où chacun « s'entretenait avec lui-même comme s'il eût été seul. »

Jetons maintenant un rapide coup d'œil sur les ouvrages autobiographiques de Rousseau. Sans parler des *Dialogues* eux-mêmes, une sorte de dialogue s'engage dans les *Confessions* et les *Rêveries*. Dans les *Confessions*, Rousseau s'adresse constamment au lecteur et prévoit ses réponses, entendant convaincre ce dernier de son innocence et de sa pureté. Dans les *Rêveries*, Rousseau, selon son expression, « dialogue avec son âme, » espérant ainsi découvrir l'essence intime de son être. Dans les *Dialogues*, ce sont deux « moi » qui conversent, Rousseau devenant « juge de Jean-Jacques. » Mais alors que Diderot se livre à une constante interrogation de soi rendue possible par un dialogue ouvert, sans direction préconçue, Rousseau « se raconte », parfois pour convaincre, souvent pour conclure, toujours pour « trouver son assiette » et « fixer son être. » La

(**) *Actualité de Diderot*, dans *Diderot Studies*, IV.

direction est prescrite et déclarée ; la fonction et les rapports des personnages sont fixés et immuables. Ainsi c'est Rousseau qui entend convaincre le lecteur dans les *Confessions*, et le lecteur ne pourra qu'aquiescer (du moins Rousseau l'entend ainsi). De même dans les *Dialogues*, Rousseau jugera Jean-Jacques et les rôles ne pourront être renversés. Le dialogue de Rousseau cerne et resserre. Il tend à la fermeture et à la fixité. Le dialogue de Diderot, en particulier dans *Le Neveu*, suggère et élargit. Il tend à l'ouverture et à la fluidité. Car Diderot s'abandonne volontiers au flux, au mouvement du monde, image de la vie dans sa multiplicité.

Qu'on nous pardonne cette digression, destinée à souligner les éléments caractéristiques du dialogue qui nous occupe. Ces éléments constituent dans leur ensemble la «qualité commune» dont parle Diderot, substance unificatrice de toute conversation et de tout échange libre. Nous avons vu comment, à travers et au-delà de la complexité et de la fluidité des personnages et de leurs rapports, émergeait une présence, dont la vérité et l'authenticité s'imposaient. Nous avons vu également le savant agencement orchestral du dialogue, et l'alternance organique de la pantomime et du discours. Mais poussons plus avant notre enquête, pour passer au-delà des qualités structurales du dialogue et en dégager le sens et la fonction. L'on a souligné fréquemment l'importance et la multiplicité des thèmes abordés dans le *Neveu* : morale et esthétique, aliénation et appartenance, vérité et mensonge, éducation et hérédité, destin de la musique et de la poésie. Mais la signification d'un dialogue comme tel — distinguée de son contenu — se trouve ailleurs. Car nous ne sommes pas en présence d'un traité dialogué ou d'un dialogue philosophique, pas plus que nous ne sommes en présence d'une œuvre dramatique, nonobstant les belles réalisations sur scène que l'on a pu à bon droit admirer. Nous assistons ici à une confrontation entre le Philosophe et l'Artiste. Diderot fut lui-même, comme chacun sait, philosophe et artiste. Ici précisons que le terme «artiste» est utilisé par Diderot, comme le terme «poète», dans son sens le plus large de génie créateur, l'équivalence des arts étant pour lui un axiome évident. On comprend aisément que la question des rapports entre le philosophe et l'artiste occupe une place prépondérante dans la pensée de Diderot. Quelles qualités sont requises de l'un et de l'autre ? La réponse ne se fait pas attendre : «Le jugement est la qualité dominante du philosophe. L'imagination est la qualité dominante du poète.» (Salon de 1767) Mais la question n'est pas aussi simple qu'elle paraît. Le penseur n'est-il donc pas, lui aussi, dans certains cas, un génie créateur ? Question que Diderot ne peut éluder et qui l'amène à distinguer deux types de penseurs : d'une part

celui qui adopte la démarche philosophique rationnelle et analytique, de l'autre celui qui suit la voie poétique, intuitive et visionnaire. C'est l'objet du parallèle tracé entre Locke et Shaftesbury dans l'article «Génie» de l'Encyclopédie. Or il s'agit ici de définir le génie, et Diderot oppose précisément deux penseurs, sans songer à mettre en scène un poète ou un artiste. C'est bien en effet, là aussi, d'une mise en scène qu'il s'agit, destinée à confronter, non point tel type de créateur à tel autre, mais l'esprit créateur à celui qui, tel une fourmi, assemble et ajuste, patiemment et systématiquement. S'agirait-il d'opposer au génie créateur, visionnaire dans son essence, l'esprit critique, savant et laborieux analyste? L'opposition ne serait donc pas réellement entre philosophe et artiste, mais entre commentateur et créateur.

Diderot, même dans un article, transpose ce qui pourrait être une discussion abstraite au niveau d'une présentation de personnages. Il met en scène le chercheur qui «ne croit avoir bien vu qu'après avoir longtemps regardé.» et son contraire, le génie, qui «réalise ses fantômes ... et construit des édifices hardis.» L'opposition est plus subtile dans *Le Neveu de Rameau*, car Moi, le philosophe, s'abandonne volontiers à la rêverie, et s'identifie parfois à son interlocuteur, lui-même capable de réflexion philosophique profonde, bien que bohème génial et parasite raté. C'est là en effet un problème des plus troublants, soulevé par Diderot : le Neveu est un raté, incapable de «fagoter un livre.» Au niveau de l'écriture l'échec est total et insurmontable. Le Neveu réalise pourtant ses fantômes à sa façon : sa création est la pantomime, capable d'animer un univers entier, étonnante, en vérité, dans son pouvoir d'envoûtement. Art éphémère, objectera-t-on. «Dérision du génie», écrit Otis Fellows⁽⁴⁵⁾. Certes mimer un opéra ou un concert en guise de composition musicale est un piètre substitut, et, si grand que soit le talent du mime, sa création s'effondre avec lui quand il est à bout de souffle. On ne peut nier l'aspect tragique de cette dérisoire création, où se trouve réduit le malheureux qui ne peut franchir l'écart éprouvant qui sépare la conception de l'exécution⁽⁴⁶⁾. «Le grand tourment, écrit Diderot dans le Salon de 1767, est de trouver l'expression singulière, individuelle, unique qui caractérise, qui distingue, qui attache et qui frappe.» Ce tourment, le Neveu ne peut y faire face, et il trouve sa

(45) O. FELLOWS, *The Theme of Genius in Diderot's «Neveu de Rameau»*, dans *Diderot Studies*, II.

(46) Inversement, si l'on en croit la lettre de Hemsterhuis publiée par Herbert Dieckmann (*Diderot studies*, III), un grand talent de mime, ce qui était le cas de Diderot lui-même, porterait préjudice à l'effort d'écriture.

consolation dans une création immédiate et éphémère. Mais en condamnant la pantomime, en la reléguant aux niveaux inférieurs de la création artistique, ne condamne-t-on pas du même coup tout art d'exécution, le réduisant à un simulacre de l'art véritable? L'acteur, le pianiste, le chanteur, le danseur ne sont-ils alors, eux aussi, que de misérables pitres? On trahirait certes la pensée de Diderot en ne voyant dans la pantomime du Neveu que la piètre consolation d'un raté. L'on trouve dans le *Paradoxe* cette phrase significative : «Il y a trois modèles, l'homme de la nature, l'homme du poète, l'homme de l'acteur. Celui de la nature est moins grand que celui du poète, et celui-ci moins grand encore que celui du grand comédien, le plus exagéré de tous.» Voilà une échelle de valeurs qui donne à réfléchir. Sans le moins du monde identifier le mime à l'acteur, il n'en apparaît pas moins que l'art d'imitation, voire d'exécution, est placé très haut, plus haut même que celui du poète. On ne peut faire fi de cette affirmation, non plus que de la place d'honneur accordée par Diderot à maintes reprises à la pantomime, depuis les *Entretiens* jusqu'au *Paradoxe*. Il s'agit là bien sûr de la pantomime en tant que moyen technique d'un usage souhaitable sur la scène. La pantomime du Neveu est autre. C'est la vie même recréée par la démesure de l'art, d'un art immédiat, qui transpose et monumentalise ce qu'un langage moins spontané et plus réfléchi ne reproduirait que d'une façon timide et lointaine. La pantomime est un langage capable de susciter instantanément la présence vivante que l'écriture, par l'écart nécessaire qui la sépare de l'expérience, ne peut que faiblement reproduire. Relisons les derniers mots de l'Introduction aux *Entretiens* : «C'est en vain que je cherche en moi l'impression que le spectacle de la nature et la présence de Dorval faisaient. Je ne la retrouve point ... Je suis seul parmi la poussière des livres et dans l'ombre d'un cabinet ... et j'écris des lignes faibles, tristes et froides.» Et ce n'est pas seulement l'infirmité de la parole écrite, mais celle des mots eux-mêmes qui est évoquée dans le *Paradoxe* : «Les mots ne sont et ne peuvent être que des signes approchés d'une pensée, d'un sentiment, d'une idée ; signes dont le mouvement, le geste, le ton, le visage, les yeux, la circonstance donnée complètent la valeur.»

Diderot partage avec Marivaux ce sentiment de l'impuissance du verbe. «Il me semble, dit l'héroïne de la *Vie de Marianne*, que mon âme, en mille occasions, en sait plus qu'elle n'en peut dire.» Les personnages de Marivaux accordent souvent une valeur expressive plus grande au geste qu'à la parole, évoquant avant la lettre les tropismes de Nathalie Sarraute. Ainsi le Paysan parvenu, Jacob, suggère de «mettre une mine à la place du

mot» de façon à ne pas «diminuer ou altérer la pensée.» Chez Diderot, les tropismes sont non seulement signalés, ou même préférés ; ils sont érigés en éléments d'un discours mimé, auquel le corps entier participe. La pantomime devient l'expression artistique par excellence, et le mime devient le Poète. Il assume toutes les fonctions de l'artiste, digne ancêtre du clown de Baudelaire et d'une longue lignée de pitres et de bouffons, figures tragico-comiques si fréquentes dans la littérature et la peinture de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e. Le bouffon de Diderot, tout comme ses héritiers, les clowns plus modernes, est à la fois artiste et critique. Il recrée l'univers en le transfigurant, plaçant ainsi l'homme face à sa condition. Pour Jean Starobinski, «le clown est le révélateur qui porte la condition humaine à l'amère conscience d'elle-même.»⁽⁴⁷⁾ Cette opération douloureuse est exécutée par l'artiste (le bouffon), qui assume un rôle moral de démasqueur et de libérateur. «L'élément de désordre que [le clown] introduit dans le monde est la médication correctrice dont le monde malade a besoin pour retrouver son ordre vrai.»⁽⁴⁷⁾ Remarque qui rejoint la discussion sur l'homme de génie qui ouvrait le dialogue de Diderot. Le clown moderne rappelle le Neveu sur bien des points. Comme lui, il est l'Artiste, le Poète et le Critique. Et comme lui, il est tantôt adulé et révééré, tantôt méprisé et exilé. Car d'une part il représente chacun de nous et exprime nos plus intimes aspirations ; d'autre part, il est un étranger et un intrus, qui nous désigne d'un doigt accusateur, et nous invite ou nous oblige à faire notre auto-critique. L'universalité du bouffon résonne également chez les poètes et les peintres modernes. Rouault, qui ne cessa de peindre ses figures burlesques, affirme : «nous sommes tous des pitres,» écho, semble-t-il, de Diderot (nous sommes tous des gueux, nous dansons tous la vile pantomime.» Dès l'instant où cette danse est mimée par l'artiste, nous sommes contraints de remettre avec lui en question «tous les systèmes d'affirmation préexistants,» le clown représente «un défi porté au sérieux de nos certitudes.»⁽⁴⁷⁾ Passionné, impatient, violent, l'artiste mobilise toutes les formes d'expression (pantomime, dialogue, fiction musicale), les exploite avec une habileté consommée, réalisant peut-être le rêve de la création totale. Rêve de Diderot, certes, dont Goethe prophétisait la résonance dans une lettre à Schiller (21 décembre 1804) : «Ce dialogue éclate comme une bombe au beau milieu de la littérature française, et il faut une extrême attention pour être bien sûr de discerner au juste ce qu'atteignent les éclats et comment ils portent.»

(47) J. STAROBINSKI, *Portrait de l'Artiste en Saltimbanque*, Éditions Skira, 1970.

Il semble bien que *Le Neveu de Rameau* nous propose un nouveau langage poétique, spontané, surgi de l'inconscient, capable d'appréhender et de transmettre une expérience vécue dans son intensité immédiate. Ce langage s'oppose, en le complétant, au langage du philosophe, qui est «un enchaînement de termes énergiques qui exposent la pensée avec force et noblesse.» (48) A cette notion d'enchaînement de termes, à la notion d'un langage succédant à la pensée, s'oppose la notion de la simultanéité de la perception, de la conception et de l'expression. C'est là, croyons-nous, qu'il faut chercher la raison d'être d'un dialogue qui oppose et rapproche à la fois le Philosophe et l'Artiste, incarnations de la pensée critique et du génie créateur. C'est à travers le dialogue que peut se faire jour la recherche du langage, véhicule et condition d'une pensée vivante et unifiée. Cette recherche répond à un regret nostalgique qui s'exprimait déjà dans les *Entretiens*, regret tourné vers un autrefois distant, où le sage était philosophe, poète et musicien. Hélas, «ces talents ont dégénéré en se séparant.» (49) et la recherche de l'unité perdue entre les vocations et les disciplines se retrouvera peut-être dans l'unité d'un langage à la fois signifiant et expressif.

Le Neveu, on ne peut assez le souligner, est un dialogue d'un type particulier. On peut sérier ses caractéristiques les plus importantes sans pour autant enfermer l'œuvre dans un carcan. Le brusque et imprévisible passage de la discussion à la narration et à la pantomime est un des traits saillants du *Neveu*, même s'il est possible d'observer un rythme dans la séquence de ces différents niveaux d'expression. Un autre élément, unique dans le *Neveu*, est la fragmentation des personnages, comme par un prisme qui décompose la lumière en éléments. Il suffit de rappeler d'une part la multiplicité des rôles assumés par Moi, les subtiles variations de ses attitudes, et de l'autre l'instabilité déclarée de Lui, à la fois raté et génie, cynique et sage, profiteur et moraliste, pitre inconséquent et logicien impeccable. Soulignons enfin le mélange d'invraisemblance et de réalisme. Nous ajoutons foi à la crédibilité historique du décor, des circonstances, des personnages et de leur comportement. Par ailleurs, l'invraisemblance de la rencontre et du développement du dialogue lui-même — qui est une suite d'épisodes disloqués, de conversations extravagantes, entamées et interrompues sans raisons apparentes — ne laisse pas de déconcerter le lec-

(48) *Lettre sur les Sourds-Muets*.

(49) *Oeuvres esthétiques*, Garnier, p. 161.

teur qui se laisse malgré lui entraîner dans ce chaos torrentiel. Cette œuvre n'est pas déconcertante *par hasard*. Elle l'est, pour ainsi dire, systématiquement. Qu'on nous pardonne le paradoxe, pas plus surprenant que ne l'est «le dérèglement systématique de tous les sens» prôné par Rimbaud. Il s'agit bien ici d'un procédé de dislocation des structures, car cette dislocation est en fait la dislocation du vivant qui est l'envers de son unité. La logique du vivant est, dans le *Neveu*, déclarée publiquement incompatible avec l'exposé d'idées abstraites dans un enchaînement rationnel. La nature — et c'est là le vrai paradoxe — semble gouvernée par le hasard et obéit par ailleurs à ses propres lois. Elle suit un cours d'apparence chaotique, dont la logique propre, qui souvent nous échappe, est précisément la «qualité commune» que Diderot cherchait à capter, et invoquait comme lien dans le décousu de la conversation naturelle. La «chaîne d'acier» de Goethe n'est pas autre chose.

Par l'inépuisable rebondissement d'un dialogue discontinu à l'extrême, Diderot a réussi à nous communiquer la force irréprensible de la vie dans ses aspects élémentaires, originaires, pourrait-on dire. Il a su concrétiser à travers son dialogue l'élan de l'homme vers le futur, qui doit se renouveler par un double effort de réflexion et de création. Cet effort s'impose à lui, s'il veut à la fois affirmer sa liberté et s'identifier à la mobilité de la vie en état de flux. Maurice Roelens résume éloquemment, dans cette perspective, le sens et l'originalité du dialogue dans *Le Neveu* :

«Chez l'extraverti qu'est Diderot, tourné vers le monde extérieur, ouvert et accueillant aux autres, attentif aux faits, la notion voisine d'*individualité*, qui découlait nécessairement de son matérialisme biologique et sensualiste, a commandé, elle aussi, l'invention d'un genre neuf. Genre qui se définit négativement par la conscience aiguë et maintenant dévoilée, démontrée, que le dialogue est impossible, positivement par la volonté, en Diderot, de ne pas renoncer pour autant aux exigences d'intelligibilité de l'esprit et aux ambitions de la philosophie à l'égard du réel. *Le Neveu de Rameau* ... est né de l'avortement même du dialogue philosophique.»⁽⁵⁰⁾

(50) Préface du *Neveu de Rameau*, Éditions sociales, 1972, p. 36.

Politique de théâtre, morale sartrienne et gracieuse dialectique

par Marcel Paquet
Aspirant au F.N.R.S.

pour Pierre

LA GRÂCE DE L'HISTOIRE

Le livre de M. Verstraeten ⁽¹⁾ est assez curieusement suicidaire ; il se prive de toutes les conditions susceptibles de lui assurer une audience dans les milieux philosophiques français. D'inspiration sartrienne, il est inacceptable aux yeux de tous ceux qui s'accordent pour refuser à la catégorie de «Sujet» le poids ontologique qui lui était conféré par la tradition humaniste. Quant à ceux qui, malgré l'invasion triomphale du structuralisme ⁽²⁾, restent attachés à l'humanisme et aux idées qui font corps avec lui (liberté, responsabilité ...), ils ne manqueront pas d'éprouver un malaise à la lecture de ce livre. En effet, ce n'est pas à tort qu'ils auront le sentiment d'être pris à revers sur leur propre terrain, comme si le Cheval de Troie structuraliste était déjà à ce point installé dans la citadelle assiégée du «Sujet» que c'est en vain qu'ils pourraient attendre de notre auteur le soin de l'en déloger. En vérité, M. Verstraeten semble bien plutôt occupé à livrer un combat d'arrière-garde ; l'impact véritable de sa

⁽¹⁾ *Violence et éthique*, Gallimard, 1972, 447 p.

⁽²⁾ Le terme «structuralisme» ne désigne pas un courant de pensée dont l'homogénéité justifie une même appellation. Nous demandons donc au lecteur de garder à l'esprit le fait que nous n'utiliserons ce mot, dans le contexte de ce compte-rendu, que pour désigner, à l'instar de M. Verstraeten, «quelque chose» que des auteurs aussi différents que Foucault, Althusser ou Derrida n'ont en commun que du seul point de vue de l'existentialisme, à savoir leur refus du *Sujet*. Aux yeux d'un humanisme, cette convergence est évidemment essentielle, quoi qu'elle puisse n'être en elle-même que parfaitement secondaire. C'est donc pour pouvoir manifester la manière dont M. Verstraeten appréhende les diverses pensées qu'il envisage et combat que nous avons maintenu ce terme imprécis et imprudent, faisant preuve par là de ce que Foucault appelle «un manque de vocabulaire».

polémique n'est autre qu'un éloge indirect de ces pensées anti-humanistes qu'il s'efforce d'intégrer à la dialectique sartrienne⁽³⁾.

En d'autres termes, les uns et les autres verront dans cet essai un livre inutile, fruit d'une pensée indécise, écartelée entre deux tendances sans que jamais le privilège affiché de l'une ne parvienne à réduire totalement l'autre et s'imposer de manière définitive.

Mais ce n'est pas seulement le caractère délaissé du débat qui voue ce livre à l'insuccès, c'est aussi son style. Il déploie des phrases aux spirales interminables courant parfois le risque de l'illisibilité pure et simple, comme si elles en venaient à se briser sur l'écueil qui les constitue et qu'elles s'astreignent fiévreusement à contourner.

Débat dépassé donc, et de surplus déroulé dans un style d'une rare complexité, en voilà assez pour tuer un livre. Aussi est-ce l'articulation de ces causes d'insuccès qui constitue peut-être l'essentiel à retenir de ce texte sans avenir. Toutefois, avant de dresser ce constat de carence, mieux vaut nous attacher à restituer le mouvement de la pensée de M. Verstraeten. Pour ce faire, situons le texte au regard de quelques «acquis» structuralistes aujourd'hui bien connus, et qui, appliqués dans leur mutuelle implication, définissent cet essai comme *pré-structuraliste* au sens le plus fort du terme.

Ainsi que l'a écrit Derrida, le mode de penser structuraliste est né avant tout d'une inquiétude du langage sur le langage⁽⁴⁾. Cette inquiétude engendra un questionnement ébranlant, destructeur au sens où Heidegger l'entend. Le structuralisme se présente en effet comme une secousse sismique traversant le sol de la pensée occidentale à tel point que celle-ci aura du mal à retrouver son équilibre si l'on en vient à accorder tout son poids au refus structuraliste de poursuivre plus avant la bimillénaire recherche du fondement, entendons — et c'est là l'inquiétude critique du langage — d'un «signifié originaire» qui existerait hors du langage, dans l'attente indéfinie de son expression définitive, de sa présence enfin conquise dans une re-présentation qui ne serait plus marquée au fer de son préfixe. De ce point de vue, on peut dire que le structuralisme évite de se

(3) Sa thèse de doctorat *Esquisse pour une critique de la raison structuraliste* effectue ce travail à propos de la pensée de Lévi-Strauss. *Les Temps Modernes* ont publié l'essentiel de cette tentative. On la trouvera, traitée fort différemment mais semblable quant à l'intention, dans un texte intitulé *Universalité naturelle et culture chez Lévi-Strauss* in *Annales de l'Institut de Philosophie*, Bruxelles 1969.

(4) J. DERRIDA, *L'écriture et la différence*, p. 9.

laisser prendre à un leurre, de se laisser mystifier par l'idéalisme inhérent à toute idée d'origine. Rappelons à cet égard que pris dans sa littéralité, le concept d'origine est impensable : il doit à la fois être la pureté d'*avant* le temps, une pleine présence hors du temps, et, en tant que premier point du temps, une présence *dans* le temps, c'est-à-dire déjà impure, devenue autre, aliénée, *altérée*, et donc ayant à se retrouver, à reconquérir son identité. Le langage de l'origine implique une conception odysseïque de l'histoire dans laquelle l'origine se retrouve à la fin, au terme d'une série d'épreuves fort longues et fort pénibles. Dans une telle conception, l'histoire n'est que le laps de temps requis pour que soit mené à bien le traitement que doit s'infliger une humanité malade et désireuse de recouvrer la santé. Dialectique est le nom du remède proposé par les «médecins» d'obéissance sartrienne. Il reste que la cure n'est pas exempte de complications ; les exigences du pratico-inerte ou les retombées dans la sérialité, thèmes bien connus de la *Critique de la raison dialectique*, indiquent à suffisance qu'il n'y a pas de recette-miracle pour une rédemption socialiste.

Aussi, est-ce l'absence de prescription précise concernant la conduite authentique, — celle qui est censée mener au socialisme — qui a motivé la rédaction de *Violence et éthique*.

«L'ontologie ne saurait formuler elle-même des prescriptions morales. Elle s'occupe uniquement de ce qui est, et il n'est pas possible de tirer des impératifs de ses indicatifs. Elle laisse entrevoir cependant ce que sera une éthique qui prendra ses responsabilités en face d'une réalité humaine en situation»⁽⁵⁾.

C'est en ces termes que *L'Être et le Néant* avait annoncé la parution d'une morale. Depuis, l'ouvrage n'a jamais vu le jour et bien des disciples zélés, de Simone de Beauvoir à Francis Jeanson, ont, tant bien que mal, paré au plus pressé en esquissant des solutions qui puisaient leur principe conducteur dans ce que l'œuvre existante en laissait *entrevoir*. C'est dans un état d'esprit analogue, à savoir désireux de combler enfin ce manque du sartrisme, qu'aux environs de 1960, M. Verstraeten a entamé son travail d'interprétation du théâtre sartrien. Cherchant le fondement de la morale dialectique, il a donc reconstruit le mouvement de pensée sous-jacent au théâtre de son maître. Dans la perspective heuristique qui était la sienne, il est logique qu'il ait délibérément laissé de côté les pièces dites négatives et qui comme *Huis Clos*, *Morts sans sépulture*, *La Putain respectueuse*, *Kean*

(5) J.-P. SARTRE, *L'Être et le Néant*, p. 720.

décrivent l'engluement de la conscience dans le monde sans indiquer le chemin d'un salut dialectique. En lui-même, le caractère discrétionnaire de cette sélection aurait pu nous fournir un point de départ critique ; mais étant donné que M. Verstraeten lui-même a exposé les attendus de son choix premier, c'est la manière dont il réfléchit son propre commencement qui sera la matière de notre point de départ :

« Cette exclusion ne signifie nullement que nous minimisions cette dimension négative qui traverse le projet sartrien, nous sommes au contraire très conscients qu'elle constitue pour une part l'élément fécondant de toute la partie positive ; mais encore que l'on puisse se demander si cette dimension ne se trouve pas intégrée dans les deux dernières pièces comme un moment essentiel du mouvement dramatique, l'élucidation de cette tendance complémentaire du théâtre de Sartre nous ferait sortir de notre propos qui est de présenter une épure de problème moral dans une perspective dialectique, telle qu'en tout cas elle s'impose dans les œuvres dramatiques majeures » (6).

De prime abord, ce texte indique deux choses :

1) La possibilité *refusée* d'être conduit hors de son propos, d'être déporté par une mise sur un même pied d'égalité des parts positive et négative de l'œuvre sartrienne concernant l'avènement d'une liberté libre.

2) La reconnaissance du fait que cette possibilité est impossible à refuser, autrement dit, la reconnaissance, *d'une certaine manière*, de la nécessité de sortir de son propos.

Vouloir refuser une possibilité impossible à refuser, c'est ce que nous appelons développer une problématique, et c'est précisément ce que fait M. Verstraeten tout au long d'un texte dont l'objet n'est autre que le paradoxe de la problématique sartrienne. Nous essaierons de montrer plus loin comment ces problématiques se répondent, jouent un même jeu, tirent vie d'un même présumé, c'est-à-dire reposent sur le même *interdit*.

Pour l'instant, limitons-nous à suivre M. Verstraeten dans sa reconstruction critique du sartrisme. *Les Mouches*, objet de la première analyse, permet de mettre en place l'opposition que la dialectique devra subvertir ou plutôt dépasser de manière très synthétique. Aussi, Oreste nous est-il présenté comme l'*effet* d'une contradiction qu'il échoue à maîtriser. Le héros des *Mouches* est un être déchiré par une contradiction, il oscille entre un idéalisme éthique (refus « kantien » de la violence du monde) et un

(6) P. VERSTRAETEN, *Violence et éthique* (abrégé désormais *V.e.*, p. 11).

réalisme nécessitariste (acceptation de la loi du plus fort). D'une part, il «vit en l'air» (*V.é.*, p. 18) possédé par une liberté d'indifférence à l'égard d'une chose politique où il ne réussit pas à s'impliquer et d'autre part, il est fasciné par la praxis qui s'investit dans le monde et le transforme. Oreste est mal dans sa peau, il espère en sortir dialectiquement, mais son entreprise est vouée à l'échec. A l'instar du résistant tel que le dépeint Sartre (7), Oreste est confiné dans l'individualisme, il n'arrivera jamais à se libérer de la situation qui lui est faite. Avec cette pièce, nous assistons donc à la mise en place du face à face de l'idéalisme et du réalisme qui constitue «le tourniquet» où s'enferme la problématique de Sartre. A ce titre, si notre auteur avait voulu se limiter à un simple travail de diffusion pédagogique du sartrisme, il aurait pu se contenter de suivre les variations théâtrales sur ce thème de la libération dialectique et nous les livrer épurées, débarrassées des opacités dues au genre dramatique lui-même. En fait, si M. Verstraeten s'adonne effectivement à ce minutieux travail de décryptage, ce n'est ni par militantisme conceptuel ni pour reprendre à son compte les phantasmes sartriens, c'est tout au contraire pour *mettre un terme* à la prolifération de ceux-ci, grâce à la mise à jour, une fois pour toutes, du fondement dialectique qui constitue l'objet de la quête entreprise par son maître. Autrement dit, M. Verstraeten double son interprétation du théâtre sartrien d'un regard plus critique par lequel il essaie de *justifier* l'œuvre du seul point de vue qui, à ses yeux comme à ceux de Sartre soit acceptable, à savoir le *résultat*. Dans leur optique en effet, l'œuvre n'a de sens que si elle fournit une positivité dernière à laquelle il soit possible de se tenir, sans que cette position nouvellement conquise ne repose sur la réitération camouflée d'une exclusion, sur la production d'un «nouvel» envers négatif. Tel est bien le sens de ces lignes du *Saint Genêt* : «*Ou la morale est une faribole ou c'est une totalité concrète qui réalise la synthèse du Bien et du Mal*» (8). D'un point de vue strictement sartrien, la recherche d'une morale se confond donc avec l'effort pour trouver le principe susceptible de constituer une synthèse totalisante, et l'œuvre philosophique tout comme l'œuvre littéraire ou bien contribuent à cette recherche ou bien sont source d'aliénation dans la mesure où elles amènent leur auteur à se

(7) «*La Résistance n'était qu'une solution individuelle et nous l'avons toujours su : sans elle, les Anglais auraient gagné la guerre, avec elle, ils l'auraient perdue s'ils avaient dû la perdre*» J.-P. SARTRE in *Situations III*, p. 30.

(8) J.-P. SARTRE, *Saint Genêt*, p. 177.

satisfaire du mystifiant «privlège» que constitue la production culturelle⁽⁹⁾.

Dès lors qu'il n'entend pas rester prisonnier des rets aporétiques propres aux problèmes insolubles, M. Verstraeten retrace la confrontation imaginaire de l'idéalisme et du réalisme, non pour le plaisir de faire une œuvre, mais par volonté de trancher ce que l'œuvre de Sartre a laissé dans l'ambiguïté. S'il s'efforce de répéter Sartre mieux que Sartre, c'est pour obliger le sartrisme à s'effacer derrière le principe moral que l'œuvre aurait dû finir par produire.

Violence et éthique écrit l'histoire raisonnée de la fin du sartrisme, c'est en effet un livre qui entend totaliser le processus d'une production intellectuelle en l'organisant à partir de son résultat ultime. Aussi, l'histoire inaugurée par *Les Mouches* ne sera-t-elle jamais abandonnée ; elle va au contraire se développer et s'approfondir jusqu'au dénouement final. *L'Engrenage* prolonge ainsi la problématique amorcée dans la première pièce dans la mesure où les pôles idéaliste et réaliste qui bornaient le va-et-vient d'Oreste sont représentés ici par des personnages différents. Lucien est l'idéaliste aux mains propres, l'intransigeant, le pur, qui ne se sent pas concerné par les conséquences de son action. A l'opposé de celui-ci, Jean a su reconnaître la violence foncière de toute morale, on peut dire qu'il sait que

«tout système de valeurs repose sur l'exploitation et l'oppression ; tout système de valeurs nie effectivement l'exploitation et l'oppression (même les systèmes aristocratiques, sinon explicitement du moins par leur logique interne) ; tout système de valeurs confirme l'exploitation et l'oppression (même les systèmes construits par les opprimés, sinon dans l'intention, du moins dans la mesure où ce sont des systèmes) ; tout système de valeurs, en tant qu'il est soutenu par une pratique sociale, contribue directement ou indirectement à mettre en place des dispositifs et des appareils qui le moment venu (par exemple sur la base d'un bouleversement des techniques et des outils) permettront de nier CETTE oppression et CETTE exploitation ...»⁽¹⁰⁾.

En conséquence, ce second personnage est l'homme de la violence calculée, il représente le héros de la contre-violence révolutionnaire. A ce stade, le rapport entre l'idéalisme et le réalisme n'est déjà plus un rapport d'oscillation, mais de hiérarchie et ce, grâce à un approfondissement du

(9) M. Verstraeten explicite cette position dans un appendice qu'il consacre au statut de l'écrivain chez Blanchot et Sartre.

(10) J.-P. SARTRE, *Critique de la raison dialectique*, p. 303.

pôle réaliste. Étant admis qu'il est impossible de faire l'économie de la violence, il ne reste qu'à se garder d'en faire un usage inconsidéré ; aussi le révolutionnaire sartrien se doit-il de garder à l'esprit le socialisme futur. Il doit accepter la violence, mais pas en bloc ; il faut qu'il conserve à son action une finalité humaniste *différée* ... jusqu'au jour toujours futur de sa réalisation effective. Vouloir aimer tout le monde *hic et nunc*, ce serait entériner, par passivité ou opportunisme, l'organisation actuelle de la violence ; aussi convient-il de conjurer l'idéalisme bourgeois, surtout lorsqu'il en vient à déployer ses néfastes effets au sein même de la politique proprement prolétarienne.

Hugo, dans *Les Mains sales*, est resté fidèle à la morale bourgeoise ; d'un bout à l'autre de la pièce, il cherche une solution à son problème de bourgeois, il est en quête d'une illusoire et impossible pureté. Aussi sa vision de l'histoire reste-t-elle en-deça de celle que soutient Hoederer. Celui-ci œuvre en fait à l'abolition des conditions qui ont rendu possible l'apparition d'un problème comme celui qui anime Hugo. Hoederer agit donc en leader révolutionnaire conscient des exigences de l'histoire, il conduit son action sans se laisser happer par le miroir aux alouettes que l'idéologie bourgeoise est toujours prompte à tendre, même là où on s'attendrait le moins à devoir s'y mirer, à savoir chez ceux qui en rajoutent dans leur haine de l'oppresseur, ce qui est toujours, dialectiquement parlant, le signe d'une secrète fidélité à l'ennemi ... Bref, le problème posé par *Les Mouches* semble réglé : pour être assuré du label révolutionnaire de son action, il suffit de plier celle-ci aux exigences du bon leader, au dialecticien qui, si confuse que soit la mêlée, sait garder un œil sur la grande clarté socialiste. Le seul problème qui subsiste est malheureusement susceptible de renverser les brillants acquis : *qui* est le bon leader ? Comment reconnaître celui dont on peut savoir à l'avance que les compromissions qu'il propose sont exemptes du risque de retombée dans les multiples déviations opportunistes que sa situation charismatique lui permet d'imposer ? Pour M. Verstraeten, il ne peut donc être question de fonder la dialectique socialiste sur un constat d'efficacité à finalité supposée ; l'œuvre de Sartre ne peut donc se borner à critiquer l'idéalisme à partir d'une position dialectique (Jean, Hoederer ...), il faut aussi qu'elle critique la dialectique, c'est-à-dire qu'elle la fonde. *Le Diable et le bon Dieu* œuvre à cette fondation ; cette pièce décrit en effet l'école de cadres existentialiste où l'on trempe l'acier des héros dialectiques. On y voit Goetz échouer à résoudre le problème que lui pose sa bâtardise aussi longtemps

que sa passion se déploie dans les figures prévues à cet effet par la société féodale. Le Mal, le Bien, l'Ascétisme apparaissent comme autant d'exercices négatifs qui se répercutent positivement dans le champ idéologique de la féodalité. Ainsi *située*, son action ne profite en dernière instance qu'à la classe dominante, et Goetz ne serait pas sorti de l'impasse où il se débat sans l'entrée en scène du jugement de Dieu, ou plutôt sans l'interprétation existencialo-marxiste d'une lutte à mort empruntée à Hegel pour les besoins de la cause. En effet, confronté avec la mort, avec son risque accepté et son épreuve surmontée, Goetz donne la preuve de son universalité, il atteste qu'il est capable de sacrifier la particularité de ses intérêts à l'universalité socialiste, si toutefois les circonstances l'exigent ... Cette théorie dialectique du leader révolutionnaire permet donc de conserver la hiérarchie préalablement établie entre un réalisme pondéré de finalité socialiste et un idéalisme frelaté par l'intérêt bourgeois qui y reste attaché. C'est par l'assomption du risque de mort que Goetz gagne son certificat d'authenticité révolutionnaire ; il a fait ses preuves ; désormais, on le sait capable d'une violence responsable :

«En assumant la guerre et la violence, Goetz condamne les paysans à vingt-cinq mille morts ; s'il les abandonnait à la répression des féodaux, il y en aurait cent mille» ⁽¹⁾.

La dialectique s'est donc consolidée en livrant le critère qui permet de distinguer le vrai dialecticien du faux ; armé de cette jauge, on pourrait se croire à l'abri et pourtant un nouveau problème peut survenir : le dialecticien Goetz a trouvé dans les paysans révoltés ses alliés objectifs, mais il peut se faire que ceux-ci soient absents du théâtre de l'histoire. Frantz von Gerlach a tout pour être un Goetz et néanmoins il est séquestré dans l'imaginaire : c'est que l'histoire de l'après-guerre s'est montrée avare en prolétariat universel ... La synthèse dialectique n'est donc pas encore possible ; il faut attendre, s'en remettre à l'histoire, avoir de la patience et de la pratique, bref, et c'est la leçon que propose M. Verstraeten, il faut s'armer d'espérance dialectique. Ainsi plutôt que de critiquer la représentation théâtrale que Sartre se fait de l'histoire, notre auteur préfère en appeler à l'histoire pour que celle-ci sauve un jour le théâtre sartrien en venant, par son divin verdict, attester la dialecticité de ses méandres et confirmer la vision existentialiste du monde. On sait que Sartre a décidé

⁽¹⁾ *V.é.*, p. 117.

d'attendre la synthèse dialectique, non plus en la compagnie d'un Parti communiste «un peu trop réaliste», mais en confiant ses «nouvelles» espérances aux groupuscules maoïstes. Pour son compte, M. Verstraeten ne réussit pas à oublier que la dialectique ne se maintient en vie qu'au prix d'un dangereux coup de force ; il sait qu'à différer sempiternellement le moment de la synthèse salvatrice, la dialectique risque de manquer d'adhérents ; c'est la raison pour laquelle il n'hésite pas à commenter dialectiquement la déroute de la dialectique :

«Ainsi peut-on se demander si l'immédiat optimisme d'une dialectique critique qui se rapporte au premier ensemble de pièces, n'était pas plus heureux que la subtile complexité de la seconde partie, dénotée sous le titre général de *Critique de la dialectique* et qui commence avec *Le Diable et le bon Dieu* : du point de vue historique, il valait sûrement mieux vivre la Révolution, le Socialisme et l'Espoir dans l'évidence naturelle de leur présence que de s'interroger comme dans la suite sur leur fondement. Mais le reflux étant survenu, Staline mort et enterré, il fallait reprendre tout à zéro, trouver un sens à la révolution, la justifier, bref reconnaître qu'elle n'était plus «naturelle» (12).

Il est difficile de mieux tirer la leçon du théâtre sartrien : on est passé de la Révolution à la révolution. Il faut tout reprendre à zéro. Cela pourrait signifier reprendre autrement la question de l'histoire. Mais ce n'est pas ainsi que M. Verstraeten interprète ce point zéro ou nous a conduit sa problématique. Au contraire, il renverse la pauvreté du zéro en richesse théorique infinie et il repart, de la même façon, sur la même lancée :

«Ce reflux historique s'incarnait malgré tout dans un progrès théorique (dramatique) incontestable, comme si la perte du réel se trouvait compensée par un gain intellectuel et artistique qui, pour compensation imaginaire qu'il fût, restait cependant actif et attestait la part de progrès secret qu'une accumulation d'expériences même défaitistes, réserve à l'histoire prise dans sa totalité» (13).

Ce n'est donc pas l'histoire qui est en progrès, mais l'imagination de Sartre : cette constatation nous paraît bien lourde à supporter pour un livre dont l'ambition profonde est de nous renseigner sur le sens de l'histoire, c'est-à-dire sur la direction à suivre. Or, nous avons vu que l'histoire se dérobe si bien au sens dialectique qu'on lui propose qu'elle en arrive à

(12) *V.é.*, p. 223.

(13) *V.é.*, p. 224.

séquestrer ceux qui s'entêtent à la faire signifier. La tâche qui s'ouvre maintenant n'est donc pas des plus faciles ; en elle, la dialectique risque de se perdre. A cet égard, on peut même voir la mauvaise posture du dialecticien s'attester dans une incise qui en dit long :

«Autrement dit, l'évolution constatée, pour n'être pas interprétée, à la lumière d'une téléologie camouflée n'en manifeste pas moins une amplification de perspective dont le contenu même régressif (*Les Séquestrés* sont plus pessimistes que *Le Diable et le bon Dieu*), atteste à l'évidence que si l'Histoire avance masquée, elle avance tout de même — DU MOINS SI L'ON ADMET QUE SON SENS SOIT D'AVANCER» (14).

Il va de soi que c'est nous qui avons souligné cette restriction hautement révélatrice de l'impasse où se débat ce texte. Car, comment nous faire admettre que l'histoire «*avance*», puisque c'est cela l'objet de la démonstration qui vient d'avorter dans la mesure où M. Verstraeten n'a pas réussi à libérer le sartrisme des impasses qui accompagnent les ontologies négatives. La «liberté» ne s'est donnée que régressivement, elle «est» *ce sans quoi* rien ne serait possible, mais elle garde son secret, elle se dérobe à toute prise conceptuelle et force ceux qui veulent lui donner sens à faire fonds sur les replis de l'imaginaire. Déçu dans sa volonté initiale de positivité dernière, M. Verstraeten aurait pu être conduit à mettre en cause le sartrisme tout entier. On est en droit de penser qu'il aurait dû : *ou bien* reconnaître avec Duméry que cette philosophie est inintelligible sans la grâce de Dieu :

«Nous ne reprocherions pas à Sartre son éthique de la liberté pure : au contraire. Nous lui ferions remarquer qu'elle est divine ou divinisante ; à la revendiquer comme un privilège humain, on préconise l'auto-déification, l'auto-rédemption : apothéose un peu rapide pour une philosophie qui voit dans l'idée de Dieu un simple mirage» (15).

ou bien admettre avec le structuralisme que l'humanisme sartrien n'est qu'une figure récente de la grande mystification théo-téléologique qui régit notre culture et détermine l'effarante accélération du rythme de ses impasses.

En fait, ce n'est pas nous qui objectons cette alternative à M. Verstraeten, c'est lui-même qui se l'oppose, non pour épouser l'un ou l'autre de ces modes de penser, mais pour pouvoir nous «démontrer» que ni la

(14) *V.é.*, p. 224.

(15) H. DUMÉRY, *Philosophie de la religion*, P.U.F., 1957, t. I, p. 281.

philosophie de la religion ni le structuralisme ne sont en droit de s'opposer au sartrisme sans postuler implicitement la pertinence de celui-ci.

LA GRÂCE D'ŒDIPE

Que la liberté soit un concept, voilà qui pose un problème à l'existentialisme qui doit transformer cet élément discursif en « quelque chose » qui soit plus et mieux que le discours ; il faut en effet que la liberté, si elle doit être le fondement, ait une existence transdiscursive, il faut qu'elle s'échappe du discours qui la propose pour aller se réfugier en un lieu sur lequel le discours repose. C'est ce problème central — qui d'ailleurs se retrouve sous des formes diverses dans toutes les philosophies de la finitude — que M. Verstraeten entend résoudre. Il va s'attacher à montrer que *tout* discours est toujours déjà eschatologique, et que parler, quoi qu'on dise, c'est déjà vouloir sauver l'homme, c'est déjà s'inscrire dans un « processus » sotériologique ...

Pour l'instant, notre auteur se pose donc la question de savoir s'il peut continuer à affirmer la transcendance de la liberté, de l'existence, et c'est à cet effet qu'il rappelle la collusion du sartrisme et de la philosophie de la religion. Paradoxalement, M. Verstraeten reprend ainsi à son compte la critique structuraliste, et il s'attache à montrer que Sartre a effectivement re-parlé le discours de Kierkegaard. Il montre que la liberté n'est guère qu'une traduction prétendument laïque de la grâce ; autrement dit, qu'à l'instar de celle-ci, la liberté est mystérieuse : elle se tient *hors* du langage et en même temps, elle le rend possible ; elle agit et oriente le cours du discours et ce, malgré le fait qu'il convient de lui conserver une nature *extra-logique*. La question de M. Verstraeten est donc celle d'une laïcisation : comment faire entrer en l'homme, en son discours quelque chose qui lui vienne d'ailleurs et qui n'ait rien à devoir à Dieu ou à ses substituts ? Sur ce point, le sartrisme est insuffisant, et c'est auprès de la psychanalyse que M. Verstraeten emprunte les armes de la démonstration qui protégera le sartrisme contre lui-même en lui inoculant l'anti-corps qui doit permettre de résister à la maladie anti-anthropologique. Cet anti-corps se constitue d'une interprétation du processus d'homínisation tel que le décrit l'école de Lacan. Pour dire vite l'essentiel, rappelons que le langage en sa fonction de maîtrise symbolique repose sur la castration, laquelle n'est autre que l'insertion violente dans l'ordre social, c'est-à-dire l'obligation de se vivre comme sujet, de communiquer, de reconnaître les autres et d'échanger avec eux des mots. C'est à cette loi fondamentale (du discours analytique) que M. Verstraeten en appelle pour affirmer que tout

discours est l'effet de cette violence sociale qui «sauve» de la violence naturelle ; et si tel est le cas, tout discours, quel qu'il soit, est une implicite affirmation d'un «salut» culturel opposé au désordre de la nature, à ce risque de mort appelé *rareté* des biens naturels. Dès lors, la boucle est close : n'importe qui peut dire n'importe quoi, il s'agit toujours d'anti-nature du fait qu'il s'agit «toujours», par le simple fait que quelque chose est dit ou peut être dit, d'unir les hommes contre leur maître éternel : la mort. Aussi M. Verstraeten n'a-t-il accepté l'accusation de théologie que pour établir qu'elle vaut pour tout discours, y compris celui des structuralistes qui, s'ils acceptent de parler, le font nécessairement dans une perspective salvatrice, que celle-ci soit avouée ou méconnue. Il ne faut donc pas s'étonner de voir notre auteur se lancer dans un réquisitoire contre l'œuvre de Foucault en se tenant sur un sol qui a été archéologiquement décrit par *Les Mots et les Choses*. Ce n'est pas à la «qualité théorique» du discours foucauldien que M. Verstraeten s'en prend, c'est à l'homme, à ce professeur au Collège de France qui énonce, et par là dénonce, la répressivité des discours ordonnés mais qui, pour ce faire, ordonne magistralement le sien, le plie aux exigences disciplinées d'un enseignement clair et rigoureux :

«Dès lors, l'ontologie que nous propose Foucault en opposition à la dialectique consistera en un triple saut périlleux, celui du Désir, de la Loi et de la Mort : mais le filet est tendu, le philosophe se sert du frisson de la mort pour produire sa critique des vivants — lui-même retombe inmanquablement sur ses pieds en faisant oublier le problème même du devenir de sa présence à travers la fulgurance de son exercice. Une fois de plus, le philosophe se laisse prendre au piège de son discours : comme Hegel, il comprend tout sauf le mouvement de compréhension lui-même ; regard de Dieu, supervisant au nom d'une théorie la totalité de l'expérience, il oublie de s'y réinsérer lui-même, et enjoint aux hommes une lucidité que sa condescendance prosélytique n'applique pas à lui-même» (16).

A ce genre de critique, on sait que Foucault se borne à «opposer un rire philosophique, c'est-à-dire pour une certaine part, silencieux» (17). Foucault n'entamera pas ce débat-là, la *Conclusion de l'Archéologie du savoir* ou *l'Ordre du discours* le montrent à suffisance ; et de fait, un tel débat ne peut avoir lieu ; les conditions minimales n'en seront jamais réunies. Foucault s'est en effet attaché à récuser les questions anthro-

(16) *V.é.*, p. 324-5.

(17) M. FOUCAULT, *Les Mots et les Choses*, p. 354.

pologiques, à montrer l'inéludable impasse de leurs incessants va-et-vient entre l'homme qui se dépasse et ce qui le dépasse, entre le transcendantal et l'empirique, entre le cogito et l'impensé, entre l'origine récupérée et l'origine différée. Pour son compte, Foucault s'efforce de parler un autre langage ou à tout le moins de dessiner la place d'une pensée dont la trame sera constituée de questions et de réponses exemptes de références anthropologiques. Dès lors, il n'a rien à répondre aux objections humanistes, il a — et c'est ce qu'il fait — à laisser jouer le temps, à laisser aux textes le temps de s'écrire autrement, de s'organiser suivant un ordre qui aujourd'hui, reste *insensé*. Et ceux qui, à l'instar de M. Verstraeten, croient pouvoir répondre de manière satisfaisante, c'est-à-dire définitive, à ces questions anthropologiques si vite vieillies, qu'ont-ils donc à faire, sinon à répéter inlassablement que c'est l'homme qui parle et qui agit, qui fait l'histoire et qui la subit? Rien ; sauf peut-être, et c'était là le but de *Violence et éthique*, espérer sortir anthropologiquement de l'impasse anthropologique! C'est sur cette voie absolue que M. Verstraeten s'est engagé et c'est ce sommet de la philosophie de l'homme — que peu espèrent encore atteindre — que M. Verstraeten voulait offrir à la philosophie. Son livre entendait mettre un terme à l'incessante oscillation du «Sujet» jusqu'ici écartelé entre la conscience et les objets, entre le pour soi du discours et l'en soi de la chose. Nous avons souligné plus haut qu'il n'y était pas parvenu, que son analyse du théâtre sartrien ne lui avait pas permis de fonder la dialectique humaniste ; pour mener à bien sa tâche, M. Verstraeten a dû recourir à la théorie psychanalytique en faisant se confondre la liberté et ce *rien* où le Désir et la Loi s'articulent en un hiéroglyphe indéchiffrable d'être en deça de tout chiffre, de tout dire. Ce que M. Verstraeten retient de la psychanalyse, c'est le fait qu'elle garde l'œil fixé sur le passage du biologique (naturel) au symbolique (culturel) et que cette mutation s'effectue *grâce* au Père ; on sait en effet que c'est au nom de celui-ci que le discours sera tenu, sera à même de fournir la carte de son identité et de se donner l'idéal, qu'en bon coupable, il s'astreindra à poursuivre. Psychanalytiquement parlant, le Père est fondamental, il est le tiers-terme qui instaure la différence (nature/culture) et préside à sa suppression toujours symbolique, à son abolition toujours différée mais en tous cas sauvegardée dans son principe. Dès lors, la question qui se pose à nous est de savoir si la psychanalyse, dans l'usage philosophique qu'en fait M. Verstraeten, permet de résoudre effectivement le problème central de *Violence et éthique*. Il est au moins certain que la psychanalyse règle la question de la morale en la supprimant : chacun poursuivant son désir, nul

n'aura mérite à désirer le socialisme ou à moraliser à son propos ! Mais la question n'est pas là ; elle est de savoir si la psychanalyse réussit à briser le cercle où s'enferme toute pensée de la finitude. La théorie psychanalytique est en effet confrontée à une double exigence contradictoire : elle doit parler de l'inconscient, elle nous en dit consciemment quelque chose, et en même temps, elle nous dit que son attention est tout entière tournée vers ce que dit l'inconscient, vers ce qui de l'inconscient structure ce conscient à partir duquel elle théorise. Théoriquement, la psychanalyse n'a jamais résolu cette question⁽¹⁸⁾. L'interprétation œdipienne du langage reste une représentation consciente de ce qui joue dans l'inconscient, et à ce titre, elle ne vaut que ce que vaut une représentation de la conscience. On sait que la psychanalyse se tire d'affaire en s'appuyant sur la pratique du transfert ; mais pour sa part, M. Verstraeten est privé de ce recours, il n'a à sa disposition qu'un discours qui s'auto-dénonce, qui revendique le caractère transitoire de sa validité : M. Verstraeten prétend en effet que le jour où sera advenu *l'objet* en vue duquel son discours a été tenu, eh bien qu'alors, son discours s'effacera au profit de son objet, celui-ci fera disparaître celui-là à la manière d'un arbre qui laisse se détacher de soi un fruit trop mûr. Mao-Tsé-Toung dirait que ce discours risque de valoir dix mille ans. Nous n'aurons pas la patience d'attendre, nous préférons mettre en question la postulation elle-même plutôt que d'espérer l'avènement de son trop lointain objet, si merveilleusement socialiste celui-ci soit-il ! Bref, nous préférons poser une question d'ordre philologique, nous oserons nous limiter à interroger le langage de M. Verstraeten. Mais avant de conduire cette interrogation, rendons justice à notre auteur en rendant compte du rapport qu'il entretient au sartrisme et en examinant la radicalité de la critique qu'il oppose à son maître.

COUP DE GRÂCE POUR LE SARTRISME

Nous l'avons assez vu, le théâtre de Sartre est tout entier traversé par une indépassable ambiguïté et par une interminable oscillation entre un idéalisme éthique et un réalisme «révolutionnaire». Petit à petit, Sartre a appris à préférer le second terme ; progressivement, il s'est aligné sur le réalisme du P.C. et il s'est opposé aux petits bourgeois idéalistes et irresponsables qui, comme par exemple Claude Lefort, dénonçaient la

(18) C'est à notre avis cette difficulté qui, disons-le en passant, gouverne le style de Lacan.

politique et la structure contre-révolutionnaire du Parti. Il a été un temps où Sartre confondait le P.C. et la classe ouvrière. Il ne faut pas oublier ce temps qui n'est plus, il faut au contraire se demander si ce temps a été effectivement révolu par l'explosion de 68. Selon M. Verstraeten, Mai est venu s'imposer à Sartre comme une matérialisation de l'idéalisme que son œuvre théâtrale s'acharnait à conjurer ; en Mai, Sartre fut contraint d'assister à

«la descente dans la rue, intransigeants et armés de leur seul idéal, d'une multitude de héros éthiques : une multitude de Hugo, de Lucien, de paysans naïfs et en révolte, de Frantz von Gerlach, bref tous ces héros soudain en acointance paradoxale avec la révolution, et qui en constituaient pourtant jusque là la croix éthique face à l'efficacité du héros dialectique» (19).

Et avec son brio habituel, Sartre s'est livré à son auto-critique, il s'est rapproché des maoïstes (20), il a défendu le principe de la liaison effective avec les masses, il s'est lancé dans la critique du savoir universitaire, il est allé «*aussi loin que possible dans un sens, mais dans un autre* (21)» sans savoir si *Flaubert* a la moindre dimension socialiste, il achève son monumental ouvrage avec l'espoir qu'il sera un jour récupéré par les masses ... Mai 68 lui-même n'a pas changé Sartre ; il est resté *réaliste*, il sait que la révolution n'est pas pour demain et que la synthèse qu'il désire ne peut se réaliser *hic et nunc*. Alors, il a choisi d'attendre en cautionnant certaines thèses gauchistes, en les couvrant de sa renommée, car il «sait» que *le Monde* ne mentionne l'existence des petites actions militantes qu'à la condition de pouvoir y adjoindre un nom prestigieux. Autrement dit, Sartre continue à représenter le gauchisme sans être lui-même un gauchiste. Et ce, non pas parce que Sartre est un salaud ou un bourgeois, mais parce qu'il ne peut changer la structuration de sa pensée. C'est ce que M. Verstraeten explique à la lumière d'une description de l'enfant-Sartre empruntée au second tome du *Flaubert* :

«l'amour des parents l'a produit et reproduit sans cesse, cet amour le soutient, le porte du jour au lendemain, l'exige et l'attend ; bref, l'amour

(19) *V.é.*, p. 364-5.

(20) Il faut tout de même se demander si les groupuscules maoïstes qui se font et se défont au rythme de leur impuissance et de leurs échecs constituent la nouveauté de Mai ou s'ils sont le passé qui s'efforce de survivre contre ce que Mai a charrié de nouveau. Le maoïsme reste pour une large part fidèle aux enseignements de Lénine : n'est-ce pas rester fidèle à ce qui a permis au P.C. de devenir ce qu'il est ? N'est-ce pas répéter une attitude qui a déjà fait la preuve de sa faillite ? Nous essaierons de répondre ailleurs à cette question.

(21) J.-P. SARTRE, *Situations VIII*, p. 469.

garantit le succès de la mission. Plus tard, en vérité, l'enfant peut trouver d'autres objectifs, des conflits d'abord masqués peuvent déchirer la famille : l'essentiel est gagné. Il est marqué pour toujours dans le mouvement de sa temporalisation quotidienne par une urgence téléologique ; si plus tard, avec un peu de chance, il peut dire : «Ma vie a un but, j'ai trouvé le but de ma vie», c'est que l'amour des parents, création et attente, création pour une jouissance future lui a découvert son existence comme mouvement vers une fin ...» (22).

M. Verstraeten trouve décrit dans ces pages ce qu'il appelle le «*triomphalisme narcissique*» (23) de Sartre et, en bon existentialiste, notre auteur n'hésite pas à faire grief à Sartre d'être bien né, d'avoir été un petit privilégié qui ne pouvait que croire au sens du monde et à la finalité de l'histoire. En d'autres termes, M. Verstraeten reconnaît dans sa *postface* que le sartrisme est une pensée d'ordre, que c'est une pensée qui joue à représenter le négatif, à l'organiser pour lui conférer un sens qu'il ne peut avoir. Marqué pour toujours par une structure téléologique, le sartrisme est pour toujours une pensée qui prône sa réalisation tout en la reportant à plus tard. Dès lors, M. Verstraeten renonce à lever l'ambiguïté du sartrisme, il a compris que cette ambiguïté *était* le pensée même de Sartre. En conséquence, on peut dire que *Violence et éthique* débouche sur un constat de carence : le sartrisme ne pourra effectuer la synthèse du positif et du négatif, car le sartrisme est une pensée essentiellement positive, il y a entre elle et le négatif un insurmontable abîme, celui qui disjoint la chose du mot, l'action du spectacle. M. Verstraeten a eu raison de vouloir comprendre Sartre à partir de son théâtre, car toute l'œuvre de Sartre est essentiellement théâtrale, elle n'en finit pas de donner des représentations, de se considérer comme coupée de ce dont elle parle. Or, commencer à philosopher en postulant que «quelque chose» échappe au discours tandis que celui-ci s'efforce de s'en emparer, c'est se condamner à un va-et-vient infini entre des termes qui ne seront jamais réductibles l'un à l'autre, car ils n'existent que l'un par l'autre, organisant entre eux les quiproquos infinis de toute pensée finie. Nous pensons que la difficulté qui a donné à M. Verstraeten tant de fil à tordre et à retordre ne peut être levée, en un sens peut-être hégélien (24), que par une interrogation sur le langage qui parle

(22) J.-P. SARTRE, *L'Idiot de la Famille*, t. II, p. 405.

(23) *V.é.*, p. 383.

(24) Cfr sur ce point G. LEBRUN, *La Patience du Concept* ; et beaucoup plus modestement dans la même foulée M. PAQUET, *Essai sur l'Absolu*, in *Annales de l'Institut de Philosophie*, Bruxelles, 1972.

cette différence et se déploie à partir d'elle. Aussi, terminerons-nous cette réflexion en demandant à M. Verstraeten la permission de radicaliser son opposition au sartrisme en passant d'une critique de l'homme et de son triomphalisme narcissique à une critique de la structure de pensée qui conduit aussi bien à ce triomphalisme qu'à un livre comme *Violence et éthique*.

LA POSTULATION ONTOLOGIQUE DE M. VERSTRAETEN

Nous l'avons annoncé, nous allons essayer de formuler une question philologique héritée peut-être de la pensée de Nietzsche. Or, M. Verstraeten s'est en quelque sorte attendu à la formulation de semblable question et il a eu soin de la circonscrire en lui assignant à l'avance un socle qui n'est pas le sien. Reprenons à ce propos l'alternative que M. Verstraeten avance pour mettre son discours à l'abri des investigations de ceux qu'il appelle «*les axiomaticiens du concept*»⁽²⁵⁾ :

«l'ontologie est-elle positiviste ou libre, la liberté un mot, ou l'être lui-même en tant qu'il se réfléchit, qu'il s'hypostasie dans un concept? Croyons-nous aux conditions formelles de l'expérience en tant qu'elles se présenteraient dans une antériorité de principe sur le non-pensé où l'expérience découperait l'objet de ses préoccupations, ou, au contraire, croyons-nous à l'expérience des conditions formelles comme à un soubassement ontologique dont les catégories ne constitueraient que l'expression extérieure — expression requise dans les époques de réflexivité où l'existence tente de se resaisir elle-même?

En fait, le positivisme n'est pas une philosophie, mais une technique du savoir. De là l'ambiguïté de ses débats constants avec l'ontologie. Détermination des propriétés internes du savoir, il est nécessairement présent ou présentifiable à propos de n'importe quelle philosophie. Il en constitue la mesure syntaxique et sert tout simplement à rappeler qu'il s'agit de mots et non de choses. Mais, inversement, il déborde sa fonction de gardien de l'ordre scripturaire de toute forme de connaissance dès l'instant où il oriente le statut de la connaissance vers une interprétation philosophique qui privilégie, par une décision de caractère ontologique, le pouvoir de l'écriture (ou de la pensée) pour en faire la loi de constitution à priori ou historique de l'objet de la connaissance. Et, de fait, le positivisme se trouve entièrement démuné face à une écriture qui a conscience de sa distance à la chose et qui tente en conséquence de surmonter ce hiatus en se produisant dans la conscience matérialiste de son homogénéité problématique à la chose visée»⁽²⁶⁾.

⁽²⁵⁾ *V.é.*, p. 231.

⁽²⁶⁾ *V.é.*, p. 230.

La métaphysique positiviste que M. Verstraeten évoque et caractérise et la métaphysique eschatologique que lui-même met en œuvre organisent leur débat en se fondant toutes deux sur le socle que nous voudrions mettre en question. Ce socle est l'évidence contemporaine, il se manifeste comme s'il ne supposait rien, et pourtant, il emporte avec soi toute une interprétation du langage. Le discours de M. Verstraeten s'accorde au discours positiviste pour postuler qu'entre les choses et le langage, il y a un écart : M. Verstraeten pense pour son compte que cet écart sera comblé par l'«homme» placé par sa pensée en cet étrange interstice où les choses se nouent aux mots. Mais cet écart, et le champ encerclant où il se déploie, est-il lui-même autre chose que signe? N'est-il pas ce que M. Verstraeten appellerait un effet de discours? Est-il donc une autre chose que le mot? Celui-ci parle-t-il toujours de lui ou évoque-t-il une chose qui serait censée s'en être exemptée?

Ce sont les mots qui ont tissé tous les *discours-sur* qui se sont constitués au fil de notre tradition : la théologie, l'ontologie et leurs récents substituts (psychologie, sociologie, anthropologie), tous ces discours que l'on croit concrets du simple fait qu'ils postulent s'exercer sur une chose qui leur échappe et qu'ils ne saisiront jamais, s'agitent partout sans raison, méconnaissant bruyamment aussi bien l'Absolu de Hegel que l'affirmation nietzschéenne d'une pensée corporante. Car dans leur divergence peut-être fondamentale, Hegel et Nietzsche ont pensé sans postuler cette dualité qui nous irrite et nous limite, et dont la sempiternelle impasse provoque les relectures de ces maîtres que nous repoussons devant nous comme le regard le fait de l'horizon, plutôt que de nous installer avec eux dans la pensée proprement philosophique.

Août, 1972

A propos de *Matérialisme et Empiriocriticisme*

par Jean-Pierre Gaudier

On le sait : le premier grand travail «philosophique» de Lénine — *Matérialisme et Empiriocriticisme*, rédigé pendant les derniers mois de 1908 et publié, à Moscou, au printemps de 1909 — voulait montrer à tous ceux qui, parmi les bolchéviks de l'époque, croyaient le marxisme dépassé par les progrès de la science et adoptaient les positions empiriocriticistes, combien ils se trompaient et combien le prolongement souvent gauchiste de leur erreur faisait le jeu de la réaction en divisant le Parti et en le poussant à un illégalisme qui l'aurait offert isolé aux coups d'une répression déjà terrible. Campagne efficace. Mais le livre, qui en avait été l'instrument décisif, perdit vite, avec son contexte, sa limpidité. L'avatar sensualiste mécaniste de la thèse du reflet régna bientôt sans partage.

Bien sûr, son rejet — dans les ténèbres de l'oubli ou sous les projecteurs de l'indignité — délimite en gros le camp conservateur, sous les multiples visages duquel il trahit une cohésion fondamentale, ou vers lequel il constitue un premier pas dangereux. Les idéologues de la bourgeoisie furent heureux de voir dans *Matérialisme et Empiriocriticisme* quelle «puérilité pré-critique» — pré-kantienne — véhiculait le marxisme, de quel «retard théorique» il se nourrissait. La même appréciation fit trouver charitable aux théoriciens réformistes — les Korsch, les Pannekoek — d'abandonner toute référence à ces *Notes* ⁽¹⁾ de circonstance. Et, de nos jours encore, beaucoup de critiques aux convictions de gauche voient en elles une «erreur de jeunesse» avant les *Cahiers* de 1914 sur la *Science de la*

(1) *Matérialisme et Empiriocriticisme : Notes critiques sur une Philosophie réactionnaire.*

Logique de Hegel. Comme si la tactique juste défendue par Lénine pendant les années noires qui suivirent 1905 avait pu dans l'un de ses pôles — les rapports avec la tendance néo-kantienne dans le Parti — découler de l'aberration théorique, ou comme si, du théorique au politique, nulle relation n'eût existé ...

Mais aussi, les révolutionnaires — escamotant nécessairement, alors, la question du passage de *Matérialisme et Empiriocriticisme* aux *Cahiers* — se contentèrent, la plupart du temps, d'affecter d'un indice positif la même lecture. D'en inverser le signe. De quelles erreurs, de quels drames historiques — ou, au mieux, de quelle stérilité — cette pétrification et ce bouleversement des textes léninistes furent un facteur, nul ne l'ignore : même aujourd'hui, une gêne subsiste ; des études remarquables qui, dans la catégorie de «reflet», identifient pourtant celle de «procès», ne quittent guère encore l'orbe des *Cahiers* ⁽²⁾ ; et si, cependant, les deux ouvrages de Lénine illustrent pour L. Althusser la même position, le caractère déconcertant du premier venant «(des) incroyables torsions que Lénine fait subir à la terminologie catégoriale de l'empirisme pour la retourner contre l'empirisme ⁽³⁾», l'intuition — quoiqu'elle semble correcte — est embryonnaire, sinon désinvolte.

UNE ÉTUDE ORIGINALE — LÉNINE DEVANT KANT

Dans ces conditions, l'*Essai sur la position de Lénine en philosophie* que Dominique Lecourt vient de livrer au public ⁽⁴⁾ vaut d'être lu, attentivement.

Son *Introduction* — brève mais importante — situe de façon contestable, il est vrai, la tendance néokantienne parmi les bolchéviks ; Lecourt y donne l'impression qu'elle naquit impliquée — et ce *naturellement* — par la naissance de courants gauchistes (les otzovistes) et/ou liquidationnistes dans le Parti après 1905, alors que Bogdanov — par exemple — avait publié dès 1904 la première partie de son *Empirionisme* ⁽⁵⁾ et que, de 1904 à 1907, Lénine, vu l'urgence des tâches

⁽²⁾ Cfr notamment Jean-Louis HOUDEBINE, «De la notion de reflet au concept de processus (sur une lecture de Lénine)», dans *La Nouvelle Critique*, n° 18, octobre 1968.

⁽³⁾ Louis ALTHUSSER, *Lénine et la philosophie*, suivi de *Marx et Lénine devant Hegel*, Paris, Maspero, 1972, p. 28.

⁽⁴⁾ Dominique LECOURT, *Une Crise et son Enjeu, Essai sur la position de Lénine en philosophie*, Paris, Maspero, «Théorie», 1973. Disciple convaincu d'Althusser, D. Lecourt a notamment participé à l'élaboration du *Cours de Philosophie pour Scientifiques* et il est déjà l'auteur (dans la même collection) de *Pour une critique de l'épistémologie (Bachelard, Ganguilhem, Foucault)*.

⁽⁵⁾ Terminé en prison pendant l'année 1906 et envoyé alors à Lénine.

pratiques, avait dû considérer le terrain philosophique comme provisoirement neutre entre les bolchéviks. Mais ensuite, après avoir exposé les thèses fondamentales de Mach — dépassement de l'antagonisme matérialisme/idéalisme par l'assimilation de l'esprit et de la matière, négation de l'existence de la chose en soi — et après avoir montré leur prétention à la «scientificité», Lecourt dégage de tout cela son fil conducteur :

1. Lénine ne vise pas, abstraitement, à «combattre l'empiriocriticisme», mais bien à en combattre les ravages dans les rangs bolchéviks ;
2. dès lors, il devra tout à la fois
 - 1° montrer que, en fait, l'empiriocriticisme *contredit* — au point de bloquer toute recherche nouvelle — les découvertes scientifiques dont il se croit issu ;
 - 2° montrer qu'il n'est donc pas une nouveauté — l'antagonisme matérialisme/idéalisme demeurant insurmontable — mais, au contraire, une variante de l'idéalisme agnostique et que, dès lors, le «marier» avec le matérialisme dialectique revient à liquider celui-ci ;
 - 3° montrer que le matérialisme dialectique rend compte, et des découvertes scientifiques récentes, et des problèmes scientifiques encore non résolus, dont il permet, d'ailleurs, la formulation correcte.

On voit qu'il s'agit de prendre au mot l'articulation notionnelle fondamentale de *Matérialisme et Empiriocriticisme*, la «prise de parti en philosophie» et la «bataille philosophique» — ou, plus exactement, la lutte des classes délibérément approfondie sur le terrain philosophique également — mais aussi qu'en aucun axe du livre le matérialisme dialectique ne s'oppose à l'empiriocriticisme comme la «vérité» fait à l'erreur. D'ailleurs, il ne le pourrait pas, car — Lénine le répète souvent — aucun espace commun à l'un et à l'autre ne le permet. Plutôt, le matérialisme dialectique intervient pour briser un adversaire dont toute la force est de duplicité : pour rejeter à gauche les sciences — à savoir, ici, l'étude scientifique de la perception — et, à droite, les thèses spéculatives sur elles plaquées. Il les restitue à leur objective contradiction ; et toute la lecture sensualiste de *Matérialisme et Empiriocriticisme* se réduit en somme à confondre cette *illustration* de la thèse du reflet — illustration faite d'exemples pris dans l'analyse des phénomènes sensoriels — avec son sens philosophique général.

LES DEUX QUESTIONS ET LA THÈSE DU REFLET

En fait, selon Lecourt, à la racine de la pensée léniniste, la thèse du reflet

1. fixe l'ordre juste des questions de base, celle — philosophique — du primat de l'être sur la pensée, ou l'inverse (question n° 1), et celle du degré d'exactitude que peuvent atteindre nos connaissances (question n° 2) ;

2. répond de façon matérialiste à la question n° 1 ;

3. permet donc la position juste — *philosophique* — de la question n° 2 qui, ensuite, se résout nécessairement par la construction d'un problème *scientifique* et par la recherche d'une réponse à celui-ci.

Or, dans leur ensemble, les théories classiques de la connaissance inversent l'ordre des questions. Elles essayent de répondre à la question n° 2 avant d'envisager la question n° 1. Elles subordonnent donc la reconnaissance du monde extérieur à la détermination de la nature de la pensée et résolvent *ipso facto* de façon idéaliste la question première. Elles peuvent, après coup, tenter de le cacher par une réponse *explicitement* agnosticiste à cette question postposée, comme Kant et les néo-kantiens ; elles peuvent se contredire par une réponse *explicitement* matérialiste, comme les matérialistes du XVIII^e siècle ; ou bien elles peuvent confirmer franchement leur parti pris, comme un Berkeley, dont, pour cette raison justement, Lénine se sert pour démasquer les agnostiques : le vice originel ne peut être éliminé.

En outre, ces épistémologies stérilisent la question n° 2 — *scientifiquement* décisive — en la congelant dans le spéculatif ; elles la limitent à la recherche des garanties de l'accord — considéré comme «vérité» — entre un «sujet» et un «objet», dont l'un, forcément, recèlera le «contenu» du savoir.

LA THÉORIE DU REFLET

La thèse matérialiste dialectique du reflet, quant à elle, brise paradoxalement la structure spéculaire des autres épistémologies en cessant de mettre en doute la réalité intrinsèque du monde et en demandant aux savants — aux historiens — par quels mécanismes la connaissance que nous en avons progressé sur la voie de l'objectivité ; et la *théorie* du reflet — c'est-à-dire les quatre thèses qui vont suivre, et la «thèse du reflet» proprement dite — «peut être lue tout entière comme la décomposition systématique du fantasme de miroir (...) (p. 43)» :

1. «le reflet désigne une *pratique* (active) d'appropriation du monde extérieur par la pensée (p. 43)», et, par conséquent, est «actif» ;

2. le reflet, par essence inachevé, est l'éternelle transformation de l'*en soi* en *pour nous* : rien n'est inconnaissable ; et

3. le critère et le moyen de l'objectivité de la connaissance est la praxis — ce qui est très différent de la théorie pragmatiste du «succès» dans «l'application» — qui, vu la deuxième thèse, est toujours approximative ;

ce qui revient à dire que

4. «à la subordination idéaliste relativiste de la vérité relative à la vérité absolue, où l'absolu fait figure de perfection dont le relatif ne serait qu'un moindre degré, Lénine oppose la double réintégration réciproque de l'absolu dans le relatif et du relatif dans l'absolu (p. 46)».

LÉNINE DEVANT HEGEL DEVANT KANT

A partir de là, Lecourt va tenter de démontrer, non seulement que les *Cahiers* sur la *Logique* de Hegel explicitent simplement une notion de «procès» déjà à l'œuvre six ans plus tôt dans *Matérialisme et Empirio-criticisme*, mais encore qu'ils appliquent dans une bataille différente — Lénine, en lisant la *Logique*, se trouve au premier chef devant la critique hégélienne de Kant — les mêmes principes grâce auxquels *Matérialisme et Empirio-criticisme* avait écrasé les théories empiriomonistes dans le Parti.

Un bref rappel de la manière dont Kant — ayant constaté l'existence de jugements synthétiques *a priori* et ayant dû, pour en rendre compte, élaborer sa «logique transcendantale», sa logique du sujet connaissant — affirme simultanément l'existence objective de la chose en soi et son inconnaissabilité, en une contradiction que Hegel puis Lénine dénoncent, situe son apport exact à la théorie de la connaissance : il y réintroduit la question du *contenu* du savoir, sans, pourtant, parvenir à la résoudre — sinon par le mot désespéré de «schématisation».

Or, selon Hegel, cet échec est dû à ceci — poursuit Lecourt — que la logique transcendantale est «une philosophie *de* l'être mais qui se pense dans les formes d'une philosophie de la réflexion *sur* l'être (p. 58)», tandis que sa propre logique est effectivement celle de l'être, «qui se dit — et se dit à lui-même — *dans* et *par* le discours du sujet (*ibid.*)». Hegel, amenant au jour la structure spéculaire des théories idéalistes de la connaissance, nous montre donc du même coup qu'il s'agit en réalité de la structure *des théories de la connaissance* (idéalistes, forcément) *produites par l'inversion*

de la question n° 1 et de la question n° 2. Lui-même a restitué leur ordre ; il a répondu dans l'ordre aux deux questions ; et, dit Lecourt, «c'est à cette situation unique dans la philosophie moderne (qu'il) doit l'importance du rôle qu'il a joué dans la constitution du matérialisme dialectique (p. 61).»

Lénine en est conscient. Et, dès lors, «tout ce qui est rectification de la subordination de la question n° 1 à la question n° 2 chez Hegel, il le conserve et l'exploite ; tout ce qui est solution de la question n° 1, il le rejette (p. 62).» Dans Hegel, il investit donc l'absolu contre le subjectif, mais en rejetant, de la notion d'absolu, ce qu'elle a de spécifiquement hégélien — son caractère «subjectif absolu» et le finalisme qui en résulte — pour en garder seulement le concept *matérialiste* dialectique — remis sur ses pieds, en somme, au cours de l'opération — de «mouvement objectif interne et nécessaire de déterminations contradictoires dans leur unité sans sujet (p. 66)».

LA «CRISE» DES SAVANTS

D'autre part, *Matérialisme et Empirio-criticisme* reproche à Plékhanov d'avoir, dans la même polémique, défendu le matérialisme dialectique «maladroitement», à partir d'une position elle-même erronée — à savoir en pur philosophe — et sans voir «la fonction réelle, dans la conjoncture scientifique, des solutions imaginaires proposées à la «crise» (de la physique) par la philosophie de Mach et de ses partisans (p. 75)»⁽⁶⁾. Lecourt insiste, à juste titre nous semble-t-il, sur ce point : Plékhanov n'avait pas vu l'enjeu de la lutte contre l'empirio-criticisme ; il avait parlé en matérialiste pré-dialectique. Au contraire, Lénine discerne l'importance de ladite «crise», définie par Lecourt (pages 83 à 91 surtout) comme la mise en cause d'une physique où l'on avait vu jusque vers 1850 le prolongement de la mécanique — dite «classique» — de Lagrange, par la théorie électro-magnétique, par le renouvellement de la théorie cinétique des gaz et par le développement de la thermodynamique, avec le principe de la dégradation universelle et irréversible de l'énergie.

Écartèlement qui affolait en effet bien des savants éminents, dont, justement, les Mach, les Poincaré. La matière n'existait plus. Elle n'avait jamais existé. La recherche était brutalement bornée par quantité d'inconnaissables — la nature de la force, l'origine du mouvement, la finalité

(6) Le lecteur moderne — quand il s'attend à trouver dans *Matérialisme et Empirio-criticisme*, prenant un titre pour un plan, le matérialisme dialectique face à l'empirio-criticisme — impute donc à Lénine la même erreur que celui-ci reprochait à Plékhanov.

de la nature, etc. — et, finalement, le discours scientifique se réduisait à une symbolique dérisoire ... Or, Lénine montre que l'on confond ainsi le concept *scientifique* de matière et sa catégorie *philosophique* ; que le dépassement du premier n'efface pas la seconde ; et que, dès lors, la fuite en avant des savants vers le domaine de la métaphysique est étroitement liée à une impuissance *scientifique* ⁽⁷⁾ : celle de mettre au point un concept nouveau. Aussi prend-il parti, tactiquement, pour le «néo-mécanisme» de savants comme Haeckel, Brillouin, Maxwell, Helmholtz, imperturbables dans la «crise» — qui n'est qu'un profond renouvellement — parce que «spontanément matérialistes», parce que refusant l'assimilation d'un concept de matière particulier (dépassé) à la catégorie philosophique correspondante, ou, encore, parce que refusant la subordination — inéluçablement idéaliste et spéculative — de la question n° 1 à la question n° 2.

L'enjeu de la bataille était l'unité du Parti, mais, aussi, la restitution des sciences à elles-mêmes, c'est-à-dire au progrès. A l'histoire *vivante*, comme eût dit Hegel.

UNE PERSPECTIVE FAUSSÉE

Après cette deuxième partie de son *Essai* ⁽⁸⁾, enfin, et avant une *annexe* où sont proposés les textes — Ostwald, Cornu, Brillouin — de la polémique qui en 1895, à propos du problème de la «matière», anima la *Revue Générale des Sciences*, Lecourt conclut en développant sur le mode exhortatif la notion-clé de «prise de parti en philosophie».

Mais là, précisément, surgit dans l'analyse une contradiction qui la met tout entière en *question*. Car, si le domaine philosophique doit être éclaté, restitué avec clarté à sa fonction superstructurelle — en quoi se synthétise l'avantage décisif du mouvement prolétarien sur ce nœud des fortifications bourgeoises, leur *illusionnisme* — et si, d'autre part, la méthodologie de toute *pratique* et la théorie de sa méthodologie doivent bien être amenées au jour afin de rendre possible son étude, on comprend mal le «ton», la méthode utilisée par Lecourt pour le faire voir. Nulle part — et, pourtant, Dieu sait si son propos devait l'y inviter — il ne déclare de quelle nature est son adversaire, ni où il se trouve. Nulle part, non plus, il ne détermine avec précision l'enjeu de la bataille. Non qu'il faille réduire la confron-

(7) Une impuissance dialectiquement renforcée, faut-il le dire, par l'archaïsme — et l'inconséquence — des prises de position philosophiques ; en d'autres termes ; par l'ignorance du matérialisme dialectique.

(8) *Lénine devant la «crise» des savants*.

tation théorique à sa forme académique, à la *polémique* ; mais l'on admettra difficilement que tout en elle, inversément, se ramène à l'implication vague, presque allusive, de ceux qui, pour n'avoir pas compris Lénine, glissent vers le piège social-démocrate et contribuent, par là, à retarder l'avènement du socialisme.

En vérité, Lecourt ne dit pas — ni ne cerne — ce qui porte sa démarche. De quoi sa recherche — les principes qu'elle manifeste, les questions qu'elle implique — est-elle *reflet*, et comment ? Il ne faut pas se leurrer : la prise d'un parti (de classe) dans le champ philosophique n'est autre, chez Lénine, que l'application de la thèse du reflet à son propre énoncé. Et, par conséquent, pour ramener le problème à sa véritable essence, qui est d'histoire, le livre de Lecourt aurait dû croître en spirale ; se donner pour objectif, moins un «concept» que son propre foyer ; saisir la nature involutive de son propos et quérir la forme théorique de cette involution. Par là, sans doute, il se fût arraché à l'orbe d'un marxisme dévoyé, spéculatif, où la rigueur et la *scientificité* croissent à mesure qu'on s'éloigne de la pratique révolutionnaire. D'un marxisme — si l'on peut dire — dont le sectarisme, dont l'anathème anti-«révisionniste» permanent occultent mal la clôture mécaniste (clôture narcissique, dont la référence occasionnelle à Spinoza dit plus qu'elle n'explique) et le désarroi qu'y provoquent les luttes réelles.

Par là, en tous cas, il aurait facilité à ses lecteurs une appréciation qui soit «concrète».

Du moins, les thèses de Lecourt, pour n'être pas, non plus, toutes originales, pour être largement étoffées d'explications annexes — philosophiques, scientifiques — par ailleurs remarquablement claires et utiles, *ouvrent* un débat. En débloquent efficacement la «question *Matérialisme et Empirio-criticisme*» — question qui était pratiquement un «cas», une incongruité gênante —, elles fondent à propos de ce livre une problématique neuve. Là, sans doute, réside l'essentiel de leur mérite : pour avoir cherché le *pour quoi* de l'ouvrage, pour y avoir trouvé, dans une large mesure, son *pourquoi* et son *comment*, elles pourraient constituer à l'égard de bien des lecteurs — et non des seuls profanes — l'instrument d'une découverte.

Novembre 1973

La théorie contextualiste de l'explication

par Michel Meyer

«Ainsi cette science qui devait tout m'apprendre finit dans l'hypothèse».

(Albert CAMUS, *Le Mythe de Sisyphe*)

Le problème fondamental de la philosophie des sciences est de fournir une théorie adéquate de l'explication scientifique. Par adéquate, il faut entendre que la théorie considérée doit être à même de rendre compte de la pratique scientifique réelle. La conception qui a longtemps prévalu, et prévaut encore chez de nombreux philosophes, est celle que l'on connaît sous le nom de néo-positivisme. Principalement élaborée par Carnap, Hempel et Popper, cette pensée a connu un succès considérable dans les pays anglo-saxons.

Nous allons défendre ici une théorie opposée au néo-positivisme. Née de considérations sur la philosophie de l'Histoire, avec Gardiner et Dray, la théorie contextualiste a peu à peu conquis un auditoire philosophique important, aux U.S.A., grâce à ses tenors actuels, Achinstein et Bromberger.

Nous allons montrer en quoi la théorie contextualiste de l'explication scientifique s'enracine dans les ruines du néo-positivisme. Cela nous amènera à montrer en quoi le modèle nomologico-déductif de Hempel est incapable de fournir les conditions nécessaires et suffisantes pour déterminer ce qu'est une explication en science. A la suite de cela, nous verrons qu'il faut distinguer deux aspects de la pratique scientifique : la compréhension d'un problème et sa résolution, laquelle est ce que l'on appelle l'explication du phénomène qui fait problème. A ces deux aspects correspondent deux contextes que l'on a désignés par contexte de la découverte des hypothèses et contexte de leur justification. Nous aurons l'occasion de montrer que les hypothèses formulées pour expliquer un cer-

tain fait problématique sont elles-mêmes problématiques. Elles n'ont, en d'autres termes, aucune apodicticité, ce qui gêne beaucoup le néo-positiviste. Celui-ci se refuse à considérer la démarche effectuée par le savant lorsqu'il parvient à la formulation de ses hypothèses comme proprement scientifique. Pour le néo-positiviste, la science ne commence qu'à partir des hypothèses, et rejette la possibilité d'une quelconque analyse du contexte de la découverte. Contexte de la découverte et contexte de la justification se recouvrent chez lui, comme l'indique assez le titre de l'ouvrage fondamental de Popper, «*Logique de la découverte scientifique*». Si la découverte scientifique n'était pas assimilée au processus de justification des hypothèses, le titre comporterait une contradiction dans les termes, comme le lecteur pourra s'en rendre compte plus loin. Popper, d'ailleurs, en ne distinguant pas les *contextes scientifiques*, en vient à critiquer Max Weber indûment. Weber avait distingué dans les sciences sociales les deux contextes puisqu'il opposait le «*deutend Verstehen*» au «*kausal Erklären*». Un commentateur note : «*The first issue on which I mean to concentrate is Weber's account of the relation between acquiring an 'interpretative understanding' of the meaning of a piece of behaviour and providing a causal explanation of what brought the behaviour in question about and what its consequences are. Now Weber never gives a clear account of the logical character of interpretative understanding. He speaks of it much of the time as if it were simply a psychological technique : a matter of putting oneself in the other fellow's position. This has led many writers to allege that Weber confuses what is simply a technique for framing hypotheses with the logical character of the evidence for such hypotheses (1)*». Et parmi ces auteurs on trouve Popper (2). Nous pensons que la compréhension est la démarche scientifique du contexte de la découverte des hypothèses, et n'est en rien liée au contexte de leur justification. Quant à l'explication causale, elle consiste à déduire de l'hypothèse toutes les conséquences qui permettent d'en vérifier le pouvoir réel et, au besoin, de la falsifier, auquel cas l'hypothèse adoptée par compréhension sera rejetée. Nous verrons plus loin que la notion de compréhension, modifiée, certes, par rapport à l'acception Weberienne, se trouve étendue à toutes les sciences, dans la théorie contextualiste de Achinstein.

(1) Peter WINCH. *The idea of a social science*, p. 7, in *Rationality*, ed. by B. R. Wilson, 1971, Harper and Row.

(2) K. POPPER, *The Poverty of Historicism* : Routledge, 1949, section 29.

L'idée des contextualistes est que la relevance des hypothèses dépend du problème scientifique posé ; l'inférence qui lie le problème et les hypothèses n'est certes pas une *déduction* logique mais n'en est pas moins une *inférence* ⁽³⁾. La preuve qu'il existe une inférence qui lie un problème donné à certaines hypothèses formulées est que la nature même de ce qui est en question exclut certaines hypothèses comme étant irrelevantes. Ce que Hempel, par exemple, conteste : «Perhaps, then, all that should be required in the first phase is that all the *relevant* facts be collected. But relevant to what? Though the author does not mention this, let us suppose that the inquiry is concerned with a specified *problem*. Should we not begin by collecting all the facts relevant to that problem? This notion still makes no clear sense ⁽⁴⁾». Hempel en conclut que : «Empirical facts or findings, therefore, can be qualified as logically relevant or irrelevant to a given hypothesis, but not in reference to a given problem ⁽⁴⁾».

Nous montrerons également que si le *choix* des hypothèses est problématique, cela signifie que la relevance des *hypothèses* choisies dans un certain contexte, s'identifie à la problématicité de ces hypothèses. En effet, rien a priori, ne certifie que telle ou telle hypothèse que l'on croit relevante est vraie. Dès lors, une hypothèse relevante est problématique en ce sens que son choix est problématique (pourquoi telle hypothèse plutôt que telle autre?). Mais, si une hypothèse relevante est problématique en ce sens, elle est aussi problématiquement vraie, car si l'on pense qu'une hypothèse est relevante par rapport à tel ou tel problème, cela ne prouve rien quant à sa validité. Et, si une hypothèse est problématiquement vraie, on comprend dès lors l'idée de Popper selon lequel *justifier une hypothèse* signifie pouvoir la falsifier. La théorie contextualiste de la découverte sert ainsi de fondement à la théorie popperienne de la justification.

Le but de cet article n'est pas, on s'en doute, d'examiner la théorie contextualiste dans toutes ses implications. Nous n'envisagerons pas ici, pour des raisons de place évidentes, le problème du contexte de la justification (les théories scientifiques, les hypothèses, gardent-elles dans ce contexte le caractère problématique qu'elles ont acquis dans le contexte de leur découverte?) ni même le problème de l'accumulation et du progrès des connaissances scientifiques. Notre travail vise essentiellement à faire connaître une théorie nouvelle en philosophie des sciences, à l'introduire

⁽³⁾ ACHINSTEIN, *Law and Explanation*, pp. 112 et suiv.

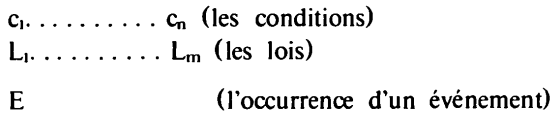
⁽⁴⁾ C. G. HEMPEL, *Philosophy of Natural Science*, Prentice Hall, 1966, p. 12.

auprès des lecteurs «continentaux», et n'a donc d'autre but que celui d'expliciter les *fondements* et *l'origine* historique du contextualisme.

I. LE MODÈLE NOMOLOGICO-DÉDUCTIF
DE L'EXPLICATION (5)

Pour les DN, une explication scientifique n'est scientifique qu'à condition de comporter des lois générales et des conditions initiales (6).

Considérons un exemple simple : je cherche à expliquer le fait (7) qu'un bâton plongé dans l'eau semble brisé. «The phenomenon is explained by means of general laws — mainly the law of refraction and the law that water is an optically denser medium than air — and by reference to certain antecedent conditions — especially the facts that part of the oar is in the water, part in the air, and that the oar is practically a straight piece of wood. Thus, the question 'Why does the phenomenon occur?' is construed as meaning 'according to what general laws, and by virtue of what antecedent conditions does the phenomenon occur?' (8)». Hempel déduit de son modèle que explication et prédiction sont symétriques. Si l'on connaît certaines conditions initiales d'un phénomène (comme par exemple, le fait qu'il gèle, et que je n'ai pas mis d'antigel dans mon radiateur) et certaines lois (l'eau, portée à 0°C gèle), on peut prédire l'occurrence de ce phénomène (mon radiateur craquera cette nuit (9)). Le schéma logique,



sert aussi bien à prédire le phénomène s'il ne s'est pas produit qu'à l'expliquer s'il s'est déjà produit.

Hempel considère que l'existence de lois vraies (ou bien confirmées) et de faits initiaux dans le modèle est une condition nécessaire et suffisante de l'explication scientifique.

(5) On symbolisera désormais les néo-positivistes par les lettres DN ; l'expression «les DN» signifiera les «deductivo-nomologistes».

(6) HEMPEL, *Aspects of Scientific Explanation*, 1965. Free Press, p. 336 et suiv.

(7) Le fait à expliquer, qui peut être la loi générale, est appelé un explanandum ; les conditions initiales et les lois, l'explanans.

(8) HEMPEL, *op. cit.*, p. 246.

(9) Exemple cité par HEMPEL, *op. cit.*, p. 232.

Les contextualistes ont montré que la présence de lois à partir desquelles on déduit l'explanandum, n'est ni une condition nécessaire, ni une condition suffisante pour que l'on ait une explication scientifique.

a. Le modèle DN ne fournit pas de condition nécessaire ; pour démontrer cela, deux contre-exemples seront suffisants. Le premier nous est fourni par Bromberger⁽¹⁰⁾ : «Only men who are more than six feet tall leave footprints longer than fourteen inches⁽¹¹⁾. The footprints left by Gargantua on the beach are more than fourteen inches long⁽¹²⁾. Therefore Gargantua is more than six feet tall». Il est évident que l'on n'a guère expliqué pourquoi Gargantua a la taille qu'il a plutôt qu'aucune autre. La cause peut être génétique, alimentaire, etc. Un autre exemple encore plus percutant nous est fourni par Achinstein⁽¹³⁾.

- C (12) : At time t physician P examined the patient and declared that he would be dead within period $t + 24$. Physician P has many years of training and experience.
- L : Whenever a physician with many years of training and experience examines a patient and declares he will be dead within some time span, the patient does die within that time span.
- E : The patient died within the time span $t + 24$.

Il est clair que ce n'est pas à cause de ce qu'a dit le médecin que son patient est mort, à moins d'attribuer au docteur des pouvoirs magiques et surnaturels susceptibles de provoquer la mort chez ceux qu'il soigne.

Il résulte de cela que le modèle DN ne nous fournit pas les conditions nécessaires de l'explication scientifique. On peut dès lors se trouver en présence d'un schéma DN qui n'explique rien de ce qu'il a pour fonction d'expliquer.

b. L'existence de lois n'est pas non plus une condition suffisante pour caractériser ce qu'est expliquer.

Supposons que Jones ait une éruption⁽¹⁴⁾ et que l'on s'enquière de la raison de cette «maladie». La réponse est : Jones a reçu une piqûre de pénicilline. «The proposition 'Jones was injected with penicillin' provides

(10) S. BROMBERGER, *Why-questions*, in *Mind and Cosmos*, vol. II, in the *University of Pittsburgh Series*, in the *Philosophy of Science*, 1966.

(11) Loi générale.

(12) Condition initiale.

(13) *Law and Explanation*, Oxford University Press, 1971, p. 101.

(14) Exemple cité par A. COLLINS, *The use of Statistics in explanation*, *British Journal for the Philosophy of Science*, 17 (1966), pp. 127-140.

a correct answer to the question 'Why did Jones get a rash?' (...). Hempel replies to such counterexamples by denying that they provide satisfactory explanations (...). What we need to know, Hempel would probably say, is why Jones got a rash when 98 per cent of those who take penicillin do not. Jones must have some physiological condition which in conjunction with the penicillin, produces a rash, and it is this fact, together with the law that all (or almost all) people in that condition who take penicillin get a rash, that must be cited in an adequate explanation. In this reply, *what has been done is to shift the question and the situation for which the original explanation is designed* (souligné par nous). The question has been shifted from «Why did Jones get a rash?» to 'Why did Jones, who took penicillin get a rash, when 98 per cent of those who take penicillin do not?'. The *situation* for which the original explanation was designed has been shifted from one in which someone, e.g. a physician, wants to know what particular event precipitated the occurrence of the rash⁽¹⁵⁾».

D'où l'idée de Achinstein : ce que l'on entend par explication dépend des questions que l'on pose sur le sujet à propos duquel une explication est requise ; en d'autres termes, la notion même d'explication dépend de la situation du questionneur, et de l'état de ses connaissances sur le sujet, c'est-à-dire qu'expliquer dépend *du contexte*. «Suppose we discover the following statement scrawled on a sheet of paper : 'All men are mortal. Socrates is a man. Therefore, Socrates is mortal'. Is this an explanation? If the DN requirements noted earlier are sufficient the answer must be Yes, since it contains a true law which, together with a second true statement, deductively implies the third statement. My position is that whether it can be classified as an explanation depends on the context of classification in which is considered the type of person who did or might cite the first two statements in attempting to rendre understandable Socrates' mortality and the type of situation in which he might do so. If these matters are not determined then the question of whether to classify this as an explanation, as opposed ; say to an exercise in logic has no answer⁽¹⁶⁾». D'où la nécessité, lorsque l'on analyse la valeur scientifique d'une explication, de se porter du côté du sujet, et de voir ce qu'il sait déjà. «One must consider the sorts of questions raised, the concerns of those raising them, and their knowledge and beliefs⁽¹⁶⁾».

(15) ACHINSTEIN, *ibid.*, p. 105.

(16) ACHINSTEIN, *ibid.*, p. 108.

II. AUX RACINES DU CONTEXTUALISME

En fait, les contextualistes ne nient pas que certaines explications obéissent au modèle DN ; ce qu'ils contestent est qu'il n'existerait pas d'autre explication scientifique que celle utilisant des lois et se présentant sous la forme d'une déduction. Il y a de nombreux cas où le savant ne se satisfait pas d'une explication DN, et, d'autres, où c'est ce qu'il demande. Ainsi, la loi de Pareto sur l'inégalité des richesses n'explique en rien pourquoi telle ou telle distribution des richesses existe dans une société donnée, pas plus que la loi de Newton ne peut nous dire pourquoi l'antenne de télévision de telle ou telle maison est tombée jeudi passé. Et pourtant, il existe des situations où énoncer la loi de Newton peut très bien servir d'explication ; tout dépend de la *question posée* ; une explication est avant tout *une réponse* et la loi de Newton peut très bien être l'explication scientifique attendue si la question est, par exemple, «comment tous les corps tombent-ils sur la terre ?». On peut comprendre maintenant pourquoi la théorie contextualiste s'appelle aussi «Question view of explanation⁽¹⁷⁾».

Ce qui vaut comme explication dépend de la question posée, c'est-à-dire du contexte dans lequel est demandée une explication. Cette vue, quoique généralisée par Achinstein, se trouve déjà chez Dray⁽¹⁸⁾ : «The distinction between giving an explanation for so-and-so and giving the explanation is one which should, I agree, be drawn (...). There are undoubtedly contexts in which the combination of knowledge and ignorance which gives rise to the demand for explanation, and the standards of intelligibility which will be applied to what is offered as explanation, will vary considerably from person to person». Il est également faux de dire qu'une explication «is an appropriate answer to the question why the explicandum is the case⁽¹⁹⁾» ou encore qu'elle est «any answer to a why-question which in any way answers the questions and thereby gives some degree of intellectual satisfaction to the questioner⁽²⁰⁾». Et fait, une explication est une réponse à une question, et pas nécessairement à un certain type de questions. La loi de Newton, par exemple, peut être une réponse à une question «comment ... ?».

(17) Dont l'idée est développée dans les pages de la dernière contribution, non-publiée, de Peter ACHINSTEIN, lequel a eu l'amabilité de nous en donner un exemplaire.

(18) *Law and Explanation in History*, Oxford University Press, 1957, p. 74.

(19) J. COHEN, *Teleological Explanation*, p. 256.

(20) BRAITHWAITE, *Teleological Explanation*, in the *Proceedings of the Aristotelian Society*, 1946-47, p. 11.

III. COMPREHENSION ET EXPLICATION

Si expliquer signifie répondre à une question, poser une question est l'expression d'un non-savoir et le désir de le supprimer. Pour répondre à une question, il faut nécessairement se mettre au niveau du questionneur, et lui faire comprendre en quoi consiste le problème. Dès lors, donner une explication n'est pas simplement répondre à une question. Il faut encore que la réponse supprime le non-savoir du questionneur. Expliquer revient donc à *réduire* une vérité inconnue du questionneur à une vérité connue de lui. Tout le problème des contextualistes est de savoir ce qu'il faut entendre exactement par réduire, et l'on peut bien dire qu'ils n'ont pas réussi à répandre la clarté. Cette idée de réduction n'est pas récente, même si le contextualisme a su l'exploiter. S. Stebbing écrit que «what is familiar is usually taken to be understood, so that in its simplest form the answer to the question consists in jointing out a connection between the fact to be explained and something that is familiar⁽²¹⁾». Bridgman, le philosophe de l'opérationnalisme, déclare dans son ouvrage *Logic of Modern Physics*⁽²²⁾ que «the essence of an explanation consists in reducing a situation to elements with which we are so familiar that we accept them as a matter of course, so that our curiosity rests».

Achinstein utilise la notion de réduction au savoir familier, qu'il appelle compréhension, en l'opposant à l'explication vraie, qu'il appelle simplement explication. Il ne faut évidemment pas voir dans cette opposition compréhension / explication, les catégories de la raison historique telles qu'elles ont été immortalisées par la pensée allemande. Le schéma de l'explication, chez Achinstein, s'énonce comme suit :

«A would attempt to explain q⁽²³⁾ to those in situation S by citing (evidence) E⁽²⁴⁾».

«A would attempt to render q understandable to those in situation S by citing E, ..., as providing what A believes is or might be the correct answer to q⁽²⁴⁾».

En fait, ces deux schémas ne sont pas acceptables. Si un professeur tente d'expliquer à ses étudiants un phénomène, il doit au préalable leur faire comprendre celui-ci ; et rien n'empêche qu'il y parvienne en

(21) *Introduction to modern logic*, 2^e éd., 1933, p. 389. Cité par DRAY, p. 75.

(22) 1948, p. 37. Cité par DRAY, p. 77.

(23) Une question indirecte comme «pourquoi les atomes émettent-ils seulement une radiation discontinue?»

(24) ACHINSTEIN, *op. cit.*, p. 62.

dénaturant quelque peu la réalité, en donnant une première approximation de la réponse tout en sachant, au même moment, que ce qu'il dit n'est point la réponse correcte, rigoureuse et vraie.

Et pourtant, n'a-t-il pas ainsi fait comprendre à ses étudiants le problème en question ?

Supposons que A et la personne en situation S soient un seul et même individu : A cherche à comprendre un phénomène nouveau, encore inexpliqué. S'il l'explique, en vertu du schéma I d'Achinstein, il l'aura compris, et s'il le comprend, il aura une réponse au problème qui concerne ce phénomène.

Dès lors, lorsque le jeu explicatif de plusieurs joueurs devient un jeu à une seule et même personne, la distinction entre explication et compréhension n'a plus de sens dans le schéma d'Achinstein. Celui-ci est donc incapable de rendre compte du progrès scientifique, de l'accumulation nouvelle d'explications dans le corpus scientifique.

IV. CONTEXTE DE LA DÉCOUVERTE ET CONTEXTE DE LA JUSTIFICATION

Malgré ses imperfections, la théorie contextualiste permet d'aller plus loin dans certains domaines de philosophie des sciences encore inexplorés.

Pour ne prendre qu'un seul exemple, envisageons l'idée des DN selon laquelle une théorie de la découverte serait impossible. Selon eux, il n'y aurait pas d'inférence entre le moment où le savant énonce son problème et le moment où certaines hypothèses lui viennent à l'esprit. Les seules inférences admises sont celles qui servent à la justification des hypothèses, c'est-à-dire à la déduction (dans le modèle de Popper-Hempel dont nous avons parlé précédemment). Par conséquent, il est absurde, pour un philosophe, de parler d'une Logique de la découverte scientifique, qui soit différente d'une logique de la justification. Il n'existe qu'un seul moment qui puisse relever de la philosophie des sciences : la justification. Encore faut-il bien voir que par contexte, les DN n'entendent pas «situation variable de personne à personne» mais moment déterminé et universel de toute entreprise scientifique. La découverte des hypothèses est, pour eux, un pur effet du jeu des facteurs subjectifs : une hypothèse peut s'imposer à la suite d'un rêve, être fonction des connaissances préalables que possède le savant, etc. En fait, un savant ne choisit pas n'importe quelle hypothèse lorsqu'il *raisonne* sur un problème. Il ne considère que celles qui lui semblent pertinentes ; et celles qui sont pertinentes ne le sont pas à cause des *facteurs irrationnels qui caractérisent le chercheur en tant que tel*. De plus, quand le savant justifie *la vérité* de ses hypothèses, il lui faut autant

d'imagination et d'inspiration pour arriver à ses fins que pour découvrir les bonnes hypothèses. Tout bon mathématicien n'est pas capable d'être Gödel lui-même, même s'il connaît les règles de déduction à appliquer qu'a utilisées Gödel! Ainsi, justifier et découvrir nécessitent tout autant d'imagination et d'intuition ; les deux processus font intervenir des facteurs subjectifs, ce qui ne signifie pas que la justification soit un produit de l'irrationnelle subjectivité du savant.

Il y a néanmoins une différence entre découvrir et valider une hypothèse, différence qui rend peut-être le processus de découverte plus obscur, mais qui ne le rend pas pour autant irrationnel.

Dans le cas de la justification d'une hypothèse, les procédés habituels de logique interviennent, ce qui n'est pas le cas dans le contexte de la découverte scientifique ; l'inférence existe mais n'est ni déductive, ni inductive. De quelle nature est-elle ? Personne ne dira jamais que les démonstrations qu'il a apprises à l'école expriment la démarche réelle qu'à empruntée le géomètre lorsqu'il a découvert ces vérités. L'axiomatisation d'une théorie vient certainement à la fin du questionnement scientifique. Le savant découvre son point de départ a posteriori ; la notion même de proposition *première* indique bien le renvoi à ce qui suit, à ce par rapport à quoi une telle proposition peut être première. Comment pourrait-on savoir a priori le commencement sans savoir au préalable ce dont il est le commencement ? Le savant ne peut dire qu'après coup où se trouvait le point de départ de sa recherche, comment il en est venu à imaginer telle ou telle hypothèse. A priori, l'inférence à l'hypothèse, comme l'on dit, est impossible, mais cela ne signifie pas que, parce que possible a posteriori seulement, cette inférence est irrationnelle.

Le lien entre le problème à résoudre et les hypothèses relevantes est un lien entre des propositions problématiques. L'hypothèse est, par définition, problématique, puisqu'en tant qu'hypothèse, on ignore si elle est vraie ou non. D'autre part, si elle est vraie, elle est solution du problème. Donc, l'hypothèse est un jugement problématique et, en même temps réponse. Le lien qui unit le problème et l'hypothèse est un lien entre une question et une réponse, et non un rapport entre deux réponses. Comment s'étonner, dès lors, que l'on ne puisse établir une logique de la découverte qui permette de rendre compte du surgissement des hypothèses ? La notion même de logique de déduction, n'est-elle pas applicable seulement aux réponses ? Un problème étant donné, toutes les hypothèses ne sont pas équirelevantes, et cela n'est pas explicable en termes de déduction ni d'induction, comme le répètent si souvent les néo-

positivistes. Néanmoins, si l'on conçoit l'explication scientifique comme un processus de réponse à des questions, on peut comprendre pourquoi certaines hypothèses seulement sont relevantes : à une même question, correspondent plusieurs réponses mais pas n'importe lesquelles. Il serait vain d'espérer que le lien qui unit question et réponse soit réductible à un schéma de logique formelle, comme il serait stupide de penser que ce qui n'est pas réductible à un tel schéma est irrationnel parce que « illogique ». Ce lien ne peut être établi a priori donc, mais peut néanmoins être retrouvé après coup d'une manière parfaitement rationnelle. Si l'on peut retrouver a posteriori le passage du problème à l'hypothèse, n'est-ce pas la meilleure preuve que, en dépit de la subjectivité des chercheurs, ce passage obéit à certaines lois que l'esprit humain ne peut comprendre qu'une fois mises en œuvre ?

V. LE PROBLÈME DE LA RELEVANCE

Pour exprimer le fait qu'une hypothèse donnée est une explication possible de ce qui fait problème pour le savant, on dit qu'elle est relevante. Un problème déterminé peut être résolu à l'aide de plusieurs hypothèses équirelevantes, et souvent la meilleure inférence (inference to the best explanation) est difficile à faire.

Qu'est ce qui fait qu'une hypothèse est relevante et qu'une autre ne l'est pas ? Supposons que l'on soit en présence d'un problème où des causes soient à déterminer. Les hypothèses relevantes seront relevantes en fonction du *problème* et du *contexte* dans lequel se trouve le questionneur. Le sens commun expliquera un même fait d'une tout autre manière que la science : « what is to be called the 'cause' of an event in a given instance is a question to be decided in terms of the field of inquiry involved, and of the interests and purposes of the speaker. When common sense says that an attack of pneumonia was caused by standing too long in the cold, and medical science says that it was caused by such factors as the presence of pneumococci and the physical condition of the patient as indicated by his past clinical history, it is not proper to say that the common sense assessment of the causes is right and the scientific wrong, or vice versa ⁽²⁵⁾ ». Le conflit n'existe pas, puisque les situations diffèrent, pas plus d'ailleurs qu'il n'y a contradiction dans le cas célèbre des tables d'Ed-dington.

(25) P. GARDINER, *The nature of historical explanation*, Oxford University Press, 1961, pp. 10-11.

Ainsi, ce qui est une hypothèse relevante, pour expliquer le cas d'une pneumonie, par exemple, est étroitement dépendante du problème, c'est-à-dire du contexte dans lequel le problème est posé comme problème. Ce qui fait qu'un problème comme tel surgit est aussi ce qui détermine l'équivalence de ce qui peut le résoudre.

«Another, simpler, example of the conditions governing the selection of causes occurred quite recently at an inquiry into a railway accident. A soldier, wishing to get home quickly, had pulled the communication card; the train had stopped; and shortly afterwards another train had collided with it. It was emphasized at the inquiry that the pulling of the communication cord was not the cause of the accident, since, if certain other regulations relating to this contingency had been adhered to, the accident would not have taken place. Yet, on the other hand, it was clear enough that, had the communication cord not been pulled, the accident again would not have taken place. The choice of which of the conditions had to be regarded as the 'cause' of the event was thus made upon practical considerations⁽²⁶⁾», surtout si ce choix est fait, par exemple, par le défenseur du soldat ou par la compagnie d'assurances du chemin de fer!

Une hypothèse relevante l'est également en raison de l'expérience, de ce que l'on a l'habitude d'observer ou de ce que l'on pense être «raisonnable» de supposer. En d'autres termes, du fait même qu'une hypothèse est préférée à une autre, cette hypothèse est purement problématique, on aurait pu considérer une hypothèse autre, et, dès lors, le caractère problématique *du choix* de cette hypothèse s'impose, de même que l'aspect problématique de *la valeur de vérité* de l'hypothèse même: par conséquent, ce qui est relevant est toujours problématique.

Nous allons montrer maintenant que l'explanans d'une explication scientifique est toujours un ensemble de jugements problématiques.

VI. NOUVEAUX SCHÉMAS DE LA COMPRÉHENSION ET DE L'EXPLICATION

B veut expliquer un phénomène F à A qui l'interroge au sujet de F du fait qu'il se trouve dans un contexte déterminé C. Pour expliquer F, il faut d'abord que B s'enquière si A comprend le phénomène F, et surtout *de ce* qu'il sait déjà de F. Faire comprendre F à A signifie relier ce que B sait de F au «background» de A dans le domaine, aux croyances de A, et, plus précisément, à ce que B connaît de F. Appelons le savoir qu'a B de F, S, et l'ensemble du «background» de A, E. Dire que B a réussi à faire com-

(26) GARDINER, *op. cit.*, p. 12.

prendre à A le phénomène F ne signifie pas autre chose que de dire qu'il existe une relation liant S et E. Il est aisé de voir que si A et B ne forment qu'une seule et même personne, comprendre un phénomène signifiera l'avoir réduit aux théories connues de B (= A). Si le phénomène est encore inexpliqué, une telle réduction est impossible.

B. Expliquer.

En essayant de faire comprendre à A le phénomène F, il se peut que B l'ait *réduit* trop, à cause du bagage intellectuel trop faible de A par exemple. Trop signifie ici que E et S ne sont pas reliés, que A n'a pas compris suffisamment F, et qu'il sera incapable de prévoir F s'il prend pour prémisse son «background» enrichi du savoir de B. William Dray écrit que «as Professor Toulmin puts it, to explain a thing is often to show that it might have been expected (27)». Expliquer signifie donc que B a réduit F pour le faire comprendre à A de telle sorte que A aurait pu prévoir ou déduire F à l'aide des caractères de F mis en évidence par B à l'intention de A. Achinstein appelle ces caractères les aspects sémantiquement pertinents de F (semantical relevance). En d'autres termes, pour qu'un processus de compréhension permette l'explication, il faut que ce que l'on ait compris de F soit ce qui est sémantiquement pertinent de F. Expliquer signifie donc donner les caractères sémantiquement pertinents de F.

Ce qui est pertinent dans le phénomène à expliquer est problématique, et beaucoup de choses peuvent être pertinentes ; l'expérience parfois tranchera.

Ce qu'il est important de noter est que expliquer F consiste à dire quelque chose de problématique à propos de F dans un contexte d'explication donné. Dès lors, la conclusion suivante s'impose : une explication scientifique est faite de jugements problématiques. Cette conséquence est inéluctable pour la théorie contextualiste de l'explication : expliquer revient à réduire l'explanandum à ce qui est pertinent, c'est-à-dire à ce qui dépend du contexte, à ce qui est problématiquement vrai et problématiquement choisi.

VII. LES PROPOSITIONS PREMIÈRES ET LES PROPOSITIONS SECONDES DE LA SCIENCE

La théorie contextualiste sur laquelle nous nous appuyons pour démontrer le caractère problématique des jugements scientifiques, s'avère être la meilleure réponse au dogmatisme de la pensée positiviste. Elle per-

(27) *Op. cit.*, p. 157.

met de montrer que les jugements scientifiques, en étant problématiquement vrais, ne sont pas vrais au sens habituel du terme, mais falsifiables, selon l'heureuse expression de Popper. Le fondement, jusqu'ici non élucidé, de la falsifiabilité des propositions scientifiques, ainsi que celui de leur caractère opératoire, est la problématique de leur vérité. Ces propositions sont également problématiques en ce sens qu'elles ne s'imposent pas à la suite d'une inférence logique mais de ce que j'appellerais une inférence questionnante. En questionnant l'expérience à propos d'un problème scientifique donné, certaines hypothèses s'imposent, dont le savant essaie de déduire une théorie explicative de ce qui fait problème, laquelle, en cela, le résout. Ces hypothèses sont inférées non logiquement en ce sens qu'elles ne résultent pas d'un processus habituellement décrit par la logique. Elles ne sont ni vraies, ni certaines mais seulement problématiques : d'abord parce qu'elles résultent d'un processus de questionnement, ensuite, parce qu'en cela, elles restent du domaine de la vérité possible, sinon incertaine. La problématique des propositions premières de la science tient tant à leur origine qu'à la vérité qu'une telle origine peut leur conférer. Et même si les propositions déduites des hypothèses ne sont plus problématiquement inférées, elles n'en ont pas moins un caractère hypothétique : elles ne sont vraies que dans la mesure où les hypothèses sont vraies, et si celles-ci sont problématiquement vraies, il n'y a aucune raison de penser que les propositions déduites soient plus vraies que ce qui garantit leur vérité.

Johns Hopkins University, 1974

L'Entre-deux, le lieu même de la poésie(*)

par Jacques Sojcher

Chargé de conférences à l'Université Libre de Bruxelles

— Jacques Sojcher, vous commencez votre essai : *La Question et le sens. Esthétique de Nietzsche* (1), par le problème de la «question» (de l'interrogation) et de sa sauvegarde dans le livre ou dans l'œuvre. *Nietzsche fut, n'est-ce pas, un penseur essentiellement préoccupé du discontinu?*

— Les questions que Nietzsche pose tout au long de ses livres n'ont rien d'abstrait, je veux dire qu'elles nous concernent, qu'elles ne cessent de nous viser, nous obligeant à poursuivre pour notre compte le chemin. Irritantes, insupportables même, elles nous jettent — ne fût-ce que l'espace d'un instant — dans un creux que dissimulaient notre bonheur tranquille, notre maîtrise, notre position sociale. La question ici creuse, ouvre un espace où se perdent peu à peu les références, les certitudes, le guide moral (toutes les figures de Dieu). Il faudra désormais penser autrement, vivre autrement, être nous-mêmes, oser la puissance de ce que nous sommes, la joie d'une naissance. Questionner devient un acte — l'acte décisif du courage angoissé, puis rieur, l'épreuve nécessaire du nihilisme et de son dépassement, le chemin d'une réponse, d'une création. Réponse il est vrai peu ordinaire, qui ne pacifie pas, qui n'est pas l'oubli facile de la sublimation. Réponse qui conserve la force qui cherche et ébranle, qui l'accomplit dans des formes et des figures irréductibles à des signifiés philosophiques. Nous sommes hors du concept, à la croisée

(*) Cet entretien de Jacques Sojcher avec André Miguel est extrait du livre d'André Miguel. *L'homme poétique*, à paraître aux éditions Saint-Germain-des-Près.

(1) Aubier Montaigne, Coll. «Bibliothèque philosophique», 1972.

du langage et de l'être, dans l'événement toujours discontinu de la présence. Dans la logique de la représentation, dans la double voie de l'idéalisme et du naturalisme, tout ceci est un pur non-sens, pour nous, c'est l'avènement même du sens, sa fête approchée, risquée dans les mots et dans les gestes de tous les jours, une pratique nouvelle du langage et de la vie — une esthétique de la chance.

— *Nietzsche considère le créateur comme quelqu'un qui aime la résistance, la lutte et met, en quelque sorte, le non-savoir et l'erreur dans son jeu. A ce sujet, vous parlez de reconnaissance du chaos et de communauté du dehors ?*

— Si la question conduit à la régénération du moi, questionner c'est créer et créer c'est combattre ce qui, en nous et tout autour de nous, résiste : l'instinct théologique, l'espace théologique. Le combat, c'est de dé-moraliser nos pensées, plus fondamentalement même, nos perceptions, c'est de nous débarrasser d'une bonne conscience fondée sur une fiction de vérité. Le préalable, pour Nietzsche, est toujours la maladie de l'homme moderne : l'idéalisme, la décadence psycho-physiologique qui contamine la vie, la secrète rancune contre la vie. Au commencement de notre culture est donc l'obstacle qui empêche la vie d'être culture et la culture d'être la vie, la force malade qui sépare, qui invente n'importe quelle vérité transcendante pour nous séparer du monde présent, de la présence illogique, irréductible au concept.

La fiction de Nietzsche, c'est de diviniser l'irréductible, de penser l'impensable, dans des formes qui ne peuvent être qu'excédantes, qu'en dehors du sens de la métaphysique. L'affirmation est la forme de toutes ces formes — oserais-je dire son essence, qui ne peut être que tautologique.

Ne nous y trompons pourtant pas. Il ne s'agit pas du triomphe de la subjectivité et de l'arbitraire. Ce qui pousse la fiction affirmative à dépasser le nihilisme qui constate la non-vérité, c'est la force vitale (la volonté de puissance), la force jadis confisquée par l'idéalisme, la force régénérée qui ébranle le sujet, qui à la fois le diffère et le singularise, le sur-passe et le renvoie à une histoire jamais partageable. C'est dans l'entre-deux du Surhumain et de l'humain trop humain que s'élabore la pensée nietzschéenne, que se joue la communication, que se fait le livre pour tous et pour personne. Cet entre-deux n'est-il pas le lieu même de la poésie ? Le nommer — poser déjà cette question — est le réduire, le proposer pour un fichier des concepts. Mais n'est-ce pas le piège même du langage qui récupère toujours tout et naturalise le non-sens ? Piège que le dehors déjoue, que la volonté de parler au dehors, en deçà, dans la marge espère

écarter, offrant par là même au lecteur l'alternative du malentendu ou de l'expérience réassumée, le dilemme de la fidélité à la lettre (suivre à la lettre Nietzsche qui veut échapper à la lettre) ou à l'esprit (perdre Nietzsche en affrontant, pour notre compte, le dehors, la différence à laquelle il nous ouvre).

Affronter ce dilemme, c'est — si on ne l'esquive pas par une résolution facile — reconnaître l'incertitude de la lecture, passer de l'ordre du langage au dé-lire (avant de retomber dans l'ordre), faire une expérience sporadique et rare — mais peut-être décisive —, qui décide de nous, au-delà du vouloir et de la personne, nous vouant à une communauté du dehors, à une diaspora des exceptions (des êtres qui s'exceptent).

— *«Je crains bien que nous ne nous débarrassions jamais de Dieu, puisque nous croyons encore à la grammaire.»* (Nietzsche). *Comment utiliser la grammaire de manière à échapper à sa sécurité? N'est-ce pas le problème essentiel de l'écriture, aujourd'hui? Vous analysez deux tentations qui, selon vous, détournent l'artiste ou le poète du «mouvement de la question?»*

— Si nous restons inscrits dans l'ordre du langage, si nous sommes toujours pris dans les rets de la grammaire, la question reste hypothéquée par une réponse qui la conditionne. Au commencement est le langage. Comment dépasser le commencement? Ce besoin de dépassement devrait, dans sa radicalité même, conduire jusqu'à l'éclatement de la langue. Il y a, chez Nietzsche, un désir d'illisibilité, une volonté d'écrire pour effacer les lettres, pour brouiller les signes, pour sortir du langage. Le paradoxe, c'est que ce désir pousse à écrire, à communiquer sur un mode qui n'est pourtant pas celui de la communication. L'événement — la présence — est précisément ce qui n'a pas de voix, ce qui n'est pas éloquent. D'où une esthétique du murmure, de la discrétion, du retrait, qui coïncide parfois avec la violence des figures qui retiennent le secret : la danse, le chant, le rire. Entre le silence et le cri, quelque chose parle qui communique dans la langue et comme en dehors d'elle, entre le dit et le non-dit, dans le creux des lettres, à l'aube d'un sens nouveau, qui ne peut se recevoir qu'au-delà de la parole, quand nous glissons — méta-phora — vers ce qui, dans la langue, nous pousse en dehors d'elle : l'exception, la rencontre de la force réalisante, l'événement tu, origine et fin, cercle du langage.

Cependant cette confiance de la réponse, cette persévérance de la question dans ce qui répond, est divulguée et banalisée par deux types d'approches dogmatiques que j'appellerais — pour simplifier — le lettrisme et la traduction. La première approche du texte — celui de Nietz-

sche ou de n'importe quel auteur — se fait en prenant la langue dans sa matérialité, en ramenant tout le discours au seul jeu des signifiants et en traitant d'idéaliste toute pensée qui voudrait sortir de la langue. Entre l'idéalisme et le matérialisme peut-être y a-t-il une troisième voie : l'entre-deux d'une parole qui s'excède, qui se ruine dans sa dépense, amenant au non-lieu des mots, vers les signes vides où l'événement s'affirme, incompréhensible, innommable ...

Le matérialisme de la lettre vide l'art de toute mystique. Il transforme la recherche en productivité, l'expérience en expérimentation, le risque existentiel en un carnaval de mots. C'est de l'art pour l'art ... avec le cautionnement « scientifique » de la linguistique. Méthode de lecture et d'écriture, ce « tel-quellisme-structuralo-sémiotiquisme » met entre le texte et nous la grille de la suffisance et du dogmatisme et « produit » la plupart du temps des textes d'une grande ineptie où l'humour même a le visage du sérieux, où la spontanéité sue la culture, où la rhétorique et le conformisme d'une mode ont raison de ce qui, au départ, était et aurait dû rester un combat contre l'idéalisme.

L'autre approche réductrice du texte — de la question qui porte et traverse le texte jusqu'à son éclatement —, c'est la traduction, je veux dire le commentaire. Commentant le texte, je le porte dans un autre discours, je l'explique, j'ajoute au musée de la culture, je le voue au malentendu. Il est des malentendus éclairants — la lecture psychanalytique en est un exemple —, mais il faut pouvoir aller au-delà de leur lumière, qui, à trop éclairer, nous cache le mouvement même qui se joue dans l'œuvre, à la frontière de la langue et du sens. Pour nous en approcher peut-être nous faut-il chaque fois sortir de l'espace de notre maîtrise (notre culture, notre morale, notre langage), tenter l'impossible percée hors de la grammaire. Tout ceci est pourtant encore de la culture et du langage, mais une culture et un langage animés de part en part par la vie, transis de puissance et de joie.

— *Vous écrivez admirablement : « ... le poète découvre (invente) une parole physique qui lui rend le souffle et le corps ... »*

— Je pense que tous les grands poètes, artistes, penseurs, vérifient cette proposition. Il s'agit chaque fois de combler une séparation, de retrouver un espace et un souffle, un corps, de réincarner la force et le rire dans chaque mot, dans chaque geste. Vie excédante où tout devient affirmation. C'est là l'invention de l'art, la fiction du poète : le contraire de la fiction morale, de la négation de la vie. Ce projet esthétique est le plus concret, il exprime dans le langage ce qui, faisant éclater la langue, renvoie à la

parole physique, inséparable de l'exercice des sens, du partage naturel du monde. La poésie est ce don mutuel qui passe par la parole, qui défait la lettre et fête la déperdition des signes.

— *C'est dans l'œuvre majeure de Nietzsche, Zarathoustra, que vous suivez sa pensée poétique qui décolle de la langue en des figures de dépassement que sont la danse, le chant, le rire.*

— Dans *Zarathoustra* quelque chose se précipite, la pensée se dépense dans une scintillation d'images, dans le rythme d'une ascension et d'une descente. Opposée à la résistance du langage, au discours des Sages, la parole de Zarathoustra s'allège en déjouant les justifications du concept, les «bonnes raisons». En route vers le non-sens, vers un autre sens, la pensée figure ce passage en un discours jaillissant. Zarathoustra, porteparole de Dionysos, incarne le dieu nouveau — résurgence du paganisme poétique — dans un pas de danse, un chant, un rire qui renverse les tables anciennes. La force insolente de ces figures est d'ouvrir la parole à une sagesse sauvage, à un sens toujours à venir — qui est l'innocence de l'avenir. Bientôt la parole n'est plus que mouvement. Bientôt tout est rythme, le «message» se résume à la joie, à l'affirmation illimitée, au vertige de l'être.

— *L'œuvre de Nietzsche, une protestation contre l'homme théorique? Ne pensez-vous pas que l'homme théorique se répand dangereusement, aujourd'hui? L'art n'est-il pas menacé de plus en plus par le commentaire?*

— Oui, toute l'œuvre de Nietzsche est bien une protestation contre l'homme théorique. La pensée est, pour lui, inséparable de celui qui en fait l'épreuve, de celui qui écrit «avec son sang». Il faut «payer en or ... avec ses propres expériences.» Les questions sont ici tournées contre soi, la connaissance n'est plus une fin. Tout part de la vie et y revient. Connaître, c'est consommer de la vie. Rien d'autre. On pourrait parler d'une éthique de la dévoration. Éthique dangereuse, qui affecte tout l'être, l'écartelant entre le dedans et le dehors, le portant dans la distance du dépassement. La pratique poétique de Nietzsche est ce passage constant du plus personnel à la dépossession, l'ouverture à l'inconnu, à l'altérité, l'agrégation de l'étrange. Penser, c'est alors éprouver comme une musique magique la multiplicité du moi, c'est dilapider sa maîtrise, s'offrir à la joie de la différence, se surprendre et se retrouver chaque fois, jusqu'à la limite où il n'y aura plus de reprise, où réside peut-être la folie.

Le commentaire protège de ce mouvement de spirale. Il le théorise, il en fait un discours, il en parle sans le vivre. Le commentateur est le fonctionnaire de l'aventure. Il joue sur deux tableaux : il parle de l'insécurité,

de la folie, il vit dans la quiétude, dans la maîtrise. Je suis moi aussi un commentateur, un fonctionnaire, qui lit Nietzsche, dans la distance sécurisante^(?). Je le sais. D'aucuns ne le savent pas, oublient l'oubli. L'homme théorique est celui qui parle de l'aventure avec bonne conscience, qui se croit révolutionnaire avec des mots, qui ne reconnaît plus sa mauvaise foi. Dogmatique, il se sert du sang des autres, il vit par procuration, incapable de créer sa vie, de l'ouvrir à un nouvel espace. Beaucoup d'intellectuels diplômés se servent de leur «science» (la linguistique, la psychanalyse, l'ethnologie ...) pour se protéger de l'art, pour réduire la violence poétique au commentaire, à la grille du système ou de l'idéologie. Ainsi l'art (la parole-vie, le souffle délirant) a-t-il toujours été réduit, tantôt au scientisme (à la vérité impérialiste du commentaire), tantôt à l'illumination (à la vérité révélée du mystère). Ce sont, à mon avis, les deux falsifications du poème — qui ne sont que les deux formes du même idéalisme. Il y a aussi bien sûr, le nihilisme de l'art pour l'art, de la seule activité ludique. Mais lui aussi est récupéré par le commentaire. Le savant (qui se double d'un politicien) est partout, qui, même sous le masque du rire et sous les appeaux de la révolution, jette sur toutes choses son sérieux, sa prétention, révélant par là même sa force anémiée, son impuissance à recréer la vie et la joie.

— *Qu'entendez-vous par la «scandale du sens»?*

— Le scandale du sens, c'est le passage de la vérité à la création, de la métaphysique à la poésie. L'espace théologique de la raison, du langage s'est brisé et, devant le non-sens (l'absence d'un sens donné), le créateur retrouve le pouvoir de regarder, d'aimer, d'affirmer au-delà de lui-même, dans une absence de limites que ne vient refermer aucun dieu ni aucune «structure». Désormais l'affirmation poétique embrasse la totalité du monde, est le cercle de l'éternité. Le sens devient cosmique, est l'éternité de l'immanence, le chant de la terre, la joie païenne qui veut la rencontre du hasard et de la nécessité. Le concept n'est pas accrédité pour rendre compte de cette joie, de cette fête du sens. Peut-être faut-il seulement écouter le poème de Zarathoustra, où s'accomplit sous nos yeux (et pour nos oreilles) l'enchantement de l'être, la fiction poétique qui décide — par un excès de puissance de vie — de dépasser le nihilisme. Cette fiction n'est pas l'oubli du réel, mais sa réalisation, la force d'intégration qui

(?) Bien qu'après rien ne soit plus sûr, que le commentaire n'ait de cesse — mimant le mouvement de l'affolement de la pensée — de se détruire, de s'alléger en une parole-vie, de devenir le comment taire.

agrée même le passé, faisant du temps le cercle de la création, le sujet-objet de l'affirmation. Au terme de la fiction, tous les dualismes se sont désintégrés, le oui hyperbolique pousse au retour. Tout re-commence, ré-affirme. Et pourtant tout diffère, l'équivalence est aussi une différence. Nous sommes dans l'unique pluriel de la fête.

— *La folie de Nietzsche, est-ce le résultat de l'éclatement du moi?*

— L'affirmation excédante conduit à une autre mesure du monde, à une dé-mesure où le dedans et le dehors s'échangent, où la synthèse du commencement et du retour se réalise dans la figure du Surhomme. Franchir ce dernier pas n'est peut-être plus marcher mais voler, peut-être plus penser, écrire, mais être enfin rendu à la présence, en-deça du vouloir et du non-vouloir, du moi et des autres, dans le dehors si proche et si simple, irréductible comme l'image désormais de Nietzsche. Comme si toute la tension du penseur l'avait conduit à devenir image, à être cet objet au regard fixe que l'on interroge et qui ne répond pas. Enigme donc de la folie, de la personne éclatée (vouée à son éclat) et effacée (qui a perdu le support du sujet). Entre l'humain trop humain et le Surhomme, n'est-ce pas l'itinéraire d'égarement de notre modernité — notre folie inassumable — que préfigurait Nietzsche?

— *Pour le poète, pour l'artiste, il n'y a donc pas de chemin, pas de but, pas de message? Pas de possession ni même d'espoir? L'expérience poétique ou artistique dépasse-t-elle le cadre de l'esthétique pour proposer une nouvelle pratique d'existence?*

— Je ne peux vous répondre ici qu'en évoquant ma conception de la poésie, de l'art. Je crois effectivement qu'il n'y a pas de message. L'art ne dit pas quelque chose, mais toujours, en-deçà et au-delà, autre chose⁽³⁾, il déplace, il nous transporte et ne cesse de donner à voir. Le plus habituel : telle toile vingt fois regardée, tel livre lu et relu, telle musique devenue refrain, un jour s'ouvrent à nouveau à l'écoute, nous gratifiant d'une ouïe nouvelle. *Les vraies œuvres résistent à la réduction, au terrorisme de l'abstraction.* Elles échappent à nos prises, nous surprenant toujours, nous poussant au mutisme, à l'immobilité fébrile de la passion. Puis le discours recommence pour nous défendre, la culture intègre le dehors fascinant et terrible. Mais il est peut-être parfois une autre démarche qui accorde une

(3) Qui n'est pas l'arrière-monde de l'idéalisme, mais rien — le mouvement de déception et d'enchantement du rien, l'absence au cœur de la présence (le cœur battant plus loin et plus profond du présent), le désir (entre la fixité et le mouvement, dans la spirale du vertige, parfois rapide et parfois imperceptible, silencieux, presque mort).

sorte de paix dans l'incertain, qui, questionnant et répondant, nous fait avancer vers un monde devenu signes sans référence et répand l'art partout, vivant dans le quotidien cette scintillation sporadique mais incessante qui donne à la vie son sens : le chemin de la découverte et de la métamorphose, la pratique poétique du souffle et du pas, du geste et de la voix, de l'œuvre qui les incarne et les reçoit — réceptacle toujours trop étroit, qui déborde dans l'existence ...

La poésie n'a pas de cadre — sinon elle serait le fait de spécialistes, de techniciens. Expérience, elle brise le cadre et embrase les corps. Toutes les révolutions commencent peut-être avec le changement de la perception. Nous rêvons d'une révolution physique qui traverse les mots et les formes pour donner une nouvelle naissance. Peut-on appeler espoir cette infinie genèse? Je le crois : espoir du mouvement — du repos dans le mouvement —, de la geste du chemin qui n'a pas de destination et qui perd tous ses guides ...

Todos los gatos son pardos
de Carlos Fuentes

ou la défense de la mexicanité

par André Jansen

Professeur au Centre universitaire de l'État à Anvers

L'extraordinaire succès que suscite, depuis une dizaine d'années, le nouveau roman hispano-américain a permis au lecteur francophone de connaître les principales œuvres de Carlos Fuentes ⁽¹⁾.

Toutefois l'originalité, la technique narrative du romancier, le recours à des procédés littéraires relevant souvent du langage cinématographique, ne permettent pas toujours de saisir parfaitement les intentions de l'auteur.

Son langage volontairement obscur, ses ruptures narratives dans l'espace et dans le temps, ses procédés métaphoriques et allégoriques, méritent le commentaire qu'a donné récemment l'un de ses confrères péruviens dans un ouvrage capital sur l'œuvre du premier romancier colombien contemporain, Gabriel Garcia Marquez ⁽²⁾.

Le succès même avait écarté jusqu'ici les auteurs d'un genre plus ingrat — le drame — qui recueille moins facilement l'attention et l'intérêt du public.

Todos los gatos son pardos ⁽³⁾ est donc à la fois une gageure et une confirmation des principaux thèmes littéraires du grand romancier mexicain.

⁽¹⁾ *La plus limpide région*, Gallimard, 1964 ; *La mort d'Artemio Cruz*, Gallimard, 1966 ; *Zone sacrée*, Gallimard, 1968 ; *Peau neuve*, Gallimard, 1971.

⁽²⁾ Mario VARGAS LLOSA, *Gabriel Garcia Marquez, o la historia de un deicidio*, Barcelona, Ed. Barral, 1971.

⁽³⁾ *Todos los gatos son pardos* a paru d'abord à Mexico (Ed. Mortiz, 1970) dans une version injouable, en raison du nombre excessif de personnages et de nombreuses scènes érotiques ? La seconde version (Barcelone, Barral, 1971) publiée conjointement avec *El*

L'une des impressions les plus marquantes que laisse le Mexique au visiteur européen est le contraste évident entre l'image officielle, volontairement idéaliste, que le Gouvernement désire lui donner — celle d'une révolution triomphante mais toujours inachevée et en voie de perfection — et celle de la réalité beaucoup plus nuancée, plus colorée, où les influences évidentes d'un puissant voisin se remarquent dans tous les domaines.

L'élite intellectuelle mexicaine est extrêmement sensible à l'altération constante des valeurs indigènes, aux dangers d'un mimétisme populaire inconscient, aux difficultés de sauvegarder le caractère national, la culture propre dans ce qu'elle offre de positif, d'original et de profondément tellurique.

Carlos Fuentes a compris que la littérature américaine vient d'achever sa mission narrative pour aborder une phase plus constructive, celle de la revendication.

Hemos vivido bajo el signo de *la epopeya* casi toda nuestra vida ; nuestras novelas han sido *épicas* y nuestro arte ha sido *épico* pero en el momento en que se agota esta capacidad *épica*, parece que no nos queda sino una posibilidad mitica, una posibilidad de recoger este pasado, que es pura historia, historia mostrenca, para entrar en *la dialéctica ...*» (3)

Et le moyen d'aborder cette seconde manière sera l'utilisation du mythe : «A través del mito reactuamos el pasado, lo reducimos a proporción humana» (3).

C'est ainsi que nous retrouvons dans la plupart de ses romans un rappel constant de la théogonie précolombienne :

«El mito, así, contiene la vida humana en su totalidad : por medio del ritmo, actualiza un pasado arquetípico, es decir, un pasado que, potencialmente, es un futuro dispuesto a encarnar en un presente» (4).

L'âme mexicaine vit, en effet, dans la conscience d'une dualité créée à la fois par la nostalgie d'un monde perdu et aussi par la conscience douloureuse de n'avoir pu atteindre totalement un type de civilisation nouvelle imposée par l'Europe.

Tuerto rey comporte un prologue plus étendu où l'auteur commente ses intentions, une conclusion modifiée et moins directement agressive et une réduction substantielle des textes et attitudes impropres à la représentation théâtrale.

(3) *Homenaje a Carlos Fuentes, compendio de artículos críticos*, New York, Las Americas Publ. Cy, 1971, p. 49.

(4) Octavio PAZ, *El arco y la lira*, México, F.C.E., 1956, p. 63.

Ainsi, dans *La plus limpide région*, deux personnages aux patronymes transparents, Ixca Cienfuegos et Teódula Moctezuma, apparaissent comme les symboles du Mexique moderne et du vieil empire aztèque.

Comme la culture du passé précolombien procède essentiellement de sa religion, l'allusion aux croyances et aux pratiques mythologiques sera fréquente.

La survivance du passé dans la vie contemporaine, le souvenir de la pureté révolutionnaire primitive dans le monde actuel, avec ses compromissions, ses corruptions, ses faiblesses, constitue l'un des thèmes dominants de la *Mort d'Artemio Cruz*.

Dans *Aura*, ce délicieux petit conte décadent qui rappelle Barbey d'Aurevilly, la veuve du général mexicain préside et même partage les amours de sa fille, de la même manière que le Mexique d'hier se rappelle au Mexique d'aujourd'hui.

Le dernier roman de Fuentes, *Peau neuve*, nous rapproche davantage du procédé qu'il utilisera dans son drame historique.

Au moment où les protagonistes visitent, en 1965, l'ancien centre religieux aztèque de Cholula, l'auteur nous ramène sans transition à l'arrivée des conquérants dans la ville, en 1519. On y voit simultanément les statues des héros d'un passé récent, Juarez et Hidalgo ; et un ouvrier qui remplace sur les murs des slogans politiques en faveur de l'ex-président López Mateos par ceux du nouveau candidat Díaz Ordaz.

D'autre part, on nous rappelle la réception de la Malinche par l'empereur Moctezuma et surtout la terrible victoire qui permet aux Espagnols d'incendier la localité et de substituer à l'image des dieux aztèques celle de la croix catholique.

Ainsi est constamment évoquée la fusion du passé et du présent, la mélange d'une culture avec une autre, la réutilisation des urnes destinées aux sacrifices humains comme fonts baptismaux.

«El proceso de la historia (de México) es visto como cíclico, implicando una forma de cambio convulsivo que al final se convierte en algo sumamente trágico (5)».

Déjà dans *La plus limpide région* le passé précolombien revivait pour éclairer le présent d'une lumière troublante et significative : la mort om-

(5) J. SOMMERS, *Individuo e historia* : «*La muerte de Artemio Cruz*», in A. FLORES y R. SILVA CACERES, *La novela hispanoamericana actual*, New York, Las Américas Publ. Cy., 1971, p. 150.

niprésente, la conscience de culpabilité, la nécessité du sacrifice, le mépris de la mort reposent à la fois sur des traditions mythologiques ancestrales et sur des habitudes contemporaines.

Fuentes le souligne lui-même : notre lendemain est incertain. Nous pouvons être assassinés dans un bar, au détour du chemin ou périr empoisonnés par notre dernier repos ou par une eau polluée. Seul le fatalisme indien nous sauve d'une peur constante.

Nous verrons comment cette indifférence calculée devant la mort aboutira chez l'empereur aztèque à une sorte de transfiguration préférable à l'échec de son propre destin : «*la muerte es seguir viviendo cuamdo el destino ya se cumpliò*» déclare Marina, la maîtresse indienne de Cortès. Elle ajoute : «*Temo tu destino, no tu muerte.*»

Car c'est bien là l'un des thèmes principaux de l'œuvre : l'importance du destin face à la volonté humaine.

C'est aussi l'une des constantes de la mentalité mexicaine. Elle procède de lointaines croyances religieuses.

Carlos Fuentes rappelle dans son prologue à l'édition espagnole de *Todos los gatos son pardos* ⁽⁶⁾ comment Quetzal-coatl, le serpent emplumé, enivré par d'autres dieux, avait épousé sa sœur et fui ensuite vers l'orient pour se rapprocher du Soleil et s'identifier à cet astre vénéré par les Aztèques comme par tous les peuples précolombiens.

Dans le miroir du Dieu de la Nuit, Tezcatlipoca, Quetzalcoatl avait cru se découvrir une apparence humaine. Et de désespoir, il voulait par la fuite échapper à son image.

Son départ précipité jeta le monde aztèque dans un doute profond. Le départ du dieu lui faisait redouter la fin du monde. Aussi les mages et les prédicateurs annoncèrent-ils que le retour de Quetzalcoatl coïnciderait avec une ère de prospérité.

C'est que les dieux leur assuraient la stabilité, l'immobilité dans le temps. Aussi accepteraient-ils plus aisément les décisions du destin comme irrévocables.

C'est ce que les Espagnols n'ont pu comprendre. «L'histoire du Mexique ancien est celle d'une absence — celle de Quetzalcoatl — et celle d'un espoir — celui de son retour» remarque l'auteur.

Quand un homme blanc, au poil roux et abondant, arriva de l'orient, sur la mer, au milieu de soldats portant des armes inconnues dont le bruit

(6) C. FUENTES, *Los reinos originarios : Todos los gatos son pardos — El tuerto rev.*, Barcelona, Barral, 1971, p. 9.

et la flamme rappelaient le tonnerre, avec de nombreux compagnons chevauchant des animaux inconnus, les Aztèques se persuadaient que leur dieu Quetzalcóatl, coiffé d'une toison ensoleillée revenait de son long exil pour leur apporter la félicité.

Dès lors deux mondes vont s'affronter. A la passivité fataliste de l'empereur Moctezuma se heurte la volonté de Cortès, conquérant ambitieux.

L'Espagnol ne comprit pas pourquoi l'Aztèque hésitait à lui opposer ses milliers de guerriers.

C'est que Moctezuma ne sait qui écouter : Huitzilopotchli, dieu de la Guerre, ou Tezcatlipoca, dieu de la Nuit.

L'un le pousse au combat. L'autre plonge les hommes et les dieux dans le sommeil et la rêverie.

Comme l'empereur ne peut servir deux divinités qui s'opposent, il temporise longtemps avant de se décider à mourir, vaincu par le destin.

Il justifiera tout d'abord sa conduite et celle de son peuple. S'il ordonne de procéder à de nombreux sacrifices humains, c'est pour des raisons religieuses. Le sang des victimes est exigé par Quetzalcóatl. Il arrose et fertilise la terre à maïs. Il apaise la soif des dieux.

Est-ce mieux d'agir comme les chrétiens? Nous sacrifions les hommes aux dieux, proclame-t-il. Est-il préférable de sacrifier un dieu aux hommes?

Moctezuma affirme que la mort de quelques-uns empêche la mort du monde. Elle compte bien plus pour lui. Il l'inflige au fonctionnaire qui pénètre dans une salle interdite de son palais, au danseur qui se trompe de pas rituel et qui revêt sans permission une tunique trop courte.

Cette mention du port de la mini-jupe et des châtiments disproportionnés avec les délits est une allusion très claire au régime mexicain contemporain.

Ce n'est pas seulement pour légitimer son obligation royale envers les dieux et les hommes que Moctezuma invoque la mort. Il le doit à sa caste de prêtres et de guerriers qui l'ont couronné. Et l'on peut y voir un nouveau rapport de sujétion entre le président de la République et les groupes de pression qui l'ont porté au pouvoir.

Car Fuentes l'a reconnu : «cette œuvre n'est qu'une contestation, une réponse à lui-même et une contestation envers le Mexique.» Monologue, dialogue et chœur populaire contribuent à développer les idées de l'auteur sur la liberté politique mexicaine.

Depuis les *Cartas de relación* de Cortès jusqu'au dernier rapport présidentiel, la parole publique, prétend-il, a été opprimée par le pouvoir.

«Si no fuese por la tarea de unos escritores, la historia de México no tendría más voz que el zumbido de las moscas en los basureros de los discursos, las falsas promesas y las leyes incumplidas.»

Une telle agressivité constitue une grande originalité dans les lettres mexicaines. Elle explique partiellement le succès de l'auteur dans son pays où l'on n'est guère habitué à une telle violence de langage ni à de pareilles audaces de style.

La contestation va d'ailleurs prendre des proportions beaucoup plus vastes tout au long de l'œuvre.

Après avoir vilipendé la passivité et le fatalisme du peuple mexicain et de son empereur, l'auteur démystifie le caractère évangéliste de la conquête.

Cortès avoue être dirigé par la soif du pouvoir et fait reconnaître par ses lieutenants que la cupidité, le goût de l'aventure, l'esprit du colonisateur les poussent bien mieux que l'évangéliste chrétien à supporter la faim, la soif, les maladies tropicales et la cruauté de leurs ennemis mexicains.

L'Église espagnole, par la voix du Père Olmedo, rappelle à Cortès qu'il ne doit pas défendre ses intérêts personnels mais ceux du Roi d'Espagne, qu'il est venu en son nom conquérir et évangéliser la Nouvelle-Espagne.

Il doit donc modérer son orgueil et se comporter en fidèle sujet de Sa Majesté Très Catholique.

Par la voix ingénue de Marina, la maîtresse indienne du Conquérant espagnol, nous entendons une critique habile de la religion chrétienne. Marina est son interprète. C'est aussi le lien entre deux cultures, celle qui cherche à éviter le pire : la destruction de l'une par l'autre.

«O señor, trata de entendernos. Danos una oportunidad.

No mates el bien de mi pueblo tratando de matar sus males. No destruyas nuestra frágil identidad. Toma lo que está construido aquí y contruye al lado de nosotros. Déjanos aprender de tu mundo, aprende tú del nuestro. No asesines a mi patria» (7).

Aussi entreprend-elle la justification des coutumes aztèques, de leurs pratiques religieuses, de leurs sacrifices sanguinaires et rituels, principal motif des critiques et du fanatisme européen.

(7) C. FUENTES, *op. cit.*, ed. española, p. 102.

Elle résume l'action de Cortès en une phrase : «Tu as substitué ta tyrannie à celle de Moctezuma. Tu as donné le nom du mal à ce que tu ignores.»

L'Indienne se fait ainsi le porte-parole de tout un continent qui reproche à l'étranger de le condamner non seulement par intolérance mais surtout par ignorance.

Le xvi^e siècle ignorait tout des civilisations précolombiennes et n'a jamais cherché à les comprendre pour pouvoir les juger en toute objectivité.

Et on peut le répéter au xx^e siècle : la condamnation du sous-développement sud-américain consiste à esquiver la reconnaissance de notre propre responsabilité européenne.

L'histoire contemporaine commence seulement à faire justice de ces accusations et à désigner les véritables coupables.

Une série de répliques lapidaires illustre le message politique de l'œuvre.

El pueblo mexicano no tiene ni caballos ni cañones (allusion à la puissance militaire des USA) *pero lucha contra ti* (Moctezuma ou le Gouvernement mexicain) *y los extranjeros* (L'Espagne d'abord, les Etats-Unis ensuite) *porque no cree nada superior al pueblo mismo.»*

Moctezuma est désigné comme «*el esclavo de los tiranos*» (les groupes de pression politico-économiques) y «*tirano de los esclavos*» (le Gouvernement autoritaire du Mexique).

En Tlatelolco, asesinó Moctezuma a los sōnadores peut se comprendre comme si Moctezuma avait infligé la mort à ses conseillers rêveurs, désireux de le voir prendre les armes contre l'envahisseur.

Mais à Tlatelolco, faubourg de Mexico, à la place des Trois Cultures, des centaines d'étudiants et de manifestants ont été tués en septembre 1968 pour s'être opposés à la politique gouvernementale. «El hijo de Marina y de Cortès, el mestizo de sangre india, deberá ser la serpiente emplumada».

Le Mexicain métissé de sang indien et espagnol, devra donc maintenir le culte des valeurs nationales.

Enfin, le dernier tableau de cette tragédie abandonne le décor aztèque et l'époque de la conquête pour souligner le caractère symbolique et analogique de l'œuvre, en passant à l'époque actuelle.

Moctezuma y apparaît en jaquette noire, la chemise barrée d'un ruban tricolore, comme le président de la République du Mexique moderne.

Cortès a revêtu l'uniforme d'un général de l'armée de l'Air des USA et ses lieutenants sont devenus des hommes d'affaires en civil et des conseillers économiques.

Les prêtres qui sacrifiaient des jeunes gens sur l'autel de la pyramide de Cholula sont devenus des grenadiers de l'armée mexicaine.

Le décor est illuminé de pancartes vantant des produits importés et un jeune étudiant de l'UNAM (Université Nationale Autonome de Mexico) est abattu sous les yeux du public.

Ainsi l'œuvre prend tout son sens. Elle réfute tout d'abord :

- 1) l'accusation de civilisation sanguinaire infligée par les Conquistadors aux Aztèques, dont les motifs religieux étaient ignorés ou incompris ;
- 2) l'idée de la supériorité militaire espagnole, en insistant sur la passivité de Moctezuma, l'extraordinaire volonté et l'astucieuse diplomatie de Cortès qui sut s'allier des villes comme Cempoala et Tlaxcala contre leur suzerain Tenochtitlan.

Elle constitue une vaste allégorie où l'invasion du monde aztèque par l'Espagne apparaît surtout comme une extermination de sa culture, de sa religion, de ses coutumes.

Le même anéantissement de sa civilisation se répète plus pacifiquement à l'époque moderne.

La veulerie de Moctezuma encouragée par ses mauvais conseillers, se retrouve dans l'attitude du gouvernement mexicain moderne qui, d'après Fuentes, ne défend guère les valeurs nationales contre la pression économique, culturelle et militaire des Etats-Unis.

A ce propos, nous nous rappelons personnellement que sous Lopez Mateos la radio nationale était invitée à ne pas diffuser de chansons ni de musique en langue anglaise, à préférer des airs espagnols ou mexicains pour ne pas céder à l'engouement mondial pour le jazz, le rock et autres formes de musique.

C'est enfin un vibrant appel au patriotisme national.

Les fils d'une Indienne et d'un Espagnol doivent maintenir les valeurs culturelles du passé tout en utilisant les influences, les apports, les leçons de l'étranger, pour se constituer une personnalité originale, indépendante mais enrichie.

Le sous-développement économique, intellectuel et moral, d'une part importante de la nation, ne sera vaincu qu'à ce prix.

Quant au titre de l'œuvre, il s'explique par les dernières scènes. Cortès sera exilé de la Nouvelle-Espagne sous l'accusation de prévarication. Lui qui avait tant d'éléments favorables à la constitution de son Empire échoue lamentablement en arrivant au but.

Moctezuma disposait d'un formidable appareil militaire et humain pour résister à son adversaire. Tous ces avantages, il les a sacrifiés pour des raisons religieuses.

Son fatalisme l'a conduit à sa perte comme la volonté de Cortès a ruiné ses propres ambitions. «*No fuimos sino hombres, hombres, hombres* ⁽⁸⁾ ...

Aussi font-ils tous deux mentir l'adage et contre toute attente, même en dehors de la nuit ... «Tous les chats sont gris».

*
* * *

L'exotisme éblouissant du décor (le palais aztèque de Moctezuma-la pyramide de Cholula — le camp des Espagnols à Cempoala — la plage tropicale de Vera-Cruz), la beauté rutilante et colorée des costumes emplumés des Dieux mexicains, la foule bigarrée des personnages (guerriers aztèques et espagnols, prêtres et conseillers, nains et concubines de l'Empereur, serviteurs, esclaves et paysans) ne doivent pas nous faire oublier que ce spectacle chatoyant pour l'œil ne vise qu'à mettre en relief le drame qui se joue entre les trois protagonistes.

Moctezuma, tout d'abord, empêtré dans son immobilisme hiératique, ne comprend pas que les dieux lui ont confié la mission de défendre son peuple et ne sait que faire.

Il se refuse aussi d'admettre que l'homme dirige son destin et qu'un empereur se doit de protéger et guider ses sujets au lieu de les tyranniser par ses caprices, ses impôts, ses supplices ou ses conceptions religieuses. Malgré l'avis de ses augures et de ses conseillers, il veut croire aveuglément au retour de Quetzalcóatl qui lui apportera le bonheur désiré et la paix de la conscience. Sa mort apparaît non comme un martyr mais comme le terme d'une époque révolue, où la hiérarchie théocratique permettait tous les crimes. Victime de son inaction, il mettra fin, par sa mort violente, à une tradition comme à un type de civilisation.

Cortès, d'autre part, est dominé par une volonté insatiable. Son orgueil l'entraîne à rejeter l'autorité du gouverneur de Cuba et même à discuter avec le représentant de l'Eglise espagnole de ses devoirs envers la Couronne d'Espagne.

Cette assurance en son propre pouvoir le pousse à nier l'illusion indienne qu'il est un envoyé céleste. L'humilité de ses origines justifie à ses yeux son désir de puissance et d'enrichissement.

(8) «Nous n'avons été que des hommes, de pauvres hommes, de faibles hommes ...»

Face au fatalisme de Moctezuma, il devait vaincre un empire miné à sa base.

Entre eux se dresse Marina, le lien, « la langue », celle qui explique au conquérant quel est son but et quel est son devoir. Elle se donne au soldat triomphant parce qu'elle sent que le règne des Aztèques s'achève mais aussi parce qu'elle admire le courage et la volonté.

Porte-parole de l'auteur, elle espère convaincre l'Espagnol du rôle qu'il devra jouer.

L'enfant né de la grande Chingada doit être le Mexique de demain, libéré de l'attentisme, des compromissions et conscient d'un héritage spirituel à protéger pour sauvegarder son identité, sa personnalité, sa vraie origine.

*
* * *

Fuentes a voulu substituer au mythe de la civilisation qui triomphe de la barbarie celui d'un empereur semi-divin qui attend le retour messianique de Quetzalcóatl puis tente d'échapper à sa désillusion jusque dans la mort, après s'être toujours soustrait à la rencontre d'une volonté supérieure à la sienne.

C'est aussi la paralysie de l'histoire. Il n'y a aucun processus, aucune évolution historique. C'est plutôt un acte cérémoniel : un monde se suicide pour céder le pas à un autre.

C'est le sacrifice au sommet de la pyramide. Il n'y a ni vainqueur ni vaincu. Il n'y a qu'un ennemi qui se refuse à la lutte devant un homme dont la volonté et le courage sont soutenus par l'ambition, la cupidité et le goût du pouvoir.

Tout en démystifiant la légende de la supériorité du Conquérant, l'auteur établit une série de corrélations entre le passé et le présent pour souligner que l'histoire se répète, que les dirigeants abandonnent le peuple à son sort, qu'ils se soumettent aux intérêts étrangers, qu'ils se laissent séduire par leur goût de l'exotisme, qu'ils manquent à leur mission éducative : cultiver et faire aimer les valeurs nationales.

Fuentes parle d'une manière générale, même s'il y a des références précises à l'actualité. Il adopte aussi l'attitude des écrivains de sa génération qui, dans la plupart des pays américains se présentent comme les porte-drapeau de la contestation et revendiquent le droit d'inviter peuple et gouvernement à défendre la cause de l'indépendance économique, de la liberté de la presse, de l'originalité de la culture.

Ce sont des formules politiques dont le succès est garanti au moment où tout un continent prend conscience de la tutelle étrangère et s'efforce de s'en débarrasser.

Le peuple doit pourtant être dirigé, dans la culture de ses traditions et ne pas adopter sans réfléchir les modes, coutumes étrangères qui, pour être celles de peuples plus riches ou plus avancés ne sont pas forcément la garantie ou le reflet d'un progrès quelconque.

Et le fait de porter le transistor en bandoulière, le chapeau texan sur l'oreille ou le blue-jeans autour des jambes ne nourriront pas mieux l'Indien mais le priveront de son originalité extérieure avant de corrompre ses goûts artistiques ou sa personnalité intime.

La défense de la mexicanité par la dénonciation des attitudes post-révolutionnaires a été développée dans la plupart des romans de Fuentes. La satire de l'existence des parvenus, des enrichis avait atteint son comble dans la *Mort d'Artemio Cruz* mais ici, c'est surtout l'invasion étrangère, militaire ou économique, qui apparaît comme le facteur de perversion des valeurs nationales.

Cette tragédie n'est pourtant qu'un prétexte pour révéler un message beaucoup plus profond, et sur un plan tout différent : l'accusation de la réalité contemporaine.

La raison de l'effet percutant procède aussi de la faculté de distanciation de la plupart des grands romanciers latino-américains actuels.

Ils ont tous éprouvé le besoin de sortir de leur milieu, de quitter leurs chapelles littéraires, mais aussi d'abandonner la perspective nationale pour pouvoir juger leur pays de l'extérieur, non seulement avec *une objectivité* plus grande mais aussi avec une lucidité et une clairvoyance mieux informées.

Le prestige de la culture occidentale surprend toujours l'Européen qui parcourt la première fois le continent indo-américain.

Une étude plus approfondie des conditions culturelles réservées à l'intellectuel dans cette hémisphère lui permet bientôt de comprendre la difficulté d'une formation complète digne de n'importe quel milieu universitaire international.

Depuis Lima, Bogotà ou México, la perspective mondiale est partiellement faussée. Les sources d'information sont incomplètes et l'on saisit mieux, dès lors, pourquoi tant d'Américains, du Sud comme du Nord, éprouvent non seulement le besoin de poursuivre leurs études dans une université prestigieuse des States ou d'Europe, mais aussi la soif d'un séjour enrichissant sur le sol de la vieille Europe, avec ses musées, ses

châteaux, ses expositions, ses bibliothèques, ses librairies, ses conférences et toutes ses manifestations exaltantes, tellement contrastées, sur un espace géographique particulièrement restreint, à l'échelle des vastes étendues d'Outre-Atlantique.

Et c'est bien ce que les écrivains proclament lorsqu'ils souhaitent rompre leur isolement culturel par le cosmopolitisme.

Ainsi Fuentes ne rejette l'étranger que dans la mesure où celui-ci peut pervertir les valeurs indigènes mais encourage son peuple à recueillir toutes les leçons profitables à l'harmonieux déploiement et à l'enrichissement de ce trésor en péril : la véritable mexicanité.

Todos los gatos son pardos, soumis aux lois de la concision et de la clarté de la représentation théâtrale, nous l'enseigne sur un ton non dépourvu de grandeur.

L'élégance du style, l'originalité des thèmes, le caractère baroque des personnages et des costumes, contribuent encore à faire de ce drame pessimiste, profondément intellectualisé, l'une des œuvres les mieux accomplies d'un des écrivains les plus intelligents de son temps.

La Braconne du bon Dieu

par Pierre Van der Vorst

Chargé de Cours à l'Université Libre de Bruxelles

En publiant son dernier roman (1), René FALLET ajoute un paragraphe à la sémantique du braconnage.

Comment définir ce nouveau glissement de sens? Est-il vraiment nouveau? Ouvre-t-il une controverse théologique cocasse? Faut-il y voir une satire rabelaisienne de la religion, un mystère moderne et fantaisiste, prétexte à une critique humoristique de la société, une simple farce ou, selon Marc Michel, «un hymne à la vie et au plaisir» (2)? Chacun en jugera, à sa convenance, après lecture de tout l'ouvrage. Nous, nous y avons trouvé l'occasion de revenir à la présence, à la vogue du braconnier jusque dans ses transferts de signification, l'occasion de nous amuser à rendre compte d'une œuvre qui divertit à l'encontre de la plupart des grands prix littéraires de 1972.

Ce compte rendu, un peu bousculé, emprunte au texte sans vergogne (3), largement et fidèlement dans ses dialogues surtout et ses soliloques dont la truculence mérite reproduction quasi intégrale et dont le contenu vient étayer notre brève exégèse finale. Pour ces emprunts, nous renverrons aux seules pages qui contiennent l'expression braconnière.

* * *

(1) *Le Braconnier de Dieu*, Paris, Denoël, 1973, 239 pages.

(2) «Ici Paris», rubrique Les Livres de la semaine, n° 1439 du 5 au 11 février 1973.

(3) Mais avec la bénédiction de l'auteur, qui nous a écrit : «Cher Monsieur, je vous en prie, publiez et merci de votre intérêt et de votre «pub» pour «le Braconnier de Dieu». J'ai jadis braconné au fusil et en voiture (quelle horreur!) mais à présent je ferais plutôt dans la protection animale, pour me racheter. Encore merci et 13 à vous. René Fallet.»

Dom Chrysostome, la Bouche-d'Or, le Père Abbé de Notre-Dame de Sept-Fons, juge Frère Grégoire, héros du récit, un séparatiste, un schismatique, un hérétique, de la race des anarchistes de Dieu, des «braconniers de Dieu» (*). En trois journées, il a accumulé la plus belle collection de péchés : le dimanche de 1969, au premier tour des élections présidentielles, sous les yeux de paroissiens dignes de foi, d'incroyants hilares, il a voté pour le candidat communiste ; puis, sombré dans l'ivrognerie et la fornication, déshonorant la sainte Maison des Trappistes où, depuis vingt-six ans, il était un exemple de joie et de simplicité chrétienne, jamais puni, coupable de rares péchés véniels, de broutilles ; enfin, le comble, il s'est fermé à toute repentance.

A ce réquisitoire, Frère Grégoire oppose sa bonne foi, sa foi :

— J'y comprends point. Je m'aurais trompé. C'est bien sûr point ce que je voulais faire ... je vous promets, mon père, de voter au second tour pour Monsieur Pompidou aussi ostensiblement que je ne l'ai pas fait au premier.

Sa soulerie, sa débauche ... «D'abord, tout ça, c'est de la faute aux élections ...»

— De quoi qu'il faut que je me repente, mon père?

De quoi, au juste? On peut pas se repentir d'une chose qu'à été si belle et si propre. Vous pouvez pas me demander de me repentir si je me chauffe au soleil du bon Dieu, si j'écoute chanter les oiseaux du bon Dieu. On se repent de ce qui est mal, pas de ce qui est bien.

J'ai fait l'amour, mon père, l'amour, pas l'œuvre de chair comme vous dites, l'amour!

L'œuvre de chair, d'accord avec vous, mon père, c'est laid, c'est sale. Pas l'amour.

Je ne peux pas me repentir. J'ai pas péché. Faire l'amour comme ça, c'est pas du péché, c'est du bonheur. C'est ce que je pense, pour une fois que je pense. Je vous comprends, mon père, ma place n'est plus ici. Ça fait vingt-six ans que je me traite, et qu'on me traite de pécheur tous les jours, du matin au soir et du soir au matin. Je m'aperçois que ce n'était pas vrai. Pour être pécheur, faut pécher. Eh bien! je vais pécher, et jusque là! Si le péché c'est le vin et l'amour, c'est pas grave. C'est pas ça qui me fâchera avec le bon Dieu. On pourrait se brouiller, tous les deux, seulement si j'étais envieux ou méchant, si j'aimais l'argent ou si je l'aimais plus, lui.

Dom Chrysostome avait éclaté :

(*) P. 60.

— Oh, je n'insiste pas pour te garder! Je n'ai pas envie que tu contamines tout le couvent avec tes vieilles âneries sur le péché, aussi vieilles que le péché. Pas envie que tu me foutes la vérole spirituelle à tous les religieux ...

Comme il est muet, on lui fait dire n'importe quoi, à Dieu. Tout le monde lui apporte son petit play-back personnel. Aujourd'hui, tiens, les curés veulent se marier. Demain, ils voudront se marier entre eux!

Pars, Grégoire, pars, je ne te retiens pas!

— Je veux pas dire que j'ai raison, mon père. Mais faut suivre ce qu'on croit être sa vérité, c'est ce que je me dis. Elle a été ici, pour moi, et je regrette pas ces vingt-six ans où j'ai été heureux comme pas deux. Maintenant, elle est dehors, ça fait que je sors.

— Et où iras-tu, bourrique?

— J'irai travailler dans une ferme, c'est tout ce que je sais faire. Comme y a des prêtres ouvriers, moi, je serai une espèce de prêtre cultivateur. Mes vœux solennels, je me les garde au fond de moi, même si vous estimez qu'ils sont rompus. L'autre jour, à la lecture, vous nous avez parlé des missionnaires qu'évangélisaient les sauvages du Zoulouland. Eh bien! moi je pars évangéliser les paysans de l'Allier. Y en a dans le tas qui valent bien les Zoulous.

— Elle va être jolie, ta bonne parole : «Soulez-vous, couchez avec la femme des autres, et vous irez tout droit au Paradis!» Là, évidemment, tu vas avoir des adeptes, prêcher des convertis!

Frère Grégoire n'avait pas répondu. Dans son esprit, Dom Chrysostome représentait déjà une autre Église. La religion de Frère Grégoire était faite. Les adeptes de cette religion, les moines de la nouvelle communauté vont-ils voir en leur Père supérieur un braconnier de Dieu ou un prosélyte de dogmes rénovés, d'une orthodoxie dans le vent? Nous allons le savoir mais, en rapporteur consciencieux, il nous faut, au préalable, tisser à grosses trames les grandes étapes psychologiques et sociales de la vie de Grégoire.

Trois dates, nombre divin. Trois rencontres avec le Destin.

* * *

1943

Dans le Bourbonnais, sous l'occupation allemande. Minuit. Grégoire Quatresous, dit Vingt-Centimes, et son copain Toussaint Baboulot, ouvriers agricoles, sortent de chez la mère Françoise.

136

Ils y ont fait la foire et la java : copieusement bu du mousseux et, à tour de rôle, d'un rein puissant, dans le lit conjugal, «arrangé» la bonne femme dont la cuisse est légère et le mari prisonnier des Boches.

Le couvre-feu passé depuis longtemps, ils pédalent, feux éteints mais rigolards. Soudain, des cris gutturaux, des coups de feu : une patrouille qui chasse les terroristes. Nos lascars, sur une côte, montent en danseuse. Baboulot, meilleur grimpeur, lâche son compagnon, l'abandonne et disparaît ... pour vingt-six ans.

Une motocyclette vrombit. Grégoire dégringole vers un chemin de halage, brise sa roue arrière, jette sa machine, plonge dans le canal, barbote, prend pied sur la berge d'en face.

— Mon Dieu, faites que je m'en sorte, ne faites pas la vache, j'ai été enfant de chœur!

Un mur. Grégoire l'escalade, bascule dans le potager de l'abbaye de Sept-Fons, s'évanouit, le tibia cassé. Quelques heures plus tard, il reprend connaissance dans un lit de l'infirmerie, la jambe dans une gouttière. L'abbé de l'époque est à son chevet :

— Les Allemands te cherchent. Ils ont trouvé ton vélo et sa plaque d'identité. Il faut que tu restes là.

— J'ai pas le choix, j'ai le paturon cassé. Mais je vous avertis que les curés je les aime point.

L'abbé lui emprunte son accent :

— Aime les point, mon gars, aime les point. Aime seulement le bon Dieu. C'est lui qui t'a sauvé.

Immobilisé des semaines, Grégoire pense.

Il lui a demandé, à ce bon Dieu, de le sortir des pattes des Boches, et le bon Dieu a obéi, comme si c'était le boulot d'un bon Dieu d'obéir. Le voici entouré de ses copains au bon Dieu, plutôt bons zigues ces moines qui lui répètent de remercier Dieu.

Sans lui, il ne serait plus aujourd'hui qu'un petit cadavre de terroriste grouillant de vers. Fusillé.

— Putain, j'ai point fait de terrorisme. Avec Baboulot, on venait seulement d'arranger la mère Françoise ...

Un frère se signe :

— Cette mère Françoise, comme vous dites, cette malheureuse pêche-resse, vous a été envoyée par Dieu, mon fils. Pour vous envoyer ici.

Grégoire, remis sur pied, travaille aux champs du moutier, sur le tracteur qu'il connaît bien. Il est mieux qu'à la ferme et il retrouve le Jésus de ses dix ans, un camarade d'école perdu de vue.

Vient la libération. L'abbé le fait appeler :

— Eh bien, Grégoire, tu peux rentrer chez toi, à présent.

— J'ai pas à y rentrer. J'y suis, chez moi. Je veux point m'en aller. Si c'est le bon Dieu qui m'a amené là, faut qu'il en supporte les conséquences. L'a qu'à me garder.

Et Grégoire de postulant devient novice, de novice frère convers. Quand, à l'aube de ses vœux solennels, il s'accuse encore d'avoir «arrangé» la mère Françoise, fait qu'il traduit plus sobrement désormais, dans le langage de ses confrères, par les mots d'«œuvre de chair», les confesseurs, agacés, lui signifient qu'il y a prescription et il n'en parle plus.

* * *

1969

Deuxième rencontre avec le Destin.

Pourquoi, par ce chaud dimanche de juin, la République avait-elle besoin d'un Président ?

Frère Grégoire se retrouve sur le chemin de halage, en route pour Diou, la petite ville où les urnes attendaient les bons Trappistes chaudement invités à voter ... en toute liberté, pour le pieux Monsieur Pompidou, pour la gloire et l'intérêt de l'Eglise.

Première station prédestinée de cette étape historique.

— Ah! vous m'avez fait peur, mon père!

Un homme pêchait à la ligne dans le canal, Jean-Marie Poëlon, employé des P.T.T. (5).

— Je ne suis pas le Diable, mon fils.

— J'y vois bien. De toute façon, quand je pêche, j'aime mieux voir un curé qu'un garde-pêche, surtout quand la pêche est fermée.

— Ca mord, je vois.

— C'est là que ça mord le mieux, quand c'est fermé. Ça, y a des pépins, dans le fruit défendu, mais vous qu'avez de la religion vous pouvez pas me dire pourquoi qu'il est meilleur que l'autre? S'il a ce goût-là, c'est que le bon Dieu a pas voulu en détourner les gens. Il pouvait tout aussi bien le faire amer comme chicotin, non? En plus, il a créé le poisson, mais il a aussi inventé le pêcheur. Donc, si je pêche, j'obéis à la volonté de

(5) Pp. 17-23.

Dieu. C'est plus digne que d'obéir aux gardes ... c'est de la logique ... A part ça, le bon Dieu, y devrait quand même, lui qu'a le bras long, empêcher la fermeture.

Et ce logicien à l'état brut d'ajouter :

— Puisqu'il fait chaud, y a pas, c'est le moment de boire un coup.

Le postier tire de l'onde une ficelle et une bouteille de blanc.

— Goûtez-moi ça, c'est du pouilly-fuissé.

C'était faute grave de boire du vin en dehors du monastère, c'était de la gourmandise, de la sensualité.

Mais comment, en refusant, ne pas blesser cet homme pour qui c'était le geste auguste du trinqueur, l'unique façon de communiquer avec ses semblables ?

Héroïque, Frère Grégoire vide deux « canons ». Le blanc maudit lui tape sur la tête, l'étourdit de ses charmes. Il aurait dû se méfier d'un homme qui pêche en période de fermeture, ce n'est pas dans l'ordre.

« J'aurais dû en boire qu'un seul de canon. C'est le deuxième qu'est mauvais pour mon âme. pour me punir je ne boirai pas de vin pendant une semaine ».

Pauvre Frère Grégoire, une autre station est toute proche où il va récidiver, ajouter la luxure à l'alcool.

Une péniche manœuvre, le marinier cherche à l'amarrer :

— Monsieur ! S'il vous plaît ! Attrapez ça, et enroulez-le autour d'un arbre !

La corde est balancée.

— Oh ! pardon, monsieur le curé !

Mais le moine ceinture le câble à un peuplier.

La Belle-de-Suresnes » s'immobilise contre le bord. Frère Grégoire se retourne. Sur le pont, en maillot de bain deux-pièces et bleu céleste, une dame, allongée dans un transatlantique, se rase la toison noire d'une aisselle, le bras tendu vers le soleil.

L'impudique marinière demeure un instant interdite, le rasoir sous le bras, face à ce religieux ahuri qui la considère à travers toutes les flammes de l'enfer. Puis, elle enguirlande son mari, le grêle, le malingre Mathurin :

— T'es bien la pomme, t'es bien la truffe ! Tu m'arrêtes pile devant un Capucin alors que je suis à moitié à poil. Va me chercher un peignoir, tu vois bien que j'ai honte, moi, devant ce pauvre monsieur !

Honte purement verbale. Elle commande à son homme de se tirer du bateau pour faire des courses, invite Grégoire à monter pour prendre l'apéro, ôte son peignoir pour continuer à bronzer...

— Et où que vous alliez comme ça ?

— J'allais voter. Je suis Trappiste.

— Mince, vous êtes Trappiste ! Excusez-moi de vous avoir traité de capucin. J'y connais que dalle. Enfin ... j'y connais rien.

Muscade, c'était le nom de la belle luronne, sert l'apéritif et reprend sa position horizontale.

Passons les propos anodins, le trouble croissant, la fièvre du religieux. Après le deuxième godet, Grégoire est trimbalé par le mascaret d'un infini vertige et l'inévitable se produit :

— ... Petite créature du Diable ...

— Erreur, mon père, erreur, vous me copiez quinze Pater et quinze Ave avant ce soir. Le Diable n'a rien créé. Je suis une créature de Dieu.

Les lèvres de Muscade atteignent les lèvres de ce qui, déjà, n'est plus qu'un homme ...

Elle l'embrasse. Il est plus désarmé qu'un enfant.

— Mon pauvre Grégoire. Tu ne sais même plus embrasser, si tu l'as su un jour. Je t'apprendrai. Elle l'embrasse encore, et c'est mieux. Par la grâce du pastis, leurs langues ont le bouquet de sorbets à l'anis.

« J'embrasse un Trappiste, songe Muscade non sans vanité, ça fait un drôle d'effet. Un Trappiste c'est plus rare qu'un légionnaire. Ça a pas dû arriver à des tas de louloutes. » « J'embrasse une femme, songe Frère Grégoire en perte de conscience et la paume égarée sur un sein, c'est des affreusetés, des abominations, pardonnez-moi mon Dieu, mais c'est point de ma faute si c'est si bon, c'est de la vôtre ... »

— Faut qu'on s'arrête, Grégoire, sans ça on va croquer la pomme dans de mauvaises conditions. Il fait trop clair, il fait trop chaud, il faut que ce soit bien. Très bien. Quand c'est pas bien, ça n'en vaut pas la peine, autant boire un coup ... on s'envoie le dernier ?

Il avale, sans scrupules cette fois, son troisième pastis.

— A ce soir, Grégory.

— A ce soir, Muscade.

Il s'avance sur la passerelle, rate l'extrémité, trempe dans l'eau jusqu'au ventre.

Il arrive à Diou, hagard, en nage, dégoulinant. Un membre du bureau électoral s'empresse :

— Un accident, mon père ?

— Que dalle, mon fils, que dalle, marmonne à tout hasard Frère Grégoire.

On connaît la suite, le vote impie.

Cette nuit, Grégoire retrouve La Belle-de-Suresnes. La nuit suivante et la nuit d'après aussi, nuits de sabbat, d'amants infernaux pendant lesquelles Mathurin, qui avait été relégué près d'un tonneau, en cuvait le vin sous une bâche ...

Finale de cette troisième nuit.

Muscade apaise son amant éperdu :

— Grégorio, quoi qu'il arrive, ne te repens pas de ce que nous avons fait ensemble, ne le salis pas en écoutant tous ceux qui pourront te raconter que ce n'était pas bien. N'oublie jamais qu'on n'a pas fait de mal.

— J'y sais bien qu'on n'en a point fait. Si c'était ça le mal, où qui serait le bien? ... Je reviendrai ce soir.

— C'est ça. Ce soir ... Si tu veux ...

Le ton était morose.

Derechef, on connaît la suite, après l'office des matines raté : la grosse discussion avec Dom Chrysostome ...

Ah! il y eut encore l'adieu jovial du Père Abbé :

— Eh bien, bonne chance, mon vieux braco! ⁽⁶⁾

Lorsque, en civil, le ci-devant Frère Grégoire arriva au canal, la péniche avait levé l'ancre.

* * *

Troisième et ultime étape. La moins distante — un mois à peine la sépare de la précédente. La plus longue à conter — nous l'abrègerons autant que possible en rendant ainsi l'accélération des événements. Etape décisive : Quatresous, en quête d'un travail et de Baboulot va trouver l'un par l'autre, va rencontrer le Christ, en juillet 1969, et accomplir sa mission apostolique.

La chance souhaitée par Dom Chrysostome lui sourit assez vite.

La tenancière d'un café de Dompierre lui apprend que son copain n'est pas mort, qu'il n'en a pas envie, on l'appelle maintenant Saint-Pourçain, canonisation vineuse, marque de sa fidélité à la bouteille ; il est resté fidèle aussi à la mère Françoise «qu'à soixante-six ans, que son mari a eu le nez creux de mourir au Stalag, le pauvre homme, vu qu'il serait péri de honte s'il était revenu», c'est avec un nouveau copain, Stanislas le Polonais que Baboulot va faire «peste et rage» chez la vieille peau ; ils sont placés tout les deux dans une ferme de Chavroches.

(6) P. 64.

Les retrouvailles se font dans un autre bouchon, le Café des Bons Laboureurs.

Et de chavirer de tendresse et d'évoquer le passé et d'écluser un litre et d'aller faire embaucher Grégoire par le père Pejoux, maître des Pédouilles à Chavroches.

Il tombe à pic, Grégoire, le spécialiste des tracteurs : Pejoux enrageait, son Mac Cormick était en panne, obstinément ; aujourd'hui, il semblait avoir rendu l'âme.

Quatresous y met la main, le véhicule démarre comme une fleur.

Pejoux, aux anges, explique à son épouse :

— J'aurais voulu que t'y voies ! Y peuvent tous aller se rhabiller, au garage, et apprendre à jouer de la cornemuse !

Mon Grégoire, il t'a soulevé le capot, il a soufflé dans un petit machin, il l'a remis en place et crac ! C'est reparti ! On voit bien qu'il est cul et chemise avec le bon Dieu, ça peut pas se comprendre autrement !

— J'ai fait que souffler dans le gicleur, Monsieur Pejoux.

— Appelle-moi Benoît ! Le gicleur ! Le gicleur ! Qu'est-ce qu'il va chercher !

Et voici Vinq-Centimes adopté à double titre :

— Un moine ! Ça va peut-être mettre un peu de moralité dans la ferme, et y en a besoin !

La ferme des Pédouilles, le milieu d'évangélisation du futur Dom Grégoire, Père Abbé des Chavrochistes. Un milieu bien divers : le patron, « qui n'est pas contre » l'Eglise, à preuve, il a voté Pompidou ; Joffrette, la dévote patronne ; Marie-Fraise, la servante, solide fille de dix-huit ans, une « couche-toi-là-que-je-m'y-mette » ; le vicomte Xavier des Haudriettes, maigre jeune homme de vingt-cinq ans, placé pour apprendre l'agriculture à défaut de culture mais « qui ne veut rien se mettre dans la citrouille, pas plus l'assolement que le latin » ; Saint-Fourçain alias Toussaint Baboulot, toujours mécréant ; Stanislas, l'exilé, de la même religion et, la perle du lot, le satanique Hilaire Baquerisse, cocufié par une soutane, antéchrist par révolte.

Grégoire, pêcheur d'âmes, amorça dans la perversion ... Les voies et les desseins du Seigneur sont impénétrables.

Grégoire, on s'en souvient, avait dit : « Eh bien ! je vais pécher, et jusque là ».

Le Très Haut lui fit tenir parole. Quand Marie-Fraise vient s'offrir, il s'abandonne à la main de Dieu et découvre que tous les péchés n'ont pas le même goût, ce qui en étend, Dieu merci ! le registre. Il surprend sa partenaire :

— Dis donc? C'est à la Trappe qu'on t'a appris tout ça?

Tout ça a une rapide conclusion. Marie-Fraix est engrossée. Grégoire croit qu'il a dévoyé «la pure enfant innocente», ce simple d'une candeur d'agnelet en matière de virginité ... ignore qu'ont défilé sur le nombril de cette coupe-racines six gars parfaitement connus, les officiels, sans compter tout un joli monde inconnu ... mais, puisqu'il ne le sait pas encore, il faut réparer ... impossible, n'est-il pas fiancé à Muscade? ...

Dieu veille sur le sort de son élu : Xavier des Haudriettes consent à épouser Marie-Fraise.

— Pourquoi que tu fais ça Xavier, demande Grégoire?

— Parce que je l'aime ... J'aurais jamais osé le dire avant. Merci, Grégoire. Sans vous, sans le petit, j'aurais pas pu me déclarer. Je suis bien heureux. C'est le bon Dieu qui vous a envoyé ici, comme pour le tracteur.

Et Marie-Fraise, comblée :

— Je serai vicomtesse, aux Pédouilles.

Dès lors, les événements se précipitent.

Le 14 juillet, bordée nationale de Quatresous, Baboulot et Stanislas.

Le lendemain, après le travail, Grégoire, seul cette fois, s'arrête aux Bons Laboureurs. La mère Couzenot lui sert une chopine, lui fourre de force, en paiement de l'herbe coupée pour ses lapins, une bouteille de beaujolais, qu'il va vider sur les bords de la Besbre, au pied de la Pierre-qui-danse. Et là, sur cette vieille roche plate, c'est la rencontre avec le Christ.

Un Christ de l'Allier, portant la «biaude», la blouse des marchands de cochons, chaussé de sabots, coiffé d'une casquette qu'il retire pour découvrir à l'incrédule sa couronne d'épines. Un Christ, litre vide à la main, au langage direct, à l'accent bourbonnais et qui décontenance Quatresous, l'émeut :

«Faudrait quand même que je lui demande, pendant que je le tiens, si je suis en état de péché. S'il y sait pas, lui, personne d'autre y saura».

Jésus lui épargne la question :

— J'ai compris, Grégoire. Non, tu n'as pas fait de mal. Quand tu bois un canon, tu trinques avec moi. Retiens bien ça, qu'est pas marqué dans les Evangiles : il faut trinquer avec Jésus.

— J'en suis bien heureux. Seulement ... il y a les femmes.

— Oh! moi tu sais, les femmes j'y connais rien. Ca me regarde pas. J'ai jamais empêché les chats, les chiens, les poules, etc. C'est vous qui avez inventé des tas d'embrouilles là-dessus, faudrait voir à pas tout me coller sur le dos. Je vous ai dit de vous multiplier, j'ai pas à tenir la chandelle, en plus !

— Et Muscade, Seigneur, Muscade, est-ce qu'elle reviendra?

— Dis donc, Grégoire, tu veux aussi que je te tire les cartes, que je lise dans le marc de café? Je ne suis pas venu pour te donner ton horoscope ... Je vais te confier une mission terrestre. C'est même pour ça que je t'ai tiré de la Trappe.

Faut d'abord que tu baptises les moutons des Pédouilles, et à l'eau bénite ... tu la voleras à l'église ... elle est à moi, oui ou non? Si on te pince, dis-toi que je te couvre. Le curé, j'en fais mon affaire, ça serait pas la peine d'être au sommet de la hiérarchie! A part les moutons, faudrait bien aussi qu'Hilaire et Baboulet croient en Dieu. Oui, je sais que ce n'est pas de la tarte ... Essaies-y. Je te donnerai la main si c'est trop coton. Je ne suis pas sûr de ces deux-là. Et il me les faut, c'est des bons gars. Ils ne méritent pas d'aller au diable. Hilaire ne m'aime pas, parce qu'il croit que je ne l'aime pas. A toi de lui prouver le contraire. Tu devrais être heureux de voir que t'as pas quitté la Trappe uniquement pour vider chopine et plonger dans les soutiens-gorge.

— J'en suis heureux, Seigneur.

— Tu m'as desséché ce qui me restait de salive. Paie-moi un litre, du Saint-Pourçain, si c'est pas abuser, du rosé tiens.

Faut quand même que je te dise deux mots, rien que deux, pour Muscade : attends-la.

— Je l'attendrai, Seigneur.

— Va!

Egaré de bonheur, Quatresous court au bourg, ramène une bouteille ... Plus de Christ sur la Pierre-qui-danse!

Déçu, Quatresous grommelle :

— Je peux quand même pas la boire, elle est à vous. Je vas vous la laisser. Je vas même vous l'ouvrir, sûr que vous devez pas avoir de tire-bouchon sur vous.

Il pose la bouteille au milieu de la pierre. Une étoile la frappe d'une étrange lueur.

— J'y vois, vous vous excusez. Vous avez pas voulu me faire malice. Un moribond vous appelait quelque part ... Vous reviendrez le boire cette nuit, mon Saint-Pourçain. Buvez-le à ma santé, en pensant à moi. Allons, c'est quand même bien brave à vous, bien chic d'être venu.

Aux Pédouilles, Vingt-Centimes narre l'apparition, son offrande. On met tout sur le compte de ses beuveries de la veille, de sa fatigue du jour.

— Et voilà! Personne ne me croit, moi, parce que je suis un pauvre petit cultivateur de rien du tout. Quand Pie XII a eu ses apparitions, y a

pas eu un pèlerin pour lui dire qu'il était tombé sur la tête. Un jour, on y montera une église à la Pierre-qui-danse, une basilique où qu'on vénérera la Sainte-Bouteille, le Saint-Litre!

— Mange donc ta Sainte-Soupe, conseille Pejoux, et va au lit. Ça ira mieux demain.

Dès le lendemain, en dépit du scepticisme général, notre apôtre se met au travail.

Les moutons d'abord.

Toussaint ensuite. Longue aventure aux cent péripéties. Le bougre croit qu'il a un cancer, Grégoire l'entraîne à Lourdes, force la main de Dieu car le miracle, de gré ou de force, doit avoir lieu : le cancer de Baboulot, après tout n'est-ce pas une grosse crise de foie? Grégoire achète de l'«Hépatoum», le transvase dans le bidon à eau de Lourdes. «On braconne, ou on braconne pas» (7), se dit-il. Il fait vider le bidon et le miracle se produit.

De retour aux Pédouilles, le miraculé devient plus royaliste que le roi, entreprend d'évangéliser les masses, veut offrir un litre à Jésus en remerciement de sa guérison — c'était surtout un acte de repentir, un pèlerinage de pardon : n'avait-il pas, la nuit du 15 juillet, bernant Grégoire, lampé la bouteille du Christ sur la Pierre-qui-danse? Mais le Christ n'avait-il pas prévu cela?

Il sollicite Quatresous pour qu'il l'accompagne avec son propre litre, en ex-voto, et un barriquaut de quinze litres pour eux deux afin de passer la nuit s'il le faut ...

Et le Christ fut au rendez-vous de la nuit.

— Merci pour la boisson, les vieux gars ... Je te félicite, Quatresous, pour les moutons et pour cette andouille de Baboulot. Il te reste Hilaire à convertir. Abandonne pas Hilaire. J'ai ma petite idée sur la question, mais j'ai besoin de toi pour la réaliser. Faudra aussi que tu baptises les porcs des Pédouilles ... T'iras encore voler de l'eau bénite! Toi, Baboulot, qui veut être moine, tu iras au monastère. Là-Bas. Ce que je montre du doigt, c'est le château de Chavroches. Il est à vendre. Tu l'achèteras, Grégoire, et tu y fonderas un couvent où les moines adoreront la bouteille que tu m'as payée un jour que j'avais soif.

Baboulot frémit :

«Ca y est, y va cracher le morceau, y va raconter que c'est moi qui l'ai bue ...»

(7) P. 194.

Jésus n'en dit mot.

— Tu fonderas ce monastère, car telle est ma volonté. Causons pas d'argent, je suis pas le directeur du Crédit agricole.

Baboulot sera moine, et tu le redeviendras. Là-dessus, je vas vous quitter. Vos bouteilles, je les boirai au soleil.

Sur ces paroles, le Christ s'élève avec la majesté d'une fusée à Cap Canaveral.

Assommés d'émotion, les deux compères s'allongent sur l'herbe et y ronflent à l'envi.

L'aube pointe, une ombre glisse sur le pré, s'approche de la Pierre-qui-danse et, d'un tire-bouchon silencieux, fait jaillir des bouteilles le miracle du Saint-Pourçain.

A leur réveil, Grégoire et Baboulot voient les Saints Litres briller, translucides. Baboulot sait que cette fois il n'y est pour rien.

Cette fois, c'était Hilaire. Et ce sera le prélude de son sauvetage. Enhardi par son forfait, le suppôt de Satan entrave la mission de Grégoire, il urine dans les bénitiers destinés aux cochons des Pédouilles. Glissons sur l'enquête de la gendarmerie et de Grégoire, sur son dénouement inattendu : Hilaire accuse du sacrilège, Grégoire qui d'une gifle magistrale envoie rouler le calomniateur contre le coin d'un poêle, «le lobotomise, inversant son esprit, entamant le compte à rebours de ses mauvais instincts» ; il avoue son méfait, devient «bredin» c'est-à-dire marteau, est embarqué chez les fous à Yzeure, n'y sera gardé que six mois et entrera dans le couvent des Chavrochards car la machine divine accélère : le comte et la comtesse des Haudriettes périssent dans un accident de voiture, voilà Xavier comte et Marie-Fraise comtesse, le château de Chavroches leur revient, ils l'ouvrent à Dom Grégoire et à sa communauté qui adjoignent au moutier des Frères de la Sainte-Bouteille un restaurant de spécialités : l'omelette au lard, le coq au Saint-Pourçain et les tripes Familistère.

Aux fourneaux : le comte Xavier et Frère Toussaint. A la cave et à l'économat : Frère Hilaire. A l'épluchage des légumes : Frère Stanislas. A la plonge et au service de table : la comtesse Marie-Fraise. Aux commissions, Dom Grégoire, pilotant la Roll's des Haudriettes.

Une absente : Muscade. Absente à demi, Grégory-Grégorio lui parle, la prie de revenir dans des conversations de rêve. Rêve aussi, subconscience, les derniers propos de Jésus ?

— Que fais-tu sur cette terrasse ?

— Vous m'avez dit d'attendre, alors j'attends.

— Attends, mon Grégoire, attends-la.

«Attends-la.»

Elle serait là demain.

...

Au plus tard, après-demain.

C'est la ligne finale du roman. Une fin, allégorie de l'espérance, et qui donne le ton de cette farce où la poésie dispute en cocasserie (nous n'avons hélas pas cité les phrases les plus fleuries), où la réalité rivalise avec la fiction, l'in vraisemblance avec le vrai, nous forçant à réfléchir au-delà de notre amusement.

Grégoire. Un braconnier de Dieu? un homme qui, encouragé par Dieu, refuse les dogmes établis, se sépare de l'Eglise du commun pour une religion autonome, sans contrainte, toute d'indépendance, de liberté? N'est-ce pas d'actualité? Le 13 mars dernier, l'O.R.T.F., dans ses Dossiers de l'Ecran à la 2^e Chaîne, présentait un drame psychologique, le Défroqué, avec Pierre Fresnay, suivi d'un débat où deux anciens prêtres s'expliquaient, devant les religieux en exercice, sur leur mariage.

Et Demis Roussos, «nouvelle coqueluche des jeunes», marié lui aussi, a été moine en Crète; le Père Prieur lui a fait comprendre que sa véritable vocation n'était pas dans l'Eglise, qu'il était fait pour chanter l'amour et la paix dans le monde entier, en habit de Christ⁽⁸⁾.

La philosophie de Grégoire? Entièrement dans un principe: «à qui est bon ne peut être défendu». Le principe du braco de pêche Jean-Marie Poëlon, celui de Muscade la marinière, celui de Jésus de la Pierre-qui-danse. Qu'on ne crie pas trop vite au blasphème, à l'hérésie!

Le braconnage a eu ses véritables titres de noblesse et, en dérivant peu ou prou, au fil des siècles, une noblesse de la braconne qui connut ses roturiers chasseurs aristocrates, voire ses mystiques.

Pendant tout le Moyen Age, les braconniers s'adonnent au «très noble usage et exercice de venerie ou braconnerie»⁽⁹⁾: à l'origine, avec des chiens braques, ils lèvent le gibier que les veneurs poursuivent; puis, de valets de chasse, ils deviennent officiers, chargés de dresser les braques, fonctions honorables à l'égal de celles des fauconniers, des louvetiers, des loutriers, des perdrisseurs.

(8) «France Dimanche», rubrique *Les nouvelles coqueluches des jeunes*, n° 1383, p. 17.

(9) Jehan LEMAIRE DE BELGES, *Illustrations de Gaule et Singularitez de Troye*, 1509-1513.

Souverains et seigneurs les distinguent, les récompensent : le roi Pépin élève l'un d'eux au rang de maître braconnier ; Jeanne, duchesse du Luxembourg et du Brabant, fait don d'un muid de blé à son braconnier Arnould.

Dans la seconde moitié du xvi^e siècle, les lois de la chasse sont élaborées à Saint-Hubert avec la participation de veneurs et braconniers jurés et assermentés.

Vers le milieu du xvii^e siècle, chez ces honorables braconniers, asservis et mal payés, se sont levés des instincts, rapidement héréditaires, d'indépendance et de rapine. Ils chassent en violation des lois et tirent profit du produit de leur fraude.

Mais parmi ces hors-la-loi naît un clan de révoltés honnêtes, épris de pure liberté, cherchant à la justifier par la passion de la chasse, le désintéressement, le souci de rendre service, le mépris du braconnage de lucre, de destruction aveugle, de brigandage, de banditisme, ce sont les «francs-braconniers», les «braconniers privilégiés», les «chasseurs libres» opposés aux «chasseurs assujettis», aux chasseurs à permis.

Et, jusqu'à nos jours, se développe toute une lignée de héros légendaires, réels ou fictifs — la fiction copiant la réalité sans jamais la dépasser —, une galerie de personnages étonnants :

— Labruyère, braconnier écrivain ⁽¹⁰⁾, le César, le Napoléon et aussi le Vidocq du braconnage car, en 1769, il devient garde des chasses de Son Altesse Sérénissime le comte de Clermont.

— Henri Hornu, dit Cachaprès, le braco de Camille Lemonnier ⁽¹¹⁾, «un de ces hommes qui ont passé leur pleine vie dans les solitudes, prenant le boire et le manger où ils se trouvent, sans notion du bien et du mal, mais jugeant vaguement que la terre est à tous comme l'air, la pluie, le soleil ...»

— Pierre Fouques, le Raboliot de Maurice Genevoix ⁽¹²⁾, le braconnier type :

⁽¹⁰⁾ L(aurent) LABRUYÈRE, *Les Ruses du Braconnage mises à découvert, ou Mémoires et Instructions sur la Chasse et le Braconnage*, Paris, Lottin l'Aînée, 1771. Edition originale due au comte de Clermont. Plusieurs rééditions dont celle de la Vve Bouchard-Huzard, Paris, 1857, introduite par le comte Adolphe d'Houdetott, pp. III-IX, une préface qui confirme nos observations et que nous comptons faire redécouvrir bientôt avec une réimpression des œuvres de Labruyère à l'occasion du 250^e anniversaire de sa naissance.

⁽¹¹⁾ *Un Mâle*, Paris, Ollendorff, 1911.

⁽¹²⁾ *Raboliot*, Paris, Grasset, 1925.

«Quand on est Raboliot, on ne s'embarrasse pas de raisons compliquées ... Il y a simplement des choses qu'on ne comprend pas, dont on ne peut pas tenir compte : qu'est-ce que le droit de chasse ? Il y a l'instinct de la chasse, le besoin de chasser selon le temps et la saison, d'obéir aux conseils éternels qui nous viennent de la terre et des nuages, ordres clairs qui se lèvent en vous avec la même lenteur paisible que la lune blanche sur les champs.»

— Alexandre Davidson et John Farquharson, deux authentiques braconniers anglo-saxons, concrétisent les conseils, les ordres éternels de Raboliot. Smith W. M. le rapporte ⁽¹³⁾. Ils ont puisé dans leur piété la justification de leur braconnage. Dieu ne proclame-t-il pas dans le livre de la Genèse : «Tout animal de la terre, tout oiseau du ciel, tout poisson de la mer sont livrés entre vos mains ; je vous donne tout cela, comme je vous avais donné l'herbe verte» ⁽¹⁴⁾.

— Justification semblable, et récente, chez des bracos de De Klinge au Pays de Waas. Leur défense en justice : «Tout ce qui court, pousse, est né dans la nature sauvage n'appartient à personne. L'on peut donc arracher, abattre un arbre qui n'a pas été planté par l'homme, l'on peut capturer lièvres, lapins, perdreaux, faisans ... puisque ces créatures sont nées dans la nature sauvage» ⁽¹⁵⁾.

— Les Hautes-Alpes confèrent au braconnage un lustre de vertu, de grandeur. Le Commandant Ernest Garambois ⁽¹⁶⁾ campe quatorze braconniers dauphinois et savoyards tous véridiques qui «tout en gardant dans leurs gestes une scrupuleuse honnêteté, font fi de certaines lois tracassières qu'ont élaborés des gens de la plaine qui n'y connaissent rien», ils ont une morale de la chasse, un code de l'honneur, ils pratiquent la capture du vieux chamois solitaire «à armes égales» c'est-à-dire à la course, émules d'Achille et de sa «chasse aristocratique» ⁽¹⁷⁾, ils méprisent «tous ceux qui braconnent à leur façon ... usant de moyens interdits, de procédés indignes».

— Les Alpes-Maritimes vivent du même esprit. Leur héros prototype : Maurin, Roi des Maures, Don Juan des Bois, Empereur des Braconniers.

⁽¹³⁾ *The Romance of Poaching*, Stirling (Scotland), Eneas Mackay, 1946.

⁽¹⁴⁾ Ch. I, 26-28 et Ch. IX, 1-3.

⁽¹⁵⁾ Communication de M. Marcellijn Dewulf, secrétaire de rédaction des Annales du Cercle archéologique du Pays de Waas.

⁽¹⁶⁾ *Les Braconniers de la Haute Montagne, Souvenirs*, Gap, Ophrys, 1954.

⁽¹⁷⁾ PINDARE, *Néméennes*, III, 435.

Jean Aicard⁽¹⁸⁾ l'a glorifié avec ses confrères en définissant leur état : «On appelle braconniers, en Provence, les chasseurs pour de bon non pas ceux qui chassent en fraude, les chasseurs passionnés qui font métier de la chasse, même s'ils n'enfreignent aucune des lois qui la régissent. Le nom de braconnier est ici un titre honorifique.»

— Les braconniers d'exception ont les faveurs du peuple parce qu'ils sont contre l'autorité chicanière, contre l'aristocratie possédante, parce qu'ils sont des princes de l'exploit, des héros de légende. Le peuple les admire, les révère, les aide, les projège, les chante ; il va jusqu'à les réhabiliter : à Vosselaar, dans la Campine anversoise, la paroisse donne, chaque année un jeu de la Nativité⁽¹⁹⁾ où, substitués aux Rois mages, des braconniers vénèrent l'Enfant Jésus ; leur ruse, leur ténacité le préservent de la cruauté d'Hérode ; ils finissent bienheureux et martyrs.

Ce retour à la noblesse braconnière, touchante manifestation de foi chrétienne, témoignage étonnant de compréhension communautaire, n'est au fond que la rénovation d'une légende du x^e siècle : Viâtre, un religieux du monastère de Micy se fait, au vi^e siècle, ermite en Sologne, pays de Raboliot, y braconne pour se nourrir⁽²⁰⁾ et devient le saint patron des braconniers⁽²¹⁾.

En situant sa fable dans le Bourbonnais, dans l'Allier, René Fallet n'a pas fait un choix de fantaisie ou du moins la fantaisie lui a donné la main heureuse : la région n'est-elle pas sœur de la Sologne ? N'y a-t-il pas une Sologne bourbonnaise ? Et notre Grégoire ne se trouve-t-il pas le con-

(18) *Maurin des Maures et L'illustre Maurin*, Paris, 1908 ; Nelson, 1931 et 1935.

(19) Créé par M. l'abbé René Lens, 1914-1918, rehaussé depuis par les vers de Bert Peleman, Kerstballade der Kempische Stropers, 1951-1952.

(20) Communication de M. Claude Lannette, conservateur des Archives du Loiret.

(21) Pour plus de détails sur ces divers aspects du braconnage et leurs références, consulter nos études d'étiologie sociale et criminelle, en particulier : Braques, Braconnerie, Braconnage et Braconniers, dans *Revue des Langues vivantes — Tijdschrift voor Levende Talen*, XXXIII-3, Liège-Bruxelles, 1967, pp. 246-251. — Le Braconnier, dans *Vie et Langage*, Paris, Larousse, n° 176 de novembre 1966, pp. 613-619. — La merveilleuse Aventure de Pluim et Horzel, braconniers et martyrs, dans *Plaisirs de la Chasse*, Paris, Crépin-Leblond, n° 187 de janvier 1968, pp. 29-30. — Introduction à une étude criminologique du Braconnage — Quelques comptes rendus significatifs, dans *Revue internationale de Criminologie et de Police technique*, Genève, n° 4, vol. XXII, 1968, pp. 297-316. — Surnoms et Sobriquets braconniers, dans *Revue des Langues vivantes — Tijdschrift voor Levende Talen*, Liège-Bruxelles, XXXIV-3, 1971, pp. 289-298.

tinuateur de saint Viâtre et de Raboliot — Oh! bien sûr par analogie⁽²²⁾ car il n'a ni chassé le gibier ni pêché le poisson frauduleusement mais il a braconné Mathurin, en courant la pretentaine, en courtisant Muscade ; il a braconné la Vierge Marie en substituant une potion hépatique à l'eau de Lourdes, trompant Toussaint comme on trompe un garde-chasse pour assurer la subsistance de pauvres hères ; avec l'accord et le secours du Christ, il a braconné des rédemptions, pêcheur d'âmes usant de moyens irréguliers. Braconnage farfelu, prétexte à des leçons toutes de simplicité, de bon sens paysan, d'aimable philosophie :

«Il faut suivre ce que l'on croit être sa vérité ... se laisser guider par sa bonne conscience ... croire à la prédestination ... ce qui est bon ne peut émaner que de Dieu ... l'amour est fait pour la reproduction, Dieu l'a voulu sans embrouilles ...» Enfin, il faut voir la vie telle qu'elle est, sans illusion : les miracles de Lourdes, des miracles de foi même si la pharmacopée les déclanche...

Et tout ceci : paraboles, allégories, symboles, vérités cachées jusqu'au baptême des moutons, des cochons : «les moutons ils vont à la boucherie, et alors ? Les hommes aussi, et on les baptise bien ; les porcs, on a baptisé pire que ça et qui ne donnent même pas de jambons.»

Que Fallet nous excuse si nous ne l'avons pas bien compris, si nous avons rétréci ou élargi sa pensée, maladroitement gauchi ou réformé ses intentions. Espérons avoir fait connaître un aspect de son style et de sa verve et lui avoir gagné des lecteurs quelles que soient leurs convictions.

Juillet 1973.

(22) Sémantique du Braconnage, dans *Revue du Royal Saint-Hubert Club de Belgique*, Bruxelles, n° 12 de décembre 1964, pp. 49-51 ; *Le Braconnier*, article cité ci-dessus, référence 21 ; Introduction à une étude criminologique du Braconnage, article cité ci-dessus, référence 21.

Stendhal et la science

par Marcel Voisin

Chargé de Cours aux Universités de Bruxelles et de Mons

Le partage traditionnel de notre élite intellectuelle en «littéraires» et «scientifiques» en infirme la cohérence et l'efficacité. Il lui a toujours nuí. Aujourd'hui, il demeure un problème majeur de l'éducation. L'accélération du progrès scientifique, la complexité des méthodes et des langages, la «phénoméno-technique» comme disait Bachelard, creusent davantage le fossé. D'un côté, des détenteurs d'un savoir de plus en plus marginal parce que leur échappent la compréhension de l'actualité et la possibilité de conquérir un pouvoir quelconque, si ce n'est, parfois, celui des mots ; de l'autre, des technocrates toujours plus étroitement spécialisés auxquels manquent une philosophie de leur métier et de leur rôle social ainsi que les moyens adéquats de la communication générale. Des industries engagent des romanistes pour corriger les rapports des ingénieurs. Nombre de chercheurs se révèlent incapables de transmettre leur acquis au public. La bonne vulgarisation est trop rare. Et l'on salue avec reconnaissance les Jean Rostand, Paul Osterrieth, Jacques Monod, Jean Piaget et autres Etienne Wolff, capables, sans déchoir, d'informer l'opinion, voire de la passionner. Savant et académicien, telle devrait être l'ambition des meilleurs scientifiques ; homme de goût versé en l'essentiel du savoir, celle des esprits littéraires les plus distingués.

C'est pourquoi, il est intéressant a priori d'interroger les grands écrivains sur la science de leur temps, comme il le serait de rassembler les opinions des savants éminents sur l'art et la littérature. Le début du XIX^e siècle est à la fois significatif et décevant à ce propos. Le clivage que je dénonçais s'y accentue par la vague d'irrationalisme qui suit les épreuves de la Révolution et de l'Empire français. Et le lyrisme qui fait alors sa percée se heurte d'abord, fondamentalement et de parti pris, à la révolution industrielle, technicienne et scientiste qui s'installe. Le négativisme l'em-

porte. Il est affligeant de constater que de Chateaubriand à Hugo, tous les écrivains majeurs méprisent ou ignorent la science alors en plein essor. On cherche en vain, les historiens mis à part, l'homme de lettres qui nous donne un équivalent de *l'Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* de Claude Bernard (1865).

La curiosité universelle de Balzac rencontre la science et la technique mais d'une façon «littéraire» et visionnaire qui rate l'essentiel. Le Balthazar Claes de *La Recherche de l'Absolu* (1834) est plus un alchimiste ou un cas pathologique qu'un contemporain d'Avogadro ou d'Ampère. On sait que l'auteur de *Louis Lambert* a aussi mal assimilé la pensée scientifique que l'illumination, en les mêlant de surcroît de la façon la plus romanesque. Il faudra attendre Zola pour que les deux univers culturels tentent un rapprochement sérieux, hélas, quelque peu naïf! S'il critique le manque de rigueur de l'avant-propos donné par Balzac à la *Comédie humaine*, lequel s'inspirait de Geoffroy Saint Hilaire, il nous donne un cycle romanesque impressionnant dont la prétention scientifique est bien désuète et qui survit seulement par sa valeur littéraire, à la fois comme document sociologique et comme force politique.

Pour le début du siècle, Stendhal paraît tout désigné à porter nos espoirs. L'homme qui affirme «trop de sensibilité empêche de juger» ou «presque tous les malheurs de la vie viennent des idées fausses que nous avons sur ce qui nous arrive» et qui descend en droite ligne, par l'histoire et par l'esprit, du xviii^e siècle, l'écrivain qui prétend «raconter 1^o avec vérité, 2^o avec clarté ce qui se passe dans un cœur» et se réfère au Code Civil pour écrire *La Chartreuse de Parme*, le romancier qui définit le roman comme «un miroir que l'on promène le long d'une route,» constitue a priori le meilleur sujet de l'expérience.

M. Jean Théodoridès l'a tentée et il faut bien dire qu'elle est décevante (¹). Jamais on ne voit Stendhal s'élever réellement au niveau de la pensée scientifique. Ni l'histoire des sciences, ni la pédagogie, ni l'épistémologie, ni la philosophie n'y trouvent leur compte. Et l'intérêt, tout négatif, du livre pourrait bien être de mesurer à quel point le reflux des «Lumières» a obnubilé les esprits à l'époque romantique, même les plus solides. Henri Beyle apparaît comme un disciple obscur et fidèle des Idéologues (Helvétius, Cabanis, Destutt de Tracy, etc...) et Stendhal ne joue à aucun moment un rôle comparable, pour ce qui nous occupe, à

(¹) *Stendhal du côté de la science*, Collection Stendhaliennne, n° 13, Éditions du Grand Chêne. Aran (Suisse), 1972. 303 pages. (Préface d'Ernest Abravanel).

Voltaire vantant Newton, ou à Diderot se posant les questions fondamentales de son époque, anticipant parfois sur la nôtre ⁽²⁾ et s'acharnant à être la cheville ouvrière de l'*Encyclopédie* dont l'autorité ne s'est pas démentie jusqu'à nos jours, notamment en technologie.

Certes, comme les grands romantiques d'ailleurs, il est trop intelligent pour ne pas voir ce qui se fait et pour nier la marche du savoir. Mais il est trop sensible, trop marqué par l'ambiance, pour ne pas le contester parfois et adopter une attitude de fuite dans l'humeur ou l'idéologie. Nous sommes encore loin de la cohérence philosophique d'un Gaston Bachelard, admirant d'un même enthousiasme la conquête de la rationalité scientifique en physique ou en chimie et l'élan créateur de la poésie surréaliste, en ayant bien soin de ne pas confondre les domaines et de nous initier à cet équilibre fécond et délicat! Voyons cela d'un peu plus près.

Grâce aux patientes recherches de M. Jean Théodoridès, nous n'ignorons rien de la formation scientifique d'Henri Beyle, en particulier l'influence déterminante de l'intéressant Dr Henri Gagnon, son grand-père maternel, médecin, naturaliste, météorologue amateur qui semble avoir été le correspondant de Lamarck pour l'Isère. L'inventaire est fort riche (la moindre rencontre est signalée) mais les résultats plutôt pauvres, même en mathématiques, malgré une «passion» avouée notamment dans la *Vie de Henri Brulard* et justifiée par le fait (fort moral!) que cette discipline n'admet ni l'«hypocrisie», ni «le vague». M. Théodoridès réfute difficilement sur ce point le polytechnicien François Michel qui fut sans complaisance pour les aptitudes et le savoir mathématiques de Stendhal ⁽³⁾. Quant aux applications littéraires elles sont aussi vaines que vagues (p. 41-45) et l'on peut se demander ce que signifie «appliquer les mathématiques au cœur humain ...» ⁽⁴⁾.

Malgré son zèle, le critique ne parvient qu'à écrire deux pages sur l'optique, qu'il justifie du fait que l'écrivain est «du 'type visuel» (p. 45-46). Elles ne prouvent rien de plus que les onze consacrées à l'astronomie où apparaissent quelques métaphores, quelques observations de badaud, rien de scientifique, ni de philosophique, ni même d'original.

⁽²⁾ Quelle vue prophétique de l'avenir de la biologie dans cette phrase que F. Jacob s'est plu à mettre en exergue à sa *Logique du vivant* (Gallimard, 1970) : «Vous voyez cet œuf? C'est avec cela qu'on renverse toutes les écoles de théologie et tous les temples de la terre.» (*Entretien avec d'Alembert*)!

⁽³⁾ *Stendhal mathématicien*, dans *Stendhal Club*, n° 20, 1963, pp. 277-295.

⁽⁴⁾ *Journal littéraire*, 1, 155. Zola partagea encore pareille ingénuité.

L'étude de M. L. Dufour, de l'Institut Royal Météorologique de Bruxelles, a révélé l'importance des notations climatiques à travers l'œuvre^(*). M. Théodoridés y ajoute «une véritable chronique météorologique» oubliée par son prédécesseur et figurant dans le *Journal* (II, 404). On y trouve surtout l'expression d'une sensibilité, d'un tempérament et d'une certaine acuité d'observation. Que dans *Le Rouge et le Noir* figure : «Le ciel chargé de gros nuages, promenés par un vent très chaud, semblait annoncer une tempête.» mérite-t-il la citation? Et que la tempête soit «également dans l'esprit du héros» ne ruine-t-il pas tout rapport avec la science, abstraction faite de la banalité de l'observation? (p. 61). Par contre, l'incohérence de Stendhal, son romantisme refoulé, se révèlent dans cette note de *Rome, Naples et Florence* : «Si j'avais les moindres connaissances en météorologie, je ne trouverais pas tant de plaisir, certains jours, à voir courir les nuages et à jouir des palais magnifiques ou des monstres immenses qu'ils figurent à mon imagination.» (p. 64). S'ouvre alors une perspective toute nervalienne!

Faut-il nécessairement rattacher à la toxicologie les allusions aux poisons qui se multiplient tout naturellement dans les *Promenades dans Rome* et dans les *Chroniques italiennes*? L'Italie à la mode, les réalités de la Renaissance, le penchant morbide du romantisme naissant suffiraient à les expliquer. Rien n'empêche, sinon, la même enquête auprès de Musset ou, a fortiori, de Dumas. Est-il remarquable qu'un malade, par ailleurs intelligent et curieux, soit assez bien documenté en pharmacopée? Mille petits maniaques de la surconsommation médicale contemporaine lui en montreraient aisément!

Stendhal s'est vivement intéressé aux sciences naturelles mais il est capable de rendre compte (si l'on peut dire!) d'un ouvrage de Lamarck qu'il qualifie «des plus estimés» en estropiant le titre et le nom de l'auteur et sans dire un mot du contenu qu'il n'a certainement pas examiné! (p. 274). De l'aveu même de son commentateur, «Beyle a sous-estimé ou même méconnu l'importance scientifique réelle de Cauchy, Laplace, Fourier, G. Cuvier ou Al. de Humboldt, tout influencé qu'il était par son antipathie personnelle pour ces très grands savants.» Le recul historique ne lui fut pas plus favorable puisqu'il en est de même pour des génies universels comme Galilée ou Newton (p. 282).

(*) *Stendhal et la météorologie*, dans *Stendhal Club*, n° 32, 1966, pp. 281-324 ; n° 47, 1970, pp. 269-271.

Ici nous touchons au nœud de la question : en fait l'admiration stendhalienne manifeste presque toujours un intérêt extrascientifique. Le ressort est tantôt *passionnel* : ce pourrait être le cas pour les mathématiques et Polytechnique qui le rapprochent de son idole, Napoléon (voir p. 28 note 13) ; ce l'est sûrement pour Francis Bacon (pp. 249-250) ou pour le mathématicien J. L. Lagrange (p. 256). Tantôt il est *moral* : «Suivant moi, l'hypocrisie était impossible en mathématiques.»⁽⁶⁾ Il a très souvent stigmatisé la veulerie et l'arrivisme de Cuvier et Laplace, par exemple. Mais d'ordinaire le nerf est *politique* : héritier des Idéologues, Stendhal mène un combat rationaliste, anticlérical et libéral. Il mesure donc bien l'importance de l'objectivité scientifique et s'en sert volontiers contre le mysticisme, les croyances et l'obscurantisme. Mais ce militantisme conditionne trop mécaniquement son jugement. Par exemple, son second répétiteur en mathématiques, Louis Gabriel Gros (1765-1812) est un «grand homme» avant tout parce qu'il est jacobin (p. 23). Léonard de Vinci est admirable surtout comme précurseur de Pinel et de Cabanis (p. 247) ; Franklin parce qu'il répond dans les faits à cette «peur mêlée de respect» que M. Constant nomme «sentiment religieux» (p. 254) ; Rasori, «pilotis» du Ferrante Palla de la *Chartreuse de Parme*, parce qu'il est médecin, poète et républicain (p. 109-110).

Cuvier est particulièrement malmené. S'il avait combiné son combat idéologique avec une réelle connaissance scientifique, Stendhal eût pu lui reprocher de torpiller Lamarck par politique, d'être aveugle à la logique de ses propres recherches à cause d'une métaphysique surannée, de combattre l'évolutionnisme inscrit dans les faits. Il se contente de ressasser les accusations de parasitisme, de flagornerie et de lâcheté devant le pouvoir. Le fond de la question lui échappe donc indubitablement (notamment p. 274). Dans l'ensemble, les savants, et même la science, sont malmenés (p. 20-22). La distinction trop générale et fort romantique (quoique reprise d'Helvétius !) entre *esprit* et *science* n'a d'autre utilité ou pertinence que de dévaluer cette dernière au profit d'une conception fort littéraire de l'imagination (p. 21).

Certes, le rationalisme de Stendhal le préserve des «aventures» intellectuelles avec la phrénologie, le mesmérisme et autre science occulte qui occupent ses contemporains et non des moindres, tels Balzac ou Hugo que

⁽⁶⁾ *Vie de Henri Brulard*, II, 201 ; voir *op. cit.*, pp. 19-20. Et pourtant Victor Brombert a pu écrire un excellent *Stendhal et la voie oblique*, Yale University Press et P.U.F., Paris, 1954.

même le spiritisme contamine. Le même esprit positif l'incite à promouvoir la vaccination (p. 137), à se montrer un administrateur soucieux de l'hygiène (p. 136, 139), scrupuleux au plan médical en cas d'épidémie (p. 122, 123, 129, 164). Mais la plupart du temps, l'attitude est conventionnelle. Le styliste Buffon l'intéresse plus que le naturaliste. Il reflète fidèlement le cliché hippocratique dont les travaux récents de M. Robert Joly ont montré la fragilité (').

En somme, notre écrivain apparaît comme un touche-à-tout assez curieux, parfois passionné, souvent superficiel et même désinvolte. Il ne rencontre pas la philosophie des sciences et ses allusions ne pèsent pas lourd dans l'histoire des idées. On glanera ici et là quelques curiosités : un de ses précepteurs lui enseigna encore le géocentrisme de Ptolémée (p. 49), il fut déjà question de « folie légale » à propos du geste meurtrier de Julien Sorel (p. 212) ; Stendhal sembla se rallier à l'intuition de la future explication microbienne du choléra (p. 129) ; il peut passer pour un précurseur littéraire de la pilule alimentaire, de la relation entre le phosphore et le cerveau (p. 75) ainsi que de la psychologie animale (p. 100) où s'illustre de nos jours Konrad Lorenz. Bilan assez maigre au regard de la somme des recherches ...

Car l'érudition de M. Théodoridès force le respect. Rien ne lui échappe : incident biographique, rencontre fortuite, source possible, influence reçue. De même il répertorie patiemment les moindres allusions, dénominations et citations de Stendhal. Nous avons ainsi tout (ou presque !) des études, des médecins consultés ou fréquentés, des livres lus, de la correspondance échangée. Mais fallait-il déployer tant d'efforts si ni la philosophie, ni la science, ni même la littérature ne sont au rendez-vous ? L'érudition peut-elle être sa propre fin ? La littérature peut-elle se mesurer à l'aune de la nosographie (p. 230) ? Quel intérêt d'identifier le ou les « pilotis » d'un personnage épisodique, fût-il médecin (p. 210) ? Une nomenclature d'allusions illustrée d'anecdotes mérite-t-elle l'appellation de « critique scientifique » ?

M. Théodoridès comble parfaitement une lacune : on ne voit pas ce qu'on pourrait ajouter à pareil inventaire. Mais il nous révèle un Stendhal bien décevant ! Une victime de plus de notre dichotomie culturelle ...

(') Voir notamment *Hippocrate, médecine grecque*, Coll. Idées, n° 65, Gallimard, Paris, 1964.

Michel de Ghelderode et la hantise du masque

par Marie-Louise Goffin

A juste titre, la critique sérieuse s'est enfin emparée de l'œuvre de Michel de Ghelderode. Oeuvre ambiguë qui a prêté aux interprétations erronées, à de faux éclairages dus pour la plupart aux déclarations de l'écrivain lui-même qui, d'instinct, altérerait la vérité et se composait un visage. Dès l'abord, je livre ainsi la thèse dominante ou plus exactement les déductions faites par Roland Beyen dans son *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque* (1).

Succédant à des travaux qui se multiplient depuis une décade, notamment :

à une thèse de doctorat soutenue en 1963 à l'Université de Californie (2),
à une autre soutenue en 1965 à l'Université de Columbia (3),
à un essai de Pol Vandromme (4) — écrivain d'humeur et de tempérament — où se trouvent décrits l'univers baroque peuplé de puissances ennemies et les thèmes de l'œuvre, essai captivant car il s'y produit un choc entre deux natures d'où jaillit une lumière toute particulière,

(1) *Essai de biographie critique*, Bruxelles, Palais des Académies, 1971.

(2) Jean DECOCK, *Le théâtre de M. de Ghelderode, Une dramaturgie de l'anti-théâtre et de la cruauté*, Paris, Nizet, 1969, 217 p.

(3) Elisabeth DEBERDT-MALAQUAIS, *La quête de l'identité dans le théâtre de Ghelderode*, Paris, Édit. Universitaires, 1967, 158 p.

(4) *Michel de Ghelderode*, Paris, Ed. Universitaires, Classiques du xx^e siècle, 1963, 125 p.

à un livre bien édité à l'iconographie suggestive de Jean Francis ⁽⁵⁾, qui a recueilli les paroles de Ghelderode, où l'on retrouve Gh. selon lui-même, selon les apparences désirées ;

succédant à ces travaux importants, — et il s'en prépare d'autres —, la thèse de R. Beyen, professeur à l'Université de Louvain, s'avère tout à fait indispensable, étude de base savante, patiente recherche, mise au point précise, essai de biographie critique auquel il faudra désormais se référer.

Le projet initial de R. Beyen était d'étudier l'évolution du dramaturge avec le dessein de la considérer par rapport au « nouveau théâtre », sujet séduisant s'il en fut, — le théâtre et les contes de Ghelderode exprimant une crise des Temps, l'absurdité et l'insécurité de la condition humaine, et devançant les tendances actuelles de la pensée. Documents en mains, il s'aperçut avec stupéfaction des déformations des faits et même de la chronologie des œuvres introduites par Ghelderode, amoureux de sa légende, et reproduites par les critiques. Tout était gauchi ou faussé au départ. Par amour de la vérité, par respect de l'œuvre, l'exégète entreprit courageusement une étude critique sévère, faite avec minutie, objectivité et une compréhension qui mérite tous les éloges. La méthode d'analyse est scientifique. La même année, il publia une *Bibliographie* ⁽⁶⁾ exhaustive et bientôt paraîtra une *Étude chronologique de l'œuvre*. Ce triptyque permettra de surprendre avec plus de certitude l'imagination visionnaire de Ghelderode d'où est issue une réalité fantastique troublante et d'examiner dans son mécanisme subtil la faculté que possédait l'écrivain de transformer le réel et de donner forme à l'informe. Il permettra de confronter sérieusement ses œuvres avec celles de son temps, de l'Europe et du monde, de mesurer l'apport de Ghelderode, de comparer, de rapprocher, de faire un bilan et une synthèse et, finalement, d'étudier, une époque, ses hantises et les modes de sa sensibilité.

Formulons tout de suite des souhaits. Que R. Beyen, qui révèle tant de finesse et de sagacité en interrogeant la personnalité singulière de Ghelderode, poursuive ses essais et revienne à son premier sujet ; que la correspondance de Ghelderode, qui préférerait souvent la lettre à la conversation, soit éditée intégralement. Quatre mille lettres et plus, violentes, percutantes, sont inédites. Les grandes correspondances d'écrivains, celles de Flaubert, Gide, Valéry, Roger Martin du Gard, sont on ne peut plus

⁽⁵⁾ *L'éternel aujourd'hui de M. de Ghelderode. Spectographie d'un auteur*, Bruxelles, L. Musin, 1969, 558 p.

⁽⁶⁾ Leuven, Universitaire Uitgaven, 1971.

précieuses pour connaître l'œuvre et sa genèse. Celle de Valéry et Gide, par exemple, permet d'apercevoir l'épure psychologique de la construction de l'œuvre poétique de Valéry et de donner une interprétation plus exacte de son œuvre secrète, volontairement protégée et change totalement le jugement porté sur lui. Les extraits des lettres du dramaturge belge donnés par R. Beyen expliquent les éclats sulfureux de l'œuvre mais aussi donnent des précisions concernant la création, montrent en clair les tourments, les désespoirs, les cassures intérieures, les désirs d'absolu, d'amour, les déceptions qui déclenchent des déflagrations, des violences et des cris de haine.

Démythifier, certes oui. Montrer que le masque faisait partie de la personnalité de Ghelderode, qu'il imprimait des caractères à l'œuvre, qu'il lui donnait un ton. Dévoiler le besoin impérieux de Ghelderode de fabuler, son refus de se livrer nettement, découvrir en outre les faits tels qu'ils sont, suivre le véritable itinéraire de l'œuvre, expliquer le mécanisme psychique, pratiquer une psychologie en profondeur, tout cela avec circonspection, prudence, sans condamnation, en se défiant des entretiens de l'auteur, de ses affirmations, par souci d'exactitude et non par goût pervers d'ôter un masque et de révéler un pauvre visage nu, goût qui anime un certain nombre de biographes, non des moins renommés ... Ghelderode mieux aimé et mieux connu, apparaît plus vrai, plus humain et son œuvre plus fascinante.

La première partie, intitulée *La vie de Michel de Ghelderode*, remplit parfaitement le dessein d'une biographie-critique. R. Beyen revise tous les détails de la vie depuis l'ancêtre inquisiteur du XVI^e siècle jusqu'à la famille proche, les amis, les amours, la naissance d'une vocation, le développement de l'œuvre, le passage «en enfer», enfin le succès de 1947 à sa mort en 1962. Un certain penchant à la mythomanie, un goût de la légende, une tendance à la mystification colorent les événements personnels. Ce genre d'inclinations m'amuse, mais il faut obligatoirement démêler mensonges, songes et réalités. Ces dispositions sont chez lui le signe d'une inquiétude, d'une souffrance parfois intolérable. Ainsi, Ghelderode, avec l'âge, n'a plus jamais reconnu sa dette envers Julien Deladoès, écrivain actuellement inconnu qu'il qualifiait pourtant en 1920 «d'ainé, le plus fort, et l'éducateur de ma pensée». Pourquoi? Les critiques, à sa suite, ne l'ont jamais cité non plus. L'homme, qui, selon une formule qu'il a suggérée, «a boulingué sur les mers du monde», pendant son service militaire à la force navale, alors qu'il n'a pas quitté le port d'Anvers, est complexe, plein de mystère, il manque de confiance d'une manière douloureuse. Un orgueil souffrant pousse au paroxysme ses sen-

timents, ses angoisses. Par bonheur, les mots existent, en liberté, à la portée de l'artiste. Ce ne sont là que de très petits indices. R. Beyen s'attache à découvrir la vie vraie et trace avec sûreté un portrait nouveau du mystérieux personnage.

Dans la deuxième partie, *La personnalité de M. de Ghelderode*, à partir d'éléments en apparence hétéroclites et bizarres qui constituent l'individualité du créateur, le biographe découvre la cohérence, la structure fondamentale de son esprit et de sa nature qui commandent tout. Il décrit ses réactions face aux autres, à la femme, à la société, à la Flandre, à Dieu, à la religion, à l'Art. Voici une étude de l'âme, du caractère, une «psychographie». Comment expliquer l'amertume, l'âpreté, le ricanement de l'œuvre, les imprécations, les injures sinon par une réaction d'auto-défense. Ce qui est dévoilé est émouvant, la façon de le faire également. Masque de la misanthropie, du dédain parfois haineux des autres, qui est celui du tendre frustré et déçu. Masque du misogynne — «encore qu'amoureux de toute femme vue plus d'une fois, fût-elle grand-mère» — que porte un homme timide, gauche, pudique, tremblant devant la femme de chair. Masque qui vomit la société, qui voue «l'espèce» aux gémonies et prédit avec quelque jubilation la purification atomique de la planète. Cette mise en accusation de la société, ces outrances qui peuvent créer tant de malentendus si l'on s'en tient au superficiel, si l'on n'observe pas les mobiles de très près, correspondent à un dramatique sentiment d'insécurité, à une angoisse sans fondement dans la réalité. S'expliquent également la fuite, les refuges, les rêves ; la peur panique du présent, l'amour du passé, de son enfance et le songe d'une Flandre du Moyen Age et du xvi^e siècle, Flandre de l'Histoire et de l'imagination, pays de malice et de sorcellerie, «lieu magnétique, jardin d'esprit où rode l'immortel Renard, où dans un arbre se balance l'Espiègle, faux pendu parmi les fruits blets et les fruits acides», lieu où Ghelderode s'est bien gardé d'aller vivre !

Ses rapports avec l'Église ne furent ni unis ni pacifiques : là aussi, il accuse. Il vitupère contre son intolérance, sa morale sexuelle étroite, son lien avec le capitalisme. Sa foi, cependant, le délivra à certaines heures de l'angoisse. M. de Ghelderode avait besoin de têtes de Turcs, il accusait pêle-mêle de la malédiction de la vie, prêtres, Belges, confrères en littérature, Américains, Juifs. Ses invectives contre les Juifs, aussi odieuses qu'elles soient, me paraissent moins virulentes que ses attaques contre ses autres bêtes noires. Écoutez sa véhémence contre l'une d'elles (1) :

(1) Lettre à Wyseur — février 1930 ?

«Je suis excédé de ma hideuse banlieue et de toutes les faces de morpions et de canards en bec de scie rencontrées de force sur mon chemin. Dégoûté suis-je plus que jamais du bas monde de lettres bruxellois, journalistes équivoques, romanciers à rebrousse-pois, gardes civiques de l'encrier, snobs au cul en tirebouchon, instituteurs inspirés, tous saliveurs, cracheurs, bègues, borgnes, puants, glaireux, venimeux, cafards, appelant le formol, les balles dum-dum, la cage zoologique, le plomb fondu, le sulfate de soude, le soufre, la poix, l'égoût, la clinique, la camisole, les palmes académiques, le cent mille démons turlupinatoires de notre ami Jérôme Bosch, surgis des cendres et du feu de Sodome ...»

Il devait incriminer quelqu'un ou des groupes indéfinissables, d'ailleurs mal connus de lui. Ce sont là des réactions à des obsessions : L'horreur d'un Ennui, un ennui d'ordre supérieur, celui d'un esprit et d'un cœur qui mesurent la distance entre l'absolu et le relatif et n'acceptent pas ; un sentiment d'impuissance à dominer les maléfices ancestraux et les insuffisances ; la sensation de la disgrâce du manque d'amour, d'un univers de souffrance et de dépaysement, d'un monde sombre et menaçant. La solution miraculeuse est l'Art. L'écriture seule peut le sauver, lui «né dans la solitude comme dans une boule de verre, comme un personnage de Bosch dans sa bulle.» Shakespearien de nature, prisonnier des peurs d'une dérélition et de la mort, il ne peut échapper à ses mauvais génies que par les mots. Le langage possède un pouvoir de survie, d'anti-néant ; aux mauvais jours, un pouvoir d'anesthésie, «et l'écriture, c'est pour moi le dernier stupéfiant, tous les autres n'agissant plus» (4).

En évoquant les grandes lignes de ce livre, je le trahis. Si quelques minimes détails en sont discutables, la mise au point de R. Beyen faite avec rigueur et objectivité est essentielle. Qui aime l'œuvre de Ghelderode lira cette étude avec agrément et passion. Celui qui a des préjugés défavorables, les perdra et comprendra mieux l'homme et par conséquent l'œuvre.

(4) Lettre à Robert Guiette, 4 juin 1932.

Lettres inédites de Charles De Coster

publiées par Aloïs Gerlo
Recteur de la Vrije Universiteit Brussel

La biographie de Charles De Coster, connue pour l'essentiel, est cependant toujours susceptible d'être complétée. A mesure que de nouveaux documents de et sur l'auteur de la «Légende d'Ulenspiegel» sont découverts, de nouveaux détails, quelquefois importants, se font jour.

Un important enrichissement a été apporté en 1971 par John Bartier avec son étude : *Le docteur Watteau, Charles De Coster et quelques autres*, parue dans le *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises* (1). Grâce à l'examen de la correspondance de Louis Watteau — l'émigrant français qui avait à Bruxelles une pratique médicale importante et qui en même temps se présentait comme une sorte de lieutenant de Blanqui emprisonné à Paris —, J. Bartier a pu jeter la pleine lumière sur l'intermède parisien de la vie de De Coster en mai 1865, un séjour resté jusqu'alors assez mystérieux. En outre il a puisé, dans l'abondante correspondance entre Watteau et Blanqui, un grand nombre de données intéressantes concernant les attitudes politiques de De Coster à cette époque, la volonté de celui-ci d'aller défendre le Blanquisme à Paris par sa plume, le travail d'archives que De Coster effectua pour Blanqui à la demande de Watteau, la collaboration de De Coster à *Candide* et le progrès de la *Légende d'Ulenspiegel*, qui devait paraître comme feuilleton dans *Candide*.

Les lettres inédites que nous publions ci-après — neuf de Charles De Coster lui-même et une autre qui lui a été adressée — ne sont pas aussi riches. Néanmoins elles sont très révélatrices de la triste fin de la vie de De Coster, marquée par le manque d'argent, la maladie et le poids des créan-

(1) Tome 49, n° 2, 1971, pp. 112-127.

ciers. Elles se trouvent à Amsterdam à l'*Institut international d'histoire sociale* ⁽²⁾, et m'ont été signalées par M^{me} Daisy Eveline Devreese, qui prépare une édition de documents concernant les militants belges de la Première Internationale (1865-1877).

Les neuf lettres de De Coster sont adressées à son ami Hector Denis, le sociologue bruxellois (1842-1913) — plus tard recteur de l'Université Libre de Bruxelles et député socialiste — qui assista à l'agonie de De Coster. Une de ces lettres est accompagnée d'une autre du notaire Van Mons à De Coster.

Trois des dix lettres ne sont pas datées. La première des lettres datées fut écrite le 8 mars 1869, la dernière le 31 mars 1879, à peine cinq semaines avant la mort de De Coster survenue le 7 mai 1879. Le complément biographique le plus important qui nous est fourni par nos lettres est celui-ci : à un moment donné la situation financière de Charles De Coster a été si mauvaise et ses créanciers si nombreux, que pour prévenir la faillite il a dû avoir recours à un accord judiciaire ou concordat. Ici, Hector Denis est sans doute intervenu comme avocat de De Coster, de sorte que, après, tel qu'il ressort nettement de la correspondance, il s'est occupé activement de la liquidation des dettes de De Coster. Pour le moment, nous nous perdons en conjectures concernant l'origine de ce gros embarras d'argent et des dettes qui ont conduit au concordat. Etaient-ce les femmes, dont parle Watteau dans une de ses lettres à Blanqui ⁽³⁾? Ou bien, De Coster a-t-il été contraint de s'endetter — ceci se voit encore de nos jours — en vue de la publication richement illustrée et certainement coûteuse de la *Légende d'Ulenspiegel*? A ces dépenses, le subside de l'État de 1.200F — au lieu des 2.400F qui avaient été promis initialement à l'éditeur — ne pouvait certainement pas suffire.

Je n'estime pas exclu que des données complémentaires touchant le concordat ne soient un jour découvertes dans des archives judiciaires ou notariales. La correspondance, que nous publions ci-après, nous apprend aussi entre autres :

- 1) Les échéances de loyer semblent à cette époque avoir été une des pré-occupations qui reviennent sans cesse chez De Coster ⁽⁴⁾.

⁽²⁾ Institut international d'histoire sociale (Herengracht, 262-266), Division Pays-Bas-Belgique-Luxembourg, Archives H. Denis, Lettres à H. Denis, A-C. Les pièces ne sont pas numérotées. L'autorisation de les publier me fut aimablement donnée par le professeur F. De Jongh, directeur de l'Institut. Qu'il trouve ici l'expression de ma gratitude.

⁽³⁾ Cfr J. BARTIER, *Le docteur Watteau, Charles De Coster et quelques autres*, op. cit., p. 122.

⁽⁴⁾ Cfr J. HANSE, *Charles De Coster*, 1928, p. 14, note 1.

- 2) L'auteur John William Draper se trouve au répertoire des lectures de Charles De Coster et d'Hector Denis.
- 3) A un moment donné, Charles *De* Coster change sa signature en Charles *de* Coster (avec un d minuscule).
- 4) Il emploie aussi, peut-être dans sa correspondance avec des amis intimes tel que Denis, la signature *Karel Coster*.

1.

Mon cher Hector,

J'ai réfléchi. Il serait indélicat d'aller te voir aujourd'hui. Je viendrai demain dans l'après-midi, te serrer la main.

*Ton bien dévoué,
Ch. De Coster.*

Dès demain on s'occupera activement de M^r G...⁽¹⁾

2.

Mon cher Denis,

*D'où vient que je ne te voie plus.
Les visites d'un bon camarade font toujours plaisir à celui qui est aux arrêts pour cause de convalescence.*

*Bien à toi,
Charles De Coster.*

⁽¹⁾ Difficilement identifiable.

3.

Mon cher Denis,

*Si tu as lu Draper⁽²⁾, fais-moi le plaisir de le remettre à ma messagère.
L'ouvrage est d'ailleurs toujours à ta disposition.*

*Bien à toi,
Ch. De Coster.*

4.

8 mars 1869.

Mon cher Denis,

*Tâche que je te voie demain matin de bonne heure. C'est urgent. Le
marchand d'âmes⁽³⁾ refuse de recevoir.*

J'ai aussi à te parler d'Altmeyer.

A 9 h. si tu peux,

*Tibi,
Karel Coster⁽⁴⁾.*

(²) Il s'agit sans aucun doute d'un ouvrage de l'auteur américain d'origine britannique John W. Draper (1811-1882), professeur de chimie et de physiologie à l'Université de New York (cfr *Dictionary of National Biography*, XVI, pp. 3-4). Deux de ses livres connurent un grand succès dans les milieux de libres penseurs ; non seulement ils furent souvent réédités, mais également traduits dans plusieurs langues, parmi lesquelles le français. Ce sont : 1) *History of the Intellectual Development of Europe* (1862), en traduction française : *Histoire du développement intellectuel de l'Europe* ; 2) *History of the Conflict between Science and Religion* (1874), en traduction française : *Les conflits de la science et de la religion* (2^e édition, Paris, Baillière, 1875 ; Bibliothèque Scientifique Internationale).

Étant donné le contexte des opinions philosophiques de De Coster et de la *Légende d'Ulenspiegel*, il s'agit probablement du 2^e livre et notamment de sa version française. Dans ce cas nous avons pour la date de notre lettre comme *terminus post quem* l'année 1874.

(³) «Le marchand d'âmes» : s'agirait-il — fort irrévérencieusement — de Mgr. Mercy d'Argentaux, le parrain de De Coster ?

(⁴) Les articles que De Coster publia d'octobre 1860 à août 1861 dans l'hebdomadaire *Uylenspiegel* étaient également signés *Karel*.

5.

Mon cher Denis,

J'ai 150 frs à ta disposition. Préviens Damanet⁽⁵⁾. Quand faut-il te les envoyer?

Promets le restant pour l'année qui commence, sauf production ultérieure des livres.

Mille bons souhaits à toi et aux tiens.

Ch. de C[oster]⁽⁶⁾

1^{er} janvier 1878.

6.

29.9^{bre} (7) 1878.

Mon cher Denis,

S'adresser à un éditeur belge c'est s'enterrer de parti pris. La maison Hachette a déjà publié dans le Tour du Monde une relation d'un voyage en Afrique, traduite de l'allemand⁽⁸⁾.

Cependant je crois qu'une édition française écrite par un membre de l'expédition belge⁽⁹⁾ aurait des chances d'être acceptée.

La seule chose qui m'inquiète c'est que ton ami songe⁽¹⁰⁾ à faire cela

(5) Peut-être l'un des créanciers.

(6) De Coster signe maintenant avec un d minuscule.

(7) Novembre.

(8) *Le Tour du Monde* (Journal de Voyages, Paris, Hachette) avait publié en 1874 le récit de voyage *La Zélande* (t. 28), en 1878 (t. 36) la première partie du reportage *La Néerlande*. Cfr J. Hanse, *Ch. De Coster*, 1928, p. 135 et suiv.

(9) Sans aucun doute la première expédition congolaise qui fut organisée en 1877 par le Comité belge de l'*Association internationale africaine* présidée par Léopold II. Elle partit de la côte orientale de l'Afrique et fut conduite par le Capitaine Crespel et le Lieutenant Cambier.

(10) L'«ami», à la date où la lettre de De Coster est écrite ne peut être qu'un des trois membres suivants de l'expédition : Cambier, Wautier ou Dutrieux. On ne voit pas où ni quand Hector Denis aurait pu nouer des liens d'amitié avec de jeunes officiers de l'armée belge comme Cambier ou Wautier. Par contre, il pouvait fort bien connaître Dutrieux qui était docteur en médecine et qui avait fréquenté la candidature en sciences et la candidature en médecine de l'Université de Bruxelles durant les années académiques 1865/66 à

sans en prévenir la commission — ce qui est dangereux, s'il voyage aux frais du gouvernement et peut être — je risque le mot — peu fraternel.

Tout à toi
Ch. de Coster.

Je suis d'ailleurs tout disposé à écrire quand tu le voudras à M. Templier⁽¹⁾ ; mais il me faudrait connaître pour le lui dire le nom de ton ami. Nous serions trois alors à garder le secret. Sait-il dessiner ton ami? A-t-il pris des photographies? Cela est très important⁽²⁾.

7.

10 mars 1878⁽³⁾

Mon cher Denis,

Je te prie de prendre connaissance de la lettre ci-jointe de M. le notaire

1867/68 (cfr J. M. JADOT, *Un Tournaisien, médecin de l'A.I.A., P. J. Dutrieux, dans Institut Royal Colonial Belge. Bulletin des Séances*, t. XXI, 1950, p. 353). Or ce sont là précisément les années où Hector Denis, docteur en droit depuis 1865, faisait des études de sciences, qui devaient le conduire à la conquête du doctorat en sciences naturelles en 1868. Des relations amicales, nouées sur les bancs et dans les laboratoires de la rue des Sols, entre Denis et Dutrieux, sont donc tout à fait plausibles. Que Denis soit resté lié avec Dutrieux se comprend aussi fort bien : Dutrieux semble avoir été un esprit intéressant — l'article de M. Jadot cité plus haut donne à cet égard des indications utiles. (Ces informations me furent aimablement communiquées par mon collègue Jean Stengers de l'U.L.B. A.G.).

⁽¹⁾ Il s'agit vraisemblablement d'Émile Templier né en 1821. Appartenant à une famille de juristes, il fut d'abord inscrit au Barreau de Paris mais, après son mariage, le 7 février 1849, avec Louise-Agathe Hachette, fille d'un premier mariage de l'illustre éditeur, il entra dans la firme de son beau-père et fut bientôt un de ses associés. Après la mort de Louis Hachette, en 1864, il est de ceux qui continuent à diriger l'entreprise. Il mourut le 2 juin 1891. A partir de 1873, Armand Templier qui fut à la fois le neveu et le gendre d'Émile, devint lui aussi associé de la maison Hachette. Mais son rôle paraît avoir été moins important que celui de son oncle Émile. (renseignements aimablement communiqués par mon collègue John Bartier de l'U.L.B.A.G.).

⁽²⁾ Les reportages de De Coster qui furent publiés dans *Le Tour du Monde*, furent illustrés de nombreux dessins (cfr *Ch. De Coster*, Catalogue, Bibliothèque Royale, Bruxelles, décembre 1959-janvier 1960, p. 65-67).

⁽³⁾ Probablement il faut lire ici 1879. Étant donné la date de la lettre qui suit, annexe à celle-ci, et celle du décès de Laurent Vander Elst (21 août 1878, voir lettre 8, n. 17), De Coster se trompe d'un an, ce qui arrive souvent au début de l'année. Une erreur du clerc de notaire est peu probable.

Van Mons⁽¹⁴⁾. Tu te souviens sans doute que lors de mon concordat, M. Vander Elst a reconnu lui même en apposant sa signature aux actes en triple expédition signés par mes autres créanciers que je ne lui devais que 1500 fr⁽¹⁵⁾.

Cette reconnaissance de deux mille a été faite en prévision d'un prêt qu'il n'a pas pu me faire.

Je ne sais si les titres que je possède suffiront pour établir la vérité. Agis comme tu l'entends et comme toujours en toute conscience.

*Ton dévoué,
Ch. de Coster.*

Je te prie d'écrire à M. Van Mons et si tu ne peux toi-même te charger de cette affaire, de prier un de tes amis du barreau de s'en occuper à ta place.

Je serais bien venu te voir moi-même, mais depuis trois semaines, je garde la chambre et je suis à peine convalescent.

*Dévoué.
Ch. de C.*

8.

Bruxelles, le 10 X^{bre} (16) 1878.

Monsieur,

Je suis occupé de la liquidation de la succession de M. Laurent Vander Elst, d'Ixelles, rue Goffart 56 (17).

(14) Henri Casimir Louis Van Mons, qui fut notaire de 1848 à 1880, d'abord à Ixelles et ensuite à Bruxelles Ville.

(15) Même cette somme constitue en 1878 une dette non négligeable. Peut-être De Coster avait-il réellement les «passions de millionnaire» dont il parle dans les *Lettres à Elisa* (édition Potvin, lettre 88, p. 157) ?

(16) Décembre.

(17) L'ingénieur Laurent-Joseph Vander Elst, né à Ronquières (Hainaut), mourut à Ixelles le 21 août 1878, âgé de 69 ans. Il fut l'oncle de Hector Denis qui séjourna chez lui en 1871 avec sa mère et sa sœur. (Ce renseignement me fut communiqué par mon collègue John Bartier de l'U.L.B. A.G.).

Parmi les papiers inventoriés se trouve une reconnaissance souscrite par vous en sa faveur de l'import de deux mille francs.

Veillez avoir l'obligeance de me faire savoir l'époque à laquelle vous comptez faire le remboursement.

Agréé je vous prie, Monsieur, mes sincères salutations.

*P[ou]^r le N[otai]^{re} Van Mons
[signature] ⁽¹⁸⁾*

*A Monsieur De Coster, professeur à l'École de Guerre.
Rue de la Croix, n° 56, à Ixelles.*

9.

27 mars 1879.

Mon cher Denis,

Je n'ai pas de nouvelles de la signature de l'acte. Il est bien entendu, n'est-ce pas, que ni toi ni moi, ne donnons un centime que l'acte des 25 frs par mois n'ait été signé.

*Bien à toi,
Ch. de C[oster].*

Je sais que la principale intéressée se contente de ce versement mais que la jeune voudrait davantage.

10.

Mon cher Denis,

Voici encore 105 frs. Tu as 100frs. Avec ces deux cent cinq francs, tu peux payer quatre mois de loyer y compris celui d'avril, par anticipation.

⁽¹⁸⁾ Illisible pour moi.

Mais pas d'acte, pas d'argent. Ce sera à toi de voir, s'il le faut faire en double et sur un timbre de dimension.

Tâche d'éviter qu'on y mette une clause quelconque qui m'oblige à rester ici, jusqu'à parfait paiement de l'arriéré.

31 mars 1879.

*Bien à toi,
Ch. de Coster.*

Compte rendu

Guy RACHET, *La tragédie grecque*, Payot, Paris, 1973, 285 pages. Prix : 39, 40 FF.

L'auteur de ce livre s'était déjà signalé à l'attention du public par divers ouvrages de vulgarisation, parmi lesquels on retiendra particulièrement un *Dictionnaire de la civilisation égyptienne* et un *Dictionnaire de la civilisation grecque*. Ce livre est destiné à servir de guide pour le lecteur curieux.

Le premier chapitre ouvre l'ouvrage par une étude du sentiment tragique : celui-ci a eu, avant l'éclosion proprement dite de la tragédie, de nombreux antécédents, chez Homère déjà (l'Iliade est une pure tragédie), chez les philosophes présocratiques, en particulier Héraclite (la discorde érigée en principe constitutif de la destinée humaine) ou encore Hérodote dont les histoires offrent de merveilleux récits tragiques (p. ex. la mort d'Atys). Plus importante sans doute est la présence du tragique au sein de la religion, où apparaît constamment le sentiment de la misère de l'homme face à un destin implacable, sans pourtant que ce pessimisme aille jusqu'au refus de la vie. On n'oubliera pas non plus le thème de la jalousie divine lié à celui de l'*hybris*, ainsi que l'enchaînement de la vengeance, de l'expiation et de la purification, héritage d'une morale tribale. Tels sont les éléments préalables à la constitution d'un sentiment tragique, où se mêlent l'oppression d'une fatalité impitoyable pesant sur un homme libre de ses décisions et victime de l'erreur, qu'elle soit *hamartia* (erreur de calcul) ou *até* (faute commise par égarement de l'esprit) et le *pathos*, la souffrance morale et physique. L'auteur fait bien d'opérer un rapprochement entre la naissance de la tragédie et l'importance accrue que prirent au VI^e s.aC les mystères, dont les poètes tragiques eurent connaissance peu ou prou. Le résumé des théories orphiques que fait l'auteur appelle quelques remarques. L'association d'Orphée et d'Eurydice n'appartient pas au mythe primitif : l'épouse du héros n'apparaît guère qu'à l'époque alexandrine, dans un fragment d'Hermesianax, cité par Athénée, XIII, 71, 597b et encore, sous le nom d'Argiopé ; Eurydice ne fait son entrée en littérature que sous Sylla, dans Ps-Moschos, *A Bion*, 124. Quant à l'admirable version virgilienne, elle résulte d'emprunts aux légendes éleusiniennes (cfr J. Heurgon, *Orphée et Eurydice avant Virgile*, dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 49, 1932). L'essentiel du

mythe réside donc dans le *diasparagmos* opéré par les Bassarides : on voit bien les analogies avec les passions de Zagreus et de Penthée. La formation du mythe orphique pourrait bien être antérieure à Onomacrite, si l'on admet la reconstitution que donne Diehl pour le fr. 80 d'Alcée (39 Lobel-Page), approuvé par Kern. *Gnomon* 11, 1953, p. 475.

Très logiquement suit un long chapitre sur l'origine de la tragédie, après un bref examen des principales théories proposées, M. Racht propose son explication qui, pour l'essentiel, repose sur les découvertes du professeur F. Robert. Au départ, la *thymela*, présente au centre de toute *orchestra*, n'est qu'une *eschara*, liée aux cultes chtoniens, pour lesquels les sacrifices impliquent, les notions de souillure, d'expiation et de consécration. Parmi les danses purificatoires, la *géranos* crétoise rappelle les entrelacs que devaient faire les pèlerins de la *Tholos* d'Epidaure. La tragédie originelle serait proche du dithyrambe qui aurait comporté des rites analogues. Arion le premier aurait fait du dithyrambe un genre littéraire et y aurait introduit des satyres chevalins, démons de la végétation étrangers aux créatures burlesques qu'ils deviendront par la suite. Le *tropos tragikos* de la *Soudé* (le professeur Robert l'explique par une substitution au sein du dithyrambe de l'élément caprin à la victime taurine) n'aurait d'autre origine, pour l'auteur, qu'une nouvelle organisation poétique par Arion des cérémonies du culte d'Adraste. Enfin la date de 591 donnée par Eusèbe pour la première représentation tragique serait celle de la première tragédie d'Épigénès. Cette étude est précédée de paragraphes bien documentés sur les représentations culturelles dans le Proche-Orient et dans la Grèce créto-mycénienne et archaïque : ils ne font pas assez ressortir cependant l'originalité profonde d'un théâtre exclusivement humain par rapport à des drames mystiques et théologiques. Ajoutons toutefois que la *Souda* n'«attribue» pas «à Arion l'introduction dans la représentation du dithyrambe de satyres disant des vers». En fait rien n'oblige à croire que la notice donne en quelques touches la description d'un genre littéraire unique — ce qui serait peu conforme au style habituel des lexiques (H. Patzer, *Die Anfänge der griechischen Tragödie*, Wiesbaden, 1962, p. 54). Il est bien plus prudent de scinder le témoignage en chacun de ses éléments (cfr F. Robert, *Revue des Études Classiques*, 32, 1964, p. 109). Dans ce cas, point besoin de faire apparaître les Satyres dans des dithyrambes joués à Corinthe. Qu'Arion ait été le premier à donner un livret versifié et, partant, une forme chorale à des spectacles satyriques déjà existants ne heurte pas la vraisemblance. Le texte même de la notice et des vases corinthiens prouvent que de tels rites devaient déjà se dérouler avant l'arrivée du poète lesbien (cfr Patzer, *o.l.*, pp. 116-117). Il existe un texte qui me paraît prouver qu'Arion créa bien un genre littéraire distinct du dithyrambe : *Toute poésie satyrique également est constituée à partir de chœurs, comme la tragédie de l'époque. C'est pourquoi elle n'avait pas d'acteurs non plus*. Le texte remonte au traité *sur les chœurs* d'Aristoklès, lequel dérive de l'enseignement d'Aristoxène (cfr Athénée, XIV, 28, 630b-c). L'insuccès d'Arion ou, tout au moins, l'absence

de postérité littéraire explique mieux le triomphe que remporta plus tard Pratinas. Mais croire (p. 69) qu'Arion est le responsable de l'introduction d'un chœur tragique en l'honneur d'Adraste à Sicyone relève de l'imagination pure. Si le rôle d'Épigénès ne se peut déduire que de textes tardifs, encore convient-il de n'en oublier pas : sans doute Apostolios, XIII, 42 prête-t-il au poète une tragédie dionysiaque (non sans réserve : *ἐπεφώνησάν τινες τοῦτο*), mais le *Paroemiographus Coislianus à Zenobios, V, 40* tendrait plutôt à lui accorder la présentation d'un dithyrambe sans intervention dionysiaque (le texte est peu clair, il est vrai). Ce point peut s'éclairer de quelques données nouvelles que l'on peut glaner à propos des dithyrambes d'Arion. Dans un article déjà ancien, F. Robert, *La destination cultuelle de la Tholos d'Épidaure*, dans *REG*, 46, 1933, pp. 194-5 prouve que le culte corinthien de Palémon possédait une rotonde analogue à celle d'Épidaure où se déroulaient des *enagismata*. Or nul n'ignore qu'Arion s'est illustré principalement par ses mirifiques aventures avec des pirates et un dauphin fort complaisant. Un faux célèbre conservé par Élien, *Histoire des Animaux*, XII, 45 (cfr D. L. Page, *Poetae melici graeci*, Oxford, 1962, pp. 506-7) lui fait dire, à propos des dauphins : *des bêtes flottantes avec leurs nageoires autour de toi dansent en ronde, où leurs pieds bondissent légers et souples d'avant en arrière*. On doit voir dans ce texte une danse exécutée par un chœur d'hommes déguisés en dauphins. Même si le style de l'apocryphe révèle une inspiration proche de l'école du nouveau dithyrambe, le poème garde probablement le souvenir d'anciennes danses organisées par Arion en l'honneur de Poséidon ou, sans doute, plutôt de Mélécerte/Palémon (cfr M. Bowra, *Ario and the Dolphin* dans *Museum Helveticum* 20, 1963, p. 133). Il est d'ailleurs très probable que la genèse de la légende du Lesbien — au moins dans certains de ses aspects — est une des conséquences de telles représentations. D'évidentes accointances avec la légende dionysiaque (cfr E. Will, *Korinthiaka*, Paris, 1955, p. 170) ont certainement favorisé l'adaptation par Arion de rites propres jusque là à Dionysos, aux traditions de Corinthe, où le dieu ne s'introduisit qu'à la suite du couple Leucothéa-Mélécerte.

Dans son « Histoire de la tragédie », l'auteur offre un bon résumé de l'essentiel de nos connaissances en la matière jusqu'à l'époque d'Euripide. A propos de la p. 74, je me demande s'il faut rejeter de façon aussi catégorique la notice de Pollux, IV, 23 : *l'éléos était une ancienne table sur laquelle avant Thespis montait une seule personne qui répondait aux choreutes*. Le *Grand Etymologique*, s.v. *θυμέλη* s'exprime de même : *c'était une table sur laquelle on se dressait pour chanter dans les campagnes, lorsque la tragédie n'avait pas encore été organisée*. Table de boucher à l'origine, (Pollux, X, 101) l'éléos a pu servir à Thespis pour créer la distanciation par rapport au chœur et prendre place à côté de la *thyméla*. Par la suite, ce mot chassa l'éléos de toutes les gloses, en sorte que l'on se mit à confondre *thyméla*, scène (déjà Phrynichos p. 163 Lobeck et, beaucoup plus tard Isidore de Séville, *Etymologies*, XVIII, 47) et estrade (*βωμός*). D'ailleurs des aèdes chantent sur des estrades (cfr *Agôn*, 304-5 Rzsch), appelées parfois *θυμέλαι*

dans des textes épigraphiques (cfr Kaibel, *Epigrammata graeca ex lapidibus collecta*, Berlin, 1878, N° 101, 3 ; 781, 7). A propos de la date de présentation des *Suppliantes* (pp. 81-2) et de *POxy* 20 (1952) n° 2256 fr. 3, on ajoutera que certaines lettres font penser à Archedemidès, le nom de l'archonte de 463, qui pourrait bien être la date correcte (cfr A. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur*, 2^e édition, Berne-Munich, 1963, p. 272). M. Rachtet ajoute foi à la légende du procès intenté à Sophocle par ses fils, malgré des études prouvant son inanité : cfr P. Mazon, *Sophocle devant ses juges*, dans *Revue des Études Anciennes*, 47, 1945, pp. 82-96 et J. Labarre, *La mort tragique de Sophocle*, dans *Bulletin de la Classe des Lettres de l'Académie Royale de Belgique* 55, 1969, pp. 281-286 (que l'auteur cite sans l'avoir lu entièrement). Beaucoup de lecteurs apprécieront le paragraphe consacré au drame satyrique, où figure une claire synthèse de nos connaissances fondamentales. Cependant (p. 96) l'existence de rites satyriques dans le nord-est (et non ouest) est mieux qu'une simple hypothèse, comme je l'ai déjà dit. Le chapitre s'achève par une étude des rapports entre la politique d'Athènes et la tragédie. Pour permettre l'éclosion du théâtre, il fallait que le régime démocratique continuât la politique de prestige entamée sous les Pisistratides. On a maintes fois essayé de relever les allusions politiques dissimulées dans les pièces des trois grands : c'est l'étude d'Euripide qui, de loin se révèle le plus féconde.

Dans un chapitre sur la forme et le lyrisme de la tragédie, il était difficile de faire œuvre pleinement originale : tout le mérite, que l'on ne ménagera pas à l'auteur, réside dans la clarté et la brièveté de l'exposition. Cependant p. 111 je ne sais où l'auteur a trouvé qu'Arion avait imposé au dithyrambe le couplet antistrophique : d'après Pindare, fr. 86, 1 Turyn, l'ancien dithyrambe allait «droit comme un cordage» (cfr Puech, t. IV, p. 148). F. Lasserre, *Plutarque. De la Musique*, Olten-Lausanne, 1954, p. 28 croit que le nome de Terpandre n'avait pas une composition strophique et que ses particularités devaient se retrouver dans l'ancien dithyrambe. p. 112. Nous en savons plus que ne croit l'auteur, à propos des mouvements du chœur. F. Robert a attiré l'attention sur la *Scholie à Euripide, Hécube*, 647 (cfr *Mélanges Charles Picard*, t. II, Paris, 1949, p. 875) : pour chanter la strophe, les choreutes se déplaçaient vers la droite, tandis que pour l'antistrophe, ils allaient vers la gauche. p. 116. A propos de la règle des trois acteurs, que l'auteur admet sans discussion — ce qui est un peu facile —, il importe de faire remarquer qu'elle n'intervient guère qu'à l'époque alexandrine, dans le cadre des ligues de technites. De toute façon, le terme «protagoniste» est postérieur à Aristote ; «deutéragoniste» n'a jamais été à l'époque classique un terme technique de la langue du théâtre, pas plus que «tritagoniste», qui doit son entrée en scène à la rivalité de Démosthène et d'Eschine. On trouvera aussi dans ce chapitre des études substantielles sur les dialogues et les récits, le développement dramatique (examen de la structure des intrigues), la langue des dialogues et des parties chorales et enfin sur la musique et la danse. Cependant les pages consacrées au lyrisme se hérissent d'une foule de termes techniques propres à

rebuter le profane. Je crois que dans le corps du texte, on devait éviter les analyses de détail (qui, sous forme de tableau, auraient pu être traitées en appendice à la fin du volume) ; ou alors il fallait offrir, en appendice aussi, un schéma des différents mètres courants dans la tragédie.

L'organisation des spectacles de tragédie fait l'objet d'un long chapitre où l'auteur résume clairement l'essentiel de nos connaissances : déroulement des diverses Dionysies, des Lénéennes et les représentations hors de l'Attique, l'histoire de la chorégie et son remplacement par la fonction d'agonothète, le rôle des acteurs et leur insertion dans les ligues de technites à l'époque alexandrine, la disposition architecturale des théâtres, l'arsenal théâtral et la constitution scénique, enfin les représentations dramatiques proprement dites. Quelques remarques : p. 151 à propos des acteurs, il n'est pas exact que le terme *ὑποκριτής* n'apparaisse, avec le sens «acteur» qu'à partir de Démosthène et d'Aristote : cfr par exemple Platon, *Charmide*, 162d (la référence n'est pas unique dans l'œuvre de Platon, cfr aussi *Ion*, *Lois*, etc.). Quant au terme *τραγωδός*, non seulement il désigne l'acteur et le poète, mais également les membres du chœur tragique. p. 158. Ce ne sont certes pas les théâtres de Syracuse, de Taormina, de Corinthe et d'Athènes qui ont inspiré sa description à Vitruve, mais des correspondances saisissantes avec le théâtre de Délos plaideraient plutôt en faveur de ce modèle (cfr Dilke, «The Greek Cavea», dans *Annual of the British School at Athens* 43, 1948, p. 136). Je veux bien admettre avec l'auteur (p. 160) que le *logeion* ne soit rien autre que le développement de l'*éléos* antérieur à Thespis : mais fallait-il alors déclarer anachronique (p. 74) un témoignage de Pollux que l'auteur allègue 90 pages plus loin : du bon usage des contradictions. Quant à évaluer le nombre des spectateurs, c'est là une entreprise hardie qui exige mille précautions préalables. En tout cas, le chiffre donné par Platon, *Banquet*, 175c de 30.000 spectateurs pour le triomphe d'Agathon aux Lénéennes de 416 est donné par Socrate, qui flatte ironiquement son hôte, lequel souligne lui-même l'exagération du railleur. Les Athéniens étaient sensibles, non seulement aux fausses notes et fautes de rythme des choreutes, mais aussi aux erreurs de jeu et surtout de diction : celle d'Hégélochos, qui fut hué pour avoir prononcé *γαλῆν* au lieu de *γαλήν* dans *Oreste*, 279 est passée en proverbe. Pour tout ceci, on n'a rien écrit de mieux que le chapitre de Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, 2^e éd., Oxford, 1969, pp. 167-71.

Le chapitre intitulé «L'esprit de la tragédie» intéressera particulièrement le lecteur profane. L'auteur y étudie les traits caractéristiques de la tragédie grecque, tels que le rôle de la folie et l'intervention du surnaturel, les songes et les oracles, le *deus ex machina*, l'organisation de l'espace, le sens du temps, la présence des éléments naturels, les images et les symboles, les cris et les silences, thèmes que suit une étude comparative de l'originalité de chacun des trois grands tragiques. Pour que de telles recherches théâtrales fussent possibles, il fallait que la matière épique et héroïque fût assez peu structurée, que les personnages n'eussent pas

grande consistance avant l'intervention des poètes : c'est ce que montre bien M. Racht dans les 2 derniers paragraphes du chapitre.

Pour terminer le volume, l'auteur se propose d'examiner la valeur et la pérennité de la tragédie. La question de sa valeur morale est liée à la catharsis : en fait la purification des passions relève de la psychologie des profondeurs et, par la méthode, s'apparente à la technique du psychodrame, telle qu'elle est définie, par exemple par le professeur Moreno : moyen de stabilisation des affections psychiques, la tragédie, en raison des concours de foule qu'elle suscita, ne dut pas être étrangère à la formation de ce bel équilibre psychologique propre au 5^e siècle. Viennent ensuite quelques pages traitant de la fin de la tragédie (pour ma part, je les aurais plutôt placées dans le chapitre sur l'histoire de la tragédie). Un poète comme Néophonon, à cause de l'influence qu'il exerça sur Euripide eût mérité une notice un peu plus riche, ainsi d'ailleurs qu'Ezéchiel, l'auteur de l'*Exagôgè*, excellentement éditée par Bruno Snell, *Tragicorum graecorum Fragmenta*, t. I, Göttingen, Vandenhoeck et Ruprecht, 1971, pp. 288-301 (que M. Racht ne connaît pas). La postérité de la tragédie grecque est nombreuse et multiforme : après la comédie nouvelle, qui doit peut-être plus à Euripide qu'à Aristophane, vint la tragédie latine, puis la longue cohorte des adaptations postérieures à la Renaissance. p. 248. Goethe, à ma connaissance, n'a pas écrit de tragédie intitulée «Hélène», mais bien, en revanche, outre la célèbre Iphigénie, un Prométhée inachevé (1773) et une Pandore (1807-8), qui n'ont guère de liens avec le drame eschyléen. Si le XIX^e siècle parut se détourner des sources antiques en matière de théâtre, Hugo, cependant, dans son William Shakespeare, fait d'Eschyle, avant le poète anglais, un des prophètes du drame romantique. Au XX^e siècle enfin, la traduction de l'Orestie par Paul Claudel a donné le branle à une véritable renaissance du poète d'Eleusis, au moins dans les études contemporaines. L'auteur a cru bon d'ajouter en appendice une liste des théâtres connus. Sans avoir fait du sujet un examen approfondi, je me permettrai d'en ajouter quelques-uns à ladite liste. D'abord une quantité de théâtres d'Épire sont cités par N. G. L. Hammond, *Epirus*, Oxford, 1967 (cfr l'index) : Ambracie, Ammotopos, Amphiloichicum Argos, Butrinto, Cassope, Elimokastrou, Goumani, Gradisht, Oricum, Sofratikè, Veltsista. L'auteur eût gagné à lire un ouvrage fondamental récemment paru : Daria de Bernardi Ferrero, *Teatri classici in Asia Minore*, t. I, Rome, 1966 ; t. II, 1969, t. III, 1970 qui eût permis une information toute fraîche sur les théâtres d'Aizanoi, Alabanda, Alinda, Antiphellos, Aspendos, Assos, Balbura, Cibyra, Ephèse, Heraklea al Latmos, Iasos, Ladyanda, Kaunos, Kyanae, Letoon, Limyra, Magnésie, Milet, Myra, Nysa, Oenoanda, Patara, Pergame, Perge, Pinara, Priène, Prusias, Rhodiapolis, Sagalessos, Selge, Side, Termessos, Tlos, Tralles, sans compter Aigeira (cfr Dilke, *BSA*, 45, 1950, pp. 51-3) et d'autres théâtres que mentionnent d'autres publications que M. Racht n'a pas dépouillées entièrement.

L'ouvrage est couronné d'une bibliographie imposante et d'un index un peu sommaire. On s'étonne que l'auteur ne connaisse pas *La civilisation grecque de l'Antiquité à nos jours*, La Renaissance du Livre, Bruxelles, 1967 (2 vol. publiés sous la direction de C. Delvoye et G. Roux) : non seulement il eût pu y lire d'excellentes pages sur le théâtre d'Epidaure (t. I, pp. 387-390), mais y apprendre aussi le nom d'un de nos compatriotes, musicologue bien connu, F. Duysinx (cfr t. II, pp. 85-97). Mais le lecteur a déjà compris que ce n'était là qu'une des lacunes, d'une bibliographie où le meilleur côtoie les livres les plus vieillissés. Sans refuser à l'auteur une honorable érudition, on garde néanmoins l'impression de se trouver devant un travail hâtif : souvent bien informé des dernières acquisitions de la recherche, le livre souffre de nombreuses petites négligences (p. 218 comment peut-on croire que la *Dolonie* soit le 9^e chant de l'*Illiade*?) et de théories fort discutables, sans compter l'abus d'un vocabulaire abusivement néologique ou d'un style douteux : un aspect rituel (p. 50), ... elle ne peut non plus pas remonter ... (p. 244), ... ce qui adultère le fond d'Iphigénie (p. 247). Si le lecteur veut bien oublier toutes les réserves indispensables, il trouvera dans ce livre une bonne introduction. Sans doute M. Rachet n'entendait-il pas nous offrir une somme magistrale et nouvelle de toutes nos connaissances en la matière.

Jacques SCHAMP.

Séance académique de rentrée 1973-1974

28 septembre 1973

Allocution de M. Henri Lemaire

Président du Conseil d'administration de l'Université

Excellences, Messieurs les Ministres, chers Collègues, Mesdames et Messieurs,

Au nom de l'Université libre de Bruxelles, je tiens à vous souhaiter la bienvenue et à vous remercier d'avoir bien voulu accepter notre invitation.

Votre présence parmi nous est le témoignage de l'intérêt que vous portez à notre institution.

Nous vous en sommes reconnaissants.

Avant de vous entretenir de nos préoccupations, je veux rendre hommage aux hommes de science qui ont servi notre maison et dont nous devons déplorer le décès.

Ce sont :

— M. Jacques Cox, recteur honoraire, qui fut le recteur de la libération, après avoir été, en 1941, l'un des animateurs les plus actifs de la résistance de l'Université libre de Bruxelles. Homme en science, d'action et de courage, son rectorat, au lendemain de la guerre, restera un de ceux qui marqueront l'histoire de l'Alma Mater bruxelloise. Son activité, tant à l'intérieur de l'Université qu'à l'extérieur, le souvenir du rôle éminent qu'il joua pendant la guerre, ne firent qu'accroître le prestige de l'Université et contribuèrent à son renouveau.

— M. Henri Rolin, professeur honoraire à la Faculté de droit, qui fut un homme d'Etat éminent, un juriste de classe internationale, et aussi un homme d'action, de cœur et de paix. Son influence et son rôle furent considérables dans l'évolution du droit civil, pénal, social et international. Ce grand homme politique de la meilleure tradition socialiste participa notamment à la rédaction de la Charte des Nations-Unies. Il consacra toutes ses forces au combat pour la paix, à l'union des hommes et des Etats, à la réalisation d'un monde plus humain.

— M^{me} Régina Pankowski, professeur associé à la Faculté des sciences appliquées, qui était entrée en tant qu'assistante à l'Institut de physique appliquée de notre Université en 1951. Elle poursuivit dans notre institution une carrière brillante, consacrée tout particulièrement à la recherche. Elle jouissait d'une réputation internationale en matière de physique des matériaux, notamment dans le domaine de la déformation et de la rupture fragile de l'acier.

— M. René Nyssen, professeur honoraire de la Faculté de médecine et de pharmacie, qui fut aussi titulaire d'une chaire à l'Université de l'Etat à Gand. Auteur notamment d'un important traité de psychiatrie infantile, la nature de ses travaux l'a amené à mettre au point de nombreuses méthodes de recherche dans les domaines les plus divers de la psychologie.

— M. Nestor Wattiez, professeur honoraire de la Faculté de médecine et de pharmacie, qui fut nommé à l'Université en tant qu'assistant dès 1911. Il se consacra entièrement à son enseignement et à la recherche. Directeur du Laboratoire de pharmacie pratique, il fut aussi président de sa Faculté. Eminent homme de science, docteur *honoris causa* de l'Université de Strasbourg, il assumait la présidence de l'Académie royale de médecine avec une autorité et une compétence remarquables.

— M. Henri Lavachery, professeur honoraire de la Faculté des Sciences sociales, politiques et économiques, qui fut aussi conservateur en chef des Musées royaux d'art et d'histoire et secrétaire perpétuel de l'Académie royale des Sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique. Ce savant ethnologue, qui s'est intéressé plus spécialement aux arts des peuplades dites primitives, a publié de nombreuses études très appréciées sur ce sujet. Ses travaux sur l'île de Pâques, sur l'art africain et sur la vie des Polynésiens, fruits d'une expérience acquise sur le terrain, à la source même des informations, font toujours autorité.

— M. Boris Unbegaun, professeur honoraire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales et slaves, qui fut l'un des fondateurs de notre Ecole de slavistique. Il témoigna toujours un vif intérêt et une vigilante sollicitude à l'endroit de notre Institut. Les chroniques de la *Revue des études slaves de Paris*, rédigées par ce savant de renommée internationale, font aujourd'hui autorité dans tous les domaines de la philologie russe, ukrainienne et blanc-russienne.

— M. Guillaume Kroll, docteur *honoris causa* de la Faculté des sciences appliquées, qui fut un des quatre ou cinq spécialistes dont les travaux permirent le fantastique développement que la métallurgie des «métaux rares» a connu depuis la seconde guerre mondiale. Il aurait pu légi-

timeusement revendiquer la «paternité» du titane et du zirconium. Il laissera non seulement le souvenir d'un scientifique de tout premier plan, mais aussi celui d'un homme intègre et affable.

— M. Paul De Moor, professeur honoraire de la Faculté de médecine et de pharmacie. Son activité chirurgicale très importante au sein de nos hôpitaux universitaires Saint-Pierre et Brugmann lui permit d'occuper dès 1946 la chaire de pathologie et thérapeutique chirurgicales spéciales. En 1951, il succéda au professeur Albert Hustin pour l'enseignement de pathologie et thérapeutique chirurgicales générales auquel il consacra le meilleur de son temps jusqu'à son accession à l'honorariat.

— M. Armand Abel, professeur ordinaire à la Faculté de philosophie et lettres. Titulaire de nombreux enseignements sur le monde musulman et les langues arabe et turque, M. Abel fut aussi directeur du Centre d'études du monde musulman et du Centre d'histoire des religions. Eminent spécialiste des problèmes du Moyen-Orient, ses derniers travaux portaient sur la sociologie musulmane, l'histoire des religions, la théologie et les institutions musulmanes, ainsi que sur de récentes découvertes en archéologie musulmane et byzantine.

— M. Florimond Schellinck, chargé de cours honoraire de la Faculté des sciences, qui fut aussi titulaire d'une chaire à la Faculté polytechnique de Mons. Ses activités se développèrent au Laboratoire de cristallographie et de minéralogie de la Faculté des sciences. Il a toujours montré un dévouement remarquable dans l'exercice de ses fonctions et dans ses rapports avec les étudiants, notamment en organisant chez lui, pendant l'occupation, des séances clandestines de travaux pratiques.

— Le comte Ernest-John Solvay de la Hulpe, membre permanent honoraire du Conseil d'administration, qui rendit à notre institution les services les plus éminents pendant la période où il en fut administrateur. Appelé ensuite à présider des fondations scientifiques nationales, il resta pour notre Université un ami sûr et dévoué qui ne cessa de nous prodiguer son soutien le plus efficace et ses avis les plus éclairés.

Mesdames, Messieurs,

Quels sont les problèmes qui retiennent l'attention des dirigeants de l'Université?

Il s'agit principalement :

- 1° Du subside de fonctionnement ;
- 2° Du compte de recettes et de dépenses patrimoniales ;
- 3° Du budget social étudiants ;

- 4° Des constructions académiques ;
- 5° De l'hôpital universitaire d'Anderlecht ;
- 6° De la démocratisation de l'accès à l'Université et de l'éducation permanente.

Reprenons ces différents points.

Subside de fonctionnement.

La loi du 27 juillet 1971 stipule que le nombre d'étudiants classés par orientation, détermine le montant du subside de fonctionnement.

Lorsque les chiffres relatifs à l'U.L.B. ont été connus, il nous est apparu immédiatement que cette allocation était insuffisante pour couvrir les charges de l'institution.

Les autorités académiques se sont cependant efforcées de s'adapter aux circonstances.

Elles ont pratiqué une politique d'austérité, avec l'espoir que le montant des subsides, suivant l'évolution du coût moyen des membres du personnel et des autres frais de fonctionnement comme le prescrit l'article 29 de la loi, rattraperait rapidement le coût réel du fonctionnement de l'Université.

Mais force est de reconnaître que nos espérances ont été déçues.

La péréquation ne correspond pas aux réalités.

C'est ainsi que nous venons d'être avisés de l'augmentation décidée pour l'an prochain par rapport à l'année 1973.

Elle ne sera que de 6,12 % pour les charges de personnel, alors que l'augmentation des rémunérations prévue sera de l'ordre de 12 %, la seule répercussion automatique de l'index devant atteindre si par dépasser 8 %.

Recettes et dépenses du patrimoine.

C'est ici la cause essentielle de notre situation financière catastrophique.

L'article 34 de la loi prévoit que «lorsque les dépenses résultant des charges légales et des conventions conclues avant le 1^{er} juillet 1971 excèdent les recettes du patrimoine, la différence est ajoutée à l'allocation de fonctionnement».

La discussion au Parlement et l'exposé des motifs précisent le sens qu'il faut donner à cette disposition.

L'idée de base est de mettre l'enseignement officiel et l'enseignement libre sur un pied d'égalité.

Les dépenses de patrimoine comprennent donc les charges que ne subissent pas les universités d'Etat.

Citons principalement :

- 1) Les annuités de remboursement et les intérêts des emprunts contractés pour effectuer les constructions universitaires ;
- 2) Les charges patronales de sécurité sociale et d'assurances «accidents» ;
- 3) Les charges liées à la convention U.L.B. - V.U.B. - C.A.P. ;
- 4) Les loyers d'immeubles indispensables pour disposer des surfaces nécessaires à l'enseignement et la recherche.

Cela représente approximativement pour :

1971 : 320 millions ;

1972 : 350 millions ;

1973 : 400 millions.

Au total, plus d'un milliard pour les trois ans.

Le gouvernement n'a pas encore publié les arrêtés d'exécution réglant l'application de ce mode de financement. Nous n'avons toujours pas obtenu le premier franc de ce qui nous est dû de ce chef.

Cet argent, que nous n'avons pas reçu de l'Etat, nous avons dû l'emprunter ailleurs.

C'est la raison de notre endettement, qui dépasse aujourd'hui 800 millions.

Nous savons que le gouvernement se préoccupe de la question. Il devient extrêmement urgent qu'il prenne position et respecte les engagements pris par la loi du 27 juillet 1971.

Budget social étudiants.

Il s'agit d'un budget relativement modeste dans l'ensemble du problème, mais douloureux par ses conséquences.

Le budget social étudiants s'élève à 80 millions de francs depuis plusieurs années.

Or il ne nous est plus permis d'y consacrer une somme supérieure à 40 millions.

Chacun se rend compte des conséquences psychologiques de cette mesure.

Les constructions académiques.

Un gouvernement précédent avait prévu une enveloppe de 35 milliards pour les constructions académiques à ériger entre 1970 et 1980.

Des critères objectifs devaient fixer les sommes dont chaque université disposerait pour son développement immobilier;

Ce travail n'est pas terminé.

En attendant, nous sommes autorisés à emprunter, à la Caisse générale d'épargne et de retraite, dans le cadre d'un budget délimité, des sommes dont l'Etat doit préalablement approuver l'utilisation et le montant.

Pour les années 1970-1971 et 1972, nous avons pu disposer de 900 millions pour les constructions académiques et de 176 millions pour les homes et restaurants.

Cela nous a permis de construire le bâtiment des Sciences humaines, d'agrandir les restaurants de la cité, de mettre en place l'infrastructure de la Plaine et d'y construire l'Institut de pharmacie, le bâtiment de Chimie et le Forum, qui abritera un restaurant de 600 places, des surfaces socio-culturelles, un groupe de sept auditoriums de 250 places, ainsi que des salles de séminaires.

Une nouvelle mesure transitoire vient d'être prise.

Pour les années 1973, 1974 et 1975, nous pourrions emprunter des sommes identiques à la Caisse générale d'épargne et de retraite.

Nous serons ainsi en mesure de poursuivre notre installation à la Plaine et de construire notamment : deux bâtiments consacrés à la physique et à la mathématique ainsi que l'infrastructure qui s'y rattache et d'entamer la construction d'un nouveau bâtiment de chimie.

Parallèlement l'Université a décidé d'entamer la construction d'un premier bâtiment de la nouvelle Faculté de médecine qui devra entourer l'hôpital académique d'Anderlecht.

L'affectation du surplus n'a pas encore été déterminée.

L'hôpital universitaire d'Anderlecht.

Il semble qu'un très gros progrès ait été fait au cours de ces dernières semaines.

D'après les informations qui nous sont parvenues tout récemment, le prix que nous pourrions dépenser par lit pourra atteindre 2.726.000 francs, ce qui correspond à peu près aux prix coûtant.

La subvention restera de 60 %, mais un mode de financement est envisagé pour que nous puissions emprunter les 40 % restants.

Nous tenons à remercier le Gouvernement pour la compréhension dont il a fait preuve en cette matière.

Démocratisation de l'accès à l'Université et éducation permanente.

Permettre à chacun ou du moins au plus grand nombre d'entreprendre ou de reprendre des études menant à l'obtention d'un diplôme de niveau universitaire est un problème important.

Il s'insère dans un ensemble de questions à traiter parallèlement : l'éducation permanente, l'ouverture de l'enseignement sur le monde extérieur, la formation à une vie culturelle active que les loisirs rendent à la fois possible et nécessaire.

Tous ces aspects sont au centre des préoccupations de la communauté universitaire.

Adoptions de principes et réalisations pratiques se succèdent.

Ainsi, en matière d'accès, il est acquis, dans cette Université, qu'elle est ouverte sans restriction à tous ceux qui ont la capacité de suivre son enseignement, la première année de candidature étant considérée comme une année probatoire, suivie d'une réorientation si celle-ci s'impose.

L'adaptation aux impératifs contemporains du recyclage des diplômés universitaires et le développement des stages sociaux sont favorisés.

Le thème de l'Université «de la nouvelle chance» est soumis à la réflexion des Facultés. D'autre part, une commission, composée paritairement de représentants du monde extérieur et de membres de l'Université, se mettra incessamment à l'œuvre afin d'élaborer un projet visant à la mise sur pied d'une Faculté ouverte, première étape d'une plus ambitieuse réalisation.

Quant au problème des passerelles possibles entre les divers types d'enseignement supérieur, il vient tout récemment de trouver une solution partielle, mais heureuse.

Le 18 septembre dernier, les signataires des cocontractants ont été apposées, en effet, sur les accords passés entre l'Université libre de Bruxelles et trois établissements d'enseignement supérieur technique, à savoir : l'Institut des industries de fermentation — l'Institut Meurice-Chimie (C.E.-R.I.A.), l'Ecole supérieure d'architecture annexée à l'Académie royale des beaux-arts de la ville de Bruxelles et l'Institut Lucien Cooremans.

Ces conventions marquent une date dans l'évolution des rapports déjà anciens entretenus avec ces institutions et s'inscrivent dans la ligne d'action de l'Université. Celle-ci, il y a quelque temps déjà, prenait — c'est un exemple — les mesures nécessaires permettant aux assistants sociaux A1 et auxiliaires sociaux de rejoindre la licence en sciences sociales moyennant une épreuve unique, au programme bien pondéré.

Pour modeste qu'il soit encore, le nouveau pas franchi est significatif. En effet, des institutions d'enseignement supérieur, qu'elles soient universitaires ou non, ne se bornent plus à coexister pacifiquement. Au travers de nos accords, elles se marquent désormais un intérêt actif réciproque pour leurs problèmes, à tous les niveaux.

Mesdames, Messieurs,

La présidence de l'U.L.B. est une lourde charge.

Par définition, le président doit présider les réunions du Conseil d'administration, du Bureau et d'un certain nombre de commissions. Bien entendu, il doit posséder l'abondante documentation relative aux différents points portés à l'ordre du jour de ces diverses assemblées.

De plus, la réforme des statuts survenue en 1968 ayant supprimé la fonction de l'administrateur, c'est le président qui a repris toutes ses attributions.

Il pouvait, au départ, supposer qu'il pourrait se contenter de superviser le travail de fonctionnaires compétents et dévoués, réservant l'essentiel de ses activités aux relations extérieures, notamment avec les membres du gouvernement et les fonctionnaires supérieurs de l'administration.

Mais bientôt il a fallu se rendre à l'évidence : dans le cadre des structures actuelles qui, d'après moi, devraient être modifiées, le rôle du président est d'assumer la gestion effective du secteur non académique de l'Université, c'est-à-dire les finances, l'administration, avec tous les problèmes de personnel que cela comporte, la construction des bâtiments académiques et de l'hôpital universitaire d'Anderlecht.

C'est beaucoup. Et cela me prend trop de temps.

Comme je désire conserver l'entièreté de mes responsabilités dans l'entreprise à laquelle j'ai consacré ma vie, j'ai décidé de ne plus présenter ma candidature à la cooptation au sein du nouveau Conseil d'administration qui sera élu avant la fin de l'année.

Automatiquement, je quitterai donc la présidence de l'U.L.B.

Aussi est-ce avec d'autant plus de chaleur que je désire rendre hommage à mon compagnon des bons et des mauvais jours, à l'homme qui m'a aidé de ses conseils et de son expérience, au recteur André Jaumotte.

L'U.L.B. a eu de la chance d'avoir, en ces années difficiles, un recteur de grand format. Doué d'une inépuisable capacité de travail, d'un courage moral et physique que l'on rencontre de plus en plus rarement aujourd'hui, d'une aptitude exceptionnelle à comprendre tous les problèmes et à leur

donner une solution heureuse, André Jaumotte laissera dans l'histoire de l'Université le souvenir d'un très grand recteur.

Pendant deux ans, nous avons constitué une équipe sans faille.

Tous les problèmes importants étaient l'objet d'un échange de vues entre nous, et toujours nous sommes arrivés à une solution commune.

Je tiens à remercier André Jaumotte de ce très grand bonheur.

Merci, mon cher recteur.

Je désire également dire ma gratitude à mes deux adjoints.

M^{me} Colette Duprez-Reichert a bien voulu s'occuper de tous les problèmes de caractère social qui incombent normalement à la présidence. C'est ainsi qu'elle a assumé, avec infiniment de brio, la présidence d'un certain nombre de commissions paritaires.

M. Samy Israël, membre du Bureau de programmation, était tout indiqué pour m'assister dans toutes les matières concernant les finances et les constructions académiques.

Tous deux m'ont fait apport de tout leur talent et de beaucoup de leur temps.

Je tiens à leur dire combien j'ai apprécié la qualité de leur collaboration et ma reconnaissance pour le temps qu'ils ont consacré au bien de l'Université.

Je serais injuste si je ne rendais enfin hommage à M^{lle} Marie-Louise Guillick qui a assumé mon secrétariat avec infiniment de compétence et de dévouement.

Notre entente avec la V.U.B.

Je profite de l'occasion pour dire que nous avons été très heureux de pouvoir maintenir nos bons rapports avec la V.U.B. et en particulier avec le président du Conseil d'administration, M. Walter Debrock, et le recteur, M. Aloïs Gerlo.

Quel est l'avenir des universités libres?

L'Etat finance la quasi-totalité des universités libres.

D'autre part, la loi du 27 juillet 1971 tend à uniformiser le statut des universités libres et des universités d'Etat.

Ces deux éléments m'ont conduit à penser qu'un jour l'uniformisation serait complète, que les universités libres seraient nationalisées et deviendraient des universités d'Etat.

Et je me suis demandé : sera-ce un bien? Sera-ce un mal? Qu'y gagnera-t-on? Un meilleur contrôle des dépenses? Je ne le crois pas.

L'U.L.B. est soumise à quatre contrôles qui se superposent.

1. Nous avons un délégué du gouvernement, qui représente plus particulièrement le ministre de l'Education nationale et qui nous consacre l'entièreté de son temps.

Il assiste à toutes les réunions du Conseil d'administration, du Bureau et des diverses commissions prévues par les statuts.

Toutes les dépenses supérieures à 50.000 francs sont soumises à son approbation et toutes les nominations sont exposées à son veto, lequel doit éventuellement être confirmé par le ministre dans les trente jours qui suivent.

Ajoutons que notre délégué du gouvernement remplit sa tâche avec une conscience et une méticulosité que certains jugent excessives.

2. Le ministre du Budget nous a délégué un commissaire compétent pour toutes les questions financières.

Mais n'est-ce pas le point crucial actuellement?

3. Nos statuts eux-mêmes ont prévu un contrôle par un collège de trois commissaires qui, dans la pratique, sont tous trois des réviseurs de banque expérimentés.

4. Enfin, nous sommes soumis au contrôle de la *Cour des comptes*.

Peut-on faire plus encore? Cela paraît impossible.

On n'y gagnerait donc rien.

Mais y perdrait-on?

Certainement. Et une chose essentielle. Notre raison d'être : le libre examen.

Une université n'est pas une école technique supérieure. L'U.L.B. a une philosophie propre. Elle rejette les dogmes et les tabous. Elle aborde les problèmes sans idée préconçue, dans un esprit de recherche de la vérité, remettant régulièrement en cause les convictions les plus établies.

D'après nous, cette méthode est la meilleure source de progrès.

Nous croyons à la valeur du libre examen. Nous croyons à la pérennité de l'U.L.B. dans l'esprit que lui ont donné ses fondateurs en 1834.

C'est pourquoi nous disons : Vive l'Université libre de Bruxelles!

Allocution de M. Michel Alle
Représentant du Corps étudiant

Mesdames, Messieurs,

S'il n'y avait eu, ces derniers temps, la politique aberrante menée, en matière universitaire, par les princes qui nous gouvernent, l'Université libre de Bruxelles aurait pu s'attacher à résoudre les vastes problèmes qui sont ceux, aujourd'hui, de toutes les universités.

L'Université dans la société.

Elle aurait pu définir son rôle nouveau dans la société, elle aurait pu s'ouvrir — enfin — aux non-intellectuels, aux travailleurs et travailleuses, à ceux et à elles qui ne travaillent pas, aussi, et qui aspirent à la culture et l'éducation que le hasard ou leur condition sociale leur a refusées dans le passé. L'Université aurait pu redéfinir ses objectifs de recherche tentant de mieux les adapter aux sentiments et aspirations des hommes et femmes de notre temps. Elle aurait pu essayer de faire mieux connaître à ses étudiants les réalités de la «vraie vie», celle du travail notamment, en les incitant à faire plus souvent des stages dans les entreprises.

L'Université démocratique.

S'il n'y avait eu l'inconsistante politique gouvernementale, l'Université aurait pu réellement se démocratiser. A savoir, d'une part, accueillir de plus nombreux étudiants issus de milieux défavorisés, par le biais d'aides matérielles ou non. D'autre part, transformer ses programmes et méthodes pour mieux les faire coller aux idées de liberté et d'égalité qui doivent être celles d'une société qui veut être en symbiose avec sa jeunesse.

Enfin, l'Université libre de Bruxelles, consciente de son idéal, le libre examen, aurait pu jouer son rôle de foyer intellectuel, de foyer de critiques positives et constructives de la société.

La sélection.

S'il n'y avait eu l'étroitesse de vue de la politique universitaire du gouvernement, le problème de la sélection et de l'orientation des étudiants aurait pu être étudié sur des bases saines. Pour ma part, je suis convaincu que toute politique de sélection à l'entrée — que ce soit un examen d'entrée ou un *numerus clausus* — renforcerait l'inégalité des chances entre les enfants issus des différentes classes sociales. La facilité d'expression, les écoles spécialisées dans le bachotage, la possibilité de doubler et même tripler l'une ou l'autre année d'étude sans difficultés financières, sont des éléments objectifs d'inégalité qui seraient rendus puissamment efficaces par une épreuve d'accès.

Améliorer l'enseignement.

S'il n'y avait eu la politique malsaine du gouvernement nous aurions pu améliorer l'enseignement. Tenter de résoudre le problème posé par les mauvais professeurs — il en existe — tenter d'améliorer encore l'enseignement de ceux des professeurs qui sont déjà fort bons. Améliorer la qualité du recrutement du corps professoral, par des avis scientifiques et pédagogiques plus efficaces et mieux suivis. Ébaucher une solution au problème des examens, calvaire pour les bons et mauvais étudiants, mais de plus calvaire vain et inefficace. Nous aurions pu introduire de nouvelles méthodes techniques et pédagogiques. Nous aurions pu tenter, tous ces moyens mis ensemble, d'améliorer les taux de réussite qui sont parfois désastreusement bas. Nous aurions pu, problème préoccupant pour l'avenir, ébaucher une solution pour l'enseignement des disciplines mathématiques dans les Facultés de sciences humaines.

Peu ou prou de ces conditionnels sont devenus réalité. Bien au contraire. La mauvaise loi de financement a créé d'insurmontables problèmes de gestion. Pire, elle a entretenu et développé l'inertie et le conservatisme intérieur.

Les universités ont eu une loi de financement ; je crois qu'elles espéraient une loi d'orientation qui définisse ce que la collectivité attend d'elles, les objectifs humains et matériels à se tracer pour les années à venir. Non pas qu'elles refusent de se préoccuper des aspects «bassement

matériels» de leur gestion, mais parce que les aspects financiers ne peuvent être isolés de leur contexte. Nous refusons les contrôles tatillons et inutiles d'une administration qui a pour objectif essentiel de servir de sujet à Courteline.

S'il n'y avait eu l'aberrante politique gouvernementale nous aurions pu ... Sombre tableau en définitive, mais, pour ma part, je ne désespère pas. Je crois que l'Université envers la politique gouvernementale et, le cas échéant contre elle, se doit de se transformer. C'est là, me semble-t-il, la seule voie qui lui offre des perspectives d'avenir moins grises.

Allocution de M. Jos Orenbuch
Représentant du Corps scientifique

Mesdames, Messieurs,

Représentant le corps scientifique lequel se sent responsable de la politique de l'ensemble de l'Université, le rôle qui m'est imparti aujourd'hui n'est pas facile.

La gestion d'une Université dans une société en pleine mutation l'est encore moins.

Au colloque de Caen en 1966, Pierre Mendès-France rappelait que « nous sommes à l'ère de l'enseignement supérieur de masse qu'il faut accepter comme un fait qui, globalement est bénéfique. D'ici vingt ou trente ans, *la moitié de chaque classe d'âge devra poursuivre des études* au-delà du niveau du baccalauréat. Ce fait ne répond pas à un caprice des jeunes ou de leurs parents, mais *aux nécessités mêmes de survie d'un pays moderne*», précisait-il.

Devant cet avenir prévisible les gouvernements font des choix en matière de dépenses publiques.

En Belgique, il y a peu, on parlait encore d'expansion, *aujourd'hui c'est de la survie des établissements universitaires qu'il s'agit*.

En effet, la loi de financement et de contrôle de juillet 1971 nous impose un tel *carcan budgétaire* que les subsides de fonctionnement — qui représentent pour l'U.L.B. en 1973 moins de 0,3 % du budget de l'Etat — ne couvrent même plus les besoins courants de l'institution.

De plus, les *taux d'encadrement étriqués*, que nous sommes tenus de respecter, ont notamment pour conséquence tout d'abord un blocage des engagements de personnel administratif, technique et ouvrier de l'ensemble de l'Université, ainsi que du personnel scientifique en Sciences appliquées, Médecine et Pharmacie, et ensuite une interdiction de remplacer les per-

sonnes qui nous quittent. Ce qui constitue sans conteste une menace sur le niveau de l'emploi et sur les conditions de travail des membres de la communauté.

L'absence, depuis deux ans, des arrêtés d'exécution sur la comptabilité patrimoniale obère sérieusement nos liquidités et a un seul résultat tangible : nous avons emprunté en banque plus de 800 millions de francs.

Par ailleurs, nous attendons encore vainement la loi — promise par la déclaration gouvernementale — sur le *financement* — et plus personne n'ose ajouter *et l'expansion — de la recherche scientifique*. Dès lors, la part de celle-ci est réduite à la portion congrue dans le budget des universités qui ne peuvent plus guère se lancer dans de grandes entreprises scientifiques à moins de les faire financer par des fonds extérieurs. Ce qui oblige bien souvent à sacrifier la recherche fondamentale au profit de la recherche appliquée.

Cet ensemble de préoccupations pose le problème de nos *relations avec l'Etat*.

Depuis le vote de la loi de financement, qui aurait pu être une loi d'expansion réelle, nous sommes en butte à des interprétations restrictives et à des contrôles excessifs. Aussi ne trouverons-nous de solution que par le biais d'un *organe permanent, national, de concertation* que nous réclamons et qui est « en voie de création » depuis un an ! Mais soyons précis, un tel organe doit être l'*intermédiaire obligé* entre l'Etat et les universités. Il doit être consulté *avant* qu'une décision ne puisse être prise, faute de quoi nous risquons de continuer à *vivre au jour le jour*.

Attendrons-nous pour réagir que l'Université en soit réduite à ne plus être qu'une école technique supérieure ? Ou qu'elle soit forcée, pour des raisons budgétaires, à réduire son personnel et à instaurer un *numerus clausus* à l'entrée, transformant notre Alma Mater en un établissement réservé à une « élite » ?

Ces problèmes extérieurs sont très graves. Ils ne doivent cependant pas nous faire oublier qu'il y a aussi des problèmes internes. L'arbre ne peut nous cacher la forêt.

L'Université souffre d'être gérée au jour le jour, elle souffre d'une *absence de politique globale*, de l'*absence d'une charte de rénovations cohérentes*.

Depuis cinq ans, des réformes de structures ont été introduites, mais dans les domaines fondamentaux de l'organisation de l'enseignement et de la recherche, des méthodes pédagogiques et d'évaluation des connaissances, du rôle de l'enseignant et de l'étudiant et de leurs rapports mutuels, rien ou presque rien n'a changé, affirmait-il y a trois ans déjà, un

groupe de travail sous l'égide de la Fondation Industrie-Université, dans un cahier intitulé «Université 1980», ouvrage dont les pages ressemblent fort aux feuilles mortes que nous commençons, comme chaque année, à voir autour de nous ...

Ce ne sont pas cependant les idées qui ont manqué, ni la conviction ou la vigueur dans leur expression ... mais les résultats concrets sont maigres, et sous une surface plus tranquille qu'en mai 1968, le malaise profond de l'Université subsiste.

Parallèlement une certaine lassitude se fait jour, qui se traduit par une diminution des taux de participation électorale au niveau des corps professoral, scientifique et étudiant.

C'est que la volonté de participation existe toujours, mais pas à n'importe quel prix et pas pour faire n'importe quoi!

L'établissement d'un *statut unique pour l'ensemble du personnel enseignant et chercheur* représente un début de solution. Un projet existe, s'intégrant dans l'effort de réflexion sur une doctrine de l'Université. Excellent dans ses principes, ce statut représente un progrès réel par rapport à la situation peu claire existante. Il est en discussion actuellement. Il serait dommageable pour l'avenir qu'il n'y ait pas une majorité au sein de notre Maison pour l'adopter et une volonté politique pour le défendre à l'extérieur.

Voilà, Mesdames et Messieurs, quelques éléments de réflexion que cette rentrée académique a suscités. Et par-delà les discours, nous pensons que l'année qui s'ouvre aujourd'hui devra amener cette charte de l'Université dont je parlais il y a quelques instants.

Elle devra également vois secouer l'apathie générale apparente. En effet, si nous tenons à l'originalité de notre Université, à sa liberté d'expression, si nous voulons qu'elle soit autre chose qu'une simple école supérieure, si nous voulons éviter l'asphyxie lente, si nous voulons vivre autrement que par douzièmes provisoires, il faut agir vite et fort.

Allocution de M. Antoine Planus

Représentant du Personnel administratif, technique et ouvrier

Mesdames, Mesdemoiselles, Messieurs,

Corps permanent de la communauté universitaire, issu de catégories sociales très peu représentées dans les autres composantes de cette communauté, n'étant pas — sauf en ce qui concerne son statut — à la fois juge et partie, se sentant cependant concerné et responsable, le personnel administratif, technique et ouvrier représente un interlocuteur dont l'apport peut-être particulièrement constructif et enrichissant dans le développement d'une réflexion sur le devenir de notre Université.

Qu'il me soit donc permis de souligner que les opinions exprimées ici et les questions posées sont l'expression de bien plus qu'une interrogation personnelle, mais le fruit des préoccupations d'une part importante de notre collectivité, qui croit que, par-delà sa mission d'enseignement et de recherche, au-delà de ses préoccupations immédiates et particulières, l'Université doit se ressentir d'abord comme une institution au service de la communauté nationale et internationale, soucieuse d'assurer à tous et de développer chez tous la possibilité d'une démarche intellectuelle, affective et matérielle de qualité, garante de l'épanouissement optimum des individus et de la société.

Sans m'attarder au traditionnel bilan de l'année écoulée, je voudrais me hausser à une vision plus large, dégager le caractère essentiel de l'activité passée, aider peut-être à définir les lignes de force d'une action future.

Parmi ceux qui s'intéressent de près à la vie de l'U.L.B., nous sommes de plus en plus nombreux à penser que, depuis cinq ans, accaparés par les problèmes multiples et urgents de tous les jours, les membres du Conseil d'administration n'ont pu se consacrer suffisamment à la définition d'une

ligne de conduite à longue échéance : les décisions engageant l'avenir lointain ont été prises au coup par coup ; solutions souvent partielles et momentanées, contradictoires parfois ; en un mot, il nous a manqué un projet politique global, la conception d'un grand dessein auquel nous référer sans cesse, pour en poursuivre, contre vents et marées, sans nous laisser distraire par le contingent et l'accessoire, la réalisation progressive mais intégrale.

Il est ainsi quelques problèmes qui méritent une étude particulièrement attentive, avant qu'ils deviennent pratiquement insolubles ou que soient imposées, par les événements ou par des volontés extérieures, des solutions boîteuses, malsaines ou dangereuses pour le futur. Nous, membres du personnel, ne prétendons pas proposer d'emblée des solutions, mais nous invitons tous les responsables de l'avenir à une réflexion et à une action lucides et courageuses, d'où devront être bannis préjugés, réflexes passionnés, illusions candides, esprit de facilité.

Quels sont donc ces sujets qui nous paraissent si hautement préoccupants, non seulement pour nous-mêmes, mais aussi pour l'institution et pour notre société tout entière ? Il s'agit principalement de l'accès aux études supérieures, de la politique en matière d'établissements hospitalo-facultaires et des relations entre les pouvoirs publics et les universités libres, plus particulièrement la nôtre.

Parlons d'abord de l'accès aux études. Dans un monde et dans un pays où tant d'objectifs généreux demeurent inaccessibles, où tant d'impératifs sociaux et humains ne sont pas rencontrés, il est évident, qu'on le veuille ou non, leurs préoccupations budgétaires étant ce qu'elles sont, que les pouvoirs publics seront tentés de donner un coup de frein, de réglementer l'accès aux études supérieures ou, plus vraisemblablement, car c'est une tactique qui a déjà fait ses preuves et les fera sans doute encore, de mettre les établissements d'enseignement dans une situation financière telle que, bon gré mal gré, ils se voient ou se croient obligés d'instaurer un *numerus clausus* ou une sélection plus ou moins sévère et plus ou moins apparente ; pour plaider leur cause devant l'opinion publique et le monde politique, les institutions devront disposer d'un bon dossier et le constituer au plus vite : un de ses éléments ne serait-il pas de chercher à diminuer le nombre des échecs, tant par une permanente remise en cause des programmes et des méthodes — ce qui se fait déjà en partie — que par la mise en œuvre d'une orientation non contraignante, soit avant l'inscription, soit par l'instauration d'une année ou d'un trimestre de propédeutique. Certes, beaucoup d'objections peuvent être soulevées, mais ne faut-il pas aussi

prendre en considération le gaspillage de ressources humaines, les années et les efforts perdus, l'injustice aussi d'un système où tous n'ont pas les moyens matériels de multiplier les expériences ou de les refaire? La question demeure ouverte mais il est à redouter qu'elle ne le reste plus longtemps et que, sans initiative constructive des milieux intéressés, elle se close sur des préoccupations uniquement budgétaires, sans le moindre progrès ni pour l'enseignement, ni pour la démocratisation. En tout état de cause, aucune mesure contraignante ne peut être prise autrement qu'au plan national et qu'après large et réelle consultation de tous les groupes concernés.

Dans le même ordre de préoccupations, l'organisation de l'éducation permanente, la construction de l'université ouverte, de l'université de la deuxième chance, pour ceux, nombreux, qui n'ont pu bénéficier de la première, doivent être poussées avec plus de vigueur que jusqu'ici car, faute de moyens mais aussi à cause des réticences de certains universitaires eux-mêmes, ce qui a été réalisé jusqu'à présent ne représente qu'une goutte dans l'océan des besoins.

Abordons maintenant le domaine des établissements hospitalo-facultaires. Dans le but d'être aussi bref que possible, il convient de ramener cette question à ses éléments essentiels et de se placer immédiatement dans une perspective à longue échéance. Dans la triple mission de ces établissements : soins, recherche et enseignement, c'est la première qui devient de loin la plus coûteuse et c'est le département de la santé qui doit en assumer toute la charge, une défaillance de sa part n'étant en rien compensée par l'éducation nationale, dont ce n'est d'ailleurs pas le rôle. Il est donc indispensable que l'intervention de ce ministère couvre en permanence et complètement le coût des soins, faute de quoi la spécificité croissante des préoccupations et des besoins des Facultés de médecine et les dépenses croissantes qu'ils entraînent mettraient les institutions face à des situations matérielles insoutenables ; dans l'impossibilité de compromettre l'avenir de leurs autres Facultés pour résoudre les problèmes d'une seule, elles seraient confrontées à un dilemme cruel : ou renoncer à assurer un enseignement médical de qualité ou admettre progressivement la dépendance directe des Facultés de médecine vis-à-vis du département de la Santé, fatalité inéluctable ou aboutissement voulu d'une politique qui commence à inquiéter sérieusement certains d'entre nous, dans la mesure où les empiètements du pouvoir tendent à compromettre gravement non seulement la qualité de l'enseignement, de la recherche et des soins, mais aussi le traditionnel équilibre philosophique et culturel du pays et de l'agglomération.

Car nous voici arrivés à ce domaine, de plus en plus décevant, des relations entre les pouvoirs publics et notre institution.

J'ai dit, il y a quelques instants, que l'Université souffrait de l'absence d'un projet politique ; d'autres ont dit qu'elle n'avait pas les moyens d'une politique ; elle manque sans doute de l'une et des autres : les moyens sont hélas ! toujours inférieurs à ce qu'on voudrait et il faut dès lors le plus souvent se résigner à n'avoir que la politique de ses moyens ; encore est-il indispensable de les connaître : plus de deux ans après le vote de la loi de financement universitaire, cela nous est toujours impossible, les textes légaux sur la comptabilité patrimoniale des institutions n'étant pas encore publiés ; de même nous sommes en permanence sous la menace d'une interprétation restrictive de la loi ; ce fut vrai, il y a un an, lors de la définition légale de l'étudiant subsidiable ; ce l'est aussi en ce qui concerne le statut du personnel, considéré par le Conseil d'administration unanime comme entrant dans le cadre de la loi, l'administration se dérochant toutefois depuis près d'un an devant une négociation qu'elle a elle-même exigée sur ce point ; ce l'est également dans le grave domaine du niveau de l'emploi où, en moins de deux ans, plus de deux cents postes ont été supprimés, pour la part la plus importante dans le cadre du personnel non enseignant, mais en nombre appréciable tout de même dans le cadre professoral et scientifique des Facultés polytechnique et de médecine. C'est en vain aussi que nous avons attendu des textes organisant le financement et l'expansion de la recherche.

Ce qui eût pu être une législation d'expansion et d'harmonisation se transforme chaque jour davantage en un instrument de contrôle tracassier, ce qui n'est que désagréable, mais aussi en un piège mortel où une institution comme la nôtre risque de perdre à plus ou moins longue échéance à la fois son rayonnement et sa personnalité.

De plus en plus nombreux en effet sont ceux qui croient que la politique menée à notre égard aura plus ou moins vite comme résultat, si ce n'est son objectif, de nous faire perdre cette liberté qui fut la nôtre jusqu'ici. Aussi nous, membres du personnel, croyons devoir le dire clairement : l'U.L.B. constitue à nos yeux un exemple unique dans ce pays et peut-être au monde, un lieu privilégié de la liberté de conception, d'expression et de réalisation ; ce modèle exceptionnel doit être préservé et nous voulons croire qu'il ne se trouve personne dans et hors la maison pour le remettre en cause ; nous attendons de tous les groupements représentatifs de la communauté et de tous les candidats à des fonctions électives — des plus simples aux plus chargées de responsabilité — qu'ils prennent clairement position à cet égard.

Pour notre part, nous croyons que la neutralité n'est pas la libre expression ; elle peut être au contraire la stérilisation complète de toute pensée philosophique, morale ou politique ; nous refuserions tout prétendu pluralisme, s'il ne devait être que celui du silence et de la nuit.

Pour défendre cet idéal du libre examen qui, depuis cent quarante ans, a subi bien des agressions mais a toujours trouvé les dévouements et les concours nécessaires, nous espérons que se manifesterà cette adhésion unanime qui s'est toujours rassemblée sur l'essentiel, par-delà les oppositions fragmentaires et provisoires, par-delà les clivages corporatistes qu'il serait d'ailleurs grand temps de faite sauter.

C'est à cette solidarité profonde que le personnel fait appel pour préserver — il faut le répéter — cette commune réalisation où il est possible à chacun de servir sa vérité selon les voies qui lui sont propres, dans une sérénité et une estime mutuelle, conservées intactes même au sein d'un profond désaccord.

Ce ne sera qu'à ce prix, par l'effort de chacun au service de tous, que pourra continuer à se bâtir une communauté fraternelle où il fasse bon vivre et travailler, dans le respect des personnes mais aussi la diversité des opinions, car, s'il était en effet monstrueux que les hommes s'entre-déchirent, il restera toujours hautement souhaitable que les conceptions s'affrontent afin que puissent naître et s'épanouir des synthèses nouvelles.

Art, création et entropie

Allocution de M. André Jaumotte

Recteur de l'Université

«Il est difficile d'admettre indéfiniment que Darwin et Carnot ont raison à la fois, sans essayer de trouver à leurs intuitions fondamentales un point d'articulation.»

(Roger CAILLOIS, *La dissymétrie*)

Je ne voudrais pas considérer l'ouverture d'une année académique qui est toujours un commencement, comme le temps d'un bilan. Peut-on d'ailleurs faire un bilan dans une situation de transition? Si quelques grands problèmes ont été résolus, d'autres, difficiles, sont devant nous. J'espère que cette année permettra de résoudre certains d'entre eux.

Une fois de plus, je dois dire l'importance de la tâche et le parfait dévouement des présidents de Faculté et de leurs collaborateurs, que je réunis dans un grand merci. Plusieurs d'entre eux voient leur mandat venir à échéance.

Le professeur Michot m'a apporté un concours dynamique, compétent et amical, d'abord comme adjoint du recteur aux affaires étudiantes, puis comme président de la Faculté des Sciences, faculté très complexe à cause de sa diversité d'orientations. Cette année il a notamment animé un groupe de travail chargé d'élaborer une politique pour l'admission des étudiants en première candidature. Joignant au sens de l'humain la connaissance des réalités et la conscience de l'importance du but, le groupe a proposé un système d'orientation qui a convaincu la Commission de l'Enseignement et le Conseil d'administration de l'Université parce qu'il intègre toutes les données profondes du problème.

Sans introduire de limitation par un *numerus clausus* ou par une épreuve d'admission, l'Université a décidé de mettre progressivement en œuvre les procédures qui découlent de l'option choisie :

— La possibilité, en cas d'échecs aux deux sessions de la première année, considérée comme année probatoire, de refuser la réinscription aux étudiants qui ne pourraient poursuivre avec fruit les études entamées ;

— Envisager les moyens de réorienter ces étudiants soit vers d'autres disciplines universitaires, soit vers l'enseignement supérieur non universitaire ;

— Promouvoir l'établissement de passerelles entre les divers types d'enseignement supérieur et veiller à ce que soient valorisées les connaissances acquises et testées.

Dans cet ordre d'idées, c'est un fait essentiel, l'Université vient de signer des accords de collaboration avec :

— L'Institut des industries de fermentation — Institut Meurice-Chimie qui fait partie du C.E.R.I.A., institution de la province de Brabant ;

— L'École supérieure d'architecture annexée à l'Académie royale des Beaux-Arts de la ville de Bruxelles ;

— L'Institut d'enseignement supérieur Lucien Cooremans de la ville de Bruxelles.

Rappelons à cette occasion les liens que l'Université avait déjà avec l'École d'Ergologie qui œuvre dans ses locaux.

Avec le président Potvliege et la Faculté de Médecine, la vie est sportive comme une course d'alpinisme en haute montagne. La Faculté vous propose une chaîne de sommets apparemment inaccessibles. Patiemment alors, la cordée cherche une voie possible, l'un assurant l'autre. Lorsqu'un sommet est en vue, on se trouve tout à coup dans un affreux surplomb avec un vide vertigineux et l'on se dit que tout est perdu. Mais non, à condition de n'avoir point le vertige, on fait un dernier effort et l'on aboutit. A quoi? A repartir immédiatement pour le sommet suivant.

Ainsi, cette année, on a pu régler la question délicate de l'admission en première candidature compte tenu de la limitation des places de nos laboratoires et de la poursuite de la construction de l'hôpital académique d'Anderlecht ; nous espérons fermement aboutir à une solution pour le problème de la désignation des médecins francophones des hôpitaux de la Commission d'Assistance publique. Ce point est capital pour l'avenir de tous nos hôpitaux.

Le président Potvliege a consacré à la solution de ces problèmes et à d'autres, internes à la Faculté, son temps, sa compétence, sa connaissance approfondie de la Faculté et des hôpitaux universitaires, sa compréhension des problèmes humains et surtout une inlassable bonne volonté.

Le président Lagrange quitte l'Institut de Pharmacie après l'avoir mené harmonieusement à l'entrée de sa nouvelle demeure, à la Plaine. Ce beau bâtiment est à l'image de l'essor de l'Institut, essor qu'il a aidé à réaliser en attirant l'attention avec fermeté et modération sur les besoins de l'Institut que son développement exigeait de satisfaire.

Toujours dans le cadre de la Faculté de Médecine, l'Institut d'Education physique et des Sports a accru son autonomie interne et a acquis une représentation distincte auprès des Commissions de l'Enseignement, de la Recherche et de la Programmation, représentation justifiée par sa croissance. Le Dr Segers, en quittant la présidence, peut avoir la fierté de cette évolution et du développement de l'Institut.

Le président Faverge quitte la Faculté de Psychologie et de Pédagogie avec la satisfaction d'avoir mené à bien la mise en œuvre d'un nouveau programme de cinq ans, réalisé avec des moyens qu'il a fallu limiter très strictement. Il a œuvré avec succès à réussir cette mutation dans ce cadre restreint.

Je voudrais aussi rendre un hommage spécial aux adjoints du recteur, une des très heureuses innovations de nos statuts. Le recteur se repose entièrement sur eux pour certaines questions, dont il garde cependant la responsabilité pleine et entière.

Je les citerai par ordre d'ancienneté.

Grâce au Bureau de Programmation qu'anime le professeur Van der Eycken, nous terminons dans les délais prévus et dans les limites de l'enveloppe budgétaire la première phase de notre extension à la Plaine. Dans quelques semaines, nous inaugurerons le bâtiment de Pharmacie et celui de Chimie, qui représentent 21.000 m², ensuite la première partie du Forum (10.000 m²). Cet ensemble représente un investissement de 555 millions de francs. La vraie vie estudiantine va commencer à la Plaine.

Nous entamons avec cette expérience et avec le même enthousiasme la deuxième phase, pour laquelle est déjà décidée la construction d'un bâtiment de Mathématique et celle d'un bâtiment de Physique qui totaliseront 12.000 m². Harmonieusement conçu, le Campus de la Plaine sera, je pense, une réussite fonctionnelle et esthétique, spécialement lorsque les espaces verts de grande surface seront aménagés.

Le professeur Vandeveldel a en charge les affaires sociales étudiantes, domaine de l'humain, de la compréhension mais aussi de la fermeté. M. Vandeveldel y réussit par la jonction de ses qualités de cœur et d'esprit.

Enfin, M. Philippe Smits, étudiant, s'est occupé de la Commission culturelle qu'il préside, de l'évolution des méthodes d'enseignement et de l'utilisation des moyens audio-visuels. Il l'a fait avec dynamisme et un sens réel des responsabilités, ne ménageant ni son temps ni sa peine. Pour moi, l'expérience d'avoir un adjoint étudiant a donc été une réussite.

Nous devons remercier tous ceux qui ont apporté aux commissions de l'Université le fruit de leur expérience, la confiance de leurs sources et le dynamisme de leurs espoirs. Une matière précieuse venant de tous les

rangs de la communauté universitaire est aussi recueillie, ordonnée, élaborée en propositions.

Comme fait académique important et significatif, je signalerai la sortie des premiers licenciés en informatique.

Je rappellerai que tout en conservant la structure d'une licence classique, le département de mathématiques a conçu le programme de façon suffisamment souple pour permettre l'étalement des études pour des étudiants ayant déjà une activité professionnelle. On constate par ce simple exemple l'effort de l'Université pour dépasser le cadre de l'enseignement traditionnel et s'ouvrir vers la formation de recyclage.

Les problèmes financiers de l'Université ont été fréquemment évoqués par l'Université elle-même, par la presse. Je crains qu'une équivoque ne soit née.

L'Université de Bruxelles n'a pas une gestion plus dispendieuse que d'autres. Je l'ai démontré par comparaison avec des universités étrangères. Je voudrais aujourd'hui suivre un autre raisonnement et prouver que le budget actuel de l'institution n'est pas inflationniste, qu'il s'inscrit au contraire dans la continuité d'une tradition de gestion saine.

En 1968, l'Université bilingue comptait 10.161 étudiants⁽¹⁾ et son budget direct⁽²⁾ était de 1 milliard 166.283.000 francs.

En 1973, l'Université de Bruxelles francophone compte à elle seule 12.025 étudiants et son budget direct est de 1.917.426.000 francs.

Mais entre-temps, en sommant les effets de l'indexation des traitements et de la revalorisation de la fonction publique, faits extérieurs à l'Université, les traitements ont augmenté de 50 %⁽³⁾.

Il faut préciser ici que l'ensemble des traitements représente aujourd'hui comme en 1968, 70 % du budget de l'Université.

D'autre part, les charges financières de remboursement d'emprunts pour les constructions académiques et d'intérêt de ces emprunts, y compris les emprunts à court terme, sont passées de 65 millions à 160 millions de francs.

Si l'on tient compte du cumul de l'augmentation du nombre d'étudiants, de l'accroissement obligé des traitements et des charges financières, *le budget de 1968 actualisé se monte à 1.984.000.000 de francs*, alors que le

(1) Chiffres de la Fondation universitaire, arrêtés à la date du 1^{er} février de chaque année.

(2) C'est-à-dire sans compter les sommes qui transitent par ses comptes comme celles relatives aux contrats de recherche, y compris les subsides obtenus des fonds parallèles.

(3) L'augmentation va de 47 % pour le corps professoral à 71 % pour le personnel de nettoyage.

budget réel est de 1.917.426.000 francs. C'est dire combien la gestion de l'Université a été surveillée puisqu'il a été possible, malgré un budget plus faible, toutes choses égales, de maintenir la qualité de l'enseignement et de la recherche, de développer des activités nouvelles, telle la réalisation du Centre de Calcul et de trouver les ressources nécessaires (70 millions) pour couvrir la convention entre la C.A.P. et les universités ainsi que le budget de l'Institut Bordet.

Les difficultés de l'U.L.B. proviennent du fait que la subvention effectivement promise par les pouvoirs publics se monte pour 1973 à 1.446.276.000 francs, soit 24 % de plus que le budget de 1968 ! Pourquoi ? Parce que les objectifs exprimés de la loi du 27 juillet 1971 ne sont pas encore rencontrés par les arrêtés d'application nécessaires.

Nous ne doutons pas de la volonté du ministre de l'Education nationale de donner une solution d'urgence à ce problème du financement de l'Université.

Les quelques chiffres que j'ai cités établissent clairement et irréfutablement, me semble-t-il, les responsabilités. Je regrette que nos énergies s'usent à tenter d'obtenir le règlement équitable de cette question. Plus grave, il s'établit progressivement un manque de confiance et une morosité qui, à la longue, pourraient tarir les sources de l'enthousiasme pour le travail poursuivi.

Je dis avec force : il y a un réel civisme universitaire ; il y a une volonté de poursuivre la rationalisation et les économies relatives ; il y a l'acceptation de rendre des comptes sur tout, à l'intérieur de l'Université et à l'extérieur ; il y a la volonté de coopérer avec le délégué du gouvernement et l'inspecteur des finances. Non, en toute conscience, l'inertie qui nous paralyse n'est pas imputable à l'Université. Au-delà des intentions, nous demandons des actes, basés sur une analyse objective de la réalité de l'Université.

* * *

L'homme est le seul animal de la création qui soit capable de donner sa vie pour une idée. Il faut choisir un jour l'idée qui vous fait vivre, autour de laquelle vous ordonnez le monde, s'y tenir et la tenir comme un trésor. Cette idée, chacun de nous l'a. Elle est la base philosophique de notre Maison : le libre examen, mais certains ont peut-être oublié que c'est un trésor.

Acceptant de tout remettre en cause à tout instant, le libre examen n'est pas conservateur ; il est moteur d'enthousiasme et d'optimisme pour l'individu ; il est moteur de progrès, d'adaptation, de changement, mais il

refuse de considérer le changement en tant que tel comme progrès. C'est sans doute ce qu'on lui reproche puisqu'il est attaqué comme tant d'autres positions rationalistes.

L'Université est une institution toujours lancée vers un futur qui la dépasse : la préparation des hommes qui construiront l'avenir.

Sa nature : moins un donné qu'un projet.

Son destin : se faire, se construire, se donner un sens jour après jour.

Elle doit être à la base d'un processus d'engendrement constant qu'elle maîtrise au-delà de son activité cognitive.

Tous ensemble, nous y parviendrons. Pour cela, à l'heure actuelle, il ne faut pas être, ni contempler mais vivre et participer. Toutes les occasions en existent dans cette Université qui a fait de la participation une de ses bases statutaires, participation qu'il faut concilier avec l'autorité. L'avenir : notre souci et notre espoir.

* * *

J'ai été frappé, lors de lectures récentes, par de nombreuses allusions et références à la thermodynamique et à l'entropie sous la plume de tenants de la culture dite littéraire. Je m'en réjouis comme d'un indice de l'atténuation de l'opposition des *deux cultures* (*) mais je m'interroge et m'inquiète de l'orientation de certains de ces travaux et de l'utilisation d'une notion aussi délicate que l'entropie par celui qui n'a pas une base solide de physique. J'ai fait l'expérience que la définition de l'entropie est difficile à donner en termes clairs même à quelqu'un d'intelligent et cultivé mais non-préparé.

TEMPS ET THERMODYNAMIQUE

L'homme a naturellement la sensation de l'écoulement de son existence, de l'évolution de la société à laquelle il appartient. Aussi instinctivement a-t-il chargé le temps d'un sens explicatif et historique. Les choses sont en fait moins simples.

La notion historique du temps n'apparaît ni dans la mécanique newtonienne, ni dans la physique quantique. Les lois du mouvement d'un pendule, ou celles des planètes ne présentent aucun caractère historique. Nous pouvons calculer la position de la lune en 1800, aujourd'hui et en 2500 sans risque d'erreur. En mécanique, le temps est réversible. Rien

(*) C.-P. SNOW, *Les deux cultures*, Pauvert, Paris, 1968 (original 1959, 1963, Cambridge University Press).

n'est modifié si l'on change le sens du déroulement du temps.

Ce n'est qu'au début du XIX^e siècle que le sens du déroulement du temps fait son entrée dans la physique.

Comme l'a très justement fait remarquer notre collègue Ilya Prigogine ⁽⁵⁾,

«Dès le début du XIX^e siècle nous assistons à un nouveau courant de pensée dans lequel l'accent est mis sur les notions de transformation et d'évolution. Déjà le mot *transformation* implique qu'il s'agit de changements temporels qui ne sont plus liés à des déplacements dans l'espace. Ce courant de pensée devait aboutir à la formulation de la thermodynamique ...»

Des exemples de transformations irréversibles abondent. Qu'il nous suffise d'évoquer un exemple simple : le mélange d'eau chaude et d'eau froide qui mène inévitablement à de l'eau tiède, la diffusion d'un constituant accumulé dans une partie d'un récipient vers tout le volume qui lui est accessible. Le sens du déroulement temporel joue ici un rôle essentiel. A chaque transformation de cette nature, le monde fait un pas et il est impossible d'en effacer la trace.

«Devant la variété des phénomènes irréversibles, nous devons chercher à formuler des lois d'évolution aussi générales que possible. C'est là, précisément, l'objet du second principe de la thermodynamique. Considérons un système *isolé*, c'est-à-dire sans échanges avec le milieu extérieur. Le second principe consiste à introduire une fonction appelée entropie (évolution en grec), qui possède les propriétés suivantes : en l'absence de tout phénomène irréversible, l'entropie d'un système isolé reste constante ; au contraire, tout phénomène irréversible fait croître l'entropie. L'entropie est ainsi un *indicateur* des phénomènes irréversibles.»

Dès sa formulation ⁽⁶⁾, le second principe a paru capital pour comprendre l'évolution du monde physique et donner un sens nouveau à la notion de temps. Pour Eddington, le temps «signifiant», le temps «structure» s'identifie avec l'entropie. Mais qu'est-ce que l'entropie ? Rappelons la conception classique due essentiellement à Boltzmann. L'entropie est une mesure du «désordre moléculaire» ... La loi de croissance de l'entropie est donc une loi de désorganisation progressive. En l'étendant à l'Univers tout entier, l'évolution de celui-ci devient un mouvement con-

⁽⁵⁾ Ilya PRIGOGINE, « Temps, structure et entropie », *Bull. Académie royale Belg., Classe des Sciences* (5^e série, t. 53, pp. 273-306, 1967).

⁽⁶⁾ Par Carnot, Clapeyron et Clausius, puis son interprétation microscopique et probabiliste par Boltzmann.

tinu vers un désordre maximal, la mort thermique de l'Univers. Cette fin du monde qui engloberait toute existence organisée a quelque chose de grandiose et de tragique ...

Il est intéressant de noter qu'à la même époque où la thermodynamique prend naissance, des conceptions historiques étaient formulées en biologie et conduisaient à la théorie de l'évolution. Mais, paradoxe ou contradiction, la théorie de l'évolution est une théorie de structuration progressive en opposition totale avec la désorganisation progressive à la base de la thermodynamique. Ainsi, encore aujourd'hui, nous sommes en présence de *trois grandes conceptions des temps* : (1)

1. La conception *mécanique* classique dans laquelle le temps n'est associé à aucune structure et correspond à des déplacements spatiaux ;
2. Le temps *thermodynamique* lié à l'entropie et au déterminisme ;
3. Le temps *biologique* lié à l'évolution et à l'historicité.

Chacune de ces conceptions prise isolément est certainement insuffisante. Mais elle révèlent les contradictions et les difficultés d'une conception unitaire du problème fondamental : temps et structure.

Les systèmes thermodynamiques *près de l'équilibre* dont on se préoccupait au XIX^e siècle *n'ont pas d'histoire*. Ces systèmes, en tant qu'ils évoluent vers l'équilibre, oublient leur passé, c'est-à-dire les conditions initiales imposées par le milieu ou par l'expérimentateur.

Il en est tout autrement des phénomènes biologiques. Ainsi s'éclaire l'antinomie entre le temps thermodynamique, l'entropie, la dégradation d'une part et le temps biologique, la vie, la structuration, la création d'autre part.

Cette antinomie n'est-elle qu'apparence ?

Les deux conceptions peuvent-elles être conciliées ?

Voilà un problème qui a ému les artistes autant que les savants.

Avant de tenter l'esquisse d'un essai de conciliation entre thermodynamique et biologie sur le plan scientifique, donnons d'abord la parole aux littéraires dont les allusions et références à la thermodynamique sont de plus en plus fréquentes.

BAUDELAIRE ET LA THERMODYNAMIQUE

Je prendrai un premier exemple, apparemment anodin mais étonnant. Le deuxième paragraphe de la préface d'une réédition récente de *Mon*

(1) On peut y ajouter une quatrième conception : le temps psychologique.

cœur mis à nu⁽⁸⁾ de Charles Baudelaire est tout simplement intitulé : «Une thermodynamique». On y lit notamment : «On est frappé, à la lecture de *Fusées* et de *Mon cœur mis à nu*, par l'importance des références à la fois à la physique et à ce qui est en train de devenir l'économie politique ... On a trop interprété les expressions baudelairiennes dans un sens psychologique ou moral, trop négligé la signification scientifique propre.» L'auteur de la préface, Béatrice Didier, estime qu'il importe peu que Baudelaire ait lu ou non Carnot et Marx car elle n'entreprend pas une étude des sources mais bien des convergences. Tout le paragraphe est étonnant. Après l'avoir lu et avoir relu les textes baudelairiens, je reste dans le doute sur leur signification thermodynamique.

Et cependant, un ingénieur-physicien, Paul Chambadal⁽⁹⁾, dans un récent éditorial consacré à la réversibilité en thermodynamique, fait observer que «réversibilité» est le titre, un peu surprenant, de l'une des poésies figurant dans *Les Fleurs du mal* : cette poésie se compose de strophes de cinq vers dont le premier et le dernier sont identiques, ce qui permet d'assimiler chacune des strophes à un cycle fermé ! Ce cycle poétique *fermé* est déjà évoqué explicitement avant Baudelaire dans «Arthémis», sonnet de Gérard de Nerval.

A côté de ces textes, on trouve tous ceux qui s'inspirent de la notion d'Eternel Retour, elle aussi liée essentiellement au statut de l'entropie, comme ceux de Shelley⁽¹⁰⁾ et de Nietzsche⁽¹¹⁾.

UN PEINTRE ET L'ENTROPIE

Le peintre Georges Mathieu a beaucoup écrit pour expliquer la nature et l'histoire du développement de l'abstraction lyrique⁽¹²⁾. Ses textes contiennent plusieurs allusions à l'entropie. Dans l'un d'eux, intitulé *D'Ar-sitote à l'abstraction lyrique*, on lit, dans un paragraphe intitulé «Les outils de l'exploration» :

(8) Charles BAUDELAIRE, *Mon cœur mis à nu*. «Fusées, Pensées éparses». (Edition établie, présentée et commentée par Béatrice Didier ; Le Livre de Poche, n° 3402, Paris, 1972).

(9) «Editorial», *Revue Entropie*, n° 49, janvier-février, 1973.

(10) Dans son poème «Hellas» (1821-1822).

(11) Pour plus de détails sur l'interaction entre culture et thermodynamique au XIX^e siècle, voir Stephen-G. BRUSH, «Science and Culture in the Nineteenth Century», *The Graduated Journal* (University of Texas), vol. VII, n° 2, pp. 477-565, Austin, 1967.

(12) Georges MATHIEU, *De la révolte à la renaissance*. (Coll. Idées, Gallimard, 1973).

« ... De même que M. Benoît Mandelbrot a pu appliquer la *Théorie des Jeux* à la cybernétique en considérant la communication par le langage comme un jeu de deux partenaires jouant contre un troisième joueur mal intentionné qui pourrait être soit la Nature, soit l'Entropie, soit le Diable, de même M. Toni del Renzio a pu appliquer de façon particulièrement féconde cette théorie des jeux de von Neumann et Morgenstern — l'un des événements scientifiques les plus importants de ce siècle — à l'art actuel et a pu donner de magistraux exemples de son intérêt à propos de l'*action painting*. »

Il ne s'agit que d'une allusion mais curieuse et révélatrice. Mathieu rapproche l'Entropie du Diable, responsable de la diminution de la valeur opérationnelle d'un message au cours du temps. Le Diable, l'Entropie l'est peut-être mais seulement pour quelques étudiants qui ont des difficultés avec la thermodynamique ! Peut-être, pour vous, à l'issue de ce discours.

VIE, ART ET CRÉATION CONSIDÉRÉS COMME UNE ANTI-ENTROPIE

Notre situation actuelle est caractérisée par un profond sentiment d'aliénation, de particularité de l'homme par rapport au monde physique qui l'entoure. Ce sentiment a été maintes fois exprimé, y compris par des scientifiques.

Citons Jacques Monod (13) :

«... Il faut bien que l'homme enfin se réveille de son rêve millénaire pour découvrir sa totale solitude, son étrangère radicale. Il sait maintenant que, comme un Tzigane, il est en marge de l'Univers où il doit vivre. Univers sourd à sa musique, indifférent à ses espoirs, à ses souffrances ou à ses crimes.

La vie devient ainsi quelque chose d'extérieur, *d'accidentel*. Pour réconcilier son existence avec l'image du monde à laquelle la physique semblait aboutir, il fallait dès lors un écart, une chiquenaude donnée aux lois de la physique. Les mots de *hasard*, de *fluctuations* fournissent le vocabulaire approprié. Notre numéro, écrit encore Jacques Monod, est sorti au jeu de Monte-Carlo. Quoi d'étonnant à ce que, tel celui qui vient de gagner un milliard, nous éprouvions l'étrangeté de notre condition ? » (14)

Monod concilie la biologie et le second principe — qu'il considère uniquement dans le cadre de la thermodynamique d'équilibre — en op-

(13) Jacques MONOD, *Le Hasard et la Nécessité*. (Le Seuil, Paris, 1970).

(14) Ilya PRIGOGINE, «Physique et Métaphysique», contribution au colloque «Connaissance scientifique et Philosophie», organisé à l'occasion du bicentenaire de l'Académie royale de Belgique, 1973. (A paraître).

posant *développement* de l'organisme individuel et *évolution* des espèces. Le développement est en principe déterministe et reproductible ; il est *prévisible* à l'aide du second principe, c'est la *révélation* de l'information génétique. L'évolution est une succession de hasards totalement imprévisibles et seulement *compatibles* avec le second principe. Ici, le «hasard et la nécessité» sont indissociables. Le second principe, dans cette optique, ne nous apprend rien sur les mécanismes qui conduisent à une organisation. Il n'y a pas contradiction mais il n'y a pas non plus d'explication.

L'antinomie vie-homme d'un côté, nature de l'autre, imprègne la conception que certains se font de la création, de l'art qui consistent en la formation de structures nouvelles.

René Huyghe l'a exprimé avec force dans le dixième chapitre, intitulé «Le reflet de la vie», de son magnifique ouvrage : *Formes et Forces* ⁽¹⁵⁾. Pour lui, la vie, la création, l'art sont un défi à l'entropie, en quelque sorte une anti-entropie, une organisation en lutte constante avec les lois de la physique.

Deux paragraphes sont révélateurs par leurs titres :

«Remise en cause de l'entropie» ; L'entropie contrecarrée par le pouvoir de créer».

Huyghe rappelle d'abord que l'évolution des systèmes s'effectue vers des formes moins différenciées, plus semblables, vers la dégradation, l'uniformisation.

Je cite la conclusion du paragraphe :

«En face de cette sorte de dégénérescence qui entraîne l'Energie et avec elle l'univers, comment méconnaître le caractère neuf et révolutionnaire que revêt la vie insurgée contre cette fatalité? L'entropie n'implique-t-elle pas que l'état final et normal coïncide avec ce que nous appelons la mort, telle qu'elle apparaît dans les astres éteints et à bout de course? La vie tente la remontée de cette pente irrésistible ; elle entreprend de contrecarrer, de nier la loi figée de l'espace, cette succion, cette digestion de l'actif par l'inerte, et pour cela elle fait alliance avec le temps, elle s'incorpore à lui ; elle lui donne son sens positif *qui n'est plus l'usure inexorable mais la perpétuelle création*. A la chute continue d'énergie, elle oppose la production et la régénération des forces ; à l'inertie, l'activité ; à l'indifférence, le pouvoir de relier les tendances contraires par un champ de tension. Telle est la bipolarité qui rompt l'envoûtement de l'unicité propre à la matière et menant à l'inerte.»

(15) René HUYGHE, *Formes et Forces*, Flammarion, Paris, 1971).

Dans le paragraphe suivant, poursuivant sa thèse, René Huyghe affirme que la reproduction — caractéristique de la vie — n'est pas seulement une mise en échec, une annulation de l'entropie dont — dit-il — elle retourne le pouvoir d'usure ; elle n'annule pas seulement l'attaque, elle passe à l'offensive, elle renverse la partie et remplace le déclin par la progression extensive.

Et plus loin, dans le paragraphe intitulé

«Le pouvoir créateur de l'art» : «La vie, si elle a un pouvoir d'anti-entropie physique, y ajoute, à ce degré de son développement, ce qu'on pourrait alors appeler un pouvoir d'anti-entropie morale, une capacité par l'effort créateur des hommes, de s'élever en qualité».

Et finalement :

«La création qui est le fer de lance de la vie en marche, ne peut être nulle part plus pleinement gratuite que dans l'art. (...) L'art, dans la mesure où il arrive à dépasser le conditionnement historique qui l'enserme toujours et représente l'ultime menace du déterminisme, quand il s'élève donc au-dessus des traditions et des exemples autoritaires, au-dessus des modes entraînant, est la plus haute image de la création libre poursuivant la réussite dans la qualité.»

La thèse de René Huyghe est caractéristique d'un «manichéisme intellectuel» où les concepts naissent par *paires* d'inconciliables : vie et monde physique, activité et inertie ... René Huyghe utilise d'ailleurs le mot «bipolarité» dans son exposé sur l'antinomie fondamentale qu'il relève entre la vie et le monde physique. Au-delà du côté lyrique, le raisonnement semble sous-tendu par l'idée inconsciente peut-être, d'une solution idéaliste et transcendente de la question.

La même remarque s'applique à l'approche faite par Rudolf Arnheim dans son ouvrage : *Art and Entropy. An essay on disorder and order* ⁽¹⁶⁾. Cet ouvrage a fait l'objet d'une controverse dans la revue *Leonardo* ⁽¹⁷⁾. On trouve finalement la même affirmation que chez René Huyghe : les valeurs artistiques, de même que les autres valeurs humaines, ne peuvent être déduites d'hypothèses scientifiques ; elles sont au contraire des affirmations autonomes de la volonté.

En d'autres termes, un système isolé naturel évolue vers un équilibre qui est un état d'entropie maximale. Au contraire, en biologie, en sociologie,

⁽¹⁶⁾ Rudolf ARNHEIM, *Entropy and Art. An essay on disorder and order*. (University of California Press, Berkeley, 1971).

⁽¹⁷⁾ *Leonardo*, 6, 29, 1973 ; 6, 76, 1973 ; 6, 188, 1973 ; 6, 282, 1973.

l'idée d'évolution est associée à une croissance de l'organisation, à la formation de structures et de fonctions de plus en plus complexes. L'évolution est aidée par la sélection naturelle qui vise à l'efficacité et par la sélection spirituelle qui, elle, vise à la qualité.

La vie, dans ce sens, serait un défi au pouvoir dégénérateur de l'entropie. Une sorte d'efficience cachée optimiserait les décrets de la nature.

VERS UNE CONCILIATION : LES STRUCTURES DISSIPATIVES (18).

Cette affirmation de la vie comme pulsion capable d'arrêter, voire d'inverser l'entropie, comme une force différenciatrice créatrice d'organisation, nous l'avons ainsi retrouvée comme thème fondamental chez des artistes et leurs critiques.

Donnons maintenant la parole aux savants.

L'École de physique de l'Université de Bruxelles, sous l'impulsion de nos collègues Glansdorff et Prigogine, développe progressivement un schéma de conciliation des diverses notions de temps qui soit cohérent dans son double aspect des relations de l'homme avec le monde extérieur et de l'homme en tant qu'étant de ce monde. Ce groupe constitue une vraie communauté de travail créatif.

Les structures biologiques, hautement ordonnées, peuvent-elles être expliquées par la thermodynamique? Dégageons d'abord les caractères importants des systèmes vivants : ils présentent à la fois un ordre architectural (structures macro-moléculaires) et un ordre fonctionnel (métabolisme) extrêmement complexe et sophistiqué. Au niveau cellulaire ou supra-cellulaire, cet ordre se manifeste par une série de structures et fonctions couplées de complexité croissante. Il nous plaît de rappeler ici combien l'École bruxelloise de biologie moléculaire et cellulaire a joué et continue à jouer un rôle important dans la compréhension de cette *hiérarchie*, caractéristique de l'ordre biologique (19).

(18) Ilya PRIGOGINE, «La thermodynamique de la vie», *La Recherche*, n° 24, 547, 1972.

(19) Dès 1943, les observations de Jean Brachet mettaient en évidence le rôle privilégié des acides nucléiques dans les synthèses protidiques. En 1973, René Thomas publie un important travail sur la formalisation bodéenne des circuits de contrôle de la génétique. En trente ans, on est ainsi passé d'une observation d'images au microscope photonique à la modélisation des processus autoasservis qui les suscitent physiologiquement. Ces deux noms, ces deux faits, ces deux dates, brutalement rapprochés à titre d'exemple, illustrent la profondeur et la portée épistémologiques du travail accompli et poursuivi à Rhode-Saint-Genèse.

Quels sont les facteurs responsables de l'apparition et du maintien de cet ordre?

Au voisinage de l'équilibre thermodynamique, les fluctuations qu'un système présente ne sont jamais amplifiées mais dans le cas où *par une contrainte extérieure, on écarte le système de l'état d'équilibre, on peut aboutir, dans certaines conditions, à une fluctuation géante stabilisée par des échanges d'énergie avec ce milieu extérieur*. L'organisation ainsi apparue est appelée *structure dissipative*. Elle est le résultat de ce que Prigogine a appelé *l'ordre par fluctuation*.

Le principe d'ordre de Boltzmann, qui donne une bonne description des états d'équilibre, n'est plus applicable dans ce cas. Il est remplacé par ce principe d'ordre entièrement nouveau dit ordre par fluctuation.

Il est bien entendu que n'importe quelle fluctuation n'est pas amplifiée, n'importe quelle structure n'est pas stabilisée. Il faut que l'interaction avec le milieu ait déstabilisé le système par rapport à une fluctuation pour que celle-ci s'amplifie ; il faut ensuite que l'interaction avec le milieu stabilise la fluctuation géante pour que celle-ci se conserve. La prédiction de ces conditions est du domaine de la thermodynamique généralisée, développée par Glansdorff et Prigogine (20).

Le fonctionnement d'une structure dissipative est généralement le produit d'une *histoire* où s'imbriquent le hasard des fluctuations et le déterminisme statistique des lois macroscopiques. Il est frappant de constater que la description des systèmes loin de l'équilibre unit ainsi les notions de *structure*, de *fonction* et d'*histoire*. Il faut insister sur le caractère fondamental et profondément inattendu que le *non équilibre puisse être source d'ordre*.

Quel est le rôle des structures dissipatives dans le fonctionnement des êtres vivants et dans les stades prébiologiques ?

Pour le premier point, on a montré que les réactions métaboliques ou les ondes cérébrales peuvent être analysées en terme de structures dissipatives temporelles.

Passons au problème des stades prébiologiques. D'après les travaux de Eigen, un système formé de protéines et de polynucléotides, aboutit à un état final caractérisé par un code génétique et correspondant à une stabilité remarquable. Pour la première fois, un état hautement organisé correspondant à un code génétique émergerait des lois de la physique.

(20) Paul GLANSDORFF et Ilya PRIGOGINE, *Generalized Thermodynamics* (Wiley, Interscience, 197) ; *Structures, Stabilité et Fluctations* (Masson, Paris, 1971).

Le champ s'étend encore si l'on ajoute que Jean Piaget⁽²¹⁾ a montré que l'étude du développement psychologique des fonctions cognitives soulève sans cesse des questions biologiques voisines de celles de l'embryogénèse. Les problèmes qui se posent aux biologistes et les interprétations qu'ils donnent sont constamment parallèles à des questions et à des théories que l'on retrouve, en un tout autre langage, chez les psychologues de l'intelligence.

Pourquoi dès lors le point d'articulation cherché ne serait-il pas le même?

Je ne puis pousser l'analyse au-delà de ces éléments et je renvoie à la synthèse faite par Prigogine à l'occasion du bicentenaire de l'Académie royale de Belgique⁽²²⁾.

L'important est d'avoir montré que les phénomènes biologiques semblent explicables dans le cadre de la thermodynamique de la stabilité des états hors d'équilibre.

La voie à sens unique de la thermodynamique classique vers l'uniformisation, la dégradation, la destruction de l'organisation semble ainsi rompue. Gardons-nous cependant d'idées trop simples. Nous en sommes encore à dégager certaines étapes.

Très récemment, Ernest Schoffeniels⁽²³⁾ a proposé un mécanisme évolutif, selon l'idéal déterministe, fondé sur la généralisation de la théorie de l'information aux systèmes ouverts. C'est la tendance même de Prigogine mais dans le cadre de la théorie de l'information.

Dès à présent la vie, la création, l'art n'apparaissent plus en opposition avec les lois du monde physique, ni même simplement sans contradiction avec ces lois.

LA DISSYMMÉTRIE

L'irréversibilité des phénomènes thermodynamiques correspond à un brisement de la symétrie par rapport au temps, un brisement de symétrie entre le passé et le futur. La transition de la description dynamique à la description thermodynamique inclut donc ce brisement de symétrie qui est un fait essentiel.

(21) Jean PIAGET, *Biologie et Connaissance*. (Idées, Gallimard, Paris, 1973).

(22) *Loc. cit.*

(23) Ernest SCHOFFENIELS, *L'anti-hasard*. (Gauthier-Villars, Paris, 1973).

Or, très curieusement Roger Caillois, enrichissant la Zaharoff Lecture qu'il avait faite à Oxford le 8 juin 1971, vient de publier un bref ouvrage consacré à *La dissymétrie*, où il reprend le problème de l'organisation des structures ⁽²⁴⁾. Il est amené, avec beaucoup de finesse, à reconnaître dans la croissance de la dissymétrie (ou dans la multiplication des dissymétries) le principe d'organisation des structures.

«En entreprenant mon examen, dit-il, je ne cherchais nullement ce qui pouvait compenser dans l'univers l'action du second principe de la thermodynamique, c'est-à-dire la démarche inverse qui réussissait non seulement à remonter le terrible handicap, mais encore à lui opposer avec succès un courant antagoniste tout aussi puissant, inévitable et irrésistible, comme celui qui apparaît assez clairement dans le développement des formes de la vie. Peu à peu, j'ai été amené à reconnaître dans la croissance de la dissymétrie (ou dans la multiplication des dissymétries) ce principe complémentaire. J'ignore, il va de soi, comment il se compose avec la dégradation de l'énergie. L'essentiel, à ce premier stade, est qu'il ne semble pas inconcevable que, surtout dans un système ouvert comme est le monde qui nous entoure, un pareil principe, agissant de temps en temps, après un long mûrissement, sur des points critiques où une faible énergie peut en libérer de grandes, sont à la fin crédibles d'un enrichissement qualitatif continu des forces et des structures.

Certes il se peut que l'hypothèse proposée ne résiste pas à l'examen et que la solution soit à rechercher ailleurs. Au moins, la discussion contraint chacun à s'aviser que l'évolution des formes de la vie, qui est épanouissement, ne s'accorde pas avec la loi d'airain de la physique qui conduit au tassement.»

Il manque les idées de *fluctuation* et de *loin de l'équilibre* pour préciser ces points critiques, à créditer d'un enrichissement qualitatif des structures. On peut rapprocher la description que donne Roger Caillois de l'apparition de la dissymétrie et le fait que l'on peut assimiler une structure dissipative à une fluctuation géante stabilisée par les interactions à une fluctuation géante stabilisée par les interactions avec le milieu. Il y a ainsi une convergence avec la démarche de l'École de physique bruxelloise qui méritait d'être signalée.

Et Roger Caillois donne une conclusion littéraire qu'un esprit scientifique peut transposer en pensant «thermodynamique généralisée», plus profonde et plus proche des causes premières.

«La dissymétrie draine pour les composer toutes les énergies éparses, hors circuit, en souffrance dans la dégradation perpétuelle, immensément

(24) Roger CAILLOIS, *La dissymétrie*. (Gallimard, Paris, 1973).

prodigue. Elle parvient ainsi, sur des points rares, précis, décisifs, à inverser le courant général. Sa stratégie efficace, intermittente, rigoureusement et constamment négociée, qui anticipe les préceptes des philosophes, a découvert depuis longtemps le seul moyen de commander à la nature, qui est de lui obéir, mais en sachant par quel biais et en vue de quoi. L'élimination des symétries ankylosées, les paliers successifs atteints par la démarche enrichissante, libératrice, peut-être aussi fondamentale que l'autre, apporte une illustration continue en persuasive de notre consigne particulière ; car l'homme, qu'il le sache, qu'il le veuille ou non, appartient d'ascendance et d'ambition à la lignée du monde où s'est montrée plus active qu'ailleurs la virulence dissymétrique. Il en recueille l'héritage, le subit, y ajoute et s'y ajoute.»

CONCLUSION

«Il est difficile d'admettre indéfiniment que Darwin et Carnot ont raison à la fois, sans essayer de trouver à leurs intuitions fondamentales un point d'articulation.»

J'ai tenté de vous montrer que nous approchions de ce point d'articulation.

Il m'a paru aussi très extraordinaire que le courant de pensée scientifique et le courant littéraire convergent pour le diagnostic de la difficulté et cheminent par des voies non discordantes, dans un certain sens parallèles. Certaines époques portent en puissance une découverte et la pensée chemine vers elle d'horizons très différents.

Pour la question qui nous a occupé, il est certain que le dernier mot est cependant à la science qui, seule, permet les formulations précises dans le cadre de définitions non équivoques.

Cet exposé a pu paraître aride. Si j'ai eu l'audace de vous l'imposer, c'est que j'ai pensé que vous sentiriez la grandeur du problème et qu'il vous intéresserait de constater comment l'Université de Bruxelles est engagée dans sa solution.

Je me permets d'insister sur l'importance d'avoir les moyens de poursuivre de telles recherches multidisciplinaires, dans lesquelles les Instituts internationaux de physique et de chimie fondés par Ernest Solvay ont joué un rôle très important. Ces recherches doivent être poursuivies pendant plusieurs années et en dehors des vicissitudes de budgets.

Ceci montre aussi le rôle qu'une université peut remplir aujourd'hui dans le progrès de la pensée, en un temps où le progrès technologique est souvent préparé hors de l'université.

Si l'université donne l'occasion de fixer sa pensée sur les problèmes de l'heure, ceux qui animent à la fois la passivité et l'effervescence de nos

contemporains, elle demeure pourtant centrée sur les problèmes fondamentaux de l'homme : la réconciliation de la physique et de la métaphysique.

Dans ma tâche de recteur et de professeur, j'ai pu trouver l'équilibre grâce à l'alternance des occupations : l'enseignement, la recherche, l'administration, les actions extérieures de l'Université, les actions internationales. J'ai accompli ces tâches avec une passion exclusive. Mon regret est d'avoir été forcé de gérer l'Université à court terme, alors que toute mon optique est à long terme, comme doit l'être celle de l'Université. Mais nul n'est maître des circonstances, ni de toutes les transitions que nous avons dû passer. Il me restera une connaissance que je crois étendue et concrète de l'Université, une admiration pour beaucoup de travaux qui y sont accomplis et par-dessus tout des amitiés qui sont pour moi un acquis inaltérable. Je pense qu'elles se reconnaîtront sans que j'aie besoin de les citer. Je voudrais faire une exception pour le président du Conseil d'administration, Henri Lemaire. Je le remercie de son appréciation du concours que je lui ai apporté de grand cœur. A chaque moment, j'ai pu mesurer son attachement à notre institution et à son idéal, la noblesse de ses intentions, son parfait désintéressement et sa volonté de forcer les obstacles au fonctionnement harmonieux et équilibré de l'Université. Ce qui a été réussi cette année résulte de la convergence de nos efforts et de notre compréhension mutuelle.

Il m'a manqué le temps pour savoir ne rien faire. Au terme de cette année qui marquera l'issue de mon dernier mandat statutaire, je vais pouvoir le retrouver. Voici venir le temps de la souveraine liberté, enfin conquise, de la purification, au sens d'une possession de l'essentiel, écouter la musique des choses et la respiration de l'être.

On lit dans *Les chênes qu'on abat* d'André Malraux⁽²⁵⁾ cette réponse du général de Gaulle à la question : « Mon Général, vous savez ne rien faire ? ». « Demandons à mon chat — répond de Gaulle — nous faisons des réussites et des promenades ensemble. Il n'est facile à personne de s'imposer une discipline d'oisiveté mais c'est indispensable. La vie n'est pas le travail : travailler sans cesse est mauvais signe. Vous avez remarqué, Malraux, que ceux de vos collaborateurs qui ne pouvaient se reposer de leur travail, n'étaient aucunement les meilleurs. »

Cette phrase du Général me rassure : je puis dire que je n'ai pas abusé du travail de mes collaborateurs puisqu'ils ont été, eux, les meilleurs.

(25) André MALRAUX, *Les chênes qu'on abat*. (Gallimard, Paris, 1971).

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.