

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

Revue de l'Université de Bruxelles, 1979/3-4, Bruxelles : Université libre de Bruxelles, 1979.

http://digistore.bib.ulb.ac.be/2011/DL2503255_1979_3_4_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 Enseignement Société

sous la direction de Ralph Heyndels

I

Lire le texte littéraire

Marcel Voisin, Ralph Heyndels, Roland Mortier, Nicolas Bonhôte,
Jean Starobinski, Pierre V. Zima, Raymond Trousson, Claude
Duchet, Jean V. Alter, Raymond Mahieu, Georges Cesbron, Hans-
George Ruprecht, Elsa Dehennin, Marc Jimenez, Françoise
Gaillard, Michael Löwy, Peter Bürger.

1063P3-4/79

1979/3-4



éditions de l'université de Bruxelles

Revue 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 **Jacques Sojcher**

Membres **Paul Bertelson, Jean Blankoff, Jean-Pierre
Boon, Guy Cambier, Gilbert De Busscher, Jacques
Devooght, Jacques Dumont, Michel Hanotiau,
Hervé Hasquin, Robert Pirson, Pierre Van der
Vorst.**

Abonnements 4 numéros par an de 120 pages environ :

Abonnement *	– Belgique :	550 FB
	Étranger :	650 FB
Prix du numéro :		165 FB
Prix du numéro double :		330 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 Éditions de l'Université de Bruxelles ou

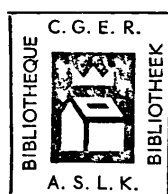
– à la Société Générale de Banque pour le compte 210-0377218-37 des
Éditions de l'Université de Bruxelles.

Les articles publiés n'engagent que leurs auteurs.

* Ces prix s'entendent jusqu'en 1980.

REVUE DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES

1979 · 3-4



Rédaction	Rue du Magistrat 10 1050 Bruxelles Belgique
Administration	Parc Léopold 1040 Bruxelles Belgique

Éditions de l'Université de Bruxelles

© 1980 by **Éditions de l'Université de Bruxelles**. Tous droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays. Imprimé en Belgique.

LITTÉRATURE
ENSEIGNEMENT
SOCIÉTÉ

sous la direction de Ralph Heyndels

I

Lire le texte littéraire

Cette livraison de la *Revue de l'Université de Bruxelles* constitue le volume I de l'ouvrage collectif *Littérature Enseignement Société* (publié à la suite de l'atelier international sur l'actualisation du texte littéraire – Bruxelles, août 1978) dont les contributions ont été rassemblées par Ralph Heyndels et sont éditées avec la collaboration de Jacques Sojcher et Claude Javeau. Le n° 1980/3-4 de la *Revue de l'Institut de Sociologie* comprend le tome II de cet ouvrage, intitulé *La société : de l'école au texte*.

Sommaire

Marcel Voisin (<i>Bruxelles, U.L.B. et Mons, E.N.E.</i>)	
Préface	243
Ralph Heyndels (<i>Bruxelles, U.L.B.</i>)	
Avant-propos : Résistance et richesse du texte/limites de la signification	245
Roland Mortier (<i>Bruxelles, U.L.B.</i>)	
La littérature des «lumières» comme moyen de communica- tion	248
Nicolas Bonhôte (<i>Neuchâtel</i>)	
Histoire et texte. L'autobiographie chez Jean-Jacques Rousseau	260
Jean Starobinski (<i>Genève</i>)	
André Chénier et la personnification de la Poésie	277
Pierre V. Zima (<i>Groningen</i>)	
L'histoire dans le texte	298
Raymond Trousson (<i>Bruxelles, U.L.B. et V.U.B.</i>)	
Des archétypes culturels à l'histoire	304
Claude Duchet (<i>Paris VIII</i>)	
Enjeux idéologiques de la mise en texte	316
Jean V. Alter (<i>Philadelphie, Pennsylvania Univ.</i>)	
Sociologie du déguisement : lecture créatrice	333
Raymond Mahieu (<i>Anvers, U.I.A. et U.F.S.I.A.</i>)	
Voyage extraordinaire et terminologie commune. Du «pitto- resque» dans le <i>Voyage au centre de la terre</i>	342
Georges Cesbron (<i>Angers</i>)	
Notes sur l'imagination terrienne du Corps dans <i>Vendredi ou les limbes du Pacifique</i> de Michel Tournier	357

Hans-George Ruprecht (<i>Ottawa, Carleton Univ.</i>)	
Conditions sémiotiques d'un intertexte : Le modernisme de Julián del Casal	366
Elsa Dehennin (<i>Bruxelles, U.L.B.</i>)	
Le nouveau roman hispano-américain au carrefour de la référence et de la différence	395
Marc Jimenez (<i>Paris I</i>)	
Réception et interprétation actuelles de l'École de Francfort. Sur l'esthétique d'Adorno	405
Françoise Gaillard (<i>Paris VII</i>)	
Critique (ou crise ?) du sujet	415
Michael Löwy (<i>Paris, C.N.R.S.</i>)	
Le jeune Lukàcs et Dostoïevski	426
Peter Bürger (<i>Brème</i>)	
Théorie de l'avant-garde et théorie de la littérature	441
 <i>Varia</i>	
Françoise Moureaux-Dupuis	
Doris Lessing, une voix forte et personnelle	449
Jacques Sojcher	
Mémoire jamais perdue, oubli toujours revenant	468
Eddy Devolder	
Entretien avec Georges Jeanclos	470
Comptes rendus	475

Préface

par Marcel Voisin

(Bruxelles, U.L.B. et Mons, E.N.E.)

Cette petite chose banale, un texte, se révèle à l'analyse un abîme dont la profondeur s'augmente encore lorsque s'ajoute la dimension littéraire. Aussi un groupe d'étude de la littérature n'est-il jamais pléthorique ni exagérément diversifié. Le texte, en particulier le chef-d'œuvre littéraire, devient très aisément le foyer privilégié des sciences de l'homme.

Je me réjouis donc que Ralph Heyndels ait pu – malgré la concurrence d'un colloque prestigieux – rassembler en «lever de rideau» du 4^e Congrès Mondial de la F.I.P.F. (Fédération Internationale des Professeurs de Français) un aussi riche concours de spécialistes venus d'horizons variés⁽¹⁾. Et je saisis l'occasion de les en remercier très sincèrement au nom de l'U.L.B. et de la F.I.P.F., comme je tiens à rendre hommage au génie de l'organisation et au dévouement de Ralph Heyndels, sans qui cet atelier de réflexion n'eût jamais pu venir au jour.

Ce prologue de qualité⁽²⁾ nous a paru une digne ouverture au trois thèmes du Congrès (Bilan critique de méthodes actuelles d'enseignement du français et orientations nouvelles – Fonctions et contenus de l'enseignement du français dans ses différents contextes et situations –

⁽¹⁾ Atelier international *Sociologie et pédagogie de la littérature* (Bruxelles, 27-8-78), sur le thème de *l'actualisation du texte littéraire*. Comité d'honneur : Marcel VOISIN, Roland MORTIER, Guy CAMBIER, Elsa DEHENNIN. Organisation et coordination : Ralph HEYNDELS. En présence de Monsieur le Recteur Jean MICHOT. Avec la participation de J. ALTER, D. BLAMPAIN, A. BOTTE, J. DUBOIS, D. DUPONT, R. BRÜTTING, Y. CHEVREL, P. FINE, A. GOLDSCHLÄGER, N. GUEUNIER, C. JAVEAU, C. LABROSSE, A. MINGELGRÜN, R. POUPART, J. M. ROSIER, A. VIALA et J. P. SCHMIDT, et la collaboration de C. GRIVEL, J. LEENHARDT et J. SOUCHER.

⁽²⁾ Voir HEYNDELS, R., «Sociologie et pédagogie de la littérature. Réflexions sur un dialogue», in *Français 2000*, n° 94.

La langue française, un instrument du dialogue des cultures) en même temps qu'une marque d'intérêt offerte par notre Université à ses hôtes de quelques jours venus des quatre coins du monde.

Nous voudrions en effet voir se réaliser l'heureuse et féconde conjonction de la plus haute spécialisation avec la plus saine et la plus simple pratique. De l'instituteur ou de l'animateur – aux noms si révélateurs ! – au chercheur, du professeur au cours de promotion sociale au maître de réputation mondiale, de l'humble échetier à l'écrivain renommé, se relient les fils d'une même trame aux aspects divers, qui est la langue et la pensée françaises.

Trop de mauvaises habitudes et de préjugés ont divisé ceux qui devraient œuvrer ensemble et qui en fait sont embarqués dans le même bateau. Il semble que le temps soit venu d'un changement d'esprit et de perspective car l'échec du système est patent.

Nous souhaiterions que le regard du sociologue rencontre la préoccupation du pédagogue, que le théoricien et le praticien s'informent mutuellement, que le créateur et l'illustrateur dialoguent réellement, que le spécialiste de l'enfance échange son expérience avec celui des adultes, que le structuraliste et l'historien comprennent enfin qu'ils sont complémentaires, etc.

Tout «terrorisme intellectuel» bloque le progrès des connaissances et représente en fait – même s'il se dit révolutionnaire – une attitude obscurantiste. Comment, aujourd'hui, peut-on encore ne se réclamer que d'une école ou vouloir en fonder une alors que cette institution du dogmatisme éclate de tout part ?

L'université du Libre Examen qui est la nôtre se devait de montrer l'exemple du pluralisme et de tenter cette expérience de dialogue constructif pour le plus grand profit de chacun et de tous ⁽³⁾.

⁽³⁾ Ce colloque a bénéficié de l'aide et du soutien de plusieurs instances de l'U.L.B. Nous tenons à remercier en particulier M. C. DEJEAN, Secrétaire de l'Université, Madame N. HOUSSA, Attachée du Recteur aux relations avec l'enseignement secondaire et le service de presse (M. VAUTHIER et Madame L. GARY). La Faculté de Philosophie et Lettres nous a également apporté un concours précieux. Le Recteur Paul Foriers et le Président André Jaumotte nous ont témoigné de leur chaleureuse sympathie.

Les deux volumes de *Littérature Enseignement Société* reprennent la plupart des contributions discutées au cours de ce colloque ainsi que de nombreux autres textes réunis à cette occasion et dans ce sillage par l'organisateur (NDLR).

Avant-Propos : Résistance et richesse du texte/limites de la signification

par *Ralph Heyndels*
(Bruxelles, U.L.B.)

Devant nous, un texte. Son appareil nous le désigne comme littéraire. Des signes internes et externes nous en imposent un ordre de légitimité. De cette imposition institutionnelle – dont il s'agirait de mesurer exactement l'hégémonie⁽¹⁾ –, retenons au moins cette conséquence primordiale : la sociologie de la littérature risque toujours de devenir une discipline triviale, qui *tombe sous le sens*, et un schématisme réducteur⁽²⁾.

Cependant, dans le *malgré tout* qui le constitue, ce texte se glorifie d'être une contingence au moins relative, et cette *solitude*, bien décrite par Blanchot, s'y figure et s'y mire.

D'où le paradoxe, devant lequel on se trouve, si l'on accepte de *jouer le jeu de la littérature* (ce qui est ici, en ce volume *mosaïque*, une fois encore l'occasion) : cela qui nous signale l'appartenance du texte à la socialité nous en affirme aussi la résistance.

Celle-ci passe ici à travers presque chaque communication, et, dans les divers contrastes d'une liaison fortuite, fissure l'assurance qui s'imaginerait *lecture juste*.

Lecture savante, selon l'expression consacrée, dont on interroge aujourd'hui un peu partout les fondements, avec tout ce qui s'y implique.

(1) Cf. HEYNDELS, R., «Le texte dans l'institution dans le texte. Champ institutionnel et sociologie de la littérature : à propos du dernier livre de Jacques Dubois», à paraître in *Cahiers roumains d'études littéraires*, 1979/3-4.

(2) Voir : STAROBINSKI, J., «Sur les conditions de travail dans la sociologie de la littérature», in *Études littéraires*, 1970, 3, 167-172.

Cette *position* que j'y économise en faisant parler le sujet théorique. Ces médiations que j'y intériorise par la dérive du *discours d'escorte* ⁽³⁾ du texte. Ce *savoir lire* qui me traverse et dont je suis l'agent aveugle, lors même que je l'applique, comme on dit, en connaissance de cause. Ce *pouvoir lire* dont j'hérite dans l'évidence falsifiante du *cela va de soi*.

La mise en question de toute perfection herméneutique ne conduit pas nécessairement à l'irrationalisme. Jusqu'en ses retombées pédagogiques ⁽⁴⁾, et à condition de faire l'objet d'une critique théorétique «au second degré», elle peut déboucher sur l'exigence d'une dialectique totalisante qui ne se dégrade pas en rhétorique totalitaire.

C'est pourquoi la résistance du texte doit être *maintenue* ; et, loin de se protéger contre son immanquable défaillance, toute méthode exégétique (et *a fortiori* tout dispositif didactique), pour éviter la fascination des dogmatismes, doit se concevoir *sur le mode du pari*. Bien plus : il faut que celui-ci en soit la principale idée régulatrice.

Dans le cas particulier des études sociologiques, abolir «le problème du reste» ⁽⁵⁾ reviendrait à se laisser prendre au piège d'une apparente et séduisante concession. Celle-ci, qui abandonne tout ce qui concerne l'avènement du texte – son entrée en circuit, sa distribution, ses règles d'interprétation, sa modélisation pour l'apprentissage, ... –, éjecte plus ou moins sournoisement l'entreprise sociologique dans les *marginalia* de ce qui la provoque et sans cesse lui échappe ⁽⁶⁾ ; à savoir cela *seul qui compte* vraiment.

Alors, à considérer cette situation *radicalement* (et, dans une certaine mesure, la mise en chantier de ce recueil pluraliste en porte témoignage), le refus s'impose de ce qui consisterait à fabriquer un support de réflexion unifié et univoque, qui autoriserait phantasmatiquement un propos introductif et généralisateur.

⁽³⁾ Sur le *discours d'escorte*, se reporter au n° 7, 1972, de *Littérature*.

⁽⁴⁾ Nous avons abordé celles-ci dans HEYNDELS, R., «Sociologie de la littérature et analyse des textes. De la théorie à la pratique pédagogique», in *Actes microfilmés de la Deuxième rencontre mondiale des départements de français*, Strasbourg, AUPELF, 1977 (Montréal, 1978). Résumé in *Français 2000*, 1978, 94, 69-75.

⁽⁵⁾ Lire l'avant-propos de Claude Duchet *et al* au n° 1 de *Littérature*.

⁽⁶⁾ Exemple de cette marginalisation (parmi beaucoup d'autres) : SAMMONS, J., «The threat of literary sociology and what about it», in STRELKA, J.-P., *Literary criticism and sociology*, Pennsylvania State Univ. Press, 1973, 30-40.

Non pas que l'on prône, en cet exercice dangereusement académique du *liminaire*, un œcuménisme d'ailleurs toujours intenable et finalement stérile. Au contraire : de ce qui se perçoit comme la richesse du texte, il s'avère indispensable de *trouver raison*.

Et, puisque l'impératif d'un engagement est *a priori* requis (point de pensée qui ne soit normative), on n'hésitera pas à récuser toute réification du texte. Conçu et ressenti en tant que réalisation formelle en acte d'un comportement fixé, dont la dynamique n'est qu'illusoirement en repos, le texte résulte d'un effort à la fois immanent et transcendant. Extériorité intériorisée, il actualise dans l'imaginaire le *poiein* (7) d'un énonciateur ; il renvoie à l'imputation d'un projet, d'une *perspective* indissolublement liée à la socialité de son acteur et nécessitant donc, pour être comprise, élucidée, une *sociogenèse de l'individuation*, quand bien même c'est l'herméneutique dont on se préoccupe prioritairement.

C'est en cela que l'excédent nommé «richesse» – sacrifices consentis dans la structuration et relance sémantique de celle-ci – toujours déborde des cadres de la lecture : parce qu'il est inscrit dans le procès de production du texte, et, dès lors, dans son ouverture à la réception.

Parce que la sociogenèse d'une signification (autre chose serait d'en examiner l'investissement libidinal) détermine les limites de la puissance à signifier. Et, peut-être, parce que même à supposer possible un jour une visibilité totale, sans horizon, dans un univers de la communauté réconciliée et transparente, toute signification restera confrontée au néant de la mort, au bonheur inexprimable et à l'incomplétude de la parole pour laquelle «le tout est de tout dire» (8).

(7) Dans une autre direction, voir : STIERLE, K., *Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft* (1975).

(8) ELUARD, P., «Tout dire» (*Pouvoir tout dire*, 1950).

La littérature des «lumières» comme moyen de communication *

par Roland Mortier
(Bruxelles, U.L.B.)

Dans la majorité des grandes cultures européennes, la littérature passe, au xviii^e siècle, par une mutation d'une importance considérable, dont les effets se prolongent jusqu'à nous.

En voyant les choses de très haut, on pourrait dire que sa finalité, jusque-là, avait été

- soit essentiellement *religieuse* et *morale* – et elle s'exprime dans ce cas par la voie de la littérature doctrinale et spirituelle (Pascal, Nicole, Bossuet, Saint-François de Sales, mais aussi Calvin, ou Milton, en Angleterre).
- soit d'ordre *esthétique*, et se fondant sur le critère du «plaisir» – et elle s'exprime alors dans la poésie, le théâtre, ou le roman, c'est-à-dire dans le domaine défini (après la Querelle des Anciens et des Modernes) comme celui des «belles-lettres» (d'où l'allemand «Bellettristik»).

Dans les deux cas, la littérature s'intégrait dans un système de valeurs largement accepté et s'en faisait le véhicule ou l'organe. Sauf cas exceptionnels, elle adhérait au système social, politique et religieux, et elle en exaltait les objectifs idéologiques.

Avec le xviii^e siècle, tout change. Le concept de «belles-lettres» est progressivement refoulé vers des zones d'intérêt secondaire ; la subordi-

* Texte inédit présenté au colloque interdisciplinaire sur *Littérature et Communication*, organisé par l'Institut Collégial Européen de Loches (18-23 juillet 1979) et publié avec l'aimable accord de M. Gilbert Gadoffre.

nation de la littérature aux grandes finalités de la société – en l’occurrence la Royauté et la Religion – est sérieusement remise en question.

Là où les libertins du xvii^e siècle (Naudé, La Mothe-le-Vayer) gardaient leurs audaces en cercle fermé, méprisant la ville populace vouée aux erreurs et à la superstition, et pratiquant ainsi le système de la double vérité, les grands auteurs du xviii^e siècle ne cachent plus leur volonté de transformer la société et ses institutions, d’agir sur l’homme et de peser ainsi sur le devenir humain. Voltaire affirme, dans l’*Histoire de Louis XV*, que le but d’un livre est de «faire penser», et l’*Encyclopédie*, un peu plus tard, proclame son intention ouverte de «changer la manière commune de penser».

On ne saurait assez insister sur l’importance de cette révision, qui marque une rupture profonde et définitive avec une littérature qui avait été jusque-là, pour l’essentiel, l’expression d’une adhésion à un certain type d’Ordre.

Il n’est pas indifférent que le xviii^e siècle s’ouvre, du côté français, par des œuvres aussi diversement subversives, et parfois explosives, que la version Gueudeville des *Dialogues* de La Hontan, les *Difficultés sur la Religion* (texte original du *Militaire Philosophe*), le *Mémoire* du curé Meslier et les *Lettres Persanes*. Or deux de ces œuvres restent dans l’ombre pendant un demi-siècle, une autre paraît en Hollande, et la dernière garde l’anonymat sous une fausse indication d’origine.

Pour des raisons économiques, sociales, politiques et intellectuelles bien connues et qu’il serait trop long d’analyser ici (elles relèvent d’ailleurs du domaine de l’histoire), le xviii^e siècle se caractérise d’emblée par une littérature d’opposition qui prend très vite une tournure violemment polémique. Inversement, le pouvoir va se montrer de plus en plus sourcilieux et répressif, comme on le verra dans les vicissitudes de l’*Encyclopédie*, dans la censure du livre *De l’Esprit*, dans l’emprisonnement de Diderot, dans la longue incarcération de l’abbé Du Laurens (l’auteur du *Compère Mathieu* et de *La Chandelle d’Arras*), dans les poursuites contre Jean-Jacques Rousseau, dans l’exil forcé de tant de journalistes et d’écrivains.

Le rapport de l’écrivain avec le pouvoir établi change donc de nature, et c’est l’ensemble du statut social et idéologique de l’intellectuel qui va s’en trouver affecté.

L’écrivain s’assigne dorénavant pour objet de répandre une méthode critique (Bayle, Fontenelle, Lessing, etc.), de réformer le jugement et les habitudes mentales, de contribuer au bonheur des hommes et à leur

détachement des vieilles contraintes intellectuelles et sociales. Il se veut un guide, un inspirateur, un directeur de conscience, un réformateur. Dans la mesure où la littérature s'assigne par là une finalité pragmatique (dont l'*Encyclopédie* est le monument le plus représentatif), elle s'éloigne de la veine poétique, ce dont les plus intelligents (comme Diderot) prennent douloureusement conscience.

Mais cette réorientation ne concerne pas uniquement la matière de l'œuvre, et son propos : elle implique aussi un autre destinataire. L'écrivain s'adresse dorénavant à un public beaucoup plus large et très différent de celui auquel songeait l'artiste des siècles précédents. On a dit que Richardson voulait être lu par les servantes et par les dames de compagnie, et qu'il y a pleinement réussi. Voltaire, lui aussi, malgré tous ses préjugés esthétiques d'héritier du xvii^e siècle, écrit, quand il le faut, pour les commis et pour les femmes de chambre au même titre que pour Mme de Pompadour et pour les ministres (5.1.1763, B. 10071).

Examinons de plus près les indices de cette transformation.

1. Qui dit changement de public, dit aussi changement de ton et de style. A côté du «style haut» pratiqué normalement dans les genres sérieux, conformément aux préceptes de la rhétorique classique, on voit s'imposer un style nouveau, nerveux, direct, incisif destiné à atteindre des lecteurs non préparés au discours traditionnel (et dont le modèle est d'ailleurs fourni par le Pascal des *Provinciales*).

L'évolution de Voltaire après 1760 est typique à cet égard et marque, dans son chef, un revirement presque radical. Le style combatif des lumières se voudra bref, tendu, ironique ; il tendra à l'expression dense et fulgurante : «être court et point du tout pédant» (11 oct. 1763, B. 10629), ou encore «il faut être court, et un peu salé» (5.1.1763, B. 10070).

Ce style sera celui des contes, des pamphlets, des dialogues, des facéties, et même celui d'ouvrages pleinement philosophiques comme *Le Philosophe ignorant*, le *Dictionnaire philosophique* ou le petit essai *Les Ignorances*.

C'était déjà le style des *Lettres persanes*, et peut-être sa nouveauté était-elle une des raisons qui avaient incité le digne Président de Montesquieu à ne pas en revendiquer la paternité.

2. Dans d'autres cas, la fonction subversive accordée à l'activité littéraire entraînera des conséquences radicalement opposées. Tout le monde ne bénéficie pas de la position très indépendante et presque

inattaquable d'un Voltaire devenu patriarche ⁽¹⁾. Beaucoup d'écrivains ne peuvent exprimer ce que Voltaire appelait «une philosophie extrêmement insolente» qu'en se masquant derrière une obscurité délibérément entretenue.

C'est le cas, par exemple, des *Pensées de l'Interprétation de la Nature*, qui ont été considérées, à l'époque, comme une œuvre hermétique, presque inintelligible. Cette volonté se marquait déjà dans l'épigraphe des *Pensées philosophiques*, «piscis hic non est omnium», et dans le flou habilement entretenu dans ces pensées sur les positions réelles du philosophe. L'épigraphe de *L'Interprétation de la Nature*, «Jeune homme, prends et lis», cette variante scientifique du «tolle et lege» augustinien adressée ouvertement au public de demain, a fait beaucoup rire les antiphilosophes, alors qu'elle exaspérait dans l'autre camp la mauvaise humeur de Frédéric II.

Diderot s'en est expliqué, sur le tard, en insistant sur la situation difficile du penseur d'avant-garde dans une société répressive fondée sur l'orthodoxie. Il écrit en 1773, dans les marges de la *Lettre sur l'homme et ses rapports* de Fr. Hemsterhuis :

«L'intolérance a contraint la véracité et habillé la philosophie d'un habit d'Arlequin, en sorte que la postérité, frappée de leurs contradictions, dont elle ignorera la cause, ne saura que prononcer sur leurs véritables sentiments... Moi, je me suis sauvé par le ton ironique le plus délié que j'aie pu trouver, les généralités, le laconisme et l'obscurité». (éd. May, p. 513).

Sans doute songe-t-il ici aux *Pensées de l'Interprétation de la Nature* et aux deux *Lettres*. Mais ce que Diderot ne dit pas, c'est que cette pression sociale et policière l'a conduit à garder en portefeuille la meilleure et la plus grosse partie de son œuvre, et à remplacer le contact avec le public contemporain par un pari hasardeux sur celui de la postérité.

3. Ceci nous amène à un autre aspect de la communication littéraire, qu'on pourrait appeler la *communication différée*. L'œuvre est, dans ce cas, volontairement réservée à la postérité, à la fois par prudence et par souci de trouver un public mieux préparé à accueillir des œuvres insolites, soit par la pensée, soit par la forme, soit par les deux. On pourrait ranger dans ce groupe des œuvres comme *Le Militaire philo-*

(1) Qui est assez similaire à la position de Sartre en 1968.

sophe, le *Mémoire* (improprement dit *Testament*) du curé Meslier, les romans, les essais et les dialogues de Diderot. L'œuvre est abandonnée aux hasards de l'avenir comme une bouteille à la mer. Aucun destin littéraire n'est plus troublant, ni plus significatif que celui-ci du statut douloureux du penseur hétérodoxe au siècle des lumières.

4. Cette situation a pour corollaire une forme *clandestine* de circulation des œuvres proscrites. Elles sont transmises sous le manteau, par le procédé du colportage lorsqu'il s'agit de livres (par exemple ceux de Voltaire, du marquis d'Argens, de Mirabeau, etc.) et par la copie multipliée lorsqu'il s'agit de manuscrits. Cette diffusion bute évidemment sur de nombreux obstacles, policiers et douaniers. Vu les risques encourus par les marchands, elle a pour conséquence un renchérissement considérable de la «marchandise» ainsi offerte.

5. À côté de la pression politique et sociale, il faut faire une place aussi à la pesée de la tradition, que le prestige du siècle de Louis XIV a largement renforcée. Le poids des grands modèles est tel que la littérature soucieuse de sortir des ornières et des lieux communs se cherche de *nouveaux modes d'expression*. À côté des genres consacrés (surtout au théâtre, qui est le bastion du conservatisme le plus long à investir), on va faire une place importante à des genres marginaux ou délaissés : le discours et l'éloge académique perdent, avec Fontenelle, leur caractère encomiastique pour devenir la tribune de la pensée scientifique moderne, en lui constituant par la même occasion une sorte de Panthéon : les Eloges des savants rédigés par Fontenelle constituent au total, la première histoire des sciences modernes. Le dialogue, assez peu pratiqué depuis la Renaissance, revient à l'honneur avec Fontenelle, Voltaire, Rousseau, Sade, mais c'est la pensée de Diderot, toujours tendue vers des problèmes d'avenir et soucieuse de ne rien sacrifier de la complexité humaine, qui en tire les effets les plus extraordinaires, qu'il s'agisse du *Neveu de Rameau* ou du *Rêve de d'Alembert*.

6. Corollaire curieux de cette tendance : le goût croissant pour les œuvres à *structure discontinue*, où se marque d'ailleurs le plus nettement la rupture avec l'esthétique classique. La *lettre* et les *pensées* en sont les formes les plus évidentes. Il est significatif que les premières œuvres de Diderot soient toutes rédigées sous cette forme heurtée, propice aux digressions et aux jeux de la pensée. Voltaire découvre les propriétés littéraires des œuvres en alphabet, et son *Dictionnaire philosophique* joue sur toutes les variations offertes par cette structure ouverte, qui suppose, comme il le souligne dans son *Introduction*, la

participation active du lecteur : «les livres les plus utiles», écrit Voltaire, «sont ceux dont le lecteur fait lui-même la moitié». À la fin du siècle, le prince de Ligne expose ses idées sur tous les sujets possibles sans ordre ni lien logique, et les intitule *Ma tête en liberté*.

7. Cette tendance peut conduire, à la limite, jusqu'au dysfonctionnement volontaire du discours, en d'autres termes à une structure disloquée destinée à piéger le lecteur. C'est ainsi que fonctionnent les meilleurs contes philosophiques de Voltaire (de *Candide* à *Così Sancta*), les grands dialogues de Diderot, et, par dessus tout, ce roman étonnant pour son époque qu'est *Jacques le Fataliste*. Il faudra tout le génie de Goethe pour déceler, dans *Jacques* et dans *le Neveu*, des structures profondes et une unité cachée. Reste que la communication n'opère plus de matière directe, mais qu'elle se suscite à elle-même des obstacles dont elle va se jouer ensuite.

Le problème, dans cet ordre de préoccupations, est moins dans la volonté de communiquer à un large public (comme dans le *Dictionnaire Philosophique*) que dans celle de surprendre le lecteur, de jouer à le piéger, de l'impliquer dans une communication plus subtile et plus ardue.

On pourrait, à la limite, tenter de dégager une homologie entre

- a. ordre socio-politique — esthétique classique — formes consacrées
- b. revendication de liberté — esthétique du discontinu — pratique de la rupture.

8. La littérature ayant, pour l'essentiel, changé de fonction, elle va s'intégrer toute une série de *genres* qui jusqu'alors en étaient exclus, soit comme indignes, soit au contraire comme relevant de l'érudition pure.

Avec Voltaire, l'histoire devient un genre littéraire et une machine de guerre tout à la fois. Avec Montesquieu, la réflexion juridique et politique sort des limites étroites de la spécialisation, et Rousseau va encore renforcer ce courant. La philosophie, elle aussi, sort de son cadre universitaire et de son audience restreinte pour se faire «populaire» : Diderot l'exige dans une des *Pensées de l'Interprétation de la Nature*, et le philologue Ernesti lui fait écho à la Thomas-Schule de Leipzig, dans un discours d'ailleurs paradoxalement tenu en latin.

Dans ce même ordre d'idées, il convient de noter la promotion du journalisme, grâce à des écrivains et critiques de grande valeur comme Marivaux, Prévost et, n'en déplaise à Voltaire, grâce aussi à Desfontaines et à Fréron.

9. Un phénomène analogue, mais qui se situe dans une tout autre perspective, consiste dans l'utilisation à des fins idéologiques (ce qui correspond aussi à une promotion) de genres très répandus, mais dépréciés et exclus du circuit littéraire traditionnel : la philosophie militante se glisse jusque dans le roman libertin, qui lui sert ainsi de véhicule auprès d'un autre type de public. Il suffit ici de citer *Les Bijoux indiscrets*, *Thérèse Philosophe* (dont le titre est tout un programme), ou *Le Portier des Chartreux*.

On peut en déduire qu'une série de tabous, d'interdits et d'exclusions se lèvent peu à peu, et surtout que le concept de «Littérature», jusque-là restrictif, sélectif et élitaire, tend à s'élargir et à s'agréger un grand nombre de domaines. Ici encore, on peut s'interroger sur la relation qui s'institue entre ces changements de «légitimité» (pour reprendre une expression de Pierre Bourdieu) et la revendication de changements institutionnels, donc entre la littérature (sous toutes ses formes) et la remise en question de l'ordre.

10. L'extension du concept de «Littérature», et la modification interne qui s'ensuit, entraînent très logiquement une transformation profonde du statut de l'écrivain. Celui-ci recherche l'indépendance matérielle et l'adhésion d'un public beaucoup plus large.

C'est là peut-être un des points les plus importants dans l'évolution des mentalités et dans l'idée qu'on se fait de la communication littéraire.

Cette indépendance n'est, évidemment, qu'un idéal souvent encore inaccessible, et ceux qui y arrivent (comme Voltaire) n'y sont point parvenus par leurs œuvres. Reste que l'écrivain conçoit sa fonction en d'autres termes qu'au siècle précédent, où La Bruyère mangeait avec le personnel du château des Condé, où les plus grands auteurs, comme Corneille, multipliaient les épîtres dédicatoires au ton frisant parfois la flagornerie, ou bien recherchaient, comme Racine, Molière, Boileau, les pensions et les sinécures dispensées par le Roi, par l'entremise de Chapelain.

Si l'écrivain se veut un guide, un inspirateur, et en même temps un critique du système établi, il ne peut faire trop de concessions à ce système, au risque de mettre en péril sa crédibilité personnelle. L'exemple déterminant en sera donné par J.-J. Rousseau après sa fameuse *réforme*. L'écrivain devra donc rejeter la condition de parasite et de flatteur (fustigée dans *Le Neveu de Rameau*), et il ne peut le faire qu'en s'appuyant sur l'adhésion d'une masse de lecteurs qui partagent ses vues. Ceci suppose qu'il soit dignement rétribué pour une œuvre que

l'on considérera comme son travail : on s'achemine ainsi vers la notion du droit d'auteur réglementé et protégé.

Cette revendication de dignité et de promotion sociale a trouvé sa première expression éclatante dans un essai de d'Alembert, qui fit sensation à sa publication en 1753. Il s'agit de l'*Essai sur la Société des gens de lettres et des grands ; sur la réputation ; sur les Mécènes et sur les récompenses littéraires*, dont l'impact dépassera très largement les frontières françaises, puisque Mendelssohn – voulant évoquer la personnalité de Lessing lors de sa disparition – soulignera l'effet que cet *Essai* avait fait sur l'auteur de *Nathan le Sage*.

«Liberté, vérité et pauvreté... voilà trois mots que les gens de lettres devraient toujours avoir devant les yeux, comme les souverains celui de *postérité*», proclamait d'Alembert, et ailleurs : «que les talents cessent de rechercher la société des grands malgré les dégoûts visibles ou secrets qu'ils y rencontrent, d'ignorer les avantages que la supériorité du génie donne sur les autres hommes, de se prosterner enfin aux genoux de ceux qui devraient être à leurs pieds». Pour lui, le «courtisan est le rôle le plus bas que puisse jouer un homme de lettres», et il ne craint pas d'affirmer, quant à lui : «j'ai assez vu la plupart des Mécènes et des grands pour n'avoir point à m'en louer, et assez peu pour n'avoir point à m'en plaindre».

Le devoir de l'écrivain est donc d'écrire pour ceux qui le méritent («la véritable estime est celle qui est distribuée par des hommes dignes d'être estimés eux-mêmes»), et non pour ceux qui pourraient l'entretenir ou le payer. La vraie distinction est morale, culturelle, et non plus sociale. La condition de l'écrivain s'en trouve transformée, de même que sa relation avec le public.

D'Alembert n'est pas le seul à penser ainsi, loin de là, et les échos suscités par son *Essai* mériteraient d'être étudiés. Ce qu'on ignore trop souvent, du côté français, c'est qu'une revendication similaire, plus nuancée dans les termes, fut formulée en 1774 par Klopstock, lors de son séjour à Vienne, dans un curieux ouvrage intitulé *Die Deutsche Gelehrten-Republik*. Un mécénat comme celui qu'avaient accepté Swift ou Pope quelques décennies plus tôt devient donc insupportable. En revanche, on verra apparaître ce qu'on pourrait appeler le «mécénat collectif», c'est-à-dire le mécénat par souscription, qui marque l'appui donné par un groupe déterminé, non personnalisé comme le mécénat classique, à un écrivain tenu pour persécuté. C'est dans cet esprit qu'ont été conçues les somptueuses éditions de *La Henriade*, à Londres, et plus

tard, celle des *Mois* de Roucher, dont la liste des souscripteurs est un peu le «Gotha» intellectuel du temps. Ces phénomènes restent, il faut le dire, assez exceptionnels.

11. Littérature militante, littérature critique, la littérature des lumières change donc de style, de répertoire et de registre. Elle change aussi de forme au sens très matériel du terme.

Il suffit de comparer, globalement, une bibliothèque de l'âge baroque et une bibliothèque du siècle des lumières pour en prendre conscience. D'un côté prédominent les grands vélin, in-folio ou in-quarto, où statistiquement l'inspiration morale, les œuvres de dévotion et les textes religieux l'emportent. De l'autre, une prolifération de volumes de petit format, parfois brochés, et dont le format est déjà celui de nos livres de poche. Certes, à cet égard, l'Encyclopédie reste, par son ampleur, par son format et par son prix, une exception majeure, et c'est bien ce que lui reproche Voltaire, qui veut que son *Dictionnaire Philosophique* soit léger, maniable, et donc «portatif». (Il ne le sera d'ailleurs que dans sa première édition).

12. Un autre facteur va jouer un rôle considérable, mais difficile à mesurer avec exactitude, dans la diffusion du livre. Je songe ici aux très nombreux «cabinets de lecture», souvent fort achalandés.

Prenons un exemple précis, celui de Bruxelles. Vers 1782, l'auteur du *Voyageur dans les Pays-Bas autrichiens* remarque : «il n'y a pas dans cette ville de grandes bibliothèques, mais le nombre de cabinets de livres y est très grand... On peut évaluer à 200 le nombre d'exemplaires de l'*Encyclopédie in-folio* qui y ont été placés, à 200 celui des exemplaires d'Yverdon et de Lyon, et de 100 celui des exemplaires de l'édition in-8°. Les romans, les voyages, les théâtres, s'y vendent bien aussi... on y vend bien les livres d'histoire et les livres sur la religion. Si un livre fait quelque sensation à Paris, chacun cherche ici à se le procurer. Outre un grand nombre d'exemplaires des *Liaisons dangereuses* de l'édition de Paris que les libraires de Bruxelles ont placés, on y a encore vendu une édition entière qui avait été faite ici... Toutes les brochures et tous ces écrits éphémères qui survivent peu à leur naissance, sont enlevés ici avec une rapidité surprenante, surtout s'ils ont rapport à l'événement du moment. Le nombre des libraires est considérable à Bruxelles ; on en trouve dans tous les quartiers ; mais trois ou quatre seulement d'entre eux font un commerce assez considérable, tant au dehors qu'au dedans».

Pour en revenir aux cabinets de lecture évoqués par ce voyageur français, on aurait tort de s'imaginer qu'ils n'offraient qu'une lecture rassurante, soigneusement choisie pour ne troubler personne. Le hasard fait que nous avons à ce propos le témoignage du jeune Benjamin Constant, qui séjourna épisodiquement à Bruxelles entre 1774 et 1778. Il rappelle, dans *Le Cahier rouge*, aux années 1774-1776 (notons, pour mémoire, que Benjamin est né en octobre 1767) : «l'on avait mis à ma disposition un cabinet littéraire du voisinage dans lequel il y avait tous les romans du monde, et tous les ouvrages irréguliers alors à la mode. Je lisais huit à dix heures par jour tout ce qui me tombait sous la main, depuis les ouvrages de La Mettrie jusqu'aux romans de Crébillon. Ma tête et mes yeux s'en sont ressentis pour toute ma vie». On aurait aimé disposer de beaucoup de témoignages comme celui-ci. Ce qui en résulte, de toute évidence, c'est que le dénombrement des bibliothèques privées, tel que l'a pratiqué Daniel Mornet, et Daniel Roche plus près de nous, ne peut – malgré son intérêt très réel – nous donner une idée exacte de ce que fut la circulation et, si j'ose dire, la consommation des livres au XVIII^e siècle.

*

**

Au terme de cet examen, que je n'ai pas voulu exhaustif, il est loisible de se poser quelques questions d'ordre méthodologique et de tracer quelques voies en vue de l'étude ultérieure d'un domaine encore trop peu prospecté du côté français.

Ne pourrait-on tenter de mettre au jour, entre les différents aspects abordés plus haut, certaines conjonctions fonctionnelles qui seraient, à leur tour, transférables aux structures politico-sociales et à l'histoire des mentalités ?

On pourrait, au départ, poser en hypothèse le schéma suivant :

A. la *littérature* et son objet

- a. comme moyen de penser – pour qui ?
- b. comme moyen de faire penser – qui ?
- c. de communiquer cette pensée – à qui ?

B. le *langage*, en tant que médiation de cette communication.

- a. le langage du groupe des écrivains et des intellectuels.

NB. Une remarque, s'impose, à ce niveau, à propos de l'attitude de l'écrivain du 18^e siècle envers la *langue*. Quel qu'en soit le mode stylistique choisi, il semble y avoir, chez lui, une foi large-

ment répandue dans la communication *transmissible* (à la fois par sa transparence et par sa généralité) et une confiance assez ingénue dans le rapport signifiant-signifié.

Cette foi est-elle justifiée avant la Révolution, avant l'instruction générale et obligatoire ? On peut se poser la question à la suite de Renée Balibar (voir *Les Français fictifs*).

On pourrait aussi mettre cette volonté de transparence et de communication immédiate en relation avec le déclin de la grande veine poétique.

- b. la communauté (problématique) de ce langage avec celui des couches les plus «avancées» de la bourgeoisie (compte tenu du poids des codes anciens, du culte littéraire du «grand siècle»).
NB. Jusqu'à un certain point, cette communauté de langage entre la nouvelle «intelligentsia» et les milieux sociaux cultivés qui lui font écho a bel et bien fonctionné, comme le prouvent la réception et la diffusion des œuvres de Voltaire, de Rousseau, de Montesquieu, de Condillac, etc. – Il faudra la coupure entre langage poétique et langage usuel (Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont) pour renverser cette situation en «pervertissant» l'outil commun (au bénéfice du langage poétique, évidemment).
- c. difficulté de réaliser une pleine communication à l'intérieur des codes généralement acceptés et dans les conditions imposées à la réception.

Ce transfert malaisé entraînerait une série de conséquences qui peuvent se ramener à quelques types :

- a. l'éclatement des *genres* : leur subversion par détournement ou, au contraire, par légitimisation.
- b. le pari sur la postérité, ou l'œuvre comme «bouteille à la mer» : solution extrême.
- c. le recours à la discontinuité formelle :
 - 1. dans le rapport auteur → lecteur : par la volonté de surprendre, de créer le malaise.
 - 2. dans le rapport auteur → œuvre : comme *signe manifeste* de la subversion des genres et de la complexité de la communication.

Sans doute est-il temps de conclure. Je le ferai très brièvement. Le problème de la communication s'est posé, au XVIII^e siècle, en des termes nouveaux, par suite du changement profond de la relation entre l'écri-

vain et le système socio-politique. Elle s'est trouvée compliquée du fait de la censure et de la répression, mais cette contrainte l'a incitée à se diversifier, à prendre des formes originales et ingénieuses. Surtout, un nouveau type de rapport va s'instaurer entre l'écrivain et son public, qui se fonde sur une sorte de complicité intellectuelle, et qui mobilise toutes les facultés du lecteur, et non plus simplement son goût et sa sensibilité.

Histoire et texte. L'autobiographie chez J.-J. Rousseau

*par Nicolas Bonhôte
(Neuchâtel)*

S'engager dans une sociologie du texte littéraire est la plupart du temps tenir une gageure. Les signes ne manquent pas qui fondent la conviction qu'une œuvre a des liens étroits avec l'ensemble d'une réalité non littéraire, que l'auteur, malgré les apparences, n'est pas une instance productrice autonome, mais celui qui donne corps et voix à des phénomènes qui dépassent largement sa personne, à ce qui constitue l'enjeu de relations sociales. Mais, par ailleurs, l'écart est souvent tel entre le texte et le tissu social qu'il semble impossible à combler. Contre toute conviction, le texte s'affirme superbement comme indépendant et l'auteur comme souverain. Toute sociologie du texte littéraire est un défi puisqu'elle s'engage contre une évidence et qu'elle prétend mettre au jour un ensemble de liens significatifs décisifs bien que cachés. Le sociologue du texte ne dispose au départ que de maigres indices. Le matériau qui se désigne comme historique et sociologique dans le texte est fragmentaire, purement circonstanciel, simple détail. À partir de là, comment le chercheur peut-il satisfaire sa haute ambition, qui est double au point d'être paradoxale, à savoir trouver quelque chose qui rende compte assez globalement du sens d'une œuvre sans la réduire, c'est-à-dire la ramener par l'effort de généralité, à une formule pauvre ?

Le choix d'une perspective sociologique ne peut manquer de soulever, entre autres, le problème épistémologique de l'universalité d'une telle approche : toutes les œuvres (même «importantes» ou «grandes») ont-elles le même statut de dépendance par rapport au «social»? Versant pratique du problème : l'approche sociologique a-t-elle toujours des chances égales d'aboutir à un résultat intéressant ? Se poser ces questions, c'est se demander si l'on dispose des bons ins-

truments de médiation entre le littéraire et le social. Si le pont semble impossible à lancer, c'est peut-être qu'on le construit au mauvais endroit.

L'œuvre de Rousseau, et l'œuvre autobiographique en particulier, ne manque pas de poser de nombreux problèmes à qui l'aborde dans une perspective sociologique ; elle est néanmoins de celles qui offrent à l'investigation une multitude d'indications qui permettent de la relier aux phénomènes économique-sociaux contemporains. Elle comporte, en effet, des textes comme les deux premiers *Discours* qui se caractérisent par l'ampleur de leur saisie de la réalité humaine, la forte structuration de cette saisie (c'est d'emblée devant une vision du monde qu'on se trouve) et son caractère sociologique. Il est à deux pas de l'évidence que Rousseau bâtit son système à partir d'une certaine appréhension de la réalité contemporaine. Par ailleurs, les premiers textes où il parle de lui (*l'Épître à Bordes* et *l'Épître à Parisot*) sont fortement sociologiques. La prise de conscience du jeune écrivain, la construction de son identité se font en termes sociaux. Le rapprochement de ces deux types de textes permet de construire une structure de pensée qui met en relation et l'appréhension idéologique (au sens le plus large du mot) des phénomènes sociaux et la conscience de soi. La voie est ainsi tracée qui mène à la genèse et à la structure de l'autobiographie.

Dans le *Discours sur les Sciences et les Arts*, la controverse à laquelle il a donné lieu et le *Discours sur l'Origine de l'Inégalité* (DOI), textes bien fameux, se développe en se précisant une vision de l'histoire humaine dont il faut relever les traits majeurs.

Cette histoire se découpe en deux moments : le moment originel de la nature (où apparaît nettement, dans le DOI, un moment spécifique très important, celui de la «première société» où l'homme est à la fois indépendant et social) et le moment second de la «société civile». Le passage de l'un à l'autre est inéluctable et constitue un irréversible malheur. Le bonheur est à l'origine de l'histoire. Les deux moments sont opposés par la nature des besoins, limités d'abord, infiniment extensibles ensuite. Sont incriminés pour la première fois, dans le DOI, les facteurs techniques comme causes de la grande révolution qui précipite l'humanité dans l'histoire. Ce sont ces faits techniques qui transforment la propriété pour la rendre impérialiste et conquérante, source d'inégalité. Ainsi la vision de l'histoire de Rousseau condamne radicalement l'innovation technique (au delà de l'outil simple) et le productivisme.

Le passage d'une étape à l'autre de l'histoire ne se marque pas seulement par une altération des relations économiques, l'apparition de dominants et de dominés, de riches et de pauvres, mais aussi par l'avènement du règne du paraître et de l'opinion. À des relations transparentes se substitue une comédie générale : «Être et paraître devinrent deux choses tout à fait différentes». La dégradation historique affecte donc l'homme dans son intimité, dans sa conscience de soi. L'homme originel, «le sauvage qui vit en lui-même», devient un «homme sociable, toujours hors de lui, qui ne sait que vivre dans l'opinion des autres».

L'état de nature a un statut ambigu, en ce sens qu'il constitue l'étape première de l'histoire et comme telle à jamais révolue, mais aussi le noyau de l'être, ce qui a subsisté de l'originel sous les couches corrompues par l'histoire et qu'une expérience immédiate permet de ressaisir.

Cette analyse, qui reste ici sommaire, suggère d'une part les références économique-sociales qui sont celles de la pensée de Rousseau, l'ensemble de phénomènes dont les *Discours* constituent une élaboration idéologique. Elle doit faire apparaître aussi les fondements de l'entreprise autobiographique, la manière dont cette vision de l'histoire délimite l'espace possible d'une littérature du moi.

La recherche historique permet de montrer que la pensée de Rousseau constitue une récusation radicale des transformations qui sont en train de se produire dans la réalité économique et sociale et de déceler le sens de cette récusation.

Les historiens s'accordent pour reconnaître qu'un grand tournant se produit vers 1730 à partir duquel les signes d'un monde nouveau se multiplient. Il ne s'agit pas d'une brusque révolution mais d'un démarrage. Dans les décennies qui suivent, se mettent en place les cadres de l'économie capitaliste et industrielle moderne. On assiste donc à tout autre chose qu'à une simple fluctuation conjoncturelle. En face de cette mutation, le discours historique de Rousseau doit être largement compris comme fonctionnel et non comme «réaliste», en ce sens qu'il saisit lucidement la logique d'une évolution et que certains de ses concepts principaux n'ont aucun fondement dans la réalité contemporaine, mais servent à dénoncer cette logique et à récuser l'idéologie qui la justifie et la valorise.

Le monde de la nature est le monde ancien à base rurale, monde préindustriel du petit producteur indépendant, monde de la rareté, où besoins et production sont limités et constants, les changements peu

perceptibles. Le concept de nature est d'abord l'expression du caractère rudimentaire et élémentaire des besoins et aussi des instruments de l'homme. La «société civile» est le monde en train de naître, en expansion, monde où l'industrie joue un rôle croissant, lentement modifiée par l'innovation technique, de plus en plus concentrée, mue par la recherche de la productivité et du profit, stimulée par les marchés en expansion, monde où la propriété des moyens de production commence à échapper à un nombre croissant de producteurs, où cette propriété se montre conquérante, aussi bien dans le domaine agricole, que dans celui de l'industrie, où l'inégalité est de plus sensible, en particulier entre les villes, où se développe une importante consommation de luxe, et le monde rural dominé encore par la pénurie. L'étape de la «première société» si lyriquement vantée par Rousseau, société non conflictuelle et transparente de petits producteurs indépendants est l'expression de l'idéal bien vivace et repérable (dans l'idéologie des corporations, par exemple) des petits paysans et des artisans. L'état de pure nature, s'il est indéniable qu'il a pu trouver quelque justification dans la découverte des «sociétés sauvages», est d'abord un concept construit par le philosophe pour récuser la logique du progrès, de l'innovation en la faisant apparaître comme contraire à l'essence même de l'homme. On peut s'en convaincre si l'on prend en considération les traits que Rousseau est seul, à l'époque, à attribuer à l'homme originel, à savoir la solitude et le défaut de raison. Si l'homme naturel est solitaire – affirmation extraordinaire ! – c'est pour justifier l'aspiration du petit producteur à l'autarcie, contre la tendance à la concentration de la production, à la division du travail liée au développement des échanges. Le «sauvage» constitue la récusation de la socialité croissante exigée par les relations économiques nouvelles et exaltée par les doctrines qui les justifient. La même fonctionnalité explique que l'homme originel soit privé de raison. Toute la lutte menée au même moment pour le changement économique, pour l'industrie affranchie des contraintes, pour le recours aux machines, l'est au nom du bon sens et des «lumières» contre les préjugés et les traditions du passé. Quant à la lutte pour l'agriculture nouvelle, recourant à de nouvelles techniques et à de nouvelles cultures, visant à produire pour le marché, donc au rendement maximum et au profit, elle est menée au nom de la propriété contre le vieux «communisme agraire» (qualifié de «barbare») encore si vivace dans les campagnes. On comprend pourquoi elle n'est pas *naturelle* chez Rousseau, quand elle porte sur autre chose que les outils et les «cabanes».

En affirmant que l'homme naturel recèle une perfectibilité latente, mais qui ne s'éveille que sous l'effet de hasards venus de l'extérieur – position assez étrange et difficilement tenable – Rousseau concilie son affirmation du bonheur originel (l'homme naturel étant vraiment comblé) *et* l'évidence d'une histoire humaine qui s'en est éloignée. Le perfectionnement de l'homme est l'effet d'une violence de l'histoire. On discerne bien, ici, une vision du changement historique qui est celle des petits producteurs traditionalistes et passifs, qui subissent le processus de transformation comme une malédiction fatale venue du dehors, sans que leur responsabilité soit engagée.

Que la vision de l'histoire qui se structure dans ces premiers textes procède d'une certaine saisie de phénomènes contemporains, on en trouve un indice dans le fait qu'elle se situe en totale opposition, terme à terme, à l'ensemble doctrinal qui est celui des économistes physiocrates, lui aussi fondé sur la notion d'un ordre naturel. Si l'on a pu montrer que les Encyclopédistes ignoraient à peu près tout des progrès techniques qui sont en train de se produire, il n'en est pas moins évident qu'ils formulent une doctrine progressiste en matière d'industrie qui associe sous l'égide des «Lumières», l'éloge de l'innovation technique, de la machine, la revendication de la liberté du commerce et de l'industrie, la nécessité de la conquête des marchés et de la concurrence, l'augmentation de la consommation et l'abaissement des salaires, bref tout ce qui constitue l'esprit du capitalisme industriel nouveau, innovateur, expansionniste et expressément inégalitaire. Rappelons encore que les physiocrates cautionnent la propriété foncière et en font l'assise même de l'ordre social : les seuls citoyens sont les propriétaires fonciers et le souverain est le chef de ces propriétaires. L'inégalité est, pour eux, naturelle et seule l'accumulation du capital dans les mains des propriétaires (rendue possible par l'exploitation légitime des salariés) est source d'une croissance économique considérée comme illimitée et bénéfique. Il n'est pas difficile de reconnaître là la «société civile» du DOI. Les textes de Rousseau se situent dans un débat dont les thèmes disent bien les enjeux. Un tel affrontement doctrinal doit être l'expression d'une transformation ou au moins de l'amorce d'une transformation économique et sociale. Car il vaut la peine de remarquer que ce débat anticipe sur les faits puisque tous les historiens s'accordent pour affirmer que si quelque chose change, on ne saurait parler d'une révolution industrielle et d'une révolution agricole au milieu du siècle. Ceci n'est pas pour conclure à l'extra-lucidité des penseurs, mais pour

mettre en évidence qu'une formation idéologique peut prendre corps à partir d'un nombre limité de faits dont elle pressent qu'ils révèlent une nécessité ou une logique beaucoup plus générale.

Il faut d'une part démontrer la réalité de ces faits et, d'autre part, discerner les attitudes qui se manifestent à leur égard. Il faut, en particulier, rassembler tous les indices qui permettent de définir une idéologie des ouvriers-artisans. Les travaux d'histoire économique et sociale révèlent ce qu'est la réalité genevoise, très en avance sur la France quant au développement industriel et capitaliste. Comme partout ailleurs, l'idéal corporatif genevois, c'est l'indépendance des producteurs égaux, le petit atelier, «l'ordre moyen», égalitaire, hostile à la concentration qui signifie mainmise des riches, hostile aussi à l'innovation technique. Cette idéologie, on la trouve aussi dans la «fabrique» lyonnaise de soierie dont l'histoire, très révélatrice, est dans la première moitié du siècle celle d'un vif conflit entre les marchands détenteurs du capital et les maîtres-ouvriers qui sont tombés dans leur dépendance économique. En 1744, avec l'appui du gouvernement, les marchands forment une compagnie pour exploiter les innovations techniques de Vaucanson. L'étude des corporations en général fournit beaucoup d'enseignements sur l'idéologie traditionnelle des métiers. Or l'année 1750 voit s'accomplir le tournant décisif dans leur histoire, qui va conduire à leur démantèlement au nom de la liberté. Il apparaît bien qu'il existe une conception artisanale de la production, fortement constituée et cohérente, dont on trouve tous les traits dans l'œuvre de Rousseau. La vision de l'histoire du philosophe genevois tire d'elle ses valeurs et ses refus. Le démarrage capitaliste et industriel dont on décèle les traces dans de nombreux secteurs avant le milieu du siècle déjà, ne pouvait s'accomplir que contre ou en dehors d'un tel cadre si profondément contraire à son esprit.

L'étude des entours historiques des premiers *Discours*, ici brièvement esquissée, montre d'une manière probablement exceptionnelle les relations d'un système idéologique avec les phénomènes et les doctrines contemporains.

Toutefois, si la recherche historique permet de saisir les bases à partir desquelles se structure une vision du monde, il ne reste pas moins un écart entre, d'une part, cette vision qui présente, ne l'oublions pas, une histoire totale de l'humanité, en termes très généraux (il n'y est question ni du «petit atelier», ni des mutations évoquées) et les faits contemporains que le recours aux études historiques révèle. L'établissement de

relations structurales est une étape certes décisive de la recherche sociologique mais qui ne démontre pas encore que le discours de Rousseau parle en réalité ou ne soit informé par une expérience de l'actualité. Manquent encore toutes les médiations par lesquelles s'effectue, à partir d'une saisie du concret, la construction d'un système conceptuel. Or, il se trouve dans l'œuvre de Rousseau de nombreux textes qui témoignent explicitement de sa manière d'appréhender les faits sociaux contemporains.

Ces textes sont très importants à plusieurs titres :

1) D'abord pour leur valeur probatoire, puisqu'ils montrent bien ce qu'on peut appeler les attaches sociologiques d'une pensée, comment un ensemble idéologique s'élabore à partir d'une expérience individuelle. Il apparaît que l'œuvre de Rousseau est exceptionnellement riche en indications de ce genre qui constituent un véritable appel à une sociologie du texte.

2) Mais aussi comme jalons vers l'intelligence des raisons et des structures de l'autobiographie, car ils témoignent de la manière dont Rousseau s'est identifié, compris et justifié lui-même par rapport à sa compréhension de la société, de la formation d'une conscience de soi qui est toujours conscience sociale de soi.

Ces textes permettent de discerner une structuration constante des représentations idéologiques en deux volets ou deux moments nettement opposés comme négatif et positif, premier et second. On peut, à bon droit, parler ici d'une vision du monde puisque cette structuration acquiert un caractère de généralité qui dépasse les catégories purement sociales et économiques. Cette généralisation est importante puisqu'elle associe l'économico-social à ce qui ne se pense pas dans ces termes. Une vision du monde est un jeu (très riche de possibles) d'associations, d'équivalences, d'analogies et d'oppositions, de concret et d'abstrait. Elle rend solidaires les niveaux ou les secteurs que la pensée a l'habitude de distinguer. On touche ici, soit dit en passant, à ce qui fait l'obstacle à la légitimation et à la réception de la sociologie de la littérature qui, par définition, décloisonne les domaines de l'être et du savoir alors que tous les schémas mentaux les plus ancrés imposent de les séparer. C'est précisément un jeu de déplacements dans l'économie d'une structure constante qui conduit d'une certaine appréhension des réalités economico-sociales à une œuvre autobiographique dont la visée est tout autre.

Examinons quelques uns de ces textes. L'*Épître à Bordes* et l'*Épître à Parisot* nées du séjour à Lyon, présentent d'emblée les premières ébauches du système qui oppose nature et civilisation, plus précisément, ici, le monde de la pauvreté naturelle et le monde de la richesse civilisée. Le premier de ces textes fait un éloge vibrant de l'industrie de la soie, source d'abondance, associé à la justification d'une morale du plaisir et de la beauté. Le monde des pauvres vertueux est celui du milieu originel genevois, celui de la civilisation est celui des nobles et des riches. Mais ces textes sont autobiographiques : ces deux mondes sont ceux que le jeune homme a connus et entre lesquels il se montre partagé avant de dire son ralliement, d'abord total puis plus réservé au second. Le voilà transfuge, rallié à la vie opulente et converti à la douceur des plaisirs mais reculant devant la «brigue» nécessaire pour réussir.

La lettre de 1751 à Madame de Francueil, où Rousseau se justifie d'avoir abandonné ses enfants, présente à nouveau le même partage, mais ici l'état des riches est vivement incriminé parce qu'il constitue une infraction à l'ordre bénéfique de la nature qui pourrait assurer la subsistance de chacun. Le bonheur et la vertu ont réintégré l'état des démunis qui est maintenant précisément celui des «ouvriers et des paysans», dont les outils (charrue, lime, rabot) font «mener une vie saine, laborieuse, innocente». L'écrivain définit ici son identité originelle et maintenant la revendique. La correspondance des années qui suivent dit bien, comme ensuite les *Confessions*, cette volonté de réintégrer le statut premier. Il abandonne un «emploi» pour exercer un «métier» qui rend indépendant, il se qualifie «d'ouvrier».

En 1758, dans la *Lettre à D'Alembert*, la description des «Montagnons» neuchâtelois présente un type de société dont les traits structuraux sont ceux de la «société commencée» décrite dans le DOI et, au delà, de l'idéal artisanal traditionnel. Indépendance, autarcie économique et culturelle (pas d'échange), égalité des fortunes des propriétaires et relations de société (mais sans institutions) assurent le bonheur de ces paysans-artisans dans un monde parfaitement clos et à l'abri du changement. Ce qui était étape historique conjecturée dans le DOI est ici réalité contemporaine bien définie et certainement embellie par les mécanismes propres de l'idéologie.

Au livre troisième d'*Emile*, plusieurs passages enrichissent la définition et éclairent sans équivoque la signification de ce complexe qui constitue le pôle positif de la vision du monde de Rousseau. Ici est

posée la quasi équivalence de *l'état d'artisan* et de *l'état de nature* : le travail des mains rend indépendant de «la fortune» et des hommes. Les révolutions inévitables qui approchent détruiront les institutions et ne laisseront subsister que ce qui est naturel. Voilà pourquoi il faut apprendre un métier. Ceci signifie bien que l'artisan appartient à l'ordre de l'essentiel et du permanent et tout le reste à l'édifice artificiel et périssable de l'histoire. Plus encore, le «métier» seul permet d'être vrai : comme il affranchit économiquement, il affranchit de la nécessité de paraître. L'artisan est seul à conserver la valeur de l'authenticité. Le même passage condamne les machines car elles réduisent les ouvriers à n'être eux-mêmes que des «automates».

Ce qui fait l'objet d'une justification générale dans *Emile* inspire une profonde nostalgie personnelle à la fin du premier livre des *Confessions*. L'état premier et heureux de l'histoire humaine, l'état du bon ouvrier, est ici l'état premier et heureux de la vie de Rousseau. Les deux origines se confondent. L'état stable de l'artisan genevois était la condition naturelle de l'écrivain, celle qui, dans une «sphère limitée», lui garantissait à la fois l'indépendance, l'intégration sociale et l'identité, à l'abri des vicissitudes du changement. Le texte met l'accent sur l'aisance moyenne qui épargne au bon ouvrier le piège du désir d'acquiescer et de s'élever, source fatale du malheur. À ce bonheur immobile va s'opposer la vie mouvementée et errante, comme à l'état de nature (qui aurait dû durer éternellement) va succéder l'histoire après une rupture fatale.

Enfin, dans la septième *Promenade*, un passage consacré au règne minéral présente une description très significative de «l'industrie» des mines opposée aux «douces images des travaux champêtres» et aux merveilles du règne végétal. Si le bonheur était artisanal, le malheur est ici nettement industriel. L'indication principale donnée par ce bref texte est la liaison qu'il établit entre l'industrie et la corruption des hommes. Lorsqu'ils ont perdu le goût des «biens réels» offerts par la nature, les hommes recourent à l'industrie qui ne peut leur donner que des «biens imaginaires» qu'ils paient de leur santé. L'industrie est donc le produit d'une perversion du désir. Alors que le désir limité de l'homme naturel lui garantit le bonheur, le désir illimité (la «cupidité») l'engage à produire plus, donc à recourir à l'appareil des mines, mais ce n'est que pour de fausses satisfactions. L'industrie naît bien d'une rupture de l'ordre naturel donné comme dispensateur du nécessaire. C'est la structure constante de la pensée de Rousseau qui apparaît dans ce texte chargée de significations économiques, sociales, morales et esthétiques (la na-

ture végétale est la beauté opposée à la laideur des mines) et personnelles (la nature est un refuge, le lieu de la réappropriation de soi, de la sensation).

Ces textes révèlent et permettent de construire une structure binaire qui présente le jeu suivant d'équivalences et d'oppositions :

le moment premier	le moment second, actuel
l'état de nature (stabilité et permanence)	l'histoire, le changement, la société civile
la condition de l'artisan et du paysan	le monde des «grands», de l'opulence, des arts (aux deux sens du terme)
la nature brute, végétale	l'industrie
la simplicité (besoin limité), l'austérité	le besoin illimité, la recherche de l'avoir et du pouvoir, la dépendance
l'identité authentique	l'identité travestie, la comédie sociale, le paraître
la communication vraie, la vérité	la relation inauthentique, le mensonge
le bonheur	le malheur
la vertu, la bonté	la corruption, le mal

Une telle structuration fait apparaître le processus d'élaboration d'une vision du monde. D'abord sa part de «réalisme», en ce sens que représentations et concepts se forment à partir de la perception d'un ensemble de phénomènes donnés, non individuels mais sociaux, c'est-à-dire du domaine de l'action des hommes sur leur milieu et sur leurs relations. Mais cette saisie ne s'opère pas en dehors d'un système de valeurs car elle procède du point de vue d'un groupe social ou de plusieurs groupes qui le partagent. Le changement est perçu parce qu'il porte atteinte brutalement à un système de valeurs. Elle ne s'opère pas non plus en dehors de l'intelligence d'une expérience individuelle. Rousseau comprend le monde en même temps qu'il prend une conscience aiguë de sa situation de transfuge et de bâtard. Englobant un vaste champ de l'expérience et de la pensée, tendant vers la totalité, elle

est bien plus qu'une doctrine économique, qu'une idéologie sectorielle. C'est un ensemble cohérent qui tend à donner réponse à tous les problèmes de la vie, qui permet de comprendre, de se comprendre et aussi d'agir. La constance d'une structuration relativement simple n'est aucunement en contradiction avec ce qu'on pourrait appeler sa productivité ou le champ de possibles qu'elle comporte.

D'une manière analogue aux premiers *Discours* qui, en affirmant une permanence du naturel à travers les vicissitudes de l'histoire ouvraient la voie à une expérience de la nature comme authenticité contre l'aliénation historique, le jeu des équivalences et des oppositions relevé plus haut dessine la possibilité de l'acte autobiographique et lui donne son sens. L'inversion de l'histoire collective est impossible car l'humanité ne saurait revenir à l'origine de son histoire, le statut originel de l'artisan n'est réintégré par l'écrivain que figurément (la plume du copiste mais non pas la lime ou le rabot), mais contre la société corrompue, contre la vie sociale malheureuse se dessinent deux voies qui constituent des équivalents de cette inversion : la première, c'est la retraite, à l'écart, dans la solitude, au contact de la nature, le dépôt de la plume donc, l'abandon du statut de l'écrivain, lui-même «social» et maudit. Non plus écrire, mais être, retrouver les conditions d'une expérience de la nature et ainsi le bonheur perdu. La seconde, littéraire encore (bien que Rousseau ne la considère pas comme telle) consiste, contre la société, lieu du paraître et du mensonge, à restaurer et à réaffirmer l'identité authentique à produire le vrai Jean-Jacques contre l'image sociale travestie. C'est, du même coup, faire acte de communication vraie contre le mensonge social (1).

Entre 1762 et 1765 se constitue ce qu'on peut appeler la situation qui incite Rousseau à écrire les *Confessions*. Les principaux jalons de cette genèse nous sont donnés par le *Lettres à Malesherbes* (1762), la *Lettre à Monseigneur de Beaumont* (1763) et la lettre à Duclos de janvier 1765. Ils permettent de mettre en évidence deux processus importants.

Les *Lettres* de 1762 disent sans équivoque le choix de la retraite et la renonciation à l'écriture. Les deux années précédentes sont parus ou achevés *La Nouvelle Héloïse*, *Emile* et *Le Contrat Social*. Désormais, tâche accomplie, il s'agit de rompre avec la société et l'opinion, de

(1) Il est évident que, dans cette perspective, *Le Contrat Social* pose des problèmes, mais il n'est pas possible de les aborder ici.

conquérir un bonheur personnel, de vivre pour soi seul, de retourner à ce qui constitue son caractère naturel, un moment oublié et recouvert par les exigences de la vie sociale. Le désengagement a pour fin et pour sens la restauration du moi vrai et originel. C'est, en même temps le bonheur et la bonté retrouvés. Cette reconquête de l'originel n'est pas seulement celle de l'identité authentique mais aussi le rétablissement d'un contact immédiat et transparent avec «la nature entière». La jouissance du moi est liée à la jouissance intense de tout le monde naturel ainsi que le décrit la troisième *Lettre*. Par ce double aspect, le choix existentiel de Rousseau s'inscrit exactement dans sa vision du monde. Il signifie bien que l'autobiographie suppose un nouveau renversement d'attitude (la reprise de la plume) mais aussi, et paradoxalement, que ce renversement va constituer une nouvelle réalisation de l'opposition constante qui sous-tendait le choix précédent.

Le second processus, c'est celui qui, ramenant Rousseau à l'écriture, produit l'autobiographie comme réponse à une série d'agressions sociales. La condamnation d'*Emile* et les mesures graves qui l'accompagnent suscitent la première «histoire de sa destinée» que l'écrivain ait donnée depuis les premières épîtres (le début de la *Lettre à Monseigneur de Beaumont*), ébauche d'ailleurs très significative de son modèle autobiographique. Celle-ci fait bien apparaître que l'archevêque de Paris n'est que le dernier venu d'une série d'adversaires et de pouvoirs sociaux qui l'ont méconnu et accablé. Contre le prélat qui s'en est pris à sa personne, Rousseau révèle qui il est. Mais cette persécution dont il est l'objet, il l'attribue finalement à un complot ténébreux de quelques personnages et il annonce hautement qu'en «dix lignes», en racontant «deux anecdotes», il pourrait les couvrir de ridicule. C'est le thème des secrets impossibles à révéler dont il dit à plusieurs reprises qu'ils le dissuadent d'entreprendre ses «mémoires». Agression nouvelle : «le libelle effroyable» dont il a pris connaissance en décembre 1764. Voilà ce qui le décide à vaincre sa répugnance. La riposte consistera à révéler qui est en réalité Madame d'Epinay mais elle dépassera cet objectif polémique et très limité : Rousseau «écrivra sa vie» pour se dévoiler dans son entière vérité. Le projet s'affirme ici dans toute son ampleur : l'agression extérieure suscite plus qu'une défense ponctuelle, elle déclenche toute l'entreprise autobiographique. Ce dépassement montre bien que le fait particulier prend son sens dans une vision globale du monde qui dessine la possibilité et la légitimité d'une révélation du moi. Cette vision globale permet d'expliquer la genèse de l'entreprise, mais

aussi la structure du récit autobiographique, la manière dont l'écrivain a conçu et organisé le récit de sa vie. Ce second aspect du travail sociologique présente des difficultés certaines : comment les schèmes rousseauistes informent-ils ce récit ? Qu'est-ce qui constitue la médiation entre la structure générale que l'analyse discerne et le discours particulier où un écrivain parle de soi ? Quels instruments utiliser ? Figures du *récit*, figures de l'*histoire*, figures de la *narration* ? La dimension même du texte est considérable. Comment rendre compte de l'ensemble ? Y a-t-il des procédures constantes et caractéristiques dans cet ensemble, à la fois essentielles au texte, décidant du texte, et au mode de structuration de la vision du monde de Rousseau ? Régissent-elles ce texte dans une pleine cohérence ou selon un jeu parfois source de contradictions et de tensions ?

Je me bornerai à indiquer ici une partie des faits décisifs de conception et d'organisation du texte. On pourrait les désigner comme structures productrices du texte ou comme logiques à l'œuvre dans le texte, régissant à la fois l'histoire narrée (son étendue, son découpage, le choix des événements racontés, la valeur qui leur est accordée) et les modalités du récit. Ces logiques sont distinctes mais cumulables^(?).

1) La logique de la révélation du moi naturel. L'autobiographie est production ou révélation du moi naturel. Elle découvre une nature c'est-à-dire une essence préconstituée et permanente à travers les vicissitudes de l'histoire. Préconstituée par rapport à la prise de conscience de soi que constitue l'acte autobiographique. Si celui-ci met nécessairement en œuvre deux *je* (le *je* narré et le *je* narrateur), les *Confessions* sont conçues comme révélation non problématique du premier par le second. Le moi révélé est une nature en ce sens qu'il est achevé et constitué indépendamment du regard que le narrateur peut jeter sur lui. Sa connaissance ne fait pas problème. Comme l'homme historique peut retrouver en lui l'homme naturel, le narrateur peut distinguer et mettre à jour son vrai moi. Cette logique comporte des effets importants quant aux modalités du récit et au rôle du narrateur. Elle évacue tout ce qui pourrait procéder de la distance existante entre les deux moments, les deux *je* impliqués dans le récit. Celui-ci est conçu selon le postulat d'une totale transparence de soi à soi, de la conscience passée à la

(?) En réservant la question du statut théorique de ce que j'appelle «logique», j'utilise ce concept parce qu'il ne s'agit pas des intentions de l'écrivain et parce que ces schèmes constituent des règles qui constamment ordonnent le récit.

conscience présente. Du passé, le narrateur présent sait tout. On peut montrer que le récit autobiographique réalise effectivement (quant à ses modalités et non quant à sa véracité qui, ici, n'importe pas) la prétention à dévoiler l'intérieur de l'être tel qu'il apparaît aux yeux du «souverain juge». Il ne connaît ni ombres, ni lacunes, ni doutes, ni interrogations : le sens est présenté comme immanent aux événements narrés.

Ce caractère du récit autobiographique est d'autant plus remarquable que le premier «préambule» des *Confessions* (dit «préambule de Neuchâtel») énonce, en même temps que la promesse d'une peinture totalement fidèle, les données mêmes du caractère problématique d'une telle peinture. Ce qui surgit, ici, dans la trame d'un discours très «assertatif» a disparu non seulement dans le préambule définitif, mais dans la mise en œuvre même du projet.

2) La logique de l'origine, ou d'une conception de l'histoire ordonnée par existence d'une origine où se trouve à la fois la vérité de l'être et son bonheur. Cette logique décide du caractère historique de la révélation du moi: pour se faire connaître, il est nécessaire de remonter en arrière. La procédure est identique à celle qui consiste à rétrograder vers l'état originel de l'homme pour éclairer son état actuel. Mais surtout elle décide du sens de l'histoire. Le récit des *Confessions* est ordonné par l'affirmation éclatante, à la fin du premier Livre, que le statut idéal, garant du bonheur (celui du bon artisan genevois) était à l'origine de la vie de Rousseau, dans la donnée ou la donne naturelle de son destin. Ce statut permettait une existence dans un temps purement répétitif. Ceci donne son sens à l'histoire de sa vie, qui est *entrée* dans le temps, dans le temps comme changement, dérive et malheur.

Les *Confessions* présentent une vie qui n'est ni recherche de l'identité, ni recherche du sens, elle n'est pas une progressive révélation puisque ceux-ci sont donnés dès l'origine.

De manière dérivée, cette logique décide aussi du découpage de l'histoire⁽³⁾ narrée. Celle-ci se structure en trois temps :

bonheur sans histoire
rupture brusque et fatale
misère de l'existence (chute dans l'histoire).

(3) Comment éviter d'employer le même mot «histoire» ? On comprend qu'il signifie tantôt objet du récit, tantôt temporalité non répétitive.

À la différence de l'histoire collective, l'histoire individuelle se caractérise par la répétition de cette séquence ternaire. Les *Confessions* présentent une vie jalonnée de moments de bonheur qu'on peut analyser comme des équivalents du modèle originel. Cette logique a sur la conduite du récit un impact bien déterminé, en ce sens qu'elle mène le narrateur à présenter les plages de bonheur comme des moments essentiellement distincts, c'est-à-dire comme ne procédant pas de l'histoire-temporalité. L'avènement du bonheur et sa fin sont des faits subits, autrement dit le récit découpe ce moment par deux hiatus, l'isole par la rupture de la continuité. De diverses manières (silences sur des faits, déplacements des faits ou «blancs» dans le récit), il le fait émerger pour en montrer la qualité spécifique. À cette nécessité, s'ajoute celle de montrer qu'il prend fin brusquement et fatalement. Un exemple : la description du moment des Charmettes est précédée de pages qui disent Rousseau littéralement «malade d'amour sans objet» : la pression de «maman» ne saurait le combler. «J'avais une tendre mère, mais il me fallait une maîtresse»⁽⁴⁾. Le jeune homme, frappé de «mélancolie» est au bord de la mort. C'est alors «maman» qui le sauve à force de soins. La crise grave qui a failli l'emporter est précisément à la source du bonheur total qu'il va désormais connaître. «Je devenais... tout à fait... son *enfant* et plus que si elle eût été ma vraie *mère*»⁽⁵⁾. L'insatisfaction profonde a disparu alors que, si l'on suit le texte, la relation mère-fils qui en était la cause s'est non seulement maintenue mais encore confirmée et renforcée. Ce qui était obstacle à toute «jouissance» est, ici, à l'origine même du bonheur. Si l'on suit les termes mêmes de l'analyse de Rousseau (les sens vs. le cœur, la mère vs. la maîtresse), on constate que le texte ne rend pas compte de la métamorphose décrite, qu'il présente une solution de continuité. Celle-ci est le signe qu'une autre logique fonctionne qui impose le changement de signe de l'analyse des rapports avec Madame de Warens : le bonheur peut être sans défaut. Le moment des Charmettes ne saurait porter la trace du désir qu'on ne peut assouvir. Le texte est construit contre ses propres prémices. La fin de ce moment est présentée au livre sixième comme conséquence de la soudaine révélation que la place est prise auprès de «maman» par un autre. Or, la correspondance montre bien qu'au lieu d'une telle décou-

(4) Ed. Classiques Garnier, p. 252.

(5) *Ibid.* p. 256. Souligné par N.B.

verte du malheur au retour du voyage à Montpellier, il y eut en fait installation du rival, connue et tolérée par Rousseau bien avant ce retour. Silence donc du texte sur ce que Jean-Jacques savait et déplacement chronologique de l'instant fatal. Le narrateur ordonne son histoire (inconsciemment probablement) de sorte que le malheur succède nettement au bonheur total. Le moment de bonheur surgit de l'histoire par une rupture nette, il est hors du temps, de la séquence temporelle, et il prend fin par une autre rupture, tout aussi nette, qui est rentrée dans l'histoire et dans l'errance. Le récit marque l'entière réalisation du bonheur et sa totale différence par rapport à l'histoire.

Une telle présentation de «l'intervalle» des *Charmettes* s'accorde exactement avec la construction en dyptique de l'ensemble des *Confessions*, puisque la fin de ce moment de bonheur coïncide avec la fin de la «première partie» du livre, donnée au début de la seconde comme tableau des années heureuses, fortement opposé au tableau des malheurs qui va suivre. Il est d'ailleurs significatif que le trait le plus manifeste de l'architecture des *Confessions* (la division en deux parties) soit justifié par la bipartition de l'existence selon la séquence : bonheur entier/rupture soudaine et fatale/malheur entier.

3) Je me borne à mentionner, sans pouvoir en expliciter les effets, la logique qui consiste à donner au récit autobiographique le sens d'une production d'un modèle vécu de bonheur contre le modèle contraire de la vie sociale, à l'adresse d'un destinataire plus ou moins explicite du livre ou contre des ennemis. La seule logique de la révélation du moi naturel ne saurait rendre compte de l'entreprise autobiographique. Celle-ci procède aussi constamment d'une intention de manifester le bonheur. Elle veut montrer le bonheur possible, effectivement réalisé, mais un bonheur qui dévalorise radicalement l'image que s'en fait la société contemporaine fascinée par l'argent, le paraître et la domination. De même l'évocation de l'état de nature révélait et dénonçait la vérité de la société civile.

Enfin, pour terminer ce répertoire incomplet, j'ajouterai que l'autobiographie est régie par une logique du rappel-dévoilement de la vérité contre le mensonge accrédité, plus généralement l'inauthenticité, le règne du paraître social. Elle doit constituer l'exemple d'un acte de communication authentique dans et à destination d'un monde qui l'ignore. Cette logique a plusieurs effets. De manière générale elle donne cette part du texte qui a pour finalité un rappel factuel et complet du passé : l'autobiographie rousseauiste vise à l'exhaustivité. Le récit doit donc

éviter les «lacunes», couvrir toute l'étendue du temps, trait qui n'est nullement inclu automatiquement dans tout projet de ce genre. Cette logique interfère, dans les *Confessions*, avec celle de la révélation du moi naturel, plutôt essentialiste. Elle entraîne le récit vers l'extensivité (la chronique), alors que celle-ci le mène vers l'intériorité («le portrait de l'âme»).

Elle produit encore des rappels à fonction polémique destinés à contrer les mensonges répandus par des ennemis de l'écrivain. C'est la part la plus circonstancielle du texte. Enfin, elle conduit le narrateur à mettre en plein jour le plus obscur et le plus secret. La logique de la vérité est une logique du dévoilement, donc de l'aveu. Elle «produit» l'interdit, le honteux et le scandaleux et les récits qui procèdent de là ont en retour valeur de signes indubitables de véracité. Ils constituent l'estampille qui doit accréditer l'autobiographie : de telles vérités authentifient toute l'entreprise, en disent bien la valeur exceptionnelle. Ils sont la preuve de la volonté d'authenticité totale et constituent un défi lancé aux «semblables», destinataires de l'œuvre.

André Chénier et la personnification de la Poésie

par Jean Starobinski *
(Genève)

AVÈNEMENT DE LA POÉSIE

L'un des poèmes que Chénier destinait à ses *Bucoliques* dresse la figure personnifiée de la Poésie, et la fait apparaître en majesté au banquet des Dieux après leur victoire sur les Titans. Ce poème mérite notre intérêt à plus d'un égard : à cause du rôle central qu'il attribue à la Poésie, à cause de la manière dont il construit l'image de cette jeune divinité, à cause de l'objet qu'il attribue au chant qu'elle profère. Nous avons chance d'y trouver une poétique figurée, – une définition en acte de la fonction dévolue à la poésie :

*Vierge au visage blanc, la jeune Poésie
En silence attendue au banquet d'ambrosie,
Vint sur un siège d'or s'asseoir avec les Dieux
Des fureurs des Titans enfin victorieux.
La bandelette auguste au front de cette reine
Pressait les flots errants de ses cheveux d'ébène ;
La ceinture de pourpre ornait son jeune sein.
L'amiante et la soie en un tissu divin
Répandaient autour d'elle une robe flottante
Pure comme l'albâtre et d'or étincelante.
Creux en profonde coupe un vaste diamant
Lui porta du nectar le breuvage écumant.
Ses belles mains volaient sur la lyre d'ivoire.*

* Texte repris dans ce recueil avec la très aimable autorisation de l'auteur et celle de Monsieur C. ESTABAN, directeur d'*Argile*.

*Elle leva ses yeux où les transports, la gloire,
Et l'âme et l'harmonie éclataient à la fois.
Et de sa belle bouche exhalant une voix
Plus douce que le miel ou les baisers des Grâces,
Elle dit des vaincus les coupables audaces,
Et les cieus raffermis et sûrs de notre encens,
Et sous l'ardent Etna les traîtres gémissants (1).*

Poème «antique», ou «mythologique» (ou peut-être, dans l'intention de Chénier, simple fragment en attente d'insertion dans une œuvre plus vaste), cette pièce renvoie syncrétiquement à Homère, à Hésiode, à Ovide (2), à tous les «banquets des dieux» de la tradition littéraire. Chénier met en œuvre le matériau qu'à son époque l'on nommait «la fable». Mais, de toute évidence, Chénier ne se contente pas de l'usage conventionnel que ses prédécesseurs avaient fait du code de la mythologie païenne. Il entend l'animer, la «régénérer», lui restituer son énergie native (3). La mise en scène qu'il nous propose n'a pas seulement pour effet de projeter l'image de la Poésie dans la région du mythe païen, elle atteste aussi l'intention de raviver les thèmes hérités, devenus scolaires et stéréotypés, en y suscitant l'apparition d'un être «jeune». Son projet, ici, est tout autant de repoétiser l'antiquité que d'antiquer la poésie. Par toute une série de caractères, qu'une lecture attentive retiendra, ce poème tente de concilier l'effet de *surgissement*, et le désir de *fixer* l'image dans le registre d'une solennité consacrée, à la plus haute altitude que la tradition culturelle ait imaginée.

Ne retenons qu'un aspect – le plus important – de cette volonté d'allier la forme qui stabilise, et les stimulants sensibles qui font percevoir une présence surgissante : je veux parler du jeu simultané des effets d'éloignement et des effets de proximité.

(1) *Œuvres complètes de André Chénier*, publiées d'après les manuscrits par Paul Dimoff, 3 vol., Paris, Delagrave, sans date ; t. I, p. 29-30. Nous avons rétabli la ponctuation du manuscrit, qui coupe moins la phrase. Dans l'édition des *Œuvres complètes* parue à la Bibliothèque de la Pléiade par les soins de Gérard Walter (Paris, Gallimard, 1940), ce poème figure à la page 3.

(2) Ainsi, quoique dans un contexte différent, l'apparition de Calliope évoquée par Ovide au Livre V des *Métamorphoses*, vers 338-340.

(3) Sur ce point, cf. notre étude «André Chénier et le mythe de la régénération», dans *Savoir, faire, espérer : les limites de la raison*, volume publié à l'occasion du cinquantenaire de l'École des Sciences philosophiques et religieuses et en hommage à Mgr Henri Van Camp, Bruxelles, 1976, p. 578-591.

La mise à distance est réalisée d'une double façon. Par le recul temporel, d'abord : l'apparition de la Poésie nous renvoie non seulement au monde antique, mais au passé de ce passé : au temps fabuleux des commencements du monde, à l'instant où l'ordre divin l'emporte sur ses ennemis ténébreux. En second lieu, cette personnification de la poésie offre à l'œil tant de détails, que nous sommes en droit de nous demander si le poète ne nous invite pas à lire la scène comme la description d'une œuvre d'art supposée : le décalage s'accroît de toute la distance qui sépare une représentation verbale d'une représentation picturale ou plastique, elle-même imitation d'un événement mythique. Cette image fond en une figure unique maintes personnifications peintes ou sculptées de la jeunesse (Hébé) et de la poésie épique (Calliope). L'un des commentateurs de Chénier n'hésite pas à rappeler que «lors de son séjour à Rome, Chénier a dû voir sans doute la célèbre Poésie peinte par Raphaël dans la Chambre de la Signature au Vatican. Le front ceint d'une couronne de lauriers, elle est assise sur un siège de marbre blanc. Un grand manteau bleu lui descend jusqu'aux pieds» (*). Bien qu'il soit difficile d'en apporter la preuve certaine, on se risquera à affirmer que cette pièce n'est pas sans ressemblance avec d'autres morceaux de Chénier, qui, eux, sont délibérément des *ekphraseis*, selon le modèle proposé par Théocrite, Virgile, ou par les *Imagines* de Philostrate. Ainsi, au recul de la scène dans le passé du monde et dans l'espace divin, semble s'ajouter un recul d'un autre ordre, qui nous fait remonter du texte poétique à un objet d'art et, de là, à la scène primitive du mythe.

Mais à ce triple recul temporel, mythique et esthétique répond, comme pour le contrebalancer, dans le style même de la description, un

(* Gérard Walter, dans une note figurant à la p. 777 de son édition des *Œuvres complètes* de Chénier. Qu'on lise, dans l'*Iconologie* de Cesare Ripa la description de la Poésie (*Iconologie [...] enrichie et augmentée d'un grand nombre de Figures avec des moralités, tirées la plupart de Cesar Ripa*, Amsterdam, 1698, tome I, p. 203-205) : «Elle a le visage un peu enflammé, l'action d'une personne pensive ; une couronne de laurier sur la teste, les mamelles nues et rebondies, comme si elles estoient pleines de lait ; une robe de couleur céleste toute semée d'étoiles, une lyre en la main gauche»... «On la peint jeune et belle, parce qu'il n'est point d'homme si barbare, ny si peu sensible qui ne soit charmé de sa douceur, et attiré par son mouvement». Même description à l'article «Poésie» du *Dictionnaire de la Fable* de Noël (1810), qui évoque la figure de Raphaël. Sur l'intérêt des théoriciens du néoclassicisme pour l'*Hélicon* de Raphaël, voir, entre autres, la traduction anglaise et la publication posthume des notes du baron d'Hancarville, par Wolstenholme Parr : *Dissertation ont the Helicon of Rafael*, Lausanne, Hignou, 1824.

procédé d'activation sensorielle dont le résultat est une *mise au présent* de tout ce qui avait été assigné à un passé lointain.

Quel est ce procédé ? Il tient à la fois au contenu de l'énoncé (au choix des objets et des vocables) et à la syntaxe du vers. Non content des figures («de pensée» ou «de mots») qui marquent la *noblesse* selon un système de signes codifiés (l'épithète homérique, par exemple : «vierge au visage blanc»). Chénier multiplie les évocations de *contact* et d'*ondoisement*. La partie proprement descriptive de ce poème évoque avec instance les contacts du corps avec l'ornement, avec le vêtement, avec l'instrument : la «bandelette» pressant les «flots errants» d'une chevelure ; la «ceinture» ornant un «jeune sein» ; la «robe flottante» répandue autour du corps de la Poésie personnifiée ; enfin, les doigts volant sur «la lyre d'ivoire» et développant un effleurement léger et mobile. Autant de rencontres plus ou moins étroites, plus ou moins légères, entre la surface corporelle et des objets qui touchent et qui sont touchés. Ces contacts ont tous, à des degrés divers, le caractère de la caresse : ils révèlent assurément une attention plastique au «costume» ; en même temps, dans la mesure où ils sont éprouvés dans leur qualité tactile, épidermique, et non seulement dans leur aspect visible, ils opèrent dans l'imagination du lecteur un éveil sensible, un appel à la représentation synesthétique où s'allient le *sinueux* (visible) et le *caressant* (tactile) ⁽⁵⁾. L'arrondi, l'ondoyant sont partout présents, soit sous la forme horizontale de la *bandelette* et de la *ceinture*, soit sous la forme «flottante» qui caractérise la chute de la chevelure ou celle de la robe, soit encore dans la mention explicite du *creux* de la «profonde coupe».

La description tend donc à amalgamer ce que le langage de l'époque nommait le grand goût, et les grâces, entendez : la solennisation due à la couleur antico-mythique, et la succession des événements sensuels qui se développent et s'actualisent dans l'instant présent du plaisir (ou du désir). Cette fusion, cet amalgame se trouvent à leur tour redoublés dans la façon dont Chénier allie ou rapproche les images de *fluidité* et les images de *minéralité*. La solennisation fait largement appel aux matières dures et précieuses (or, ébène, albâtre, diamant), elle s'étend

⁽⁵⁾ Que Chénier recherche délibérément le caressant, rien ne le montre mieux que les ébauches où, avant d'avoir trouvé le mot qu'il cherche, il le qualifie par avance, et le souhaite «caressant». Ainsi, à la page 4 du tome I des *Œuvres Complètes* (Dimoff), cette esquisse d'un appel : «Viens, ma... épith. caress... ma... Muse».

aux qualifications enrichissantes que reçoivent les substances fluides ou souples (la ceinture est *de pourpre* ; le *breuvage écumant* n'est rien de moins que le *nectar*). Mais il n'y a pas simplement contact, contiguïté intime entre le dur et le fluide (par exemple entre la coupe de diamant et le breuvage écumant), on voit, par le jeu d'une épithète ou d'une comparaison, les substances fluides se durcir : une solidification s'opère quand les *cheveux* sont dits *d'ébène*, ou quand la *robe flottante* se voit attribuer la pureté de l'*albâtre*, et devient *d'or étincelante*. Tissés ensemble, l'*amiante* et la *soie*, qui composent le vêtement de la Poésie, unissent dans un éclat fondu un produit de la vie et une matière minérale. Comme tant d'autres poèmes de Chénier, le texte nous fait hésiter entre deux impressions : s'agit-il d'une substance dure, «amolli» et assouplie par le travail de la ciselure, ou plutôt d'une chair vivante, prenant consistance et splendeur ? Sans chercher à établir une homologie qui ne peut être prouvée en toute rigueur, je remarque dans ce poème une syntaxe souple, faiblement ponctuée, donc fluide et sinieuse, mais qui véhicule des matériaux nobles et des figures élevées, très éloignés du langage commun – et par conséquent aptes à produire un effet «lapidaire» ou monumental.

**

Le banquet fait suite à la victoire : c'est le commencement solennel et joyeux, du règne de l'ordre clair. Comme née de cet instant même, la «jeune Poésie» apparaît pour inaugurer ce nouvel âge du monde. Elle vient consacrer la paix conquise et l'ordre juste, pour la première fois assuré. Mais dans son chant, elle remonte au temps du désordre, à la révolte des Titans : elle dit l'écrasement et la punition des forces mal-faisantes. Le chant glorieux réitère le moment obscur de la lutte. Il remonte le fil du temps, pour dire la mêlée encore indécise, et pour mieux dire, par conséquent, le moment décisif, l'instant fondateur...

Quel autre objet, certes, Chénier aurait-il pu attribuer au chant de la Poésie personnifiée ? Les Muses sont filles de Mémoire. Il va de soi qu'une figure qui porte tant de ressemblance avec Calliope choisisse le thème épique par excellence de la lutte des Dieux et des Titans, pour l'offrir aux vainqueurs et pour redoubler leur joie par l'image redoublée de leur exploit. Le combat, mentionné au début du texte comme un *événement* récent, réapparaît à la fin comme une œuvre proférée par une bouche sublime. Nous assistons à une transposition esthétique glorifiante, qui élève au niveau de l'art ce qui, il y a peu, n'était encore

que violence nue, effort sanglant. Dans le chant de la Poésie qui la remémore, la lutte est mise à distance. Davantage encore, sortant de la plume de Chénier, le poème que nous lisons établit à l'égard de la scène du banquet le point de vue d'un dernier *témoin*, et opère ainsi une mise à distance supplémentaire. La violence primitive est donc évoquée du fond d'un double recul esthétique, qui refoule, atténue, adoucit le déchaînement du corps à corps mythique ; quand commence le poème, la lutte appartient déjà au passé, la victoire des Dieux est déjà assurée, et les adversaires domptés ne sont nommés qu'au rang syntaxique subalterne, dans une apposition finale de la première phrase (*des fureurs des Titans enfin victorieux*), phrase dont on pourrait montrer qu'elle s'ordonne selon une séquence temporelle régressive (apparition de la poésie – banquet – Titans). À la fin du poème, il est parlé plus explicitement des «coupables audaces», mais il en est parlé indirectement, le poète mettant ce récit dans la «belle bouche» de la Poésie, et conférant à l'épisode de la révolte chantée le rythme rapide d'une succession de compléments nominaux du verbe *dire*, dont l'aboutissement favorable (*dieux raffermis, traîtres gémissants*) est instantanément rappelé. Le conflit est résolu, l'opposition est surmontée, et notre attention est disponible pour voir se tracer, séduisante en dépit de l'allégorisme trop soutenu, la figure féminine apparue pour porter à son comble la joie des vainqueurs. La disparition des Titans et de la violence a fait place nette pour l'image tout ensemble ondoyante et minérale d'un «être de beauté».

La fête s'achève en un poème épique indirectement évoqué. La «jeune Poésie» a d'entrée l'objectivité d'un bas-relief ou d'une figure peinte, et le poème culmine en «poème du poème» – en chant faisant entendre ou deviner un Chant antécédent. C'est là, assurément, une pente de l'imagination de Chénier : parmi ses projets, figurent d'autres scènes de banquets, qui s'achèvent également par des exploits poétiques, – plus précisément, par des chants célébrant des objets d'art – coupes ciselées portant des scènes mythologiques, coupes moulées sur le sein de l'aimée, etc. ⁽⁶⁾ : le poète, en représentant la joie sereine de la

⁽⁶⁾ Parmi les projets de Chénier, retenons celui du «repas dans une grotte où chacun chantera ce qu'il a sur son vase» (*Œuvres complètes*, éd. Dimoff, t. I, p. 256). Explicitant son projet, Chénier évoque des ciselures représentant l'enlèvement d'Europe, ou les amours de Pasiphaé : les œuvres d'art à décrire sont des scènes de passion animale, divinisée et transfigurée (*Œuvres complètes*, éd. Dimoff, t. I, p. 251). Chénier a composé séparément les «scènes» d'Europe et de Pasiphaé. Sur l'*ekphrasis*,

fête y introduit une représentation ou une description (*ekphrasis*) d'un événement révolu – et cette représentation seconde passe elle-même par le relais d'un objet offert à notre émerveillement.

AVÈNEMENT DU POÈTE

À la fin des fragments de la *République des Lettres*, Chénier évoque le pouvoir politique des poètes. Il nomme successivement Tyrtéé, Eschyle, Alcée. Tous trois savent quitter leur «docte repos», lorsque la patrie ou la liberté sont en danger. Après la victoire, ils reprennent leur lyre pour chanter les guerres libératrices. L'exemple d'Alcée, placé en conclusion, est le plus révélateur :

*Les tyrants sont vainqueurs ; leur audace hautaine
Va sous des jogs de fer accabler Mitylène.
Que fais-tu, fier Alcée ? Elle attend ton secours.
Il a vu sa déresse ; il quitte ses amours,
Ses Muses, et ses bois, et ses fraîches Naiades ;
Son bras secoue au loin le thyrses des Ménades.
Le bouclier, l'épée, et la lance, et le dard,
Eclatent dans ses mains et servent d'étendard.
Déjà tout est vaincu ; déjà la tyrannie
Sous un glaive pieux meurt honteuse et punie.
Tout trempé de sueurs et tout poudreux encor,
Couvert de son armure, il prend sa lyre d'or.
Il dit ces fiers Titans, leurs fureurs orgueilleuses,
Les meurtres, le carnage et les morts glorieuses,
Aux citoyens tombés les justes cieus ouverts,
Et l'ardent Phlégéon dévorant les pervers ;
Et l'avenir fameux promis à la vaillance.
On se presse, on accourt. Tout Lesbos en silence
Admire son génie égal à sa vertu
Et l'écoute chanter comme il a combattu (1).*

voir le chapitre consacré à l'*Ode on a Grecian Urn*, dans Leo Spitzer, *Essays on English and American Literature*, edited by Anna Hatcher, Princeton, 1962.

(1) *Œuvres complètes*, éd. Dimoff, t. II, p. 234-235 ; éd. G. Walter, Paris, Pléiade 1940, p. 470-471.

Dans le poème de la fête des dieux, nous avons repéré trois temps successifs ; nous les reconnaissons à nouveau, mais cette fois dans le registre humain :

1) intrusion du mal et combat violent,

2) victoire et fête unanime,

3) Essor du chant poétique, qui célèbre le combat récent, remonte au paradigme mythique de la titanomachie, énonce la rétribution éternelle réservée aux héros, et la punition des méchants.

À la différence de la Poésie allégorisée, qui apparaissait dans la fonction de l'aède, l'Alcée imaginé par Chénier est lui-même l'un des combattants ; il est le sauveur de son pays, et, au moment du triomphe, il est le personnage central, reprenant en sa seule personne les rôles qui précédemment étaient dévolus, de façon séparée, aux Dieux vainqueurs, et à l'officiante du chant triomphal. Écouté, accueilli par un peuple entier, il est à la fois l'instaurateur du nouvel ordre civique, et le «génie» harmonieux qui, sauvegardant la mémoire de la lutte libératrice, charme la multitude en célébrant l'ordre du monde qui apporte confirmation à la loi morale. La justice, rétablie par la force des armes, devient parole et chant, et accède ainsi à sa plus haute évidence. La «jeune Poésie» était venue orner la fête divine ; maintenant, la fête humaine s'ordonne autour du poète, lequel revêt la double dignité du héros libérateur et du révélateur des grandes vérités sur le sort final des «citoyens» et des «pervers». (Notons au passage la politisation des catégories morales, l'assimilation du *bien* moral au seul civisme). Le poète apparaît comme le détenteur légitime du pouvoir, parce qu'il a su tout à tour abattre les tyrans et proférer les paroles fondatrices, – qui sont le rappel mélodieux de la lutte contre les violents, et qui, à travers l'exploit récent, font rayonner la norme éternelle. Dans cette lumière, l'éloignement esthétique n'est pas moindre que dans la scène olympienne, telle que nous l'analysions tout à l'heure. La lutte devient la substance d'un chant. Et si nous tenons compte du poète qui tient la plume, nous devons dire : Chénier chante un poète qui, abandonnant momentanément la poésie pour l'épée, devient un héros victorieux, puis reprend «sa lyre d'or» pour chanter son propre combat. À travers l'éloignement de toute la scène dans le paysage antique, Chénier médite lyriquement sur la condition idéale, mais révolue, du poète – en le montrant capable de se battre pour la liberté et de refléter sa victoire dans l'universalité du chant et de la loi. Le postulat de la transmutation de la violence en objet de beauté (chant, sculpture, ciselure) est actif

dans ce texte comme dans celui que nous examinions précédemment ; il se conjugue étroitement avec le postulat optimiste, hérité de la philosophie des lumières, de la défaite inévitable des forces ténébreuses et des tyrans : et c'est le poète qui se trouve requis de réaliser dans son destin ce double accomplissement, récompensé par l'écoute et par les acclamations de la communauté. L'intimité du danger, et la vision non moins intime du vrai sont les privilèges du «génie», et dans le langage humain ils se traduisent en supériorité éthique, en distance esthétique. Dire poétiquement la loi qui a prévalu contre les Titans et les tyrans, voilà ce qui va pouvoir fonder l'*autorité* du poète sur ses concitoyens. Chénier fait de lui le personnage central de la cité, sans lequel celle-ci resterait asservie, incertaine de sa propre existence⁽⁸⁾... À partir d'un matériau antique, et dans un climat d'imagination prérévolutionnaire⁽⁹⁾, l'on voit l'un des mythes modernes de la Poésie et du poète se profiler dans des contours aussi élégants et immatériels que ceux d'un dessin au trait.

L'ample bucolique de l'*Aveugle* doit être lue comme l'expression largement développée du mythe de la fonction centrale du Poète.

Dans cette œuvre, qui est l'une des plus «achevées» de Chénier, l'on n'a généralement voulu voir que l'élément idyllique : trois jeunes bergers accueillent et réconfortent sur le rivage de Syros un vieil aveugle, abandonné par des marins brutaux ; ce vieillard, aussitôt reconnu par le lecteur, manifeste sa gratitude en un chant qui dit les origines du monde, puis les guerres mythiques. La foule accourue l'entoure et l'acclame : c'est Homère, qui a enfin trouvé, parmi des hommes justes et sensibles, sa vraie patrie...

Le début du poème, assurément, développe un récit d'accueil modelé sur les scènes antiques d'hospitalité, mais imbu de la sentimentalité un peu mièvre qui caractérise le goût de l'époque pour la «bienfaisance» : l'effet d'attendrissement est clairement visé. Il en va de même dans plusieurs autres bucoliques, construites sur des scénarios où les malentendus et les méconnaissances finissent par être surmontés : tout s'achève dans la réconciliation, l'accueil, l'harmonie retrouvée⁽⁹⁾.

⁽⁸⁾ Sur ce point, cf. Paul Bénichou, *Le Sacre de l'Écrivain, 1750-1830*. Paris, Corti, 1973 ; voir en particulier le premier chapitre, intitulé «En quête d'un sacerdoce laïque», p. 24-77.

⁽⁹⁾ Ce poème (*Œuvres complètes*, éd. Dimoff, t. I, p. 65-74 ; éd. G. Walter, Paris, Pléiade, 1940, p. 42-48), a connu une longue célébrité. Il inspire la pastorale héroïque de Corot, *Homère et les bergers*, 1845 (Musée municipal de Saint-Lô).

Ce qu'il faut surtout discerner, c'est que l'image touchante de l'accueil s'encadre entre deux moments de violence : la violence injuste subie par l'aveugle sur le navire, et la juste violence, située dans le passé mythique, dont Homère fait l'objet final de son chant. Ce qu'il faut discerner, en même temps, c'est que l'héroïsation du Poète, devenu personnage principal d'une idylle, est un fait *moderne*, en dépit de la couleur antique répandue dans tout le poème. L'antiquité a connu des «biographies» d'Homère (je pense à celle du pseudo Hérodote), mais jamais, à ma connaissance, Homère n'avait été pris pour figure poétique, pour héros d'une composition étendue. Dans l'idylle de Chénier, il y va de la Poésie elle-même, en la personne de son premier représentant. Au niveau des significations décisives, le procédé utilisé – reconstruction d'un épisode marquant dans la vie du premier poète – ne diffère guère de celui qui dresse dans l'Olympe la «jeune Poésie» personnifiée : il s'agit de se rapprocher de la jeunesse du monde, soit en donnant figure à l'essence elle-même, soit en faisant apparaître l'insurpassable premier poète, – insurpassable précisément parce qu'il est resté dans la proximité de l'origine. Or ce regard nostalgique tourné vers une poésie idéalement et historiquement première – vers une poésie perdue – caractérise un âge qui a conscience de son infériorité et qui vise à la surmonter. De ce regret néoclassique, et s'opposant à lui, naîtra l'affirmation romantique et moderne selon laquelle l'*imagination* est l'origine même, au fond de nous, ici et maintenant.

La violence initiale, subie par le poète, est clairement caractérisée comme violence économique et comme injustice sociale. L'aveugle a été jeté sur le rivage par des marchands cupides, qui réclamaient du chanteur le prix de la traversée, soit en argent, soit en amusements frivoles : le poète, trop pauvre pour payer la somme exigée, est également trop fier pour avilir son art. L'anachronisme est évident ; le traitement indigne subi par Homère correspond à l'image que se fait Chénier de la condition dégradée du poète dans la société de son temps. On retrouve, dans les fragments de la *République des Lettres* ⁽¹⁰⁾, mais cette fois comme une description du monde présent, la même colère

⁽¹⁰⁾ *Œuvres complètes*, éd. Dimoff, t. II, p. 207-240 ; éd. G. Walter, Paris, Pléiade, 1940, p. 456-477. Cf. également le texte en prose édité sous le titre d'*Essai sur les causes et les effets de la perfection et de la décadence des lettres et des arts*, aux p. 590-649 de l'éd. G. Walter (Paris, Pléiade, 1940).

contre les riches, indifférents à la pauvreté du poète, quand ils ne peuvent l'asservir à leurs amusements.

L'accueil naïf des bergers compatissants efface l'humiliation, rétablit les liens humains ; la réparation du mal s'exprime d'abord dans la communion élémentaire symbolisée par de simples nourritures : le pain, les olives, les amandes, le fromage, les «figues mielleuses»⁽¹¹⁾. Nourritures trop sensuelles pour correspondre aux *espèces* de la communion chrétienne...

Dans cette confiance retrouvée, dans cette partie offerte, le chant peut s'élever, – et ce chant ne tardera pas à faire naître la fête collective. Non seulement l'exil est effacé, mais autour d'Homère les individus épars, les créateurs surnaturelles (Nymphes et Sylvains) sortent de la solitude et se rassemblent ; par quoi le chant poétique est montré capable de susciter la *fusion* du groupe social, et simultanément de provoquer la conciliation spontanée des forces naturelles et de la civilisation humaine. Comme tout chant fondateur, il remonte à un temps primordial, aux origines du monde («Commençons par les Dieux»), puis il évoque les guerres légendaires et les aventures mythiques. Dans une première version, le récit d'Homère, rapporté en style indirect, aboutissait à des vers apaisés et sereins, célébrant les pouvoirs d'oubli des herbes hypnotiques (dans une réminiscence directe des vers de l'Odyssée) :

*Ensuite, avec le vin, il versait aux héros
Le puissant népenthès, oubli de tous les maux ;
Il cueillait le moly, fleur qui rend l'homme sage ;
Du paisible lotos il mêlait le breuvage.
Les mortels oublièrent, à ce philtre charmés,
Et la douce patrie et les parents aimés*⁽¹²⁾.

Or Chénier semble avoir senti que le chant attribué à l'aveugle ne pouvait s'achever dans ce calme et cette placidité. Utilisant une pièce imitée d'Ovide qu'il avait composée d'abord indépendamment, il fait culminer le chant d'Homère en une scène de combat d'une extrême violence. Le chant d'Homère cesse alors d'être rapporté indirectement ; il devient récit direct et narre, en prodiguant les détails cruels, la rixe

⁽¹¹⁾ Vers 143.

⁽¹²⁾ Vers 208-212.

meurtrière des Centaures et des Lapithes. Le déchaînement violent met aux prises, une fois encore, une force mauvaise, une obscure passion animale, et des héros justiciers. La victoire de Thésée, connue d'avance, n'a pas besoin d'être dite : ce qui prévaut, c'est l'image du désordre et du tumulte. Le temps du récit, qui prend ici une dimension épique, est le présent : l'intention du poète, par la bouche de son héros-poète, est de donner le maximum d'évidence esthétique à une scène du commencement des temps. Le passé ou le plus-que-parfait de la chronologie historique devient, dans le chant, un présent illusoire qui actualise la violence révolue. Mais ce présent est l'artifice qui résulte d'une série de mises à distance : l'écriture savante et appliquée du poète néoclassique met dans la bouche du premier des poètes la scène immémoriale où les monstres – le désir sous sa forme élémentaire – sont monstrueusement écrasés.

Alors éclate l'acclamation unanime : «Viens habiter notre Ile» (13). Le peuple a perçu tout ensemble le message esthétique et le message politico-moral : il l'atteste en attribuant à Homère le double qualificatif d'«aveugle harmonieux» et de «prophète éloquent» (14). L'épilogue renverse en reconnaissance universelle l'injuste méconnaissance que les marchands avaient fait subir à Homère. L'accueil idyllique des trois bergers est devenu l'accueil civique d'une population entière. Nommé enfin au terme du dernier vers – à une place qui correspond à l'accord majeur final – le poète se voit conférer la plus haute autorité parmi les hommes. Dans cette «île heureuse» (15) qui circonscrit, au sein d'un passé idéalisé, un espace suridéalisé et surprotégé, l'espoir utopique d'un avènement triomphal du poète prend figure d'événement accompli. C'est le thème romantique de la «mission» du poète qui s'affirme ici, tout mêlé encore aux images de ce printemps de l'art qui s'est épanoui aux premiers temps de la Grèce. Sous une figure attendrissante du passé, notre imagination est conviée à imaginer un avenir imminent, à la fois pour la poésie et pour la cité des hommes.

(13) *Métamorphoses*, vers 210 et suivants du livre XII.

(14) Vers 267.

(15) Vers 129.

II

RETOUR DE L'OMBRE

Les textes que nous avons évoqués sont tous trois, à des degrés divers, caractérisés par la figure centrale de la Poésie ou des poètes ; et tous trois s'achèvent par l'acte du chant, – c'est-à-dire par l'œuvre (ou l'image de l'œuvre) insérée dans le poème. Nous avons constaté que le contenu du poème-dans-le-poème était un récit de violence (de style élevé, épique), et que ce récit de violence était le retour *esthétisé* d'une lutte violente d'abord vécue par l'auditoire (les Dieux) ou par les poètes (Alcée, Homère). Il importe peu que le «poème-dans-le-poème» soit l'exacte répétition verbale des événements antécédents : Homère, dans l'*Aveugle*, raconte d'abord la violence qu'il a subie, mais *chante* celle qui s'est déchaînée dans le passé mythique. Ce qui doit retenir notre attention, c'est surtout la structure *ternaire*, où la brutalité élémentaire, après avoir été vaincue, reparaît comme thème du «poème-dans-le-poème» ; le moment de la violence est remémoré, mais à l'intérieur d'une *forme* qui en assure la maîtrise harmonieuse, et qui, comme la synthèse hégélienne, conserve ce qu'elle dépasse. Mais, jusqu'ici, nous avons surtout insisté sur l'effet d'éloignement ; devenue *objet* du chant, la violence est conjurée, rendue inoffensive ; elle a cessé d'être menaçante : nous sommes tout entiers disponibles pour le sentiment du sublime, goûté dans la sécurité. Or l'aspect inverse (et corrélatif) mérite, au moins autant, d'être souligné : la sérénité, la tranquillité heureuse, – conquises par l'accueil bienfaisant, par la réparation de l'injustice, ou par l'écrasement des monstres – ne peuvent être acceptées sans que l'art coure le risque d'une perte d'énergie et d'intensité. Chénier, qui connaissait et goûtait la pensée de Winckelmann, sentait cependant le danger que l'art courait en se conformant à l'idéal du repos harmonieux, et de la noble inexpressivité. S'il partage avec Winckelmann (en un sens toutefois beaucoup moins spirituel et moins néoplatonicien, et tempéré d'une sensualité moins hypocrite), le goût des formes pures et du *dessin* qui repousse les ombres, il devine, avec les meilleurs artistes de son temps, que l'art risque la pâleur et l'insignifiance, s'il s'obstine à refouler l'élément ténébreux ⁽¹⁶⁾. Aussi, quand s'élève le «poème-dans-

(16) Pour rompre la léthargie des figures dessinées au trait, Flaxman les engage souvent dans la lutte et dans une gesticulation agressive. Canova en fait autant avec ses

le-poème», la violence peut-elle apparaître comme un «retour du refoulé», sous des conditions de jeu esthétique qui en atténuent le danger : les forces agressives peuvent se déchaîner d'autant plus librement qu'elles sont contenues dans le cadre d'un poème rapporté, et, de la sorte, séparées de la vie. Il faut, tout ensemble, qu'elles restent actives, et qu'elles ne puissent détruire l'ordre humain fondé contre elles : le «poème-dans-le-poème», qui dit leur défaite, les maintient présentes, pour mieux célébrer la victoire de la justice sereine.

L'ode sur le *Jeu de Paume*, dont nous savons le rapport avec l'idée de la régénération – de la vie recommencée – fait à son tour surgir la «jeune et divine Poésie», invite Louis David à reprendre ses pinceaux, et propose le geste originel du serment comme le thème d'un tableau, c'est-à-dire d'une «œuvre-dans-l'œuvre». Chénier, certes, ne décrit pas un tableau achevé : il en dresse le programme. Il n'en reste pas moins que l'entier développement de l'ode met en perspective l'événement historique tel qu'il figurera dans une grande *image*. Cette image, comparable à celle du banquet divin, d'Alcée victorieux, du combat des Lapithes, est dressée comme une aurore de la liberté, victorieuse des tyrans et des ténèbres : «la tyrannie... sous son pied faible sent fuir la terre, et meurt»... ; «l'enfer de la Bastille, à tous les vents jeté, vole»... ; «et de ces grands tombeaux, la belle Liberté, altière, étincelante, armée, sort». Or la Liberté, allégorisée à son tour, n'est qu'une figure dérivée, ou, pour le mieux, une figure jumelle et fraternelle de la «jeune et divine Poésie» : à suivre les images un peu contradictoires de la strophe II, la Liberté sort et «vole» des «lèvres séduisantes» de la Poésie ; ou bien elle «arme» le «fraternel secours» de celle-ci, «pour dissoudre en secret nos entraves pesantes»⁽¹⁷⁾. On reconnaît aisément, dans cette Poésie libératrice, et dans cette Liberté propagée par l'art, le rêve et la fonction centrale du poète, qui nous était apparu clairement dans l'exemple d'Alcée et d'Homère. Et l'atmosphère de fête unanime dans l'ode du *Jeu de Paume* confirme encore les ressemblances. Mais sous la

héros idéalisés ; il les rapproche de la mort, où il les fixe dans le paroxysme de la fureur. Sur le «retour de l'ombre», cf. notre *1789 : les Emblèmes de la Raison*, Paris, Flammarion, 1973.

(17) *Œuvres complètes*, éd. Dimoff, tome III, p. 230 ; éd. G. Walter, Paris, Pléiade, 1940, p. 167. Vers 2. Citations : vers 197-203, 206-207, 208-210, 31-35, 277-278.

contrainte d'une nécessité à la fois esthétique et politico-morale, Chénier achève son ode en mettant ses concitoyens en garde contre le retour de la violence ; et, cette fois, il ne s'agit plus d'une «œuvre-dans-l'œuvre», mais d'un danger couru dans l'histoire réelle. De fait, l'Ode, qui commençait dans un élan de jubilation triomphale, prend, à partir de la quinzième strophe (elle en a en tout vingt-deux), le ton d'une mise en garde solennelle. Chénier craint la persistance cachée du mal. Après avoir célébré l'écrasement des obscurs donjons, chanté l'irruption de la lumière, il voit croître un danger intérieur, qui menace les hommes libérés :

*Ne craignez plus que vous [...]
Trop de désirs naissent de trop de force.
Qui peut tout pourra tout vouloir.*

Il craint que ne naisse la tentative de «venger la raison par des crimes»⁽¹⁸⁾, et que le peuple, maintenant souverain, ne se laisse gagner par l'éloquence des «orateurs bourreaux»⁽¹⁹⁾ ; le peuple roi, comme les anciens monarques, sera courtoisé par les «flatteurs»⁽²⁰⁾ : il deviendrait alors un nouvel oppresseur ; or «l'oppresseur n'est jamais libre»⁽²¹⁾. La violence peut donc renaître au sein du tiers état victorieux ; et d'autre part les forces anciennes ne sont pas définitivement désarmées : «Le fanatisme se relève»⁽²²⁾. Les rois, aux frontières de la France, n'ont pas encore entendu la voix de la Raison ; ils ne se sont pas encore éveillés à la lumière. Chénier les apostrophe : «Ouvrez les yeux : hâtez-vous»⁽²³⁾. [...] «Apprenez la justice»⁽²⁴⁾ [...]. Chénier reprend ici, solennellement, la parole que Virgile fait entendre au fond des Enfers : *Discite justitiam moniti*⁽²⁵⁾. Face à l'imminence d'un double retour de l'ombre – dans le camp révolutionnaire et dans le camp monarchique – Chénier hausse le ton pour donner une leçon universelle de morale politique. C'est finalement contre les rois que sont dirigés les derniers vers de l'Ode, annonciateurs de la marche victorieuse, à travers l'Europe, de la

⁽¹⁸⁾ Vers 304.

⁽¹⁹⁾ Vers 308.

⁽²⁰⁾ Vers 329.

⁽²¹⁾ Vers 328.

⁽²²⁾ Vers 363.

⁽²³⁾ Vers 387.

⁽²⁴⁾ Vers 400.

⁽²⁵⁾ *Énéide*. Livre IV, vers 620.

«Liberté législatrice», de la «sainte Liberté, fille du sol français». Elle «va parcourir la Terre en arbitre suprême» (26). Cette menace adressée aux rois («Tremblez»...), cette prophétie des guerres libératrices et de la mise en jugements des souverains, apparaissent comme une sorte de fuite en avant à la fois belliqueuse et secrètement angoissée, pour sortir de la situation où l'ombre gagne de tout part la France ; car la lumière révolutionnaire est précaire. La violence réactivée est déplacée dans la guerre contre l'Étranger, comme pour tenter de renouveler, dans la défaite des rois ennemis, l'instant apparemment décisif de la prise de la Bastille. En ce sens, l'on peut dire que la lutte déjà mythique, l'aurore du 14 juillet célébrée (à deux ans de distance) au début de l'Ode, apparaît à la fin de l'œuvre comme un effort qui va devoir être recommencé, cette fois hors des frontières ; la violence *revient*, non comme évocation d'une violence passée, décisive, fondatrice, mais comme annonce d'une violence imminente, destinée à parachever une œuvre de justice encore inaccomplie dans sa plénitude.

*[La Liberté] entendra le peuple et les sceptres d'airain
Disparaîtront, réduits en poudre (27).*

L'ironie de l'histoire, on le sait, a voulu que le retour de l'ombre se produise parmi ceux qui avaient d'abord célébré une victoire sur l'ombre, – victoire qu'ils croyaient décisive. La violence, sous sa forme jacobine, a fait sa rentrée non comme une commémoration esthétisée de l'exploit primordial, mais comme la volonté de réduire à merci, dans le camp des vainqueurs eux-mêmes, une malfaisance obstinément renaissante. Ce que la poésie avait imaginé comme le règne naissant d'une autorité enfin légitime – d'une autorité qui se confondrait avec celle-même de la poésie – prend l'aspect d'un nouvel affrontement, où le vainqueur découvre en ses propres rangs l'adversaire contre qui se renouvellera la lutte mythique. André Chénier, qui avait célébré l'avènement de la «première révolution», s'est trouvé rejeté par les maîtres de la nation du côté de l'ombre, désigné comme l'adversaire malfaisant, et condamné à mort pour sa complicité présumée avec les rois qu'il avait lui-même stigmatisés (28).

(26) Vers 405-407.

(27) Vers 417-418.

(28) Ces vers sont les derniers de l'Ode.

Ce qu'on pouvait considérer ici comme un épisode tragique, dans une de ces luttes de factions que toutes les révolutions connaissent, a surtout pour effet, dans l'esprit de Chénier, de ruiner le rêve d'une présence déterminante du poète au centre de la fête et à l'origine des institutions régénérées. Le poète, traité en opposant, est brutalement dépossédé du privilège – antique et nouveau – qu'il croyait avoir conquis. À ses yeux, le pouvoir est à nouveau usurpé par des tyrans, et s'il existe maintenant un art officiel (administré par celui que Chénier avait célébré comme le grand rénovateur, et qu'il nomme finalement «le stupide David»⁽²⁹⁾), ce n'est pas un art *fondateur*, mais un instrument de propagande aux mains des nouveaux maîtres.

Au vrai, cette réduction des artistes (qui s'étaient crus des législateurs) au rang de simples serviteurs de la collectivité, Robespierre l'affirmera avec vigueur, au nom de la plus grande égalité des citoyens, mais surtout pour se placer lui-même au cœur de la fête, et pour mieux attribuer à l'éloquence politique, telle qu'il l'incarne lui-même, la centralité orphique que Chénier avait revendiquée – certes avant la Révolution – pour le poète et la poésie. Lisons ces lignes du *Discours* du 18 floréal de l'an II :

L'homme est le plus grand objet qui soit dans la nature, et le plus magnifique de tous les spectacles, c'est celui d'un grand peuple assemblé. On ne parle jamais sans enthousiasme des fêtes nationales de la Grèce ; cependant elles n'avaient guère pour objet que des jeux où brillaient la force du corps, l'adresse, ou tout au plus le talent des poètes et des orateurs. Mais la Grèce était là ; on voyait un spectacle plus grand que les jeux, c'étaient les spectateurs eux-mêmes...⁽³⁰⁾

Robespierre doit à Rousseau l'idée de la réciprocité des consciences et de la transparence des cœurs, substance et seul objet de la fête. S'il est vrai qu'il faut «des hymnes et des chants civiques», composés par les «Tyrtée de la Révolution»⁽³¹⁾, Robespierre ne souhaite pas que les

⁽²⁹⁾ Sur les circonstances précises de l'arrestation, du jugement et de l'exécution, cf. Jean FABRE, *Chénier*, Paris, Hatier, 1965, et Francis SCARFE, *André Chénier, his Life and Work, 1762-1794*, Oxford, 1965.

⁽³⁰⁾ *Œuvres complètes*, éd. Dimoff, t. III, p. 250 ; éd. G. Walter, Paris, Pléiade, 1940, p. 542.

⁽³¹⁾ Nous citons d'après *Discours et rapports à la Convention*, Paris, 10/18, Union Générale d'Édition, 1965, p. 276. Voir A. AULARD, *Le culte de la Raison et le culte de*

poètes-prophètes soient au centre de la fête. Bien qu'il proclame le principe de l'égalité de tous les participants, l'homme politique s'attribue à lui-même le rôle du premier officiant, du prêtre éloquent. C'est à lui – il en est persuadé – qu'il appartient d'occuper le foyer ardent de la fête : on sait quel rôle il joua, peu de jours avant sa chute, à la Fête de l'Être Suprême.

Dans le rêve antiquisant, le *nom* d'Homère est acclamé par tout un peuple – en un élan enthousiaste qui *divinise* littéralement l'artiste.

*Viens, prophète éloquent, aveugle harmonieux,
Convive du nectar, disciple aimé des Dieux ;
Des jeux, tous les cinq ans, rendront saint et prospère
Le jour où nous avons reçu le grand HOMERE.*

Dans les *Iambes* que Chénier compose à Saint-Lazare, l'acte de *nommer* est à nouveau mentionné, mais en un tout autre sens : il s'agit de l'*appel nominal* qui désigne, chaque jour, les condamnés qui monteront sur la charette et seront conduits au supplice. Il serait facile de montrer que nous assistons à l'inversion complète des rapports humains imaginés dans l'idylle héroïque. Juxtaposons les textes pour rendre le contraste évident. Homère chante, et la foule accourt :

*Et pâtres oubliant leur troupeau délaissé,
Et voyageurs quittant leur chemin commencé
Couraient [...]
Et Nymphes et Sylvains sortaient pour l'admirer,
Et l'écoutaient en foule, et n'osaient respirer* ⁽³²⁾ [...]

Dans la prison, un autre auditoire *écoute* une autre voix :

*Et sur les gonds de fer soudain les portes crient
Des juges tigres nos seigneurs
Le pourvoyeur paraît. Quelle sera la proie
Que la hache appelle aujourd'hui ?
Chacun frissonne, écoute ; et chacun avec joie
Voit que ce n'est pas encore lui* ⁽³³⁾.

l'Être Suprême (1793-1794). Paris, Alcan, 1909 ; Mona Ozouf, *La Fête Révolutionnaire, 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1976.

⁽³²⁾ *Œuvres complètes*, éd. Dimoff, t. III, p. 265, vers 40 ; éd. G. Walter, Paris, Pléiade, 1940, vers 88.

⁽³³⁾ *L'Aveugle*, vers 150-155.

L'écoute générale n'est plus dirigée vers une voix qui rassemble, mais vers une voix qui sépare, qui accentue la solitude, qui défait la solidarité du groupe des captifs, en avivant, en chacun, le souci de la sauvegarde personnelle.

Et le poète, perdu parmi les prisonniers, inconnu, méconnu, compose pour lui seul, mais en vue d'une postérité lointaine, des vers auxquels il confie sa «vengeance» : il a pris modèle, encore une fois, sur l'antique – sur Archiloque en l'occurrence – il entend «nouer le triple fouet», il espère «attendrir l'histoire»⁽³⁴⁾. Mais il compose dans le secret et le silence. Il fait passer clandestinement ses manuscrits, sur des bandelettes de papier, avec son linge sale. Le poète ne reste poète que dans le repli subjectif ; l'œuvre est condamnée à l'inaccomplissement, à la fragmentarité : elle n'existe ni pour ses compagnons de captivité, ni, bien sûr, pour celui qui, en venant le *nommer* pour l'échafaud, suspend le travail solitaire :

[...] *Peut-être en ces murs effrayés*
Le messager de mort, noir recruteur des ombres,
Escorté d'infâmes soldats,
Ebranlant de mon nom ces longs corridors sombres,
Où seul dans la foule à grands pas
J'erre, aiguisant ces dards persécuteurs du crime,
Du juste trop faibles soutiens
Sur mes lèvres soudain va suspendre la rime⁽³⁵⁾.

Prévoyant l'appel pour l'exécution capitale, interrompu dans la composition secrète du poème vengeur, le poète subit le décentrement radical, par rapport à ce qu'avait été son rêve de centralité. Dans ce présent qui refuse d'accueillir l'idylle du poète-législateur, Chénier, décrivant sa propre situation, définit son lieu : les «longs corridors sombres» ; c'est l'inverse absolu de l'espace ouvert, du ciel lumineux, sous lequel, «les rameaux à la main»⁽³⁶⁾, la foule transportée par le chant de l'aveugle se rassemble pour le fêter. Chénier n'est certes pas le premier à avoir subi la captivité et la mort. Socrate et Boèce sont des

⁽³⁴⁾ *Œuvres complètes*, éd. Dimoff, t. III, p. 276, vers 15-20 ; éd. G. Walter, p. 193.

⁽³⁵⁾ *Œuvres complètes*, éd. Dimoff, t. III, p. 379, vers 83 ; éd. G. Walter, p. 195.

⁽³⁶⁾ *Œuvres complètes*, éd. Dimoff, t. III, p. 276-277, vers 12-19 ; éd. G. Walter, p. 193.

paradigmes antiques dont la mémoire n'avait pas été perdue. Mais leur destinée pouvait être interprétée, au XVIII^e siècle, dans les termes simples d'un combat de la lumière et des ténèbres : la philosophie des lumières était persuadée qu'une fois les obstacles – fanatisme et tyrannie – renversés, le règne continu du jour était assuré. Rousseau seul, faisant exception, avait vécu, en ses fantasmes, l'angoisse d'être rejeté dans la solitude par l'universel complot des méchants, après s'être imaginativement projeté dans le rôle du législateur bienfaisant, entouré par la jubilation d'une communauté réconciliée. Moins novateur et moins audacieux dans l'ordre de la pensée, Chénier a vécu ce renversement dans la réalité de l'histoire. Il en est venu ainsi, dans sa destinée, à symboliser l'impuissance du poète face à l'arbitraire du pouvoir : placé par Vigny, dans *Stello* (1832) sur le même pied que Gilbert et Chatterton, qui souffrirent et périrent sous la monarchie absolue et sous la monarchie parlementaire, Chénier vient apporter la preuve que les régimes révolutionnaires ne font pas meilleur cas des poètes. Mais quelle que soit la leçon *politique* que l'on prétende tirer de la destinée de Chénier (et l'on ne s'en est pas fait faute, dans cette France où, entre adversaires et partisans de la Révolution, la guerre de religion est restée endémique, ce qu'il faut surtout remarquer, c'est la distance qui sépare les deux *situations de la poésie* dont il a été l'exposant dans son imagination et dans sa vie : la situation triomphale, où la voix du poète-soldat ou du poète-prophète énonce l'autorité dont la communauté tout entière se réclamera ; et la situation carcérale, où la possibilité même de composer et d'être lu devient problématique, et où le *moi* ne peut se réclamer solitairement que de l'autorité qu'il découvre en lui-même, dans l'espoir d'une justice qui lui serait rendue, au-delà de l'humiliation et de la mort, par d'autres générations. Dans cette «dernière» poésie, il ne s'agit plus de ranimer, pour un peuple «régénéré», les grandes images de l'harmonie originelle, mais d'affronter les pires obstacles, la solitude, la mort, l'hostilité des puissants, en tentant de faire prévaloir ce qu'il y a de plus fragile – le murmure intérieur de la révolte, les pauvres griffonnages clandestins – dans l'espoir que l'avenir révélera la force cachée du langage, et confèrera au poète la *vie seconde* à laquelle il a droit. La situation du prisonnier, soutenu par la conviction de son innocence, interjetant appel au nom de la valeur *infinie* de sa propre conscience, a pour effet d'introduire, à l'ultime instant, la dimension espérée de l'avenir, dans une œuvre qui avait si longtemps imaginé le bonheur des hommes comme l'apaisement d'une nostalgie, sous la

forme d'un passé ressuscité. Car précisément l'avenir (même formulé à travers une diction «à l'antique») devient le seul recours imaginable, sitôt que la conscience se voit interdire tout refuge dans le passé, et tout accueil dans le présent. Et dans ce rapport avec l'avenir, ce qui importe n'est plus l'avènement de la Poésie *allégorisée*, personnifiée, mais (en dépit de toutes les figures littéraires, de toutes les allégories partielles) la survie *tautégorique* du *moi*, sa chance d'exister *en personne* et en tant que personne dans la conscience d'une nouvelle génération. Alors s'élève une poésie qui n'est plus la poésie «éclairée» qui – dans un espoir naïf – s'en prenait à l'autorité despotique, à la mauvaise volonté ténébreuse, symboles d'un chaos non encore entièrement dompté ; c'est maintenant la poésie malheureuse, qui voit l'ombre renaître parmi ceux qui s'étaient cru porteurs de lumière, l'injustice grandir au cœur même des justes colères ; c'est maintenant la poésie qui sait qu'elle ne peut fonder sa légitimité que sur une loi qui n'est pas celle dont se réclament les détenteurs du pouvoir. La seule ressource est dans le mouvement du langage, qui porte la douleur actuelle vers le lecteur posthume. Et c'est ici (plutôt que dans la musicalité et la «mollesse» qui ont séduit Balzac et Sainte-Beuve) qu'apparaît la face romantique – la modernité – de l'œuvre de Chénier. La poésie, en cette dernière épreuve, renonce à chercher son fondement – sa sûre assise – dans le passé où les Titans et les Centaures furent vaincus ; elle cherche, comme à tâtons, à traverser la nuit qui vient à sa rencontre, et, dans l'incertitude, elle tente de sauver par ses seules forces le peu de vie qu'elle tient en son pouvoir.

L'histoire dans le texte

par Pierre V. Zima
(Groningen)

1. *La fiction de l'événement*

En histoire, et dans les sciences sociales, on soutient encore très souvent qu'un événement existe qui soit perceptible par tous les dispositifs théoriques. Tout le monde s'accorde pour dire qu'une guerre opposa, en 1870, Français et Prussiens ; que les troupes de Moltke ont gagné la bataille de Sedan, et que cette victoire a signifié la chute du Second Empire. Tout ceci pourrait être conçu sous la forme d'un court récit (ou d'une séquence narrative), qui, ne serait-ce que par l'action du principe d'illusion *post hoc-propterhoc*, établit une relation causale entre des événements déterminés : la guerre, la défaite de Sedan, la chute de Napoléon. Mais l'événement (à supposer que l'on soit certain de savoir ce qui s'est passé) n'est pas si simplement ce qui est ainsi fort bien conçu par chaque historien, qui, après de longues études de documents et la lecture de nombreux travaux savants, en est toujours à se demander, *comment cela s'est produit* (rapport causal) – comment le second Empire s'est écroulé comme un château de cartes, quel fut le rôle de la bourgeoisie libérale et celui du parti libéral des Orléanistes, qui avaient subi l'«oppression», sur le plan économique, du dirigisme impérial ? En dehors de ces questions, bien d'autres récits sont possibles, introduisant un rapport causal qui soit à la fois plus complexe et plus probant que la *narration de sens commun* associant «guerre-défaite-chute» telle qu'elle se retrouve dans les journaux, revues, «popular magazines» et autres supports de la littérature triviale (toute considération d'idéologie et de marge bénéficiaire exclue). Il existe un récit marxiste, qui repose, comme celui de Marx dans *Le 18 Brumaire*

de Louis Bonaparte, sur une analyse de classe ; mais il existe aussi un récit bourgeois-libéral, comme celui de Maurice Reclus dans son livre sur la Troisième République ⁽¹⁾. Le marxisme-léninisme officiel soviétique a présenté (en 1959, avec le livre de J. Zhebulowskaja, *La chute du Second Empire et la naissance de la Troisième République*) son propre récit, qui a fait l'objet de critiques de la part des deux auteurs français lui rapprochant ses «analyses nettement forcées». Le problème du «juste récit» et celui des rapports réciproques des séquences individuelles à l'intérieur de la macrostructure narrative ne seront vraisemblablement pas résolus de si tôt : 1., parce que tous les historiens sont forcés d'opérer, au plan quantitatif, des sélections de faits et d'événements (cette sélection étant réglée par des mécanismes idéologiques) ; 2., parce que chaque historien qui veut narrer un récit cohérent ne peut éviter de recourir à un modèle actantiel déterminé (dans le sens donné par A. J. Greimas à ce terme dans sa *Sémantique structurale*, Paris, 1966, p. 181) qui constitue le fondement de son discours, ou de son récit (lequel, p. ex. dans l'interprétation fasciste des faits historiques, peut dégénérer en mystification ⁽²⁾).

2. *La sociologie de la littérature hier et aujourd'hui*

Toute analyse socioculturelle ou étude de sociologie de la littérature qui est menée dans une perspective historique bute (que l'auteur en soit ou non conscient) sur les problèmes que nous venons d'aborder. Le sociologue de la littérature, aux prises par exemple avec l'analyse socio-critique d'un roman, se trouve face à deux contextes différents : le contexte des événements historiques, qu'il doit «répéter» (s'il veut assumer un récit déterminé) et le système romanesque qui se compose de nombreuses séquences narratives plurisignifiantes rassemblées en une entité narrative globale. Dans le passé, une certaine sociologie de la littérature d'inspiration hégélienne n'a pas explicité cette dualité des contextes (historique et fictionnel) qui participe de la «mise en discours» (Greimas). Elle admettait comme allant de soi l'existence d'un regard «juste» sur les événements historiques : la composante historique

⁽¹⁾ Paris, 1948.

⁽²⁾ Voir FAYE, J. P., *Théorie du récit. Introduction aux langages totalitaires*. Paris, 1972.

pouvait ainsi être pensée comme une sorte de constante par rapport à laquelle on interprétait le texte du roman. On peut prendre l'étude des *Souffrances du jeune Werther* par Lukács comme exemple d'une telle attitude, qualifiée ici d'«historicisme naïf» présentant une tendance à hypostasier la dimension historique.

Le discours marxiste de Lukács part de la supposition (peut-être juste) que le procès historique est susceptible d'être retranscrit («répété») avec l'aide d'actants collectifs, qu'il nomme «classes» en accord avec Marx lui-même. Constatons (et c'est très important) que Lukács laisse ces considérations à l'arrière-plan, et que son discours historique, dont les fondements demeurent implicites, est projeté sans plus sur le texte du roman, sur les événements romanesques. L'amour du héros reçoit une dimension socio-politique, parce qu'il est réfracté par un modèle déterminé d'analyse de classe, et, de cette manière, il est rattaché à une structure significative définie. Celle-ci repose sur différentes oppositions idéologiques, dont la principale est la contradiction entre les paradigmes *bourgeois-révolutionnaire* et *féodal-réactionnaire*. «Erstens machte Goethe aus der Liebe Werthers zu Lotte eine dichterisch gesteigerten Ausdruck der volkstümlichen, antifeudalen Lebenstendenzen des Helden»⁽³⁾. On pourrait montrer qu'ici «Volkstümlichkeit» et «Volk» fonctionnent comme synonymes de «Révolution» et de «bourgeoisie révolutionnaire». Dans un récit, il y a toujours un grand nombre de «dramatis personae» dans un seul actant, qui sont interchangeables, le plus souvent, en vertu du principe de la substitution métonymique. Que se passe-t-il précisément dans l'analyse de Lukács ? Il est possible de démontrer qu'il y a ici au moins quatre niveaux discursifs différents, et que, à chacun de ceux-ci, des sélections syntactico-sémantiques interviennent :

1. Les textes historiques dont Lukács s'est servi pour s'informer sur une période précise. Ces textes sont l'équivalent d'un nombre inconnu de «récits historiques» dont chacun a sa propre structure discursive. Ils sont ici unifiés par commodité.
2. Le métatexte historique de Lukács, dont les textes repris ci-dessus sont les «objets-textes».
3. Le roman de Goethe, qui est de nouveau concevable comme une transformation de textes (en particulier, comme une transformation

(3) LUKÁCS, G., *Faust und Faustus*, Reinbeck bei Hamburg, 1965, p. 27.

du discours par lettres). Pour la facilité, nous en ferons ici un *phénotexte* dans le sens de Kristeva.

4. Le commentaire par Lukács du roman de Goethe, qui est un métatexte très sélectif, pouvant être considéré comme une transformation des textes de Marx et de Hegel sur lesquels il repose.

Les sélections, motivées idéologiquement, trouvent donc place dans les métatextes de la pratique syntaxico-sémantique de Lukács. Ce qui se passe ici est à présent clair : un certain méta-récit (le roman «répété» par Lukács) est disposé dans un récit historique (niveau 2), après quoi ce récit lui-même (comme métatexte) est déduit du modèle des classes de Marx, etc. Bien que le texte narratif de Lukács semble avoir plus de valeur qu'une «petite histoire» et même s'il faut accorder plus de crédit au modèle marxiste qu'à bien des modèles «bourgeois», il n'en reste pas moins que la théorie matérialiste-dialectique de la littérature doit expliciter sa pratique sémiotique, si elle veut dépasser la confusion syntaxico-sémantique de Lukács.

3. *La relation entre histoire et littérature*

Le fait (historique) que l'Histoire n'est abordable pour la théorie qu'en tant qu'elle est médiatisée par des textes parlés ou (le plus souvent) écrits, devrait être envisagé et compris sous toutes ses facettes. Le passé en tant que texte est interprétable comme la «littérature» (dans un contexte socio-historique défini, comme des textes fictionnellement institués), et les discours historiques, tout autant que ceux relevant de la théorie de la littérature, manipulent des textes au niveau syntaxico-sémantique. Cela ne signifie pas du tout que le dicton «l'histoire c'est des histoires» soit vrai. C'est que l'on tombe souvent, lorsqu'il s'agit d'interprétation de faits historiques, sur un consensus interdiscursif. Cela signifie bien que, dès qu'une corrélation entre histoire et littérature est entrevue, on doit poser des questions définies :

1. De *quel* discours sur l'histoire s'agit-il ? Quelle est sa structure ?
2. *Comment* se forme cet autre discours du passé jusqu'à aujourd'hui ? Avec quelle intention ?
3. Dans quel *rapport* se trouve-t-il avec le texte fictionnel ?
4. Comment *correspondent* documents historiques et textes fictionnels ?

L'effort pour comprendre la culture (indirectement, donc, l'histoire) comme texte a été entrepris par Jurij Lotman (Tartu), qui a introduit le concept de «texte culturel». Cependant, l'idée qui se trouve derrière ce concept n'est pas neuve : déjà Michael Bachtin (1895-1975) avait conçu le milieu culturel (qui encercle l'œuvre littéraire) comme système de corrélations textuelles. Sous l'influence de Bachtin, Julia Kristeva a écrit son essai intitulé *Le mot, le dialogue et le roman* : «... Bakhtine situe le texte dans l'histoire et dans la société, envisagées elles-mêmes comme textes que l'écrivain lit et dans lesquels il s'insère en les récrivant»⁽⁴⁾. En partant de la théorie de Bachtin, et surtout à partir de la thèse du roman comme structure polyphonique – en tant que le discours de l'auteur fait sienne (transforme en son objet propre) la diversité des autres discours (ceux des autres protagonistes, et surtout celui du narrateur ou du héros) –, Kristeva tente de comprendre les produits littéraires comme structures polyphoniques, qui renvoient à d'autres textes et simultanément les transforment. Ainsi un roman doit-il être compris comme intertextualité. Ainsi le *Werther* de Goethe peut-il être conçu comme transformation de romans par lettres existants (intertextualité interne) et du discours par lettres (intertextualité externe)⁽⁵⁾.

4. La situation socio-linguistique

Pour la description de la relation entre procès historique et œuvre littéraire, c'est surtout le concept d'«intertextualité externe» qui importe. Les questions qui relèvent des intérêts sociaux et se camouflent dans la sémantique et la syntaxe littéraires concernent des facteurs textuels externes. Mais elles ne peuvent être atteintes qu'à travers le monde fictionnel de l'œuvre, si tant est qu'elles réussissent à se manifester au niveau de l'organisation textuelle. Avant d'examiner la dimension idéologique (sociale et historique) d'un monde fictionnel, avant de voir quels intérêts sociaux le traversent, il faut étudier de façon approfondie la situation socio-linguistique d'une période déterminée. La notion de situation socio-linguistique n'est pas du tout identique à celle de *texte culturel* (Lotman) : il s'agit, au contraire, de faire appel non à un *patron culturel* mais à *modèle conflictuel*. Plusieurs *sociolectes* (Greimas) entrent en conflit, qui manifestent des contradictions socio-écono-

(4) KRISTEVA, J., *Sémiotikè*, Paris, 1969.

(5) Voir le n° de *Poétique* consacré aux intertextualités (n° 27, 1976).

miques. A partir de là, on peut reprendre le concept de sujet collectif au sens marxiste et l'on dira aussi que chaque sociolecte est une *forme textuelle de l'idéologie*. Dans cette situation, la littérature ne reste pas neutre, et elle doit être vue comme une réaction intertextuelle sur les textes non fictionnels existants (propagande, science, publicité). Elle ne reste pas passive et ne se contente pas d'absorber les textes qui l'entourent ; elle les assume, les intègre sur le mode de la parodie, du pastiche, du dialogue conflictuel. Cette sorte d'intertextualité, qui est désignée par le lecteur comme polyphonie et inter-discursivité, est caractéristique du roman de Musil *Der Mann ohne Eigenschaften*. Ce roman prend, en de nombreux endroits, position en faveur de l'individualisme libéral, censé être menacé (et ceci sur le plan explicite) : «Ein Ausblick : Übergang zum kollektivistischen Weltbild. Parrarel damit der Übergang vom Naturgesetz zur statistischen Entwertung des Individuellen. *Ende des Liberalismus* erhält dadurch tiefere Begründung. Versagen von Besitz und Bildung. Vielleicht lässt sich sagen, dass die neuen Staatsaufgaben mit den Begriffen des klassisischen Individualismus nicht fassen waren»⁽⁶⁾. Mais un des aspects les plus importants, qui ne relève pas du contenu explicite, est la parodie du discours nationaliste, scientifique, clérical, socialiste et pré-fasciste. Ainsi, le contexte dans lequel Musil place le débat entre son héros Ulrich et le dogmatique Schmeisser est ironique⁽⁷⁾. La contradiction entre les actants individuels et collectifs y joue un rôle essentiel. Le point de vue libéral du roman de Musil surgit là où les discours de l'auteur et du héros ne veulent pas s'identifier avec des rhétoriques officielles et où l'ironie vient chaque fois se poser à côté du dogme collectif : attitude de l'homme déçu, désappointé, qui refuse de s'aligner sur un sujet collectif. On ne peut ici séparer ironie et individualisme ; elle en constitue la *forme textuelle*. C'est seulement si on tient compte de la manière dont le texte du roman est structuré, et de la manière dont il réagit à l'égard des textes non-littéraires, que l'on peut voir apparaître, par la médiation de la polyphonie discursive, le système de valeurs qui l'ordonne : par là on fixe la place du texte dans l'histoire et réciproquement.

Traduit par Ralph Heyndels.

⁽⁶⁾ MUSIL, R., *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbeck bei Hamburg, 1952, p. 1582.

⁽⁷⁾ *Ibid.*, p. 1324.

Des archétypes culturels à l'histoire *

par Raymond Trousson
(Bruxelles, U.L.B. et V.U.B.)

Le point de départ de toute étude de thème est la surprise du chercheur devant la multiplication des œuvres consacrées à un même sujet, devant la répétition de données connues depuis toujours et cependant toujours renouvelées. Cette résurgence périodique – ou cette palingénésie – et la relative continuité de la tradition, suggèrent le plus souvent des constatations à deux niveaux.

En premier lieu, l'attention est attirée sur ce qui constitue le thème, sur son ordonnance interne, sur le «bricolage» – selon l'expression de Cl. Lévi-Strauss – qui préside à son agencement spécifique. Une analyse structurale qui le décompose en myèmes permet de saisir son harmonie nécessaire dans sa première cristallisation littéraire efficace. Au-delà des données éparses et fragmentaires des traditions orales, on privilégie l'instant où se constituent le mythe et bientôt le thème littéraire. L'étude de l'assemblage des éléments constitutifs fait apparaître comment le créateur, s'emparant d'une matière brute, transforme une succession chronologique d'événements en destin : qu'on songe à Sophocle devant Oedipe ou Electre.

Ensuite, l'examen diachronique permet à son tour de situer le thème dans l'évolution du goût et de l'esthétique. En ce qui concerne, par exemple, les thèmes issus de la mythologie gréco-latine, leur réapparition massive à certaines époques, comme la Renaissance, atteste un renouveau de la culture antique et une mutation du goût. Le thème

* Communication présentée, sous le titre «Le thème et l'histoire», lors du colloque *Thématique et thématologie*, organisé par la Vrije Universiteit Brussel.

porte témoignage, dans cette perspective, non des transformations de sa propre signification, mais d'un phénomène plus large dans lequel il s'insère, comme le théâtre «à l'antique» dans la seconde moitié du XIX^e siècle, ou l'utilisation des mythes grecs dans le théâtre contemporain.

Si de telles observations ne sont nullement dépourvues d'intérêt, on constate cependant qu'elles laissent sans réponse diverses questions : pourquoi tel thème particulier reparait-il avec une si surprenante fréquence ? Quelle est la raison profonde de son éternel retour, même à des époques où les modes littéraires ou les orientations de l'esthétique ne ramènent pas l'attention sur l'ensemble des figures de la mythologie ? Pourquoi tel thème multiplie-t-il ses manifestations à une époque donnée ? Comment rendre compte de la fortune baroque de Daphné ou de Narcisse, du succès de Socrate et de Pygmalion au XVIII^e siècle ou du triomphe de Prométhée au romantisme ? En somme, tout se passe comme s'il existait un lien entre le thème et un moment historique défini, ou encore entre la résurgence du thème et la réduplication d'une certaine problématique.

Existerait-il, entre la réapparition d'un thème et le moment où se produit cette réapparition, davantage qu'un hasard, davantage même que le choix individuel concerté et conscient des auteurs ? On en viendrait ainsi à s'interroger sur l'éventualité d'un déterminisme subi par le thème, requis par un ensemble de circonstances caractéristiques. Mieux qu'un simple rapport, n'existerait-il pas parfois, entre le thème et l'histoire, un appel, une véritable concomitance ?

Pour illustrer notre propos, nous souhaiterions nous attarder quelques instants sur le thème d'Antigone et en retracer, très schématiquement, l'histoire.

Le thème d'Antigone émerge pour la première fois de la confusion des grands récits épiques et des traditions orales en 441 avant J.C. dans la tragédie de Sophocle. On sait comment l'ensevelissement de Polynice, interdit par Créon, suscite l'opposition entre Antigone et le tyran de Thèbes, conflit cristallisé dans le célèbre affrontement où, aux lois arbitraires de la cité, la fille d'Oedipe oppose les «lois éternelles et immuables» des dieux. L'admirable subtilité psychologique du dramaturge, l'art avec lequel il crée la tension dramatique, les personnages d'Ismène et d'Hémon qui contribuent à donner à l'œuvre sa dimension pathétique, ne doivent pas faire oublier l'intention démonstrative de la tragédie. Le fond du problème est l'opposition individuelle à une pression, à une tyrannie : aussi bien Antigone n'exècre-t-elle pas Créon,

mais ce qu'il représente, tout comme Créon s'en prend moins à Antigone qu'au principe d'anarchie qu'elle incarne, et il le lui dit clairement : «Il n'est pas (...) fléau pire que l'anarchie. C'est elle qui perd les États, qui détruit les maisons, qui, au jour du combat, rompt le front des alliés et provoque les déroutes ; tandis que, chez les vainqueurs, qui donc sauve les vies en masse ? La discipline» (v. 671-676). Substituant aux oiseuses discussions des sophistes sur les limites et la légitimité du pouvoir, la mise en action ou la mise en scène des conséquences de l'autoritarisme, Sophocle donnait une leçon.

Dans quel contexte ? La prospérité atteinte par Athènes pendant les quinze années où Périclès tient les rênes du pouvoir et la structure démocratique de la cité ne doivent pas faire perdre de vue l'impérialisme très réel dans lequel elle s'engageait : l'extension de sa puissance politique et militaire, le «colonialisme» des clérouques, l'exploitation des cités prétendument alliées, en réalité sujettes, laissent entrevoir à quels excès un pouvoir abusif pourrait conduire⁽¹⁾. Le Créon de Sophocle, c'est le pouvoir tel qu'il peut être, et dont le dramaturge montre les conséquences dans l'écrasement de la conscience individuelle au nom de la raison d'État. On a voulu soutenir⁽²⁾ que Sophocle n'avait pas mis en scène une conscience en conflit avec le gouvernement, mais seulement le choc de deux caractères outranciers et intolérants qui se précipitent eux-mêmes dans le désastre. Vraie sur le plan de la psychologie, cette interprétation n'en rétrécit pas moins singulièrement l'optique, en substituant un conflit de personnes à un affrontement de principes.

En fait, *Antigone* apparaît, non comme une tragédie religieuse, en dépit de la référence aux lois sacrées, mais comme une tragédie morale et politique. Le problème religieux et le dogme de l'obéissance aux prescriptions divines sont ici surtout un prétexte : ils avaient seuls assez de poids pour faire ressortir à quel point la tyrannie est arbitraire et inacceptable. Sophocle n'entendait pas tant confirmer la soumission aux dieux comme premier des devoirs, que montrer un despote bafoyant toute minorité qui prétend se soustraire à son autorité. D'ail-

(1) On ne saurait d'ailleurs négliger qu'il existait une opposition à Périclès, née du mécontentement de sa politique impérialiste et même de la lourde fiscalité imposée par ses grands travaux d'urbanisme. Cf. J. B. BURY, *A history of Greece*. London, 1963, p. 365 ; B. VICKERS, *Towards Greek tragedy*. Bristol, 1973, pp. 526-546.

(2) W. R. AGARD, «*Antigone 904-920*», *Classical philology*, 1937, pp. 263-265.

leurs, on a pu montrer que, dans la tragédie, le politique et le religieux s'interpénétraient. Vers 440, comme l'a souligné J. P. Vernant (3), à une religion centrée sur le foyer domestique et le culte des morts, commence à s'opposer une religion publique, une religion de la «polis», où les «dieux tutélaires de la cité tendent finalement à se confondre avec les valeurs suprêmes de l'État». *Antigone* sort d'une réflexion sur cette confrontation de deux théologies antagonistes, l'une religieuse, l'autre civile (4). Sophocle – à la différence de Platon, quelques décennies plus tard – se refuse encore à consacrer l'hypostase de la cité ; donnant au culte de morts la préséance sur les exigences de la cité, sa tragédie était le preuve par l'exemple qu'il n'y a pas de limites à un pouvoir dont on a fait dépositaire un homme qui n'en est pas digne : c'était, en même temps qu'un appel à la sagesse et à la réflexion sur le plan de la philosophie politique, une mise en garde contre une situation de fait dans laquelle Athènes l'impérialiste risquait de s'engager.

Le thème d'*Antigone* prend donc à nos yeux, dès sa première formulation littéraire, une signification fondamentalement politique, dans le sens d'une réflexion sur les limites du pouvoir, sur le droit à la contestation, réflexion immédiatement inspirée par le contexte historique où évoluait Sophocle. Reste à voir dans quelle mesure cette liaison entre le thème et l'histoire peut se présenter comme une constante.

En France, la première *Antigone* originale est celle de Robert Garnier (1580), tragédie maladroite et complexe, aux sources multiples, où l'auteur insiste particulièrement sur le conflit fratricide entre Étéocle et Polynice. D'emblée se font entendre les échos de la situation historique contemporaine. Les troubles civils et religieux – la Saint Barthélemy a eu lieu huit ans plus tôt – qui transparaissent dans des tragédies «romaines» comme *Porcie* et *Cornélie*, se retrouvent ici en pleine lumière. Pour ce dramaturge royaliste et catholique, Polynice représente les protestants qui tentent de s'imposer au roi, au pouvoir centralisé et légitime, et son *Antigone*, dans son climat de crise dynastique, reflète la rivalité entre Henri III et le duc d'Alençon lors de la succession de

(3) J. P. VERNANT et P. VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie dans la Grèce ancienne*, Paris, 1972, p. 34.

(4) On se souvient que Hegel, dans ses *Principes de la philosophie du droit* et dans ses *Leçons d'esthétique*, avait déjà vu dans la tragédie un conflit de deux droits légitimes qui devaient coexister pour que fût réalisée l'harmonie.

Charles IX ⁽⁵⁾. Comme le signalait R. Lebègue, «ce qui est au premier plan des *Tragiques* d'Aubigné, sert de toile de fond aux œuvres du dramaturge catholique» ⁽⁶⁾. L'héroïne de Garnier propose une cité où la loi politique se confondrait avec la loi naturelle, celle-ci n'étant que l'image de la loi divine ⁽⁷⁾.

Une soixantaine d'années plus tard, l'*Antigone* de Rotrou (1637) situe à nouveau l'action dans un contexte où l'autorité est mise en cause. Créon représente non seulement le pouvoir absolu, mais aussi le risque de voir servir ce pouvoir à des menées personnelles où l'intérêt de l'État sert de prétexte aux ambitions d'un homme ⁽⁸⁾. À travers la révolte d'Antigone, Rotrou rappelle que l'exaltation du pouvoir absolu entraîne la négation de l'individu et la subordination des valeurs morales aux nécessités de l'organisation politique et sociale. Faut-il rappeler que nous sommes à l'époque où se prépare l'affermissement définitif de la monarchie absolue, où Richelieu concentre ses efforts sur une impitoyable centralisation du pouvoir, une «statolâtrie» inspirée de Machiavel, dont Antigone conteste la légitimité ? Chez Rotrou comme chez Garnier, le conflit Antigone-Créon est l'occasion d'une méditation sur l'histoire et les événements contemporains ⁽⁹⁾.

Le XVIII^e siècle ne s'intéressera guère au thème, sinon dans les médiocres tragédies «romanesques» de A. Duhamel (1737) ou de Doigny du Ponceau (1787) et dans une série d'opéras. Mais lorsque parut, en 1814, le long poème en prose de P.-S. Ballanche, intitulé *Antigone*, les contemporains n'eurent guère de peine à y découvrir nombre d'allusions aux récentes années de crise. L'œuvre était d'ailleurs dédiée à la duchesse d'Angoulême, fille du roi martyr, en qui, la même année, le panégyrique de Louis de Saint-Hugues saluait «la nouvelle Antigone». Sans sacrifier la part de projection autobiogra-

⁽⁵⁾ Cf. M.-M. MOUFLARD, *Robert Garnier*. La Ferté-Bernard, 1961-1964, 3 vol., t. II, p. 137 ; G. JONDORF, *Robert Garnier and the themes of political tragedy in the Sixteenth century*. Cambridge, 1969, pp. 104-105.

⁽⁶⁾ R. LEBÈGUE, *La tragédie française de la Renaissance*. Bruxelles, 1944, p. 43 ; cf. aussi V.-L. SAULNIER, *La littérature française de la Renaissance*. Paris, 1942, p. 92.

⁽⁷⁾ J. MOREL, «Le personnage d'Antigone, de Garnier à Racine». *Actes du VII^e Congrès de l'Association G. Budé*. Paris, 1964, p. 104.

⁽⁸⁾ J. VAN BAELEN, *Rotrou. Le héros tragique et la révolte*. Paris, 1965, p. 62.

⁽⁹⁾ Cf. K. HEISIG, «Antigone im Drama der romanischen Völker». *Die Neueren Sprachen*, 1963, pp. 160-169 ; J. MOREL, *Jean Rotrou dramaturge de l'ambiguïté*. Paris, 1968, pp. 101-102.

phique ni les considérations philosophiques et religieuses ⁽¹⁰⁾, on observera que Ballanche n'hésitait pas devant un parallèle explicite entre la France et l'ancienne Thèbes, entre Oedipe et Bonaparte, «nouveau roi de l'énigme», et désignait à son tour la duchesse d'Angoulême comme «l'Antigone française».

Un peu plus tard, c'est un ancien émigré, le comte de Saint-Roman, qui se propose de retracer, dans son *Antigone* (1823), «quelques-unes des scènes de douleur et de perversité que le malheur des temps vient tous les jours offrir à ses yeux». Sans équivoque, Créon, aux yeux de ce légitimiste, c'est la Révolution, la Terreur, Robespierre, l'Usurpateur enfin, tandis qu'Antigone incarne l'ordre ancien et le droit divin persécutés par la folie révolutionnaire.

Le xx^e siècle, que ce soit dans des œuvres obscures ou célèbres, n'échappe pas à l'engagement et à la politisation suggérés par le thème. L'*Antigone* (1922) de Louis Perroy est une protestation contre la guerre menée par un despote inhumain : sous couleur de lutter pour la grandeur et l'indépendance de Thèbes, Créon a combattu par orgueil et désir de conquête, et la fille d'Oedipe conteste un pouvoir meurtrier et injuste, destructeur des peuples, tandis que Perroy dédie sa pièce «à tous ceux qui sont morts pour la France, 1914-1918». Quelques années plus tard, l'*Antigone* d'Armand Abel, créée le 20 février 1938 par le Jeune Théâtre de l'U.L.B. à la loge maçonnique Prométhée, se situe dans le contexte de la guerre civile espagnole et de la menace nazie. Une fois de plus, c'est un appel à la réflexion sur les circonstances, où Antigone défend les valeurs humaines et morales en face d'un État destructeur de l'individu. En 1941, au début d'une période fort sombre, c'est à Antigone que fait appel Léon Chancerel, pour œuvrer à la «respiritualisation du pays» en faisant de l'héroïne le défenseur des valeurs religieuses et patriotiques que prétendait restaurer le régime de Vichy. Faut-il rappeler enfin comment fut accueillie l'*Antigone* d'Anouilh (1944), les uns voyant dans l'héroïne le symbole de la Résistance française, les autres reprochant à l'auteur de témoigner à travers Créon sa sympathie pour la *Realpolitik* de Vichy et de prendre la défense de Pétain et Laval ? Une fois de plus, la résurgence du thème s'expliquait par des circonstances historiques et politiques dont il apparaissait, en quelque sorte, comme l'archétype.

⁽¹⁰⁾ Cf. R. TROUSSON, «L'*Antigone* de Pierre-Simon Ballanche». *Synthèses*, 1960, pp. 96-104.

Ce qui est vrai pour la France ne l'est pas moins ailleurs. En Italie, l'*Antigone* de Luigi Alamanni, composée entre 1520 et 1527, porte la trace des querelles intestines de Florence, tandis que Créon devient une image des Médicis, responsables de l'exil du poète qui a conspiré contre eux. Celle d'Alfieri (1783) témoigne du désir d'unité et d'originalité nationales et de la haine de la domination autrichienne qui animent la péninsule dans la seconde moitié du XVIII^e siècle ⁽¹¹⁾.

Quant à l'Allemagne, elle a multiplié elle aussi les œuvres engagées et militantes. La tragédie de Martin Opitz (1629) est explicitement composée pour convaincre les Prussiens de leur bonheur de vivre sous un bon gouvernement, en leur présentant, par antithèse, le tableau des guerres civiles et des conflits qui pourraient déchirer le pays ⁽¹²⁾. À l'occasion, le thème pourra servir l'illustration, et non la condamnation, de la raison d'État. En 1877, la médiocre *Antigone* de Eugen Reichel se situe dans la ligne officielle de l'époque bismarckienne et célèbre les exigences du pouvoir et de l'ordre, en déplorant l'insurrection d'Antigone, anarchiste irréfléchie qui met la nation en péril. Joué en 1915, le drame du pangermaniste H. S. Chamberlain (*Der Tod der Antigone*) renforce sous Guillaume II la leçon proposée par Reichel en montrant que toute morale individuelle doit être subordonnée à l'entité de l'État souverain et en faisant du devoir d'obéissance un impératif catégorique : aussi son Antigone se suicide-t-elle, convaincue d'avoir frayé la voie aux pires désordres. À un moment où, en dépit des victoires allemandes, l'échec de la Marne en septembre 1914 et le blocus naval de l'Angleterre ont contraint le Reich à s'organiser en économie de guerre et déclenché les premières protestations du mécontentement général, l'œuvre était un rappel direct du respect de l'ordre et de l'autorité établie, de la nécessaire soumission au pouvoir. Deux ans plus tard, au contraire, W. Hasenclever fera entendre la voix de l'opposition. Son Antigone (1917) évoque un peuple naturellement bon et généreux, mais aveuglé par les mauvais maîtres et asservi à un État totalitaire et conquérant. Antigone, image de la fraction saine de la nation, se dresse contre un Créon-Guillaume II, à l'instant où les succès militaires de Lunderdorff ne suffisent plus à museler l'opposition. Dans cette œuvre

⁽¹¹⁾ Cf. M. BARATTO, «Tyranie et liberté dans les tragédies d'Alfieri», dans : *Le théâtre*. Publ. par le C.N.R.S. Paris, 1962, p. 302.

⁽¹²⁾ J. DEGEN, *Literatur der deutschen Uebersetzungen der Griechen*. Erlangen, 1801, 3 vol., t. I, p. 419.

aux accents apocalyptiques, bien dans la ligne de l'expressionnisme, Hasenclever a livré une allégorie transparente. À ses yeux, Thèbes, c'est l'Allemagne ; les souffrances des Thébains sont celles des Allemands ; les cris de «Nieder die Reichen!» sont l'écho de ceux qui commençaient à se faire entendre au sein d'un prolétariat misérable et écrasé par l'industrialisation ; la libération du peuple thébain préfigure celle que l'auteur souhaitait pour son pays. En 1931, l'Autrichien Max Mell évoque les souvenirs de la guerre et exprime à travers le thème (*Die Sieben gegen Theben*) ses inquiétudes devant l'effervescence politique en Allemagne. À son tour, B. Brecht ressuscite Antigone (*Antigone – Modell 1948*) dans les ruines de Berlin en avril 1945 et utilise le thème pour rappeler les crimes du III^e Reich et la faillite du totalitarisme. Une nouvelle de R. Hochhut (*Die Berliner Antigone*, 1963) reprend les données identiques, tandis que la pièce de K. Hubalek (*Die Stunde der Antigone*, 1962) représente dans la résistance de la fille d'Oedipe la révolte individuelle contre un pouvoir policier.

Sans même parler de l'époque où, dans le cadre de l'affaire Dreyfus, l'état-major français avait, aux yeux de la gauche, les traits de Créon, on n'aurait aucune peine, au xx^e siècle, à multiplier les exemples de l'utilisation du thème dans l'actualité historique et politique la plus immédiate. En 1959, l'*Antigone* créole de Félix Morisseau-Leroy condamnait l'héroïne pour justifier le régime haïtien, tandis qu'en 1967 le Living Theatre s'emparait de la pièce de Brecht pour en tirer un bréviaire de la désobéissance civile et de la contestation. En Tchécoslovaquie enfin, les *Antigone* de Peter Karvaš (1962) et de Milan Uhde (1967) trouvent dans le thème, ici l'occasion de célébrer la lutte communiste contre le fascisme, là celle de dénoncer l'ingérence de l'U.R.S.S. (13).

Ce survol historique, pour bref et schématique qu'il soit, devrait cependant nous inviter à méditer sur les raisons profondes de cette actualisation régulière du thème d'Antigone et à en chercher une explication.

On pourrait assurément énumérer des traductions ou adaptations de l'*Antigone* de Sophocle indépendantes de tout lien avec l'actualité politique et historique. Songeons, pour la Renaissance, aux textes de

(13) Voir M. KACCER, «Der Antigone-Mythos auf der tschechischen Bühne der Gegenwart», dans *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*. Hrsg. vom M. Fuhrmann. München, 1971, pp. 435-454.

Calvy de la Fontaine (1542), Jean Lalamant (1557), Baïf (1573) ou Trapolini (1581) ; pour le XIX^e siècle, revenu au théâtre grec à la suite des travaux de Boissonade, Raoul Rochette, Villemain ou Andrieux, à l'*Antigone* de Meurice et Vacquerie, point de départ, en 1844, d'une nouvelle vague de théâtre «à l'antique» illustré par E. Magne, J. Rebol, Leconte de Lisle ou D. Allemand ; pour le XX^e siècle, à l'arrangement de J. Cocteau ou même au prologue de Hofmannsthal. Ces œuvres relèvent, soit d'une mode littéraire de retour à l'antique qui multiplie simultanément les *Oedipe*, les *Electre*, les *Prométhée*, les *Orphée*, etc., soit d'un hommage à la perfection d'une œuvre tragique particulière. Ce n'est pas le sens ni la portée idéologique du thème d'Antigone qui déterminent le choix de ces traducteurs et adaptateurs, mais l'exceptionnelle qualité d'une œuvre qu'ils s'appliquent, tantôt à restituer fidèlement, tantôt, comme Cocteau, à rajeunir et à adapter au goût et aux mœurs modernes.

Il en va tout autrement des *Antigone* que nous avons évoquées plus haut. On l'a vu, toutes ont reflété, plus ou moins littéralement, un aspect du contexte historique dans lequel elles ont vu le jour. Ne pas voir là un fait troublant, quand ce ne serait que par sa répétition, ce serait aussi faire la part trop belle aux hasards et aux coïncidences. Mais comment rendre compte de cet enracinement tenace du thème dans le terreau de l'événement, de cette sorte de symbiose entre le devenir d'Antigone et les accidents de l'histoire ?

Dans un livre récent consacré aux avatars d'Antigone, M^{me} Simone Fraisse a habilement défini les grandes étapes de l'évolution du thème, mettant en lumière les problèmes de sources et d'influences et multipliant avec justesse et brio les analyses littéraires – ce qui nous dispense de nous y attarder ici. Sans contester la pertinence de son travail ni la subtilité de son analyse, nous souhaiterions nous interroger brièvement sur quelques-unes de ses conclusions.

Il conviendrait, selon ce critique, de distinguer une évolution dans la conception même que nous nous faisons d'Antigone. «Le couple dont la tradition a d'abord retenu l'image, écrit M^{me} Fraisse, c'est Antigone guidant les pas de son père aveugle (...). Jusqu'au XIX^e siècle, on dira une «Antigone» pour incarner la piété filiale»⁽¹⁴⁾. L'assertion n'est exacte que dans une certaine mesure. On observera qu'il s'agit là d'un

(14) S. FRAISSE, *Le mythe d'Antigone*. Paris, 1974, p. 15.

trait du personnage, non d'une caractéristique de la situation exploitée par Sophocle dans son *Antigone*, où Oedipe n'apparaît même pas. Fille aimante, Antigone l'est dans l'*Oedipe à Colone* de Sophocle, dans les *Thébaïde* de Stace et de Racine ou l'*Oedipe chez Admète* de Ducis, toutes œuvres dont est absent le conflit avec Créon et l'on notera même que, dans *Oedipe à Colone*, Ismène n'est pas moins dévouée ni moins aimante que sa sœur. Or qui pense à Antigone pense à Créon ; pas d'Antigone sans Créon, sans la lutte fratricide d'Étéocle et Polynice, sans la malédiction des Labdacides : elle se définit *comme* Antigone par rapport à un contexte nécessairement immuable et c'est cette situation spécifique qui, d'une quelconque jeune fille, fait *une* Antigone. En d'autres termes, la continuité du thème et les motifs de sa résurgence doivent s'étudier en fonction de la situation conflictuelle définie par Sophocle, non dans la perspective d'un personnage qui, extrait de la situation qui le fonde comme symbole, est devenu ailleurs une simple comparse.

En second lieu, selon M^{me} Fraisse, la succession des *Antigone* «constitue une histoire de la sensibilité française (...). En France, Antigone a toujours eu raison contre Créon. (...) Quand par hasard un écrivain, Barrès ou Anouilh, a pris la défense de Créon, il n'a pas été suivi. (...) C'est que l'insurrection de la conscience individuelle, que (le thème) symbolise si parfaitement, est, depuis près de deux siècles, un trait de notre tempérament national»⁽¹⁵⁾. En somme, le thème d'Antigone serait particulièrement accordé au génie frondeur et contestataire des Français. Une semblable explication peut s'avérer convaincante lorsqu'il s'agit de thèmes issus des traditions nationales et se rapportant à un fait de l'histoire d'un peuple : Arminius, par exemple, n'a guère été traité que par des Allemands et Ezzelino da Romano par des Italiens. Elle nous paraît déjà moins pertinente pour Guillaume Tell ou Lorenzaccio, et moins encore lorsque le personnage a accédé, comme Antigone, à l'universalité. On l'a vu, Antigone n'est pas moins fréquente en Allemagne qu'en France et, Reichel et Chamberlain mis à part, Créon n'a pas eu plus de partisans sur les bords du Rhin que sur les bords de la Loire. Ce n'est donc pas non plus le tempérament national qui nous fournira l'explication des retours d'Antigone.

⁽¹⁵⁾ S. FRAISSE, «Le thème d'Antigone dans la pensée française au XIX^e et au XX^e siècles». *Bulletin de l'Association G. Budé*, 1966, p. 287.

Enfin, conclut M^{me} Fraisse, le thème est particulièrement accordé aux «situations conflictuelles de notre temps», qui l'a violemment politisé. «Aujourd'hui, écrit-elle, pas de mythe d'Antigone sans un édit à violer, sans une *transgression*. La scène des lois qui illustre et résume l'affrontement fondamental est capitale dans l'économie de la pièce» (16). Ainsi, à l'explication par le *Volksgeist* succède l'explication par le *Zeitgeist* : le retour d'Antigone au xx^e siècle se justifie par la tendance caractéristique de notre époque à la politisation (17). Il est vrai, et nous en avons cité nombre d'exemples il a quelques instants. Mais ne convient-il pas d'observer aussi que la «transgression» est le nœud même du drame depuis Sophocle et que la politisation du thème nous est apparue à plusieurs reprises depuis l'antiquité ? En réalité, le xx^e siècle n'a fait que marquer sa prédilection pour un thème qui, d'avance, répondait à ses préoccupations ; ce n'est pas le xx^e siècle qui a politisé Antigone, mais Antigone qui a trouvé dans le xx^e siècle son terrain d'élection.

Nous l'avons vu tout à l'heure, l'*Antigone* de Sophocle définissait déjà les termes d'un conflit moral et politique inséré dans l'histoire ; il n'est pas exagéré, en effet, de soutenir que l'affrontement Antigone-Créon constitue véritablement l'essence du thème. Or le problème posé dans la tragédie grecque postule un choix inévitable, sur le plan des idées lorsque le conflit demeure spéculatif, comme c'est le cas chez Sophocle, sur le plan pratique lorsqu'il s'inscrit dans la réalité. Quand le thème d'Antigone, défini comme l'inéluctable opposition entre la conscience individuelle et l'autorité, quant ce thème aurait-il plus de chance de s'imposer à l'esprit de l'artiste créateur, sinon lorsque cet artiste croit voir se développer autour de lui des circonstances historiques pareilles à celles définies, au niveau de la spéculation, par le fondateur du mythe, ou lorsque se ranime, comme chez Garnier et Rotrou, le débat sur la légitimité et les limites de la raison d'État ? Le thème apparaît, dans ces circonstances, comme une référence idéale ou une situation-type. Expression, dès l'origine, d'un certain conflit de caractère politique – au sens large du terme – le thème d'Antigone fonctionne, sur le plan de la conscience culturelle, comme une manière d'archétype. Chaque fois que se développe, dans la réalité historique, une

(16) S. FRAISSE, *Le mythe d'Antigone*, p. 82.

(17) C'est aussi l'opinion de M. Kačer (*op. cit.*, pp. 452-453).

situation conflictuelle entre une minorité opprimée et un pouvoir oppresseur, peut surgir une *Antigone*. Cela est si vrai que celui qui intitule une œuvre *Antigone*, mais qui bouleverse les éléments constitutifs traditionnellement agréés ou ne se réfère qu'au seul personnage et non à la situation qui le fonde, dérouté le lecteur par l'inadéquation de cette œuvre au contenu symbolique auquel son titre la fait prétendre⁽¹⁸⁾. Il ne s'agit nullement, on s'en doute, de réhabiliter la vieille théorie mécaniste du «reflet», ni de restaurer la polémique de Plékhanov, partisan de la littérature «miroir de la vie sociale», contre G. Lanson, défenseur de l'individualité littéraire. Transmis par la tradition, inséparable de la culture occidentale, le thème s'impose en quelque sorte à la conscience pour traduire idéalement une situation donnée et un conflit qui prend valeur de paradigme. Aussi bien, la force de cette tradition est telle que, quand bien même un créateur tenterait d'en secouer le joug, ses lecteurs en demeureraient prisonniers : alors que Jean Anouilh avait prétendu prêter à son *Antigone* une dimension purement existentielle, c'est le public qui s'empresse de la situer dans une perspective politique et historique.

On voit enfin comment de semblables considérations déboucheraient aisément sur le problème de la liberté du créateur en face du mythe⁽¹⁹⁾. N'est-il pas, dans le cas d'*Antigone*, invinciblement attiré vers un thème qui s'impose à lui bien plus qu'il ne le choisit, parce qu'il recèle une irrésistible puissance d'appel ? Le thème agit ainsi à la manière d'un pôle magnétique déterminant ce qu'on pourrait appeler un tropisme de la création. Sans doute serait-il erroné de parler, à propos de tous les thèmes, d'une dépendance inévitable à l'égard du contexte historique. Mais, parce que sa signification profonde est conditionnée, non par un personnage, mais par une situation, le thème d'*Antigone*, un des moins malléables qui soient, constitue sans doute un exemple privilégié de ce que la perspective historique et diachronique peut apporter à la thématologie.

⁽¹⁸⁾ C'est le cas des œuvres de J. Reboul, J. Régnier, P. Bourget, A. Poizat, J. Hennebicq, Cl. Sainte-Soline, etc. Ainsi s'explique également qu'on ait pu faire parfois d'*Antigone* une préfiguration du Christ (Ballanche) ou de Jeanne d'Arc (P. de Saint-Victor, M. Barrès, Y. Florenne, G. Méautis, etc.), comme le rappelle S. Fraisse (*Le mythe d'Antigone*, pp. 41-48). On insiste alors sur la figure de sacrifice et de renoncement, c'est-à-dire sur le personnage, et non sur la situation.

⁽¹⁹⁾ Cf. R. TROUSSON, «Servitude du créateur en face du mythe», *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 20, 1968, pp. 85-98.

Enjeux idéologiques de la mise en texte

par Claude Duchet

(Paris VIII)

Nous envisageons le début d'un roman comme le lieu stratégique d'une mise en texte conditionnée :

- 1) par un rapport avec le titre, question posée au texte et qui en oriente la lecture ;
- 2) par un rapport avec le hors-texte, défini comme ce que le texte suppose, en lui mais avant lui, pour être reçu par son lecteur, comme le *déjà-là* du monde, dans lequel se découpe l'espace romanesque ;
- 3) par un rapport avec le texte, à la fois narratif (fonction d'embranchement du début), thématique et sémique (le «sème», élément de signification minimale, aimante le sens dès l'entrée, selon des parcours signifiants, qui traversent le texte tout au long) ;
- 4) par une rhétorique de l'ouverture, caractérisée par un certain nombre de figures ou *topoi* (lieux communs, procédures codifiées de mise en scène) dont la fonction est de répondre aux questions cardinales du récit : *Qui ? Où ? Quand ?* de provoquer l'attente ou la surprise (éveiller l'attention) tout en livrant un protocole de lecture du texte, par un système complexe de références socio-culturelles.

Ce lieu, l'ouverture, ne prend tous ses sens qu'à l'autre seuil du texte, qui le renvoie au monde, le clôt et l'ouvre tout à la fois.

I. OUVERTURE DE GERMINAL

Le rapport avec le titre peut être différé, comme ici, où nous sommes en présence d'un titre «chiffré» à forte densité sémantique. *Germinal*, titre et élément du texte, fonctionne sur trois plans : information, il désigne un mois du calendrier révolutionnaire ; signe, il connote

globalement une idée de renouveau et ce qu'on pourrait appeler l'idéologie de 89 ; valeur, il est incorporé au tissu textuel auquel il apporte sa double efficace signifiante : germe d'une germination dont on verra peu à peu les progrès (dans le signifié et/ou dans le signifiant : cf. p. 154, 289, 345)⁽¹⁾, réserve de *minéral* dont il est à peu près l'anagramme.

L'ouverture du roman inscrit, par «champs», «mine», «mars» et «menaces» les éléments sémiologiques de l'énoncé inaugural. La dernière page, où s'accomplissent les promesses de la germination, réconcilie les deux printemps, celui du signe et de la valeur, un moment séparés par l'accentuation du thème de la révolte jusqu'au rouge de 93 et de la hache révolutionnaire.

La rhétorique de l'ouverture réaliste assure aux moindres frais la mise en place des éléments du récit : espace, moment initial de la narration, personnages, selon des procédures codées qui président aux rites de passage d'un réel (le monde) à l'autre (le texte). Il s'agit de doter l'espace (prédiégétique) de suffisamment d'épaisseur pour que l'histoire ait un passé, des points d'ancrage, des références qui la cautionnent, mais de faire en sorte que l'espace romanesque existe néanmoins par lui-même à la fois en continuité et en rupture avec le *déjà-là* du monde.

Le début de *Germinal* présente au moins quatre de ces procédures :

1) *topos de l'inconnu*, à valeur d'embrayage : le texte et son lecteur doivent percer un anonymat. Héritage du roman d'aventures, trace d'un non-dit romanesque (cf. G. Genette : *Figures III*, p. 208) ;

2) *topos du novice* : il consiste à placer quelqu'un dans un milieu étranger, *différent*, dont il s'étonnera, dont il aura à faire l'épreuve ou l'apprentissage. Ce qui permet aussi une sérieuse «économie» de hors-texte : le novice apporte peu et voudra tout savoir ;

3) *topos de la rencontre* : un personnage, qui est la mémoire du lieu, en détient les secrets qu'il révèle au novice. L'efficacité maxima du topos est atteinte dans la rencontre archétypale du vieillard et du jeune homme. Un des problèmes du récit romanesque sera la récupération par le texte du personnage délégué à la rencontre, et l'inscription dans le texte des éléments préexistants à celle-ci ;

4) *topos de la lumière* : le lieu éclairé se dévoile et/ou permet la description physique d'un personnage. Il est ici utilisé deux fois : pour

(1) Édition de référence ; Garnier-Flammarion.

la présentation d'[Etienne] et pour celle de [Bonnemort] (p. 32 et 36). L'espace textuel émerge ainsi de l'ombre du hors-texte : une nuit trouée de lueurs rouges.

Ces topoï qui assurent le contact d'un texte et d'un hors-texte sont eux-mêmes effacés par une ruse nouvelles du récit, qui tend à instaurer son ordre propre et à ne rien devoir au monde dont il procède, à inscrire en lui le *déjà-la*, à diminuer ses marges, à réduire son arbitraire en le motivant.

Un détail indiciel, l'espace même de la diégèse, assument des fonctions narratives et dissimulent les artifices de la mise en texte. L'ouverture s'écrit en fait au rebours de son ordre logique : on passe du couple lumière-chaueur (nécessité narrative de l'exposition) au couple nuit-froid (idéologie de l'inscription) : c'est le «petit paquet» qui expose les mains aux lanières du vent. C'est la nuit et le froid qui poussent l'inconnu vers la chaleur des hommes.

Autre exemple, inverse : la rencontre n'aboutit à la parole que par un silence exceptionnellement rompu, ce qui permet à la fois d'évoquer l'air sympathique du jeune homme, élément de sa mimesis, et d'inscrire le silence de Bonnemort comme une valeur thématique du texte (le silence et sa rupture)⁽²⁾.

Qui ?

La prise d'identité se fait en trois temps : un *homme* (topos mais aussi motif romanesque de l'inconnu, leurre à déjouer pour orienter le lecteur vers la vraie piste, celle de l'ouvrier chômeur), *Étienne Lantier* (déclinaison du patronyme, motivée par la méfiance du vieux mineur ou celle qu'Étienne croit lire...), puis, dès lors, *Étienne*, héroïsé par son prénom.

L'énoncé caractérisant Étienne sera disséminé tout au long de l'ouverture, mais sans que le récit puisse ou veuille faire l'économie d'une intrusion d'auteur dans un ensemble à focalisation interne (coïncidence du point de vue du narrateur et du personnage) : «sa tête *vide* d'ouvrier *sans* travail et *sans* gîte». Il ne sera achevé que bien plus tard, notamment en ce qui concerne le «mal héréditaire», qui aura

(2) Voir sur ce point C. DUCHET : «Le trou des bouches noires. Parole, société, révolution dans *Germinal*», *Littérature*, n° 24, déc. 1976.

quelque peine à trouver son texte (cf. p. 68 et l'écho narratif p. 52, 335, 870, 398).

Brun, joli homme, Étienne vient d'ailleurs : il n'est marqué ni par le roux ni par la mine. Ses vêtements mêmes qui préparent son identification et son intégration au monde du travail, marquent une différence avec la tenue des mineurs : coton aminci pour toile mince (p. 48), pantalon pour culotte (p. 42). Pas d'accrocs ni de taches, pas de bâton non plus. L'homme n'a ni le pas ni l'attirail du rôdeur. Veste amincie, mouchoir noué donnent deux repères temporels de l'ailleurs d'où il vient, dans la longue et courte durée. Un détail dit la vie, l'autre l'événement, mais sans donner trop de consistance romanesque à cet ailleurs, à ce vécu avant. Étienne prend texte (comme on prend terre) par ce dénuement honnête qui désarme la misère.

Loin d'effrayer, c'est lui qui craint. La canne de cornouiller viendra pour le départ (p. 500) marquant une force conquise, et des mains libres, délivrées de leur «petit paquet» misérabiliste. C'est la tête qui s'est empli et bourdonne de pensées.

Où ?

Il convient de distinguer trois aspects (lus ensemble) du lieu romanesque :

- a) lieu-milieu, ou lieu-cadre ou lieu-atmosphère (lieu signe) dans lequel est perçue l'information sur un
- b) lieu précis, particularisé, caractéristique de la diégèse (l'univers du récit proprement dit), que le roman transformera en
- c) espace signifiant, lieu-valeur.

Le lieu-milieu à mettre en texte sera nommé p. 35 : «les pays de la houille et du fer». C'est le «pays noir» du discours social sur la mine, qui est aussi le plat pays du nord. Terre ouvrière, espace géométrique («route droite»), dur («pavée») et nu. Campagne, mais sans arbres. Seules cultures nommées : les betteraves, plantes racines, qui poussent (le regard) vers la terre. Voir les transformations du paysage assumé p. 90-91, p. 148 et bien entendu à la fin, celles du paysage transfiguré.

Germinal est la transformation du lieu a), malgré la permanence de b).

Pour le lieu de la diégèse, la précision des détails s'oppose à la fantasmagorie qui va naître «à un coude du chemin». On sait l'itinéraire, le point kilométrique exact où commence le récit. Mélange

d'une toponymie réelle (Lille, Marchiennes) et d'une toponymie imaginaire (Montsou, Le Voreux). Village (coron) informe et, peu à peu, mine-usine entraînant un afflux de termes techniques, quand elle «sort du rêve». Nulle intimité : le lieu diégétique de *Germinal* est ouvert, collectif, chiffré, (coron des Deux-cent-quarante, n° 16 du deuxième corps, p. 40). b) et a) sont l'imposé du texte (à la fois géographique et idéologique) : pour le lecteur parisien et, forcément «bourgeois», il s'agit d'un «ailleurs» exotique, innommé, d'une terre à mirages.

Mais le texte inscrit ses valeurs propres, en travaillant ce lieu et son mirage même ; passage du connu à «l'inconnu des nuits obscures», qu'il faudra pénétrer en tout sens, d'un lieu vide à ces ténèbres que «la main du vieillard emplit de grandes misères» (p. 35), du lieu fantastique au lieu réel, «dominé» (p. 35), d'un lieu signifié à un lieu signifiant.

Le *Voreux* fournit un support phonique au mythe de la bête souterraine, et creuse une bouche d'ombre dans la surface plane du récit. Nature et industrie échangent symboliquement leurs marques (nuit sans étoiles — ciel mort — lunes fumeuses). Bonnemort réveille les maléfices de «la fosse». La marche d'Étienne est en son principe mouvement d'un point à un autre et sert à fixer le lieu, le point de départ (*Marchiennes*) d'une errance : elle va devenir le choix entre «la liberté des grandes routes» (p. 90) et un parcours, un itinéraire accepté. Elle organise thématiquement un lieu romanesque par une série d'oppositions (marche/piétinement) ou de rappels (p. 326 et suivantes) au cours desquels la marche solitaire du début sera transformée en quête et remise en marche de l'Histoire. Néanmoins cette marche initiale, *mimesis* d'une mise en texte, d'une entrée dans l'espace romanesque, dans la mesure où elle commande la fin du roman, n'est pas sans orienter celui-ci, *esthétiquement*, vers une idéologie du progrès par les élites ouvrières qui donnent l'exemple et le sens de la marche. C'est au moins une lecture possible du roman. La reprise thématique du noir (caractère du lieu) irait dans le même sens. Elle s'ordonne dès le début selon une opposition du noir et du rouge, ce dernier inscrit dans les mains saignantes, la «tristesse d'incendie» (p. 35), «le reflet sanglant» (p. 36) du brasier (cf. aussi p. 39). Au feu et au sang qui marquent les ténèbres d'un monde inconnu, s'opposeront «le bleu limpide» du départ (499), sous les rayons du soleil d'avril (502), dans un foisonnement de «vert».

Quand ?

Sont à distinguer :

- 1) l'époque ou temps de l'histoire : l'Empire est donné p. 36 avec, par la guerre du Mexique, une indication de date approximative ; autre indication qui porte sur un temps social : période de crise économique ;
- 2) le temps du calendrier et celui des horloges (temps de la diégèse), sont aussi précis que pour le lieu : une nuit du dimanche au lundi, au mois de mars 186(4), vers 3 heures du matin ; indications disséminées dans le chapitre ;
- 3) le temps signifiant (temps-valeur) : *Germinal* (21/22 mars-19/20 avril) est la durée symbolique du roman qui va d'un mars «réel» à un avril «réel». La nuit permet d'inscrire le travail de nuit, et d'assister à la reprise du travail, le lundi à l'aube. Les horloges découpent la durée romanesque et le travail humain en fragments sociaux simultanés mais hétérogènes (Voir par exemple les «quatre heures» des pages 38 et 40). *Un emploi du temps* régit l'univers de *Germinal* : Maheu n'a pas besoin de regarder l'heure, qu'il s'est incorporée, mais son plus grand dénuement sera marqué par la vente du coucou (p. 262).

Enfin, nous l'avons vu, la nuit, information, élément de la diégèse, topos inversé de l'ouverture-soleil (type : «Par une belle après-midi de printemps...»), permettant sa reprise par des lunes factices, devient métonymie du noir. Zola fait de la nuit avec du temps. À la «nuit sans étoiles» du dehors correspond «la nuit sans astres» du dedans (p. 67).

Associée à *la* plaine, au *dans* et au *sous* qui ferment aussitôt l'espace où l'on entre, *la* nuit devient matière et matrice du lieu, promu en «ici» tragique et placé sous le signe de la négativité⁽³⁾ (multiplication des sèmes de privation : *sans* étoiles, *sans* travail et *sans* gîte, seul, ne... pas ne... que, aucun, rase, nues...). Cette négativité active dans le texte laisse pressentir une idéologie de la révolte, par un renversement très hugolien du moins au plus, du noir au bleu.

On peut ainsi repérer dans les premières pages de *Germinal* les traces d'un travail textuel producteur d'idéologie dans la mesure où l'esthétisation du décor, la répartition des contrastes, l'utilisation et la transformation des «topoi de l'ouverture» peuplent le roman de tensions pas

⁽³⁾ Cf. Pierre COGNY : «Ouverture et clôture dans *Germinal*», *Les Cahiers naturalistes*, n° 50, 1976, p. 69.

toujours résolues entre des procédés romanesques (inscription du lecteur), des informations documentaires (inscription de la diégèse) et un projet idéologique (inscription de l'auteur).

Le début d'un roman, sa mise en texte, donne à lire le code d'une lecture, celle que suppose la situation de communication spécifique où le situent sa date et ses conditions d'écriture. À nous de défaire ce code, par *notre* lecture, elle aussi située, ou de suivre, à travers le texte, d'autres parcours que les itinéraires conseillés. Aussi bien, pour varier le point de vue et bénéficier des enseignements d'une analyse contrastive, j'élargirai la perspective aux différentes stratégies inaugurales des *Rougon-Macquart* (4).

II. LES PREMIÈRES PHRASES DES ROUGON-MACQUART

Me situant toujours dans le lieu critique des *incipit*, je me limiterai ici, de manière expérimentale, à la première phrase, au sens strict : de la majuscule initiale au premier point. Je rappellerai d'abord l'intention d'une démarche qui se voudrait pédagogiquement suggestive, puisqu'elle pourrait donner lieu à différents exercices : lecture croisée de différents débuts de roman, amorces narratives proposées comme arguments, études des mécanismes de mise en texte, analyses de micro-énoncés, repérage de modèles ou de stéréotypes, identification de la zone référentielle d'un *incipit*, définie comme ses conditions minimales de lisibilité...

C'est ce dernier point surtout que je voudrais préciser, pour les romans de type «réaliste», sans soulever ici une querelle de définition (5). Les enseignants connaissent bien le piège : ou l'on traverse le roman pour envisager seulement les réalités historiques et socio-économiques dont il paraît l'image plus ou moins fidèle et l'on s'occupe de tout sauf du roman lui-même, ou l'on néglige ce contenu impur pour mettre en lumière l'imagination créatrice et le pouvoir transfigurateur du romancier.

L'étude des premières phrases pourrait être une propédeutique à une véritable lecture du texte et de ses rapports au monde, en le rapprochant de ses conditions réelles d'existence. Elle est en tout cas essentielle pour l'analyse sociocritique d'un texte romanesque.

(4) On trouvera en annexe l'ensemble de ces textes dans leur ordre chronologique.

(5) Cf. Philippe HAMON : «Un discours contraint», *Poétique*, n° 16, 1973, notamment p. 434.

Entre monde et texte

Tout seuil est à double sens, il ouvre et ferme à la fois, distingue un dedans d'un dehors. S'agissant du seuil d'un roman on oublie trop son autre face, celle qui est tournée vers le monde, au profit de la contrée mystérieuse qu'il inaugure, le texte. Et pourtant le roman est essentiellement un livre partagé, entre une référence insidieuse et têtue et la souveraineté postulée d'une écriture. Ce dont s'avise un auteur d'avant-garde dans l'incipit de son «roman». «Le livre est un ensemble décroché qui pend à l'intérieur de l'espace du monde» (Pierre Rottenberg, *Le Livre partagé*). De ce décrochement le roman garde trace ; il n'est jamais si net en son départ qu'il n'entraîne avec lui des lambeaux de réel et ne laisse voir ses points d'ancrage. Et cela quelle que soit la voie qu'il ait choisie, celle du roman figuratif – relevant d'une esthétique de la représentation – ou celle du roman non figuratif – mettant l'accent sur sa propre écriture, sur sa fiction. Celui-ci commence par dire, d'une manière ou d'une autre, «je suis roman» (ou «je suis texte»), celui-là feint d'être transparent au monde, se veut *mimesis*, imitation, reproduction d'une réalité observée. Sans être nécessairement davantage lié au monde, c'est ce dernier qui a jusqu'à présent fourni les critères de lecture, spécialement dans la pratique scolaire. Mais comme l'autre il connaît et traverse cette hésitation du seuil, cet entre deux où se négocie sa relation au monde, ce lieu instable d'une double attraction. Comme l'autre il doit bien commencer, donc s'écrire, donc consentir à sa distance et devenir du texte.

Se rencontrent ici des schémas d'ouverture, des procédures d'encodage fixés par une tradition littéraire. Car les débuts du roman mettent d'abord en cause une technique et ne relèvent pas du seul arbitraire d'un démiurge omnipotent. Contraint par les règles du genre qui s'affirment alors comme des pratiques idéologisées, le romancier l'est aussi par l'ensemble de son projet, quelle qu'en soit encore l'imprécision. «La fabrication du livre, en l'ensemble qui s'épanouira, commence dès une phrase». Laissons de côté, dans cette proposition de Mallarmé, le glissement qui s'y perçoit, d'initial à initiatique, pour en retenir deux mots, *fabrication* (qui renvoie aux techniques dont je parlais) et *ensemble*. La phrase inaugurale est déjà le fragment d'un texte qui s'y inscrit implicitement, et peut même résulter d'un déplacement calculé, pour donner par exemple l'illusion d'un début *in medias res*, à la manière épique, ce qui entraîne pour la suite des

reprises et des retours, une redistribution stratégique de la matière initiale.

Au lieu donc d'un *fiat* créateur se dessine un triple conditionnement de la mise en mots d'une «histoire» : par une rhétorique de l'ouverture plus ou moins assumée, par l'ensemble signifiant du texte, par la prégnance d'un hors-texte, nécessaire à la situation de communication instaurée. La séquence initiale se détache en effet sur un fond implicite d'allusions socio-historiques ou socio-culturelles qui définissent un champ intellectuel et déterminent un seuil de perception. Le texte le plus «réaliste» n'apporte jamais par lui-même de réponse aux questions que l'on peut lui poser sur sa «fidélité» au réel mais son effet provient de cette marge qu'il suppose autour de lui, de ce désigné qui l'accompagne sans jamais être nommé, toujours présent sans doute mais particulièrement éclairé à cet instant du décrochement.

La phrase initiale est une décision, sur le monde et sur le texte. Sur le monde, car le romancier fait alors choix de ses matériaux de départ parmi les objets, les lieux, les moments, les êtres et les mots que l'univers lui propose et désigne ainsi l'espace de référence qui va cautionner et orienter son récit. Sur le texte, car le roman quitte alors le domaine infini des possibles pour produire son propre espace, définir son parcours spécifique, engendrer sa lecture. C'est en effet aussi le moment où le lecteur est appelé à l'existence, à la fois comme sujet de l'expérience qu'il va vivre et comme mémoire de ce qu'il a vécu. Ces mots que je lis sans avoir encore d'autre référence que le monde dont je m'éveille supposent entre moi et le texte une expérience commune de l'histoire et de la société. Que cette expérience soit la mienne, en 1973, ou celle du public destinataire du roman, il n'importe : les informations que le lecteur est censé détenir pour la compréhension de ce qu'il va lire valent moins pour elles-mêmes que pour ce qu'elles signifient : un nécessaire échange entre le dit du monde et le dit du texte par la médiation d'un lecteur destinataire et souvent narrataire (c'est-à-dire introduit dans le texte comme allocuteur : le narrataire est au lecteur ce que le narrateur est à l'auteur).

La première phrase apparaît pour ainsi dire découpée dans une page déjà écrite par le monde, tenant à elle, tenant d'elle ses conditions de lisibilité, donc d'existence, et, dans une indécidable ambiguïté, une partie de son sens.

Pot-Bouille et Le Maître De Forges

On comprendra peut-être mieux ce qui est ici en cause en parcourant ce qui suit, comme préalable à notre *corpus* : «Par une claire journée du mois d'octobre 1880, un jeune homme vêtu d'un élégant costume de chasse était assis à la lisière d'un de ces beaux bois de chênes qui couvrent de leur ombre fraîche les premières pentes du Jura». L'incipit «réaliste» est poussé dans ces lignes jusqu'à sa caricature commerciale. Il donne toutes les réponses attendues au «quand», au «qui», au «où», de la diégèse, sans oublier de désigner son narrataire par le tic balzacien du déictique généralisant («un de ces...») et de requérir la connivence du public par une débauche qualificative. La nature est là, qui l'invite et qui l'aime ; on n'attend plus que le nom du jeune homme, auquel une posture méditative procure une certaine *aura* romanesque. Mais foin du vieux chêne romantique : nous sommes dans une solitude civilisée, parmi les coteaux modérés. Le hors-texte se dissout dans les fausses précisions du cliché culturel. L'espace de référence est sans épaisseur et 1880 n'est pas une date de l'Histoire. L'énoncé n'en est pas moins socialement marqué : la chasse est de rigueur à l'automne autant que l'élégance du costume ; le paysage fleure l'aisance rustique, rehaussée par une légère touche aristocratique. Transparence naïve du signe. Énoncé canonique, pourrait-on dire : c'est le modèle que retravaille inlassablement, dans *la Peste*, le pathétique apprenti romancier de Camus : «Par une belle matinée du mois de mai, une élégante parcourait, sur une superbe jument alezane, les allées fleuries du Bois de Boulogne». Il s'agissait, on ne l'aura peut-être pas reconnu, de l'incipit d'un best-seller de 1882 : *Le Maître de forges*, par Georges Ohnet, l'exact contemporain de Zola. Que l'on compare à l'incipit de *Pot-Bouille*, paru la même année : une phrase sans complaisance, épurée d'adjectif. Les indications de lieux dessinent un trajet parisien et résument une histoire. Dans le hors-texte se profile la province d'où vient Octave avec tout son bagage : les trois malles contiennent une vie, un passé et un avenir. Ce nouveau Rastignac n'arrive pas démuni et sait où il va. Autour de lui c'est déjà la cohue, le remuement urbain, le brouhaha de la capitale. Arrêt bénéfique, au seuil d'une destinée.

Denise, elle, (*B.D.*) vient à pied de la gare Saint-Lazare et n'apporte rien. Autre espace, autre durée. Mais ici pointent les détails misérabilistes : les deux frères, la dure banquette, profil d'un itinéraire difficile. On ne saura que plus tard sa destination. Pour le moment elle est

encore immergée dans le hors-texte, ce pénible voyage de nuit. Octave a déjà rompu les amarres. L'un et l'autre regardent Paris, à partir d'expériences différentes. Densité de l'histoire et du social autour d'eux, marge épaisse du hors-texte, adossé à une histoire réelle, dont le dit du texte prend déjà le relais.

Pot-Bouille eut quelques démêlés en justice, pour une question d'homonymie. Un journaliste facétieux proposa de désamorcer le texte en rectifiant le début. Il retrouva naturellement le stéréotype : «Par une fraîche matinée de (...), un élégant coupé...» (*Les Rougon-Macquart*, éd. de la Pléiade, III, p. 1626)...

La fortune des Rougon

Les vingt incipit des *Rougon*, même quand ils gardent trace de certains clichés, les font travailler et les déplacent, par cet appui trouvé dans le hors-texte. Je m'en tiendrai à deux aspects pour illustrer les deux faces de l'incipit : la situation de communication, ouverture sur le monde, la sémantisation de l'énoncé, ouverture sur le texte. Le début du *Maître de forges* aura fourni la contre-épreuve d'une situation construite sur des clichés et d'une sémantisation très faible.

La Fortune des Rougon reproduit en l'enrichissant le schéma de *Thérèse Raquin* :

«Au bout de la rue Guénégaud, lorsqu'on vient des quais, on trouve le passage du Pont-Neuf, une sorte de corridor étroit et sombre qui va de la rue Mazarine à la rue de Seine».

Il s'agit d'un énoncé descriptif à focalisation sur le narrataire omniscient, le narrataire est inscrit sous la forme d'un *on* qui équivaut à un «vous» et, aussi bien, à «tous ceux avant ou après vous qui...». Le narrataire est donc à la fois le lecteur et le témoin de vraisemblance (ou de véracité), préexistant et survivant au texte, le délégué du monde dans le texte. Effet renforcé par l'emploi du présent, présent gnomique, itératif apparenté au discours des guides, une des formes du discours social. Ce *on* – dont nous faisons partie – cautionne une géographie romanesque (dans *F.R.*), où se mêlent une toponymie réelle : Nice et une toponymie fictive : Plassans (même procédé, nous l'avons vu, dans *G*) ; mais cette toponymie fictive est naturalisée par sa contiguïté avec un lieu réel, par la référence à un *pays* géographiquement situé, par la *mimesis* d'un itinéraire pourvu de repères familiers, c'est-à-dire fondé sur une expérience quotidienne du «lecteur» ; les indications d'orienta-

tion sont des déictiques à fonction vraisemblabilisante. Il s'agit de prendre possession d'un espace déjà là, de procéder par une reconnaissance des lieux. De plus le discours social, la rumeur, le on dit, la voix populaire ont déjà parlé cet endroit pour lui donner une appellation : aire Saint-Mittre. La toponymie fictive se trouve ainsi cautionnée par le dire du lieu, par la toponymie mythique du lieu dit, et, le mouvement de la phrase le montre, c'est cette dernière qui commande à la toponymie réelle : le lieu romanesque est ainsi plongé dans l'épaisseur d'une géographie et d'une histoire antérieures à lui.

Par cette inscription l'énoncé se sémantise déjà, puisqu'il est répondu à la question *où* par la désignation de trois lieux distincts : le lieu milieu de la diégèse, Plassans, le lieu marqué : Aire Saint-Mittre et un espace de référence plus lointain. De plus, le point de départ du roman est décentré, situé dans un dehors. Le *topos* de l'entrée (avec le motif de la Porte) s'y trouve, mais inversé : on sort au lieu d'entrer, on quitte le familier, le stable, un plein social : la ville, les maisons, pour l'inconnu romanesque, le vide du *terrain vague*, désigné ainsi comme un espace d'aventure, chargé de connotations dans la mémoire collective (ou la mémoire du texte) : lieu de hasards, de rencontres, et peut-être de jeux d'enfance (6). Espace donc à la fois socialisé par une pratique humaine, par la hiérarchie des lieux (villes > faubourg > terrain vague) et «romanisé» par un certain mystère, une indétermination qui maintient un rapport énigmatique avec le titre (un énoncé plus fermé aurait donné *le terrain vague*). On pressent cependant que, d'une manière ou d'une autre, la fortune des *Rougon* sera liée à ce terrain vague.

L'écart est signifiant par rapport à l'énoncé «canonique». Tout l'accent est mis sur le lieu. *La Fortune des Rougon* s'enracine dans un pays. Le cycle sera aussi l'histoire d'une terre et d'une région. le *quand* n'est indiqué que de façon très indirecte, à la frontière de deux chronologies, celle de la coutume et celle de l'Histoire, de deux vocabulaires (porte, route, ville, maisons vs terrain vague, aire), de deux espaces sociaux : ville/non-ville, milieu urbain/milieu paysan. Pas de réponse au *qui*. L'énoncé descriptif retarde une entrée en scène (cf. *P.A., R., N., D.* et surtout *D.P.*), dès lors attendue, mais qui sera médiatisée par le lieu. Le

(6) Sur ce «terrain vague» voir la pénétrante étude de Naomi Schor : «Mythe des origines, origine des mythes», *La Fortune des Rougon, Les Cahiers naturalistes*, n° 52, 1978.

terrain vague, au début du cycle des *Rougon* fonctionne donc comme espace à peupler d'une histoire, à remplir d'Histoire, et reste pour le moment le lieu d'une attente, en quoi ce début reproduit aussi l'une des figures du seuil (cf. implicitement *F.A.*, *S.E.*, *N.*, explicitement *A.* ⁽⁷⁾ et *J.V.*).

La Curée et Le Ventre de Paris

La Curée présente en revanche un incipit narratif. Positionnellement la calèche – qui se déplace – se substitue au terrain vague. L'espace romanesque est plus socialisé : un espace encombré (cf. *P.B.* et implicitement *S.E.* et *Ar.*, tous romans de la «société») à la place du terrain vague et vacant. Il s'agit d'évoluer dans un milieu humain, de s'y frayer un passage. Même décentrement, même décalage entre deux lieux, mais le mouvement est inversé, du dehors vers un dedans (cf. *V.P.*, *F.A.*, *S.E.*, *P.B.*, *B.D.*, *G.*, *B.H.*, *Ar.*). Et ce dedans, le lieu du retour, est bien entendu préexistant au texte. Pas de narrataire, le lecteur contemporain est suffisamment alerté par les connotations d'un espace référentiel familier. Bord du lac, voitures, calèche évoquent une mondanité luxueuse, donnée comme un fait de civilisation (L'article défini, ici obligatoire, peut ailleurs transformer la nature d'un détail : cf. *B.H.*). Le roman prélève, pour s'inscrire, son instant initial sur la durée homogène d'un temps social : la première phrase de *la Curée* n'inscrit pas un événement, mais un rituel (cf. *P.A.*, *T.*) celui du retour, de l'encombrement, du marcher au pas. Le ralentissement, mouvement freiné (arrêté dans *P.B.*), sera propice à la description et à la présentation des occupants de la calèche (cf. *F.A.*, *S.E.*). Mais thématiquement est posée ainsi une «valeur» du roman, celle de l'encombrement du temps et de l'espace, et d'une pression de la socialité sur les êtres.

L'incipit de *V.P.* reproduit encore un mouvement d'entrée dans l'espace du roman, mais le texte se définit d'abord (comme *F.R.*) par un certain vide : «Au milieu *du* grand silence». Le défini renvoie ici encore à un temps familier, reconnu, vécu : nous sommes dans un espace socialisé où s'observent des déplacements réglés, des emplois du temps. L'activité, le bruit, la vie s'opposent, comme une sorte de flot ou de flux au silence, au désert, au sommeil. Les voitures des maraîchers ont

⁽⁷⁾ Pour l'étude du début de *l'Assommoir* voir Jacques DUBOIS, «*L'Assommoir*» de Zola. *Discours, Société, Idéologie*, Coll. «Thèmes et Textes», Larousse, 1973.

remplacé la calèche aristocratique. Paris, et, à l'intérieur de Paris, la destination des voitures, le *Ventre*, se profile comme terrain romanesque et paysage familier. Un discret topos de la lumière (nous sommes à l'aube : cf. *P.A.*) prélude à la rhétorique du dévoilement : le lieu va peu à peu s'éclairer et se décrire. Là encore les personnages sont en attente d'être, prédéterminés par un espace chargé *a priori* de sens (cf. *D.P.*, où le personnage est absent).

En revanche pour deux autres romans un personnage est présent dont le récit précisera le rôle, sans que soient changées d'autre part les caractéristiques essentielles des énoncés initiaux. On peut en effet repérer une constante, la *mimésis de l'entrée* qui est en même temps la figure symbolique de la mise en texte, de l'entrée dans l'espace du roman. Au plan du vocabulaire le paradigme est évident : *on sort de...* (entrée à rebours), *rentraient, montaient vers Paris, en entrant, son entrée, amenait Octave de..., était venu à pied, un homme suivait seul... de... à, en entrant, Saccard entra...*

On peut considérer que la marche est la transposition d'un mouvement d'entrée et que le topos du lieu vide (*N.*) et/ou de l'attente se rattache à lui dans la mesure où il implique l'imminence d'une entrée. Il y a là, pour l'ensemble des *Rougon*, un véritable schéma générateur du roman, qui utilise avec quelques variations une des figures les plus attestées de l'ouverture, tout en jouant des dissonances entre les deux espaces désignés pour dramatiser plus ou moins fortement l'énoncé inaugural. Quant à l'incipit du *Docteur Pascal* il me paraît représenter dans sa clôture heureuse et dans sa paix conquise ce que Ph. Bonnefis appelle «la chambre aux écritures»⁽⁸⁾. Introduction *in fine* de l'auteur protégé de l'ardeur du dehors dans l'intimité d'une œuvre assumée.

Sémantique et idéologie

Quelques notes rapides sur l'ensemble de ces incipit considérés dans leur matériel lexical :

a) Au point de vue des indications de temps, une seule date (*R.*), mais l'heure est donnée cinq fois (*A.*, *Ar.*, *O.*, *J.V.*, *N.*) Le lien avec le temps

⁽⁸⁾ «Intérieurs naturalistes», dans *Intime, intimité, intimisme*, Université de Lille III, Éditions universitaires, 1976.

quotidien, voire avec les saisons, est plus fort qu'avec le temps historique.

b) Pour les lieux, l'espace urbain l'emporte : 10 exemples contre 7, et 3 lieux indéterminés ; mais, d'une autre façon, l'espace ouvert l'emporte sur l'espace clos et ce dernier reste la plupart du temps sous l'emprise du monde.

c) 4 prénoms ou surnoms féminins. L'appellation par le patronyme ou la fonction reste réservée aux hommes.

d) Les objets se regroupent en deux registres principaux : le mouvement dans une civilisation en marche (voitures, train, wagon, calèche, roues, fiacre, malles) et l'ustensilité quotidienne (balai, plumeau, veilleuse, cornet, livre, coucou, horloge, semoir).

e) Autre trait caractéristique : la prédominance des verbes d'action, l'absence à peu près totale de verbes «psychologiques». Rappelons la déclaration de Zola : «Mes personnages pensent autant qu'ils doivent penser ; autant que l'on pense dans la vie courante». Il n'est pas besoin d'intrusion d'auteur pour qu'un profil idéologique de l'œuvre se dévoile.

Mais il s'agit là d'une idéologie à peu près consciente. À un autre niveau se dessine une contradiction d'une autre portée. Le roman zolien est conduit à effacer les traces de sa mise en texte pour mieux coïncider avec ce dont il veut rendre compte. Sa limite serait de commencer par le rien ou le presque rien, lieu vide ou table rase à partir de quoi construire une expérience, ou rien ne puisse advenir par l'écriture.

Les incipit oscillent entre la tentation de l'insignifiance et celle de la redondance descriptive, qui tendrait à épuiser d'un coup le hors-texte. Il faudrait suivre au delà de la première phrase cette stratégie du dévoilement qui tend à «naturaliser» dans le texte ce qui était déjà là, dans le monde, avant lui, en le donnant pour un produit de l'acte narratif, ce qu'exige la vraisemblance interne du récit, mais ce qui contredit l'idéologie de la représentation.

Annexe

Premières phrases des Rougon-Macquart (ordre chronologique du texte)

F.R.

«Lorsqu'on sort de Plassans par la porte de Rome, située au sud de la ville on trouve, à droite de la route de Nice, après avoir dépassé les premières maisons du faubourg, un terrain vague désigné dans le pays sous le nom d'aire Saint-Mitre.»

C.

«Au retour, dans l'encombrement des voitures qui rentraient par le bord du lac, la calèche dut marcher au pas.»

V.P.

Au milieu du grand silence, et dans le désert de l'avenue, les voitures de maraichers montaient vers Paris, avec les cahots rythmés de leurs roues, dont les échos battaient les façades des maisons, endormies aux deux bords, derrière les lignes confuses des ormes.»

C.P.

«Désirée battit des mains. [C'était une enfant de quatorze ans, forte pour son âge, et qui avait un rire de petite fille de cinq ans.]»

F.A.

«La Teuse, en entrant, posa son balai et son plumeau contre l'autel.»

S.E.

«Le Président était encore debout, au milieu du léger tumulte que son entrée venait de produire.»

A.

«Gervaise avait attendu Lantier jusqu'à deux heures du matin.»

P.A.

«La veilleuse, dans un cornet bleuâtre, brûlait sur la cheminée, derrière un livre, dont l'ombre noyait toute une moitié de la chambre.»

N.

«À neuf heures, la salle du théâtre des Variétés était encore vide.»

P.B.

«Rue Neuve-Saint-Augustin, un embarras de voitures arrêta le fiacre chargé de trois malles, qui amenait Octave de la gare de Lyon.»

B.D.

«Denise était venue à pied de la gare Saint-Lazare, où un train de Cherbourg l'avait débarquée avec ses deux frères, après une nuit passée sur la dure banquette d'un wagon de troisième classe.»

J.V.

«Comme six heures sonnaient au coucou de la salle à manger, Chanteau perdit tout espoir.»

G.

«Dans la plaine rase, sous la nuit sans étoiles, d'une obscurité et d'une épaisseur d'encre, un homme suivait seul la grande route de Marchiennes à Montsou, dix kilomètres de pavé coupant tout droit, à travers les champs de betteraves.»

O.

«Claude passait devant l'Hôtel de Ville, et deux heures du matin sonnaient à l'horloge, quand l'orage éclata.»

T.

«Jean, ce matin-là, un semoir de toile bleue noué sur le ventre, en tenait la poche ouverte de la main gauche, et de la droite, tous les trois pas, il y prenait une poignée de blé, que d'un geste, à la volée, il jetait.»

R.

«Pendant le rude hiver de 1860, l'Oise gela, de grandes neiges couvrirent les plaines de la basse Picardie ; et il en vint surtout une bourrasque du nord-est, qui ensevelit presque Beaumont, le jour de Noël.»

B.H.

«En entrant dans la chambre, Roubaud posa sur la table le pain d'une livre, le pâté et la bouteille de vin blanc.»

Ar.

«Onze heures venaient de sonner à la Bourse, lorsque Saccard entra chez Champeaux, dans la salle blanc et or, dont les deux hautes fenêtres donnent sur la place.»

D.

«À deux kilomètres de Mulhouse, vers le Rhin, au milieu de la plaine fertile, le camp était dressé.»

D.P.

«Dans la chaleur de l'ardent après-midi de juillet, la salle, aux volets soigneusement clos, était pleine d'un grand calme.»

Sociologie du déguisement : lecture créatrice

par Jean V. Alter
(*Philadelphie, Pennsylvania Univ.*)

I. THÉORIE

Parler de l'actualisation d'un texte littéraire c'est déjà postuler qu'un texte peut être actualisé, c'est-à-dire qu'on peut l'insérer dans l'actualité. Bien entendu, on peut nier cette possibilité et refuser toute la problématique qui en découle. Mais si l'on accepte, il convient d'abord de préciser le sens des notions en cause. Avec la meilleure volonté du monde, on ne pourra s'entendre sur du vague.

Première question : «le texte littéraire» s'oppose-t-il à tout autre texte, ou est-il un texte comme les autres ? Dans le premier cas, il faudrait commencer par définir «le littéraire» – aventure qui disperserait la discussion. Il vaut mieux admettre que tout texte peut être actualisé, y compris le littéraire. Il ne s'agit donc plus de définir la littérature, mais seulement de rendre compte de la présence du «littéraire» dans l'énoncé du problème. Le contexte donne la réponse : on sait qu'on parle de l'enseignement, et donc des textes que l'on enseigne. Peut-on préciser davantage ? Y a-t-il un commun dénominateur à toutes les œuvres que l'on fait, ou peut faire, étudier ? À considérer des cas individuels, on tombe dans l'atomisation totale, chaque texte se recommandant d'une combinatoire de raisons multiples : patrimoine culturel, perfection d'une forme, exemple d'un genre, témoignage d'une époque, valeurs morales, connaissance de l'homme, sens de la vie, portée révolutionnaire, etc. Dans tous ces cas, le choix ne se présente jamais gratuitement, mais toujours au nom d'une certaine valeur qui, le plus souvent, se situe à l'extérieur du texte. Or cette valeur, même lorsqu'elle relève des aspects textuels, par exemple style ou structure, n'a rien à

voir avec le caractère littéraire de l'œuvre. Celui-ci, par un jeu de post hoc, ergo propter hoc, est donné par le choix même : tel texte devient littéraire parce qu'on l'enseigne, et on l'enseigne parce qu'on l'affirme littéraire. Tirons la conséquence : dans cette discussion des textes littéraires, on peut évacuer la notion de littérature et ne parler que des textes qu'on enseigne, soit des «classiques» anciens et modernes.

L'actualisation pose une question plus complexe. S'il y a lieu d'actualiser un texte, cela entend qu'il n'est pas actuel mais aussi que d'autres peuvent l'être. Or, qu'est-ce qui permet de déclarer qu'un texte est actuel ou non ? La Palisse décréterait qu'est actuel un texte produit actuellement, et non-actuel un texte produit dans le passé. Mais on ne peut changer les circonstances de la production. Une date ne s'actualise pas. Une œuvre du 17^e reste une œuvre du 17^e, à moins de la réécrire. Donc, puisqu'on postule la possibilité d'actualisation, la lapalissade ne s'applique pas ici. Le texte actuel serait plutôt celui qui s'insère dans l'actualité, et non-actuel celui qui ne s'y insère pas, sans égard à la date de production. La praxis déterminerait, dans cette perspective, si tel poème du xvi^e siècle est encore actuel ou tel roman contemporain ne l'est déjà plus, ou ne l'a jamais été. Mais c'est buter contre une nouvelle difficulté. Car qu'est-ce que cette «actualité» où il faut s'insérer ? Bien sûr, elle peut s'entendre comme l'ensemble des problèmes qui préoccupent la société et les individus à un moment donné. Dès lors, s'insérer dans l'actualité voudrait dire se rattacher plus ou moins directement à ces problèmes, y mener ou en découler, s'expliquer en leurs termes ou contribuer à leur explication et, pour cela, emprunter un langage courant à l'époque. Soit. Il y aurait des classiques qui satisferaient à ces conditions, et d'autres qu'il faudrait actualiser. L'ennui, c'est que la problématique et le langage d'une société ne forment pas d'ensembles simples, que les individus se distribuent entre des groupes qui se chevauchent, bref que l'actualité est un chaos où l'on peut tout trouver. Il y a la pression des groupes périphériques : les parents qui ont des horizons d'attente et l'État qui défend une idéologie ; puis les milieux à intérêts spéciaux : la presse, les éditions, les bibliothèques, etc. Même dans les deux groupes directement en cause – enseignants et enseignés – il est extrêmement difficile, sinon impossible, de dégager une «actualité» certaine. Habent sua fata collegae : tels voués à l'érudition, dont l'actualité et le langage ne sont que sources, éditions, variantes, noms, dates, influences ; tels autres révolutionnaires qui respirent le politique et actualisent le social, l'idéologie, l'action. Le psychanalyste

se préoccupe d'Oedipe (ou d'anti-oedipe), le semiologue du jeu des signes, le linguiste des structures verbales. Il y en a pour qui texte n'est que prétexte à une problématique nationale ; pour d'autres, il faut le rattacher à la condition d'un sexe, d'une religion, d'une minorité. À écouter leurs voix, toutes les œuvres enseignées seraient actuelles, chacune pour une raison particulière. On n'aurait donc pas besoin de les actualiser. Impasse. On pouvait d'ailleurs s'y attendre. Car, rappelons-le, le désir d'actualisation n'est pas né chez les enseignants pour qui tout classique est par définition actuel. Ce sont les enseignés qui l'ont d'abord lancé en réclamant «the relevance».

Mais qu'est-ce qui est actuel, ou non, pour les jeunes ? Sans doute sont-ils moins engagés dans les «actualités» rigides que leurs aînés, mais plus sensibles aux différences de tempérament, de milieu, de groupe d'âge. L'actualité d'un citadin sophistiqué de 18 ans a peu en commun avec celle d'un petit paysan de 12 ans. Certes, surtout chez les plus jeunes, les problèmes tendent à se limiter au moi et à la famille, et l'adolescence découvre la révolte contre le père, puis contre le système. Mais les contes de fées révèlent des mondes différents aux tout petits, et la mode n'est plus à l'action chez les plus grands. Les étudiants qui avaient réclamé l'actualisation n'existent plus, et nous y réfléchissons pour d'autres, dont nous ne savons pas grand chose, sinon qu'ils réclament/déclament moins. Bref, ce n'est pas auprès des enseignés qu'on pourra trouver une idée claire de l'actualité où insérer les textes. Cependant, la praxis indique chez eux une résistance croissante contre les classiques et donc qu'une actualisation s'impose pour que l'enseignement de la littérature garde de l'intérêt. Mais quelle direction y donner ? L'idée de l'actualisation ne mène nulle part.

Reprenons l'énoncé. Parler de l'actualisation du texte littéraire pré-suppose que cela est non seulement possible, mais souhaitable. Or rien n'est moins sûr. Un enseignement adapté/ajusté au monde moderne n'a pas besoin de littérature. Le citoyen de demain devra maîtriser la psychologie, la sociologie, l'informatique, les langues, les statistiques, le langage des images, bref tout ce qui fait partie de son milieu vivant. Les classiques ne renvoient qu'à un monde révolu, où l'on lisait pour s'instruire ou se distraire. Pourquoi les enseigner ? Par dessus des réponses subjectives, une raison prévaut : on enseigne la littérature parce que, dans un monde qui change mais ne sait où il va, elle constitue une permanence. *Panta rhei*, mais au milieu de ce flux se dressent, comme les îlots, les textes du passé. Nul autre art ne dit le

passé avec la même épaisseur que le texte ; nul ne charrie des visions du monde aussi évidentes. Chez les classiques, le passé insiste ; à les étudier, on éprouve la résistance des valeurs du passé à l'entraînement du présent et du futur : poids mort ou obstacle qui ralentit le changement, et parfois l'obscurcit. Il faut bien se l'avouer : enseigner la littérature, c'est faire œuvre rétrograde sinon réactionnaire ; c'est remplir une fonction conservatrice que la société assigne aux enseignants ; c'est prôner des notions de la nature humaine et sociale qui ne rapportent plus à la réalité. Pourtant, c'est aussi établir une complicité avec l'histoire, dans la continuité de son devenir : on n'est pas seulement ce qu'on devient, mais ce qu'on a été. Enfin, dire que, dans la civilisation à la dérive, il y a du solide, et, dans l'inconnu, la promesse de l'acquis.

L'enseignant est ainsi à la fois le gardien de la créativité humaine et l'avocat de l'idéologie conservatrice. Ce deuxième rôle peut déplaire. Or il n'est pas fatal. On peut transmettre le passé sans avaliser ses valeurs, faire comprendre des visions du monde dans leur dépassement et leur failles/faillites. Et ainsi enseigner pour demain. Car la conscience du changement fournit la clé d'un monde changeant ; sous pression d'un devenir trop rapide, il s'agit de maîtriser le devenir. À cet égard, la connaissance du passé permet de mesurer la distance entre ce qui fut, ce qui est, et ce qui sera. De plus, le passé lui-même peut être révélé comme un moment de ce devenir, tout autant désemparé par «le choc futur» que le nôtre. Appliquons donc aux textes classiques le langage moderne d'une conscience toujours en retard sur une temporalité emballée. Nolens, volens, on enseignera toujours des valeurs périmées, mais si l'on montre que jadis, comme aujourd'hui, elles sont toujours dépassées, au lieu d'en être avocat, on en fera le procès. Les leçons du passé, loin de raffermir le présent dans ses institutions, serviront ainsi à chercher, au contraire, ses formes futures.

Dans l'incertitude, dit Pascal, il faut parier. L'actualisation ne peut se fonder dans une actualité précise des enseignants et des enseignés. Parions donc qu'elle doit être une mise en rapport avec ce que notre société a de plus problématique : la rapidité des transformations qui décroche les valeurs. Le langage d'une telle démarche ne peut être que sociologique et historique. Mais pas à l'ancienne, avec la croyance naïve dans le mimétisme du réel par le littéraire. On n'est plus au 19^e siècle, conservateur même dans ses révolutions, confiant que l'avenir se lit dans le passé et dans le présent. On pouvait bien croire alors à la réflexion simpliste de l'histoire dans la littérature, processus qui figeait

l'un et l'autre, sans rien enseigner, ni par rapport au passé ni pour le présent/futur. La démarche que je propose postule, au contraire, que la conscience est incapable de comprendre le sens des changements rapides. Mais aussi que ce désarroi des valeurs, déphasées par rapport à l'histoire, se manifeste inconsciemment dans les structures profondes des textes fictifs. Sous une cohérence mimétique, et sans intérêt du fait de sa tautologie, on peut ainsi trouver des incohérences implicites, des signes de l'inconscient qui, en les déguisant, cherche à résoudre des problèmes que le conscient ignore. Bref, il s'agit d'actualiser la lecture dans un sens créateur et subversif à la fois : en enseignant, à partir de la littérature, à refaire l'histoire et donc à la mettre en doute ; puis, par la pratique des classiques, en enseignant à construire un sens futur au milieu des illusions du présent. Ce qui donne trois actualisations : celle du texte par rapport à l'histoire qu'il déguise et révèle à la fois, celle de l'enseignement du passé par rapport au « choc futur » du présent, et celle de l'histoire par rapport à son devenir continu. Voilà pour la théorie.

2. ILLUSTRATION

J'emprunte l'exemple à l'*Histoire comique de Francion* que Charles Sorel publia en 1623. Francion, petit noble déclassé, connaît une période de misère pendant laquelle des bourgeois enrichis par la magistrature ou par les offices lui font subir mainte humiliation. Mais voici qu'il hérite d'un petit pécule : il se fait faire des habits élégants et fonde une « Confrairie » de gais Compagnons. Il s'agit de l'épisode des « généreux », soit de la Bande à Francion.

Or, cette compagnie de bons vivants se donne une mission sociale. Pour en faire partie, il ne suffit pas d'être dépensier – condition de base ; il faut aussi haïr « les faquins qui sont dans Paris, et qui croient être quelque chose à cause de leurs richesses ou de leurs ridicules Offices » (241). Entre deux débauches, on s'attaque donc, à coups de langue ou d'épée, aux fils de marchands ou à de jeunes magistrats qui parodent en habits trop opulents ou usurpent les marques de la noblesse. Bref, on aurait affaire à une bande de nobles désœuvrés qui se distraient en organisant des mini-pogrommes de la bourgeoisie qui ne tient pas sa place.

Dans ce sens, la Bande servirait à Francion de moyen de représailles contre les bourgeois qui l'ont humilié. Réaction normale et bien connue des historiens du 17^e siècle. On sait que la noblesse d'épée réagissait de

diverses manières à la promotion sociale de la finance et des offices : légalement, par la «recherche des faux nobles» ; littérairement, par la satire à la *Bourgeois Gentilhomme*. La Bande à Francion, dans cette hypothèse, représente le recours à la violence, réflexe terroriste qui se prétend justicier. Elle annoncerait les gangs des déclassés à venir : *L'Histoire des XIII*, le Ku Klux Klan, les SS de Weimar, les adolescents de *L'Enfance d'un chef*. Histoire et fiction décrivent les mêmes symptômes : recrutement élitaire, code ritualisé, hiérarchie et discipline, le crime justifié par la vertu et, bien sûr, le culte du chef – sursaut d'une classe aux abois.

On pourrait donc voir dans la Confrairie une réflexion directe de l'histoire, et vice-versa. Mais outre que cela n'enseigne pas grand chose, une lecture attentive s'y oppose. Le milieu où Francion recrute ses Compagnons ne se définit pas par la naissance mais, justement, par la richesse : il s'agit «des jeunes hommes de toutes sortes de qualités, comme de nobles, de fils de Justiciers, de fils de Financiers et de Marchands», (233), qui se reconnaissent par la dépense. Ce sont surtout des bourgeois. Or, les victimes de la Bande appartiennent à cette même jeunesse dorée, mènent le même genre de vie, se rencontrent dans les mêmes quartiers. Le conflit ne peut donc relever d'un antagonisme de classe retrouvé, par mimèse, dans l'histoire traditionnelle, mais plutôt d'une contradiction interne. Laquelle ?

Visiblement elle repose sur une tension entre le rôle reconnu à l'argent et la survivance de l'idéologie féodale – la richesse et la naissance. Selon le crédo de la Bande, les riches qui veulent s'égalier aux nobles sont des faquins ; mais il faut être riche plutôt que noble pour devenir Compagnon et châtier les faquins. En somme, Francion demande à la Confrairie de militer contre sa propre nature. On essaie bien de déguiser l'équivoque : «Nous ne regardions point à la race, nous ne regardions qu'au mérite» (241). On peut donc coopter tel riche bourgeois et en condamner un autre. Mais quel est ce mérite qui fait la différence ? Une seule précision : «Il n'importait pas d'être fils de Marchand, ny de Financier, pourveu que l'on blamast le trafic et les Finances» (241). Le mérite exige donc que l'on renie ses origines et, comme Monsieur Jourdain, recherche la qualité. Faire de l'argent, c'est du vice ; en dépenser, de la vertu. Rien de neuf à cela : les sociologues connaissent cette fragmentation de la bourgeoisie au moment où elle dégage sa propre aristocratie. En Amérique, avec la «conspicuous consumption», en Europe chez certains nouveaux riches, c'est la même

vanité dépensière où s'affirme une élite d'argent. Réduite à une tension interne de la jeunesse dorée, la Bande pourrait ainsi se réclamer derechef d'un modèle dans la réalité historique. Malgré le détour sociologique, le texte resterait cohérent en fonction de l'Histoire.

Vain espoir du mimétisme ! En effet, les activités de la Bande contredisent son crédo. Les bourgeois châtiés ne sont pas ceux qui gagnent de l'argent, mais justement ceux qui en dépensent pour faire oublier leurs origines, c'est-à-dire attestent le même mérite que révendiquent les Compagnons. On est en pleine confusion : la race compte et ne compte pas, la richesse prime et ne prime pas, il est à la fois louable et condamnable de vouloir paraître. L'acrobatie verbale de Francion, sinon la magie romanesque, couvre cela d'un masque. Mais quand on le soulève, on voit qu'un seul critère fonctionne pour la Bande : on en est ou on n'en est pas. Elle n'existe que pour/par une violence fratricide, et tout le reste n'est que prétexte. Ce n'est donc ni à la lutte ni à la fragmentation des classes qu'il faut faire appel, mais à la pathologie diachronique du gang qui sévit contre son propre milieu. Au lieu du Ku Klux Klan ou des SS, la Confrairie rappelle les bandes d'adolescents du West Side ou les bandes d'écoliers qui terrorisent leurs pairs. Chaque fois le milieu a quelque chose de malsain. Jeunesse dorée de Francion, ghetto de New York, écoles à l'ancienne – partout un écart se produit entre les valeurs et la réalité. La Bande ne sait pas quelle tension engendre sa violence parce que le milieu ne connaît pas les sources de son malaise, mais visiblement cela ne tourne pas rond. Actualiser *Francion*, c'est l'insérer dans cette faille de l'Histoire.

On pourrait avancer que c'est la tension entre le groupe et l'individu qui nourrit la Bande, dérange son milieu ; le texte abonde en indices. Mais au 17^e siècle l'individualisme triomphe en même temps que la bourgeoisie, et si la littérature tarde à le reconnaître, c'est par tradition plutôt que par méconnaissance de l'actualité. En revanche, cette tension superficielle en articule une autre dans le texte, plus profonde et plus pertinente : la tension entre l'être et le paraître. En effet, le choix «individu ou groupe» ne se pose pas pour la Bande en termes absolus mais dans l'incertitude d'identités : est-on vraiment ce qu'on paraît être ? Bien sûr, le texte répète qu'on *est* riche, bourgeois, faquin ou Compagnon, mais il réduit ces états aux apparences : on démontre sa richesse par l'ostentation, on trahit sa bourgeoisie par son nom, on devient faquin par l'insolence, on vit en Compagnon en suivant les lois de la Bande : tous des comportements réversibles. La Confrairie vit de

cette équivoque. Sa seule qualité sûre est la dépense, parce que, dans la dépense, l'être coïncide avec le paraître. Pour le reste, on ne sait à quoi s'en tenir. En fait, la Bande ne dure que le temps de cette incertitude. Quand ses membres unissent l'être et le paraître en retombant dans l'état solide de bourgeois «pourvus d'offices pour gagner leur vie» (244), ou de simples débauchés/dépensiers sans idéologie sociale, la tension cesse d'alimenter la fiction, et Francion passe à d'autres jeux. Ce n'est qu'à la fin du roman qu'il trouvera enfin le moyen «pour paroistre ce qu'il estoit» (342).

Or, si le couple être/paraître est universel, il apparaît en force dans la fiction française seulement à l'époque pré-classique, culminant au 17^e siècle, s'atténuant par la suite. Mieux : durant sa brève éclosion, il présente une telle variété de nuances qu'on peut y tracer une évolution évidente. Dans l'*Astrée*, par exemple, l'être l'emporte encore malgré les sortilèges du paraître ; dans le *Roman comique*, voire *La Princesse de Clèves*, c'est au paraître qu'on ajuste l'être. Chez Francion, les deux notions s'équilibrent, cherchent l'équilibre. Si l'on admet que la fiction déguise les problèmes inconscients de l'histoire, l'*Astrée*, *Francion* et la *Princesse de Clèves* renvoient à trois moments successifs du désarroi d'un milieu frappé par la malaise du signe. Ce qui était (naissance/roture) ne paraît plus être, et ce qui paraît (richesse/misère) n'est pas encore. Le système sémiologique fonctionne mal, confondant signes et référents. Plus tard, de nouveaux codes réorganiseront les signes par rapport au paraître qui deviendra un nouvel être, mais, pendant un quart de siècle, le malaise règne. C'est ce malaise que Sorel partage et transmet, sans le savoir, en le déguisant au moyen des bribes de l'histoire, comme dans un rêve freudien.

De quel milieu s'agit-il donc, qui traverse si mal l'institutionnalisation de la bourgeoisie ? Il la vit, en profite et pâtit à la fois, mais ne la comprend pas. Ni la haute noblesse, ni les grands bourgeois n'y entrent, mais il y a des nobles et des roturiers, la Ville et la Cour ; gens sans revenus ni fonctions certaines, et qui parfois arrivent et parfois déchoient ; pas un groupe homogène selon les catégories familiales. L'histoire ne lui fait pas une place discrète parce que le discours historique, contrairement au fictif, ne se complait pas dans l'hétérogène et l'incohérent. Et pourtant, la pratique du roman débouchant sur une révision de l'histoire, on peut déduire l'existence de ce milieu et sans doute le trouver : le secteur le plus exposé au «choc futur», là où fermente le devenir, où se joue l'histoire : source de la fiction. Du coup,

tout le passé et ses valeurs se trouvent mis en question. Au lieu des vérités immuables, on entrevoit une suite d'illusions où inscrire, a posteriori, ses propres vérités d'un jour. Les textes servent de support à ce travail créateur mais subversif, et leur actualisation, dans ce sens, les rattache au moment présent de la lecture et de la réflexion, illustrations anciennes d'un malaise moderne.

Voyages extraordinaires et terminologie commune.
Du «pittoresque» dans le *Voyage au centre de la terre*

par Raymond Mahieu
(Anvers, U.I.A. et U.F.S.I.A.)

SURVIVANCES

Il est des concepts devenus, selon toute apparence, inutilisables : ainsi du pittoresque. Si le discours critique se hasarde encore à user du mot, ce ne peut être que sur le mode allusif, de manière telle qu'il se désigne comme *déplacé*, ne fonctionne que comme évocateur de catégories frappées d'obsolescence. Cette désaffection n'est pourtant pas si ancienne que le terme n'ait laissé des souvenirs vivaces. Nous nous souvenons tous de la prospérité qu'il connaissait dans les histoires de la littérature et manuels de naguère ; plus remarquable, de l'unité de vue que manifestaient ses utilisateurs, en dépit de son imprécision évidente (l'a-t-elle toujours été ?). Ainsi, pour Bédier et Hazard comme pour Clarac, pour ne citer, entre tant de références possibles, que ces deux là, étaient «pittoresques» le Michelet du *Tableau de la France* ou le Flaubert de *Salammbô* ⁽¹⁾ : et il semble bien que la qualification était intelligible, davantage, opératoire.

A-t-elle tout à fait cessé de l'être ? La question peut se poser, par exemple, à lire dans *Pour une théorie de la littérature* cette ligne de P. Macherey, dans son importante étude sur Verne : «(...) le pittoresque

⁽¹⁾ Comme il ne s'agit pas ici de recensement mais d'illustration, je m'en tiendrai à ces deux cas représentatifs que sont la *Littérature française* de J. Bédier et P. Hazard (éd. revue par P. Martino, Larousse, 1949, 2 vol.) et le manuel de la collection scolaire dirigée par P. Clarac (*La classe de français. Le XIX^e siècle*, textes choisis et commentés par D. Gallois et J.-B. Piéri, Libr. classique Eugène Belin, 1960). Les références sont, pour Michelet, respectivement, t. II, p. 274 ; et p. 327, pour Flaubert, t. II, p. 348 ; et p. 408.

chez Verne est toujours là pour autre chose.»⁽²⁾. Cette phrase rapide, proposée sans insistance, est susceptible de déclencher plus d'une réflexion. D'une part, elle paraît inviter à faire intervenir dans l'analyse du texte vernien un concept qui, malgré les méfiances, voire les proscriptions, qui le frappent, se révélerait encore parlant, charrierait pour le lecteur, considéré entre 1864 et 1979, des valeurs implicites confusément perceptibles, qui n'ont pas dû être étrangères à l'auteur lui-même. D'autre part, la phrase peut s'entendre aussi comme marquant les limites qu'il convient de prescrire à l'usage du concept qu'elle avance : si le pittoresque énonce quelque chose, le sens qu'il peut faire émerger ne vaut pas pour lui-même mais renvoie à un système de significations autre, où il faut présumer qu'il n'aura pas sa place. À partir de cette énonciation ambivalente peut se formuler ce qui sera l'objet de notre interrogation. Étant posé qu'il est exclu de bâtir une théorie du pittoresque vernien, il n'est peut-être pas inutile d'établir si, dans un texte donné – en l'occurrence le *Voyage au Centre de la Terre* – un certain système d'effets produits et (encore) reçus comme pittoresques ne mérite pas d'être examiné, dans cela même qu'il offre de précieuse, en tant qu'il peut soutenir un moment de l'analyse, fournir un relais efficace, le temps d'une lecture. On voit l'enjeu, généralisable, de la démarche : vérifier la possible utilité d'un recours à des catégories d'évaluation en soi non-opératoires, mais pouvant passer pour des médiats entre une première appréhension du texte, moins innocente que mystifiée, et la reprise seconde qu'il appelle ensuite.

Identifiable, et identifié, le code de représentations qu'est le pittoresque appartient, cependant, comme tant d'autres⁽³⁾, à l'ordre de l'implicite. Et la tâche nécessaire d'assigner un contenu à une catégorie jusqu'ici simplement évoquée ne se trouve pas facilitée par la singulière discrétion des traités et par la remarquable confusion des dictionnaires. Faisant l'économie d'un inventaire fastidieux, on indiquera seulement ici les caractères communs qui paraissent se dégager, en dernière instance, du chaos des définitions : une certaine qualité de «relief», d'«originalité», ressentie comme intéressante, sinon attirante. Ces propriétés

(2) MACHÉREY, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspéro, 1970, p. 214.

(3) Il ne faut pas perdre de vue que des codes bien plus investis par le discours critique, comme le réalisme ou le fantastique, n'ont jamais fonctionné, eux aussi, que dans l'implicite.

se trouvent du reste reconnues aussi bien à des objets susceptibles d'être figurés de manière plastique (paysages, scènes, attitudes, corps...) qu'à la figuration elle-même, en particulier sous la forme du discours. Pour sommaires que soient ces données, elles peuvent suffire. Elles exigent même qu'on en retranche, ou, plus exactement, qu'on s'installe au milieu du terrain qu'elles dessinent, sans en occuper les limites. Quel statut accorder, en effet, au pittoresque prêté aux êtres ou aux choses, préalablement à tout travail de l'écriture ? Et que faire, semblablement, des attributs douteux d'un quelconque «style pittoresque» ? Dans l'entre-deux cependant, au delà de toute nature des choses, en deçà de tout dévergondage des signifiants, se meuvent des figures écrites qui vont peut-être pouvoir parler.

Encore faut-il pouvoir cerner avec quelque précision leur mode d'apparition. Phénomène d'émergence, le pittoresque ne peut se manifester qu'en relation avec un arrière-plan, ou encore un autre objet lui-même représenté, signifié comme neutre. Cette opposition peut se rechercher dans deux champs. Un espace «séquentiel» (*) d'abord, où l'impression contrastée de relief naît avant tout de sa localisation dans la chaîne du récit, autrement dit de son insertion syntagmatique. Par exemple, la description, à la fin du *Voyage*, du paysage sicilien – auquel la qualification de pittoresque ne semble pas devoir être refusée, ne serait-ce qu'au nom de l'étymologie – tire l'essentiel de son caractère de la relation où elle se trouve avec les derniers épisodes de l'itinéraire souterrain, qui la précèdent immédiatement. D'autre part, l'effet de pittoresque peut aussi se dégager d'un espace «agglomératif» (*), où le sens offert est en corrélation avec des systèmes de sens externes ou partiellement externes au texte. Ici, le connoté émerge par référence à un code implicite de la normalité, de la platitude, se pose dans une relation paradigmatique. On peut illustrer cette situation par les comportements du professeur Lindenbrock, signifié d'entrée de jeu, et tout au long du récit, comme un excentrique, déviant par rapport à une «centralité» qu'il n'est guère besoin de définir. À chacune de ses apparitions, considérée isolément, Lindenbrock est bien proposé, sans équivoque possible, comme l'individu pittoresque, le «terrible original» annoncé dès la p. 3 (†).

(*) Les termes sont empruntés à R. Barthes, dans *S/Z* (Éd. du Seuil, 1970, p. 15).

(†) Toutes les indications de pages renvoient à l'édition du Livre de Poche.

Ajoutons que l'effet ne se constitue jamais exclusivement dans un des deux plans décrits, et que c'est à leur intersection que s'opèrent les mécanismes de connotation à identifier. Ainsi, il convient de reconsidérer les exemples avancés : le pittoresque de Lindebrock se manifeste *aussi* par des comportements imprévus dans l'organisation séquentielle du roman. Dans la pratique, il ne sera donc pas tenu compte de distinctions qui n'ont été signalées que pour la rigueur du propos. En revanche, on verra un peu plus loin que des instruments d'identification tout empiriques pourront être d'un usage commode pour le repérage et le contrôle de l'attribution.

1. INVENTAIRES

Comment ordonner le relevé auquel il s'agit à présent de procéder ? La catégorie du pittoresque couvrant un champ qui va d'ensembles matériels (objets, paysages) jusqu'aux comportements humains (y compris intellectuels), il serait possible d'y introduire un clivage de type conceptuel : par exemple, inanimé/animé, ou, différemment, matériel/spirituel. On préférera opérer une répartition de type fonctionnel, qui distinguera, en une terminologie consciemment naïve, le pittoresque des décors (pouvant inclure des êtres humains doués du simple statut de figurants) et le pittoresque des acteurs.

1.1. *Décors*

Cinq ensembles de dimensions variables se présentent successivement, chacun se révélant susceptible d'accueillir la connotation de pittoresque. *Hambourg*, d'abord. On ne peut écarter d'emblée l'hypothèse que le cadre inaugural du récit n'offre pour le lecteur visé par Verne des effets, au demeurant intentionnels, de pittoresque. Les trois premiers chapitres abondent en évocations aimablement dépaysantes : la vieille maison au bord du canal, les ingénues promenades sentimentales, voire même les curieuses habitudes gastronomiques du cru (les crevettes au sucre, p. 15). Toutefois, si ces notations accusent un certain taux d'originalité plaisante dans l'intertextualité générale de la littérature française du XIX^e siècle, elles doivent être considérées, dans l'économie du récit étudié, comme n'offrant pas de traits pertinents en matière de pittoresque. Au contraire, le texte comme ensemble les posera en inscription de la normalité, au degré zéro du relief.

Il en va autrement pour *Copenhague*. Ici, en effet, s'institue l'écart générateur de sens : pour un Hambourgeois, les spectacles offerts par la capitale danoise se trouvent perçus comme différence intéressante ; en d'autres mots, ils se découpent comme autant de «cartes-vues» – dénomination qu'on pourrait proposer comme un des critères pratiques de repérage du pittoresque. Cependant, pour relativement peu abondantes que soient les indications descriptives de cet épisode, elles ne peuvent toutes s'intégrer à un système du simple dépaysement esthétique. Avec l'ascension du clocher se produit le surgissement d'un autre ordre de perceptions. L'escalade, qui pourrait n'être que l'occasion de recueillir de nouvelles images pour un futur album (variantes en «vues aériennes») débouche, on le sait, sur une expérience d'une violence et d'une imprévisibilité radicales. La «leçon d'abîme» que prend Axel est une découverte, non plus de la maîtrise amusée d'un panorama, mais de la dépossession : plus rien n'est à sa place dans le paysage, tout se met à «tourbillonner», les éléments se mêlent au lieu de se distinguer avec une netteté rassurante. S'ouvre un domaine qui requiert d'autres qualificatifs que le pittoresque – le plus adéquat étant le «fantastique» lisible p. 72.

Le mouvement en deux temps dont *Copenhague* a été l'occasion se retrouve en *Islande*, avec un luxe de détails plus important. À première approche, l'île s'affirme comme une terre éminemment originale, son originalité fût-elle peu engageante. La ville de Reykjavik, pauvre, morne et triste, étonne, à ce titre précisément. Le pays que traverse ensuite le narrateur est semblablement déclaré «le plus curieux» (p. 100), encore qu'il tire ce caractère de son dénuement et inspire tristesse et mélancolie. Pittoresques ses maisons et ses coutumes, en même temps que lugubres : chambres enfumées et obscures, veillées silencieuses. Cette terre peu accueillante à l'homme ne paraît s'accomplir, à la vérité, que dans la minéralité pure. Si elle est capable d'offrir à l'œil un spectacle séduisant, c'est celui de substructions basaltiques où les phénomènes géologiques ont déterminé un ordre architectural admirablement régulier. Mais dans ce dépaysement connoté esthétiquement se dégagent, progressivement, les indices d'un nouveau système de sens. Dès la p. 105, déjà, l'Islande se trouve annoncée comme «un pays d'une surnaturelle horreur» ; et en effet, on rencontre sur ses landes des «spectres», des «apparitions» (p. 114) qu'on peut considérer comme débordant déjà la catégorie du pittoresque. Cependant, c'est au moment d'abandonner la surface de la terre que

s'accomplit pleinement la mutation de sens ainsi préparée, au moment où le narrateur prend, du haut du Sneffels, une dernière vue d'ensemble du pays sous lequel il va s'enfoncer. Comme à Copenhague, une autre dimension apparaît, celle de la «prestigieuse extase» (p. 137). Comme le vertige éprouvé en haut du clocher, la vision sublime produit un dérèglement des perceptions coutumières, une appréhension non plus distincte mais confuse des éléments désormais confondus ; et, à partir de là, un affranchissement du réel au profit de l'imaginaire : «J'oubliais qui j'étais, où j'étais, pour vivre de la vie des elfes ou des sylphes (...)» (p. 138). L'ordre initialement posé du pittoresque se trouve ici, sans nul doute, totalement évincé.

Il se reconstitue cependant au début de l'exploration du *monde souterrain*. Assez rassurant, en effet, le registre métaphorique qui fait un «tromblon» du cratère par où on pénètre dans la terre (p. 139). Des connotations du même type se retrouveront dans les premières visions marquantes du voyage, qui évoque dans ses étapes initiales la visite d'une sorte de musée subterrestre, avec ses salles aux noms tout trouvés : le «palais» (p. 156), la «cathédrale» (pp. 161-3), la «mine de charbon» (p. 170). Mais l'impression ne dure pas. Quand les voyageurs, traversant un massif de micaschistes, croient passer «à travers un diamant creux» (p. 184), le texte signifie à nouveau, par la subversion du rapport d'intériorité/extériorité, un début de débordement du pittoresque. En fait, dès son deuxième quart environ – et en dépit de l'un ou l'autre trait fugitif comme la «vis tournante» naturelle de la p. 198 – le récit du parcours souterrain s'inscrit dans un champ sémique où la catégorie de pittoresque a perdu toute pertinence. On pourra trouver un indice marquant de cette mutation sous la forme d'une sorte de contre-épreuve : la forêt de champignons géants (p. 240), quoi qu'on puisse en attendre, est décrite en termes nettement générateurs d'inquiétude. Comme dans les ensembles spatiaux analysés précédemment, l'émergence du nouveau système de sens impliquera le surgissement d'une conscience différente, d'une perception radicalement modifiée des objets, qui culmineront dans le très important (à tous égards, et très *central*) rêve d'Axel ⁽⁶⁾.

(6) Je ne songe pas à ajouter une exégèse de plus à toutes celles qu'ont déjà suscitées ces pages étonnantes ; mais simplement à faire observer que, exclusif du pittoresque signifié dans les premiers parcours de l'exploration, le rêve d'Axel ne se situe pas très loin, dans l'espace du texte, de ses dernières manifestations.

Si l'on sait déjà qu'il faudra, pour retrouver des images originales et plaisantes, attendre que les voyageurs fassent surface dans l'*archipel éolien*, il n'est pas sans intérêt de cerner avec quelque précision les frontières de ce dernier lieu du pittoresque. Bornés en deçà, par l'évocation des cheminées ardentes du Stromboli, au delà, par l'énumération rapide des étapes d'un voyage de retour relaté sur le mode du sommaire ⁽⁷⁾, les paysages méditerranéens ne coïncident pas totalement avec l'espace du pittoresque. Car le volcan, en somme, se prolonge à la surface de la terre, d'abord perçue comme «calcinée» (p. 359), (fût-ce par le soleil), alors que le port de San Vincenzo, déjà privé de tout appareil qualificateur, n'est plus que le premier point d'un itinéraire schématique. Mais, outre ce nécessaire ajustement des limites, il faut encore s'aviser que, même quand la description s'investit pleinement dans les effets de séduction, elle ne satisfait pas de bout en bout à toutes les clauses du contrat du pittoresque ; et l'examen de la condition qu'elle ne remplit pas d'emblée est révélateur. On se souvient que le premier et légitime souci des héros est d'identifier l'endroit de leur réapparition terrestre. Or, il se trouve que cette préoccupation, posée dans le champ de l'herméneutique, s'inscrit aussi dans le système sémique que nous analysons. Tout se passe comme si les visions de rêve qu'ils découvrent (mais qui, précisément, tiennent encore trop du rêve) ne pouvaient entrer dans l'ordre du pittoresque que *nommées* – et elles le seront bientôt, à coup de formule euphorisantes dont le «ciel azuré de la Sicile» (p. 366) fournit un bon exemple. Autrement dit, le système requiert la présence, aux marges de ses images, d'indispensables «légendes».

1.2 Acteurs

Qu'il convienne non seulement de faire voir, mais aussi de nommer, le cas de Lidenbrock, «terrible original», le démontre fort bien. Encore peut-on estimer que la facilité ainsi offerte par une qualification aussi nette ne dispense pas de rechercher, dans l'ensemble réduit constitué par les acteurs du récit, l'inscription d'une normalité à partir de laquelle pourrait se vérifier, et s'analyser, la déviance du pittoresque. Il semble d'ailleurs que le problème puisse se résoudre sitôt posé. Le personnage

⁽⁷⁾ C'est à la terminologie de G. Genette (*Figures III*, éd. du Seuil, 1972) que renvoie le mot, ainsi que d'autres qu'on reconnaîtra ailleurs, comme *diégèse*.

d'Axel, héros narrateur, se désigne de lui-même pour cet emploi, non point tant en raison des traits caractériels peu accusés qu'il offre que du fait de sa double fonction : acteur et narrateur. Dans la mesure, en effet, où la totalité des événements relatés passe à travers le champ perceptif de sa conscience, il lui est évidemment impossible de s'installer à distance de vision suffisante pour se constituer en objet appréhendé sur le mode esthétique : Axel, énoncé à partir de sa propre intériorité, ne peut être spectacle, et encore moins spectacle curieux – ni pour lui-même, ni davantage pour le lecteur, dont la vision s'assimile inévitablement à la sienne. Nul besoin, donc, de s'appuyer ici sur une quelconque collection de traits psychologiques moyens, supposée définir un comportement neutre ; par sa position – et dans le type de narration non retorse où nous nous situons –, le personnage est comme obligatoirement investi de normalité.

À ce titre, il lui reviendra de désigner les originaux : au premier chef, comme on sait, Lidenbrock ; mais aussi, à ses côtés, l'auxiliaire Hans, dont les caractères pittoresques ne s'affirmeront que progressivement – encore qu'il bénéficie dès le départ, sous ce rapport, de son appartenance à une contrée fortement typée.

Inventorier de manière exhaustive les propriétés qui justifient l'appellation donnée à Lindenbrock est à la fois facile et irréalisable, tant les signes sont redondants ; et l'on s'en tiendra à quelques traits particulièrement marqués. Les uns sont d'ordre moral, comme l'autoritarisme, l'impatience pathologique, l'entêtement, la soumission à une idée fixe, qui rend du reste le savant indifférent aux obstacles, aux contradictions, et lui confère un ressort psychologique peu ordinaire. Les autres ressortissent au domaine du physique, tel l'hyperbolisme du corps (grands pieds, gros yeux, longues jambes, nez en lame de couteau) ou des comportements, excessifs dans l'appétit comme dans la joie, l'agitation, l'exaltation.

Au regard de ces caractéristiques, le chasseur Hans apparaît assurément comme doué d'une réserve et d'une discrétion qui sembleraient l'exclure de l'ordre du pittoresque. Cependant, la manière systématique dont son flegme se trouve posé en contraste avec l'expansivité du savant le constitue, non pas en norme de neutralité, mais davantage en modèle inversé, et tout aussi décentré à sa façon. L'excès de son impassibilité est d'ailleurs souligné par des effets d'ironie de l'écriture, qui redoublera par exemple ses abus de modération par un usage voyant de la lilote («j'ose affirmer», écrit Axel avec une discrétion

mimétique, «que ses yeux exprimèrent un vif contentement», p. 227). Par ailleurs, Hans rejoint Lidenbrock sur un point au moins, qui est la mécanisation : aux enjambées mathématiques, aux réactions programmées de celui-ci correspond la régularité d'automate de celui-là, qu'il s'agisse de distribuer de fraternels baisers à une famille islandaise ou de réclamer, avec une ponctualité infaillible, le règlement de sa paie.

Il est difficile d'éluder la question des rapports qu'entretiennent les traits pittoresques de ces individus avec leur statut psychologique de personnages romanesques. La réponse est au reste évidente. Nous n'avons pas affaire à une intégration, mais à une substitution. Le souci d'une psychologie vraisemblable a toujours été étranger à Verne ; et quand il arrive chez lui qu'un personnage soit «campé», qu'il produise un certain effet de présence, il le doit non pas à la représentation plausible d'une complexité réputée «humaine», mais au contraire à l'affirmation sursignifiée de vecteurs simples, peu nombreux et non contradictoires. Ce qui a fait pour nous la consistance de Lidenbrock, ce ne sont pas les caractères d'«humanité» qu'on le voit montrer occasionnellement, mais, à l'inverse, l'homogénéité inhumaine du projet qui le porte : c'est-à-dire ce que nous avons par ailleurs reconnu comme son pittoresque caractériel. Il est possible, on le verra plus loin, que l'efficacité fonctionnelle du personnage s'obtienne au prix de cette simplification.

2. FONCTIONNEMENTS

Cadres et acteurs pittoresques étant supposés n'être là que pour s'effacer au profit d'autre chose, il reste, et c'est l'essentiel, à examiner leur jeu médiateur. L'ordonnance de l'analyse requiert qu'on maintienne ici, dans un premier temps, la division en deux séries, pour en venir ensuite à l'étude de leur articulation.

2.1 *Décors*

Réserve faite de la dernière apparition du pittoresque (la Sicile), on a pu observer que cet effet occupait régulièrement, d'un point de vue syntagmatique, une position médiane et transitoire dans les divers sous-ensembles où nous l'avons repéré. Au départ, chaque fois, est posée ou supposée une normalité, donnée ou acquise. Par rapport à cette normalité émerge une série plus ou moins importante de tableaux pit-

toresques qui, ensuite, disparaissent ou se transforment, permettant une mutation du registre des connotations vers le fantastique.

Cette *position* du pittoresque indique clairement sa fonction, qui est transitive. Manifestement, les effets de pittoresque, avec ce qu'ils ont à la fois de déroutant et de rassurant, désignent et réalisent une intégration facile et comme euphorique de l'inaccoutumé, de l'inconnu, au coutumier et au connu. Construits sur la relation même qui dialectise la surprise et la familiarité, ils ont pour mission tout ensemble de *symboliser* et *d'effectuer* le mouvement fondamental de toute l'œuvre de Verne, le premier qu'implique, comme on va bientôt le rappeler, son projet idéologique inaugural : le passage naturel de l'inconnu au connu.

Ils symbolisent ce passage en offrant, sur un mode sécurisant parce que simplement esthétique, une première métaphore du non expérimenté qui va faire intrusion dans le champ du déjà expérimenté sans pour autant le bouleverser. Métaphore non pas seulement d'une opération mais aussi, le cas échéant, des termes eux-mêmes entre lesquels elle joue. Ainsi, par exemple, signifier l'accueil paisible par le narrateur du spectacle d'une Islande étrangement obscure et minérale, ce n'est pas seulement représenter anticipativement l'acceptation à peine plus troublée de tableaux autrement imprévisibles et surprenants, c'est déjà proposer, signe à signe pour ainsi dire, une préfiguration de ces tableaux. L'Islande est pierre comme les entrailles de la Terre. L'Islande est silence (la veillée silencieuse), comme les abîmes. L'Islande est obscurité (la pièce enfumée) comme le seront les couloirs bientôt parcourus. Cette opération intégratrice peut avoir lieu dans les deux sens. Ainsi, à la fin du récit, la lumière qui fait la couleur et conditionne le pittoresque spécifique du paysage sicilien émane d'un soleil qui «dévore» les héros de ses «feux», les soumet à une «réelle cuisson» (p. 359). Dans une lecture à rebours du texte, la cuisson inoffensive de ce feu renvoie à son tour, sans qu'il faille chercher loin, au feu volcanique intérieur et à toutes les menaces qu'il portait. Bref, d'un «four» à l'autre, l'élément déchaîné est rendu, de manière démultipliée, à sa normalité.

Il faut reconnaître aussi à ces signes une fonction d'effectuation. Leur disposition dans le développement et l'enchaînement des séquences répond en effet à la logique de la diégèse. Dans chacune des grandes séquences centrales, les lieux du pittoresque sont en situation affirmée d'*entrée*, de point de passage, tenant d'un côté à la normalité dont ils ne se séparent que d'un écart mesurable – première métonymie –, tenant

d'un autre côté à l'inconnu dont ils sont les voisins et les indicateurs – deuxième métonymie. Dans la dernière séquence, bien entendu, le point de passage a la fonction de sortie, liant dans un ordre quasiment didactique l'inconnu désormais reconnu au connu retrouvé.

Or, cette fonction du pittoresque des cadres s'accorde parfaitement, comme on l'a annoncé, au projet idéologique fondamental qui sous-tend l'ensemble des *Voyages extraordinaires*. P. Macherey, à la suite de M. Butor, a bien montré comment ce projet peut se définir comme la domination de la nature par l'homme ; investissement conçu comme total dans la mesure où homme et nature ne se trouvent pas en situation de termes contradictoires, mais en harmonie. La terre est ouverte à la conquête de l'homme, conquête prévisible, achevable, déjà en train de s'achever : «l'avenir baigne dans le présent»⁽⁸⁾, l'inconnu, dirons-nous, baigne dans le connu, et il n'est que de l'explorer. Le projet de l'écrivain dicte l'allure générale de sa propre représentation : récit d'imagination, où l'intégration de l'imaginaire au réel ne sera que la mise en forme de l'intégration de l'avenir au présent⁽⁹⁾.

Cependant, la mise en œuvre concrète de ce projet, «avec la *page d'écriture* pour horizon»⁽¹⁰⁾, requiert l'élaboration d'autres instances. P. Macherey, dans une analyse qu'on aura garde de vouloir réfuter, étudie ainsi le système de figures ou de motifs où s'accomplit enfin la production du texte. On voit ce qui distingue l'approche ici proposée de la sienne, l'une complétant – et ne contestant pas – l'autre. Ce qu'on a cherché à repérer, c'est la médiatisation de l'inconnu/avenir avec le connu/présent, non pas au niveau déjà exploré d'une thématique, mais dans une des modalités du travail de l'écriture : celle des effets de représentation du monde comme spectacle.

2.2 Acteurs

Non moins que les cadres, les comportements humains sont susceptibles d'assurer simultanément la symbolisation et l'effectuation de la réduction de l'inconnu au connu. Toutefois, selon des procédures et avec un statut différents.

⁽⁸⁾ *O.c.*, p. 191.

⁽⁹⁾ *Ibid.*, p. 193.

⁽¹⁰⁾ *Ibid.*, p. 200.

À reconsidérer les traits marquants des personnages reconnus comme pittoresques, on s'avise qu'il est possible de les subsumer, sans guère laisser de résidu, sous le concept général de mécanisation. Les propriétés morales de Lidenbrock, qui se trouvent toutes subordonnées à l'accomplissement de son projet, le font voir, en effet, comme irrésistiblement programmé pour une tâche que nulle défaillance «humaine» ne l'empêchera d'accomplir. À cet objectif concourra, d'autre part, l'agencement d'un corps dont les disproportions, en dernière instance, se révèlent fonctionnelles, et dont l'économie robuste n'est pas à démontrer. Quant à Hans, le rôle décisif qu'il joue dans l'entreprise d'exploration est fonction de ses exceptionnelles qualités de fiabilité et de rendement, non moins que de son inébranlable régularité.

Bref, sur des modèles différents, nous rencontrons ici deux réalisations d'une figure très répandue dans l'œuvre de Verne, l'homme-machine. On pourrait même avancer que l'incarnation du type est ici particulièrement réussie, dans la mesure où Lidenbrock et Hans ne sont aidés dans leur expédition par aucune machine proprement dite et assument donc pleinement toute la «mécanicité» que requièrent les entreprises des *Voyages extraordinaires*. Il s'impose, à ce point de la réflexion, de se souvenir du rôle central dévolu à la machine dans l'œuvre de Verne, et qui est, comme le montre bien J. Chesneaux, d'assurer la médiation entre l'homme et la nature – accomplissant l'un et l'autre⁽¹⁾. Ainsi, Lidenbrock et Hans, dans cela même qui les fait échapper aux normes de l'humain, réalisent exemplairement l'articulation de l'homme à son domaine, l'univers.

Leur situation d'intermédiaires ne se découvre pas seulement par recours à une pensée généralisatrice, elle est encore admirablement *montrée* par le texte. D'un côté, le savant et le chasseur se présentent comme des hommes, à qui il arrive même d'éprouver parfois des sentiments tenus pour caractéristiques de l'espèce, comme l'affection et la sollicitude ; d'un autre côté, ils touchent à la nature ; davantage, ils lui appartiennent. Dès le début du récit, divers signes engagent à identifier dans les traits constitutifs du pittoresque de Lidenbrock des correspondances analogiques au domaine qu'il se propose d'investir.

(1) CHESNEAUX, Jean, *Une lecture politique de Jules Verne*, Maspéro, 1971, p. 37. Voir aussi MACHÉREY, o.c., pp. 206-7.

On ne saurait imputer au hasard le fait que le professeur soit pourvu d'une «imagination volcanique» (p. 34), que son agitation offre toutes les apparences d'un phénomène électrique⁽¹²⁾ de même nature que ceux qui se manifestent au sein de la Terre ; voire même que son estomac, à la veille de la descente, soit assimilé à un «gouffre profond» (p. 84). Semblablement, Hans peut passer pour un analogon satisfaisant de cette Terre inaltérable, impassible et silencieuse (ou peu s'en faut)⁽¹³⁾, et la régularité de fonctionnement de cet être de la durée longue se perçoit comme un prolongement des grands rythmes géologiques.

L'un complétant l'autre, Hans et Lidenbrock fournissent donc ensemble une métaphore de la relation qui unit l'homme à la nature qu'il explore. Dans ce qu'ils ont de proprement pittoresque, ils proposent, sur un plan apparemment «psychologique», la représentation d'une transition entre celui qui a à connaître – et qui coïncide avec le champ du connu – et ce qu'il a à connaître – le champ de l'inconnu.

Les signes du pittoresque caractériel ne sont pas étrangers non plus à l'effectuation de ce procès. Il est même parfaitement évident qu'un des vecteurs dominants du «terrible original» commande exactement toute la diégèse du *Voyage* : l'idée fixe de Lidenbrock. Sans elle, pas de déchiffrement du cryptogramme, pas de départ ; et sans la hâte excessive avec laquelle se combine cet entêtement, peut-être pas de retour non plus. On se rappellera que l'éjection mouvementée des héros est directement liée à la précipitation que montrent le professeur et son neveu (qu'il a subjugué) devant l'obstacle qu'ils font sauter. De même, à un degré moindre et dans un sens différent, pour Hans. Sans son incroyable solidité, son inaptitude déroutante à se troubler, le voyage se terminerait plus d'une fois de manière catastrophique. Ainsi, le pittoresque caractériel apparaît bien comme lié aux conditions de développement du récit : il n'est jamais absent des nœuds où s'ouvrent et se clôturent les séquences majeures, mais, au contraire, surgit régulièrement dans des situations de choix liées d'un côté au réalisé et de l'autre à cet irréalisé/irréalisable qui va pourtant se produire.

⁽¹²⁾ Voir p. 40.

⁽¹³⁾ M. Brion a décrit avec justesse ce personnage comme une incarnation de la «matière élémentaire» («Le Voyage initiatique», *L'Arc*, n° 29, 1966, p. 28).

2.3 Articulation des deux séries

Pour être reconnu comme intégrateur, le pittoresque des acteurs n'en doit pas moins être vu aussi comme intégré. On a constaté comment dans sa fonction symbolique il se posait en relais entre le connaissant et l'inconnu. Or, le sens du procès où il intervient doit être bien perçu : il ne s'agit pas ici, comme pour les effets de pittoresque des décors, d'un mouvement qui va de l'inconnu vers le connu, mais qui, au contraire, attire à l'inconnu le connu, sous la forme du sujet connaissant. Le pittoresque des musées souterrains incorpore, de proche en proche, les entrailles de la Terre au cabinet de travail de Hambourg. Le pittoresque de Lidenbrock n'intègre pas le volcan terminal, il permet, en sens inverse, l'assimilation de l'homme à la nature.

Ainsi, la trajectoire qui se donne à lire dans le champ du pittoresque est double, et c'est en cela surtout qu'elle apporte un enseignement. Il s'agit en effet de comprendre, et c'est le plus évident, que l'inconnu, ce qui n'a pas encore été pris en charge par la parole du savoir, peut aisément s'y introduire : la nature, moyennant médiations facilement concevables du discours (romanesque en l'occurrence), se dira sans peine dans la langue de la culture. Mais en même temps, il faut se rendre à cette constatation que l'opérateur de cette intégration se découvre lui-même comme absorbé par l'objet qu'il dit, dont il était dès le départ, sans bien le savoir sans doute, partie constituante⁽¹⁴⁾. La langue que parle la culture sur la nature est donc, éminemment, *langue naturelle*. C'est d'elle-même que la nature s'ouvre à la découverte, c'est elle-même, en somme, qui se convertit en connaissance.

Culture	Médiations	Nature
Connu ↓ Connaissant	← pittoresque ← → pittoresque →	Inconnu Inconnu

Cette circularité fonde la légitimité, et garantit la pertinence, de la lecture (à livre ouvert) que Verne applique au monde ; et en particulier

(14) Peut-être Macherey ne dit-il rien d'autre en notant que les héros de Verne, dessinés en trompe l'œil, constituent le décor véritable de ses romans (*o.c.*, p. 209).

des effets de familière étrangeté dont use, parmi d'autres, la forme d'écriture romanesque qu'il a élue.

3. ABANDON

Un relais n'indique que des directions et des termes finals entre lesquels il s'insère. Dès lors que nous avons reconnu dans le pittoresque du *Voyage* une fonction médiatrice, il s'avère de peu de conséquence que cette catégorie soit imprécise, mal délimitée, puisque c'est précisément son ouverture qui constitue sa raison fonctionnelle. Peu importe que le pittoresque, baignant par un bout dans le quotidien et par un autre dans l'extraordinaire, ne soit borné à ces deux extrémités que par des frontières mouvantes. Point de passage, l'essentiel est là : où l'on arrive d'ailleurs et d'où l'on repart vers ailleurs.

Reste la question de sa nécessité. Étant reconnue l'existence dans le texte vernien d'ensembles descriptifs auxquels on peut assigner une fonction spécifique, est-il possible de rendre compte de ces énoncés romanesques sans recourir à une catégorie interprétative dont on a assurément toutes les raisons de se méfier, mais qui a au moins pour elle, dans le champ idéologique où le récit a été écrit et continue encore, très largement, à se lire, de recouvrir assez exactement les effets qu'elle ne permet pas, par elle-même, d'analyser ? On aura compris que la présente tentative atteste une confiance, aussi réservée qu'il convient, dans les vertus d'efficace de ce qu'on pourrait appeler les outils conceptuels à prise molle – utiles par leur imprécision même, mais qu'il faut savoir jeter après usage.

Notes sur l'imagination terrienne du Corps dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel Tournier

par Georges Cesbron
(Angers)

I. LE CORPS VÊTU

Conservés par routine ou par désir de protection contre les éléments, surtout le soleil, les vêtements de Robinson sont les dernières attaches avec le monde civilisé. Ils tiennent à la société humaine : «dépouillée des ses hardes – usées, lacérées, maculées, mais issues de plusieurs millénaires de civilisation et imprégnées d'humanité –, sa chair était offerte vulnérable et blanche au rayonnement des éléments bruts (...) Robinson se sentait périr» (p. 30-1). Plus tard, lors de son installation dans l'île administrée, les vêtements contenus dans les coffres de «La Virginie» ne lui serviront que pour pénétrer dans le Musée de l'humain, grotte qui renferme toutes les traces de la civilisation : vaisselles, meubles, instruments de navigation (p. 101). Ils conserveront cette valeur jusqu'à la destruction de toutes les traces de société sur l'île.

II. LE CORPS SOUILLÉ

Aux deux volets de Robinson sur son île, «Avant-Vendredi», «Avec-Vendredi», M. Tournier suggère, dans *Le Vent Paraclét* (p. 226) d'en ajouter un troisième – la souille – qui les précède et donne à l'ensemble une allure dialectique. L'épisode de la souille, de la vase liquide parcourue de remous visqueux, où Robinson décide de passer de longues heures, comme un porc, représente ce degré zéro de la vie insulaire à laquelle revient d'instinct Robinson dans sa période de désespoir et de déchéance. C'est l'inévitable retour à l'animalité (cf. *Critique*, 375-6/1978). «Là il perdait son corps et se délivrait de sa pesanteur dans

l'enveloppement humide et chaud de la vase, tandis que les émanations délétères des eaux croupissantes lui obscurcissaient l'esprit (...). Libéré de toutes ses attaches terrestres, il suivait dans une rêverie hébétée des bribes de souvenirs qui, remontant de son passé, dansaient au ciel dans l'entrelacs des feuilles immobiles (...). Dans ses longues heures de méditation brumeuse (...) seul le passé avait une existence et une valeur notables. Le présent ne valait que comme source de souvenirs, fabrique de passé. Il n'importait de vivre que pour augmenter ce précieux capital de passé. Venait enfin la mort : elle n'était elle-même que le moment attendu de jouir de cette mine d'or accumulée...» (p. 39). Le désir de la souille n'est pas quelque chose dont il se défait aisément. Il revient à la suite de plusieurs échecs. Il note dans son log-book : «chaque homme a sa pente funeste. La mienne descend vers la souille. C'est là que me chasse Speranza quand elle devient mauvaise et me montre son visage de brute. La souille est ma défaite, mon vice. Ma victoire, c'est l'ordre moral que je dois imposer à Speranza contre son ordre naturel qui n'est que l'autre nom du désordre absolu» (p. 50). L'imagination de la matière visqueuse, l'attire pour la substance gluante, trahit de toute évidence une dépravation du psychisme. Il y a en effet une pente de la rêverie qui est un écoulement maléfique de soi dans les choses, ou dans l'image des choses. Ceci est sartrien : on perd pied, on devient la chose qu'on imagine. Bachelard, qui a connu la tentation du retour à l'indétermination, de l'immersion en l'homogénéité de la «*materia prima*», ou l'envie, comme dit Amiel, de se réimpliquer, en deçà de toute différenciation, de toute mémoire et de toute conscience, dans une obscurité initiale, animale, a compris, comme Tournier, son «disciple», que, dans cet univers de la terre visqueuse, c'est une forme d'objectivité exclusive qui triomphe, et qui triomphe par l'élimination du principe de la subjectivité. De la souille, qui lui révèle «ses propres facultés de repliement sur lui-même et de démission en face du monde extérieur» (p. 39), Robinson pourrait dire, comme Bachelard le fait du monde critique de nos rêves nocturnes : «Le sujet y perd son être». Régression anale (psychanalyse freudienne) ou perversion de l'imagination matérielle (Bachelard) ? Ce qui est sûr, c'est que la matière gluante et collante est bien le signe d'une conscience malheureuse. On conçoit qu'un jour l'imagination de Robinson redevenue normale, puisse se tourner vers le règne de la dureté qui marquera une victoire de la volonté sur Speranza, une étonnante rêverie de la volonté, un réveil d'être, un «*cogito de la sortie*».

III. LE CORPS PERÇU

Depuis son naufrage, Robinson refuse de se regarder dans le miroir qu'il a rapporté de «La Virginie» : «Cette antipathie pour son propre visage et aussi une éducation hostile à toute complaisance l'avaient longtemps tenu à l'écart du miroir...» (p. 89). La première fois qu'il se regarde, il refuse de se reconnaître : «Comme je les récusais passionnément, ce chef flamboyant, ces longs bras maigres, ces jambes de cigogne et ce corps blanc comme une oie plumée...» (p. 88). Cette difficulté à s'identifier, à s'assumer, explique que le moi de Robinson puisse s'ériger, inconsciemment, en ennemi de lui-même. Sa pente funeste aurait aussi bien pu le conduire à l'anoxerie mentale ou au suicide. À l'origine donc de cette représentation du moi dans le miroir existe l'individu, unité vivante affectée de multiples pulsions (cf. Freud, *Les Pulsions et leurs vicissitudes*, 1915), mais encore dotée de l'unité spécifique qui permettrait de la qualifier comme un moi. Robinson éprouve son corps avant cette phase désignée en psychanalyse freudienne du nom de narcissisme, ou de constitution du moi par le retour libidinal sur soi-même. Il le reçoit objectalement. Il ne l'assume pas comme totalité vivante. La célèbre théorie de Lacan sur le stade du miroir (*Écrits*, 1966, p. 93-100) rend compte de la prépondérance de l'identification spéculaire pour résoudre cette question qui a toujours préoccupé Freud, celle de savoir comment le corps acquiert son organisation dans cette totalité unifiante – que désigne précisément le terme de «je». Or, ici, Robinson, qui a perdu la notion d'une «ego psychology» du moi fort, d'une adaptation au réel, la notion, si l'on veut, du principe de réalité, a perdu, *ipso facto*, cette référence au «je» qui, seule, permet d'identifier le moi psychique comme tel. Avant le narcissisme, son corps n'est qu'une fluide entité décentrée, impuissante à assumer ce qui sourd de la vie pulsionnelle et ce qui parle depuis les multiples représentations inconscientes, incapable d'opérer cet acte de signifiante qui relie les mots et les choses : «Ce faisant, je constitue loin de moi un individu qui a nom Crusoé (...) Je le vois vivre et évoluer dans l'île sans plus profiter de ses heures, ni pâtir de ses malheurs. Qui «je»? La question est loin d'être oiseuse...» (p. 89). Robinson au miroir tente alors cette démarche analytique susceptible de mettre en évidence le rapport entre moi et je : «Narcisse d'un genre nouveau, abîmé de tristesse, recru de dégoût de soi, il médite longuement en tête à tête avec lui-même» (p. 90). Mais, en recevant l'image de ce «visage éteint – un

degré d'extinction sans doute jamais encore atteint dans l'espèce humaine –» il pressent que le je comme sujet en acte n'a lieu qu'à l'intérieur d'une structure topique – je et les autres – et par les échanges constitutifs qu'elle implique : «Il comprit que notre visage est cette partie de notre chair que modèle et remodèle, réchauffe et anime sans cesse la présence de nos semblables (...). Seul le sourire d'un ami aurait pu lui rendre le sourire...» (ibid).

IV. LE CORPS AIMÉ : SPERANZA

Il y a dans *Vendredi*, au chap. III, une expérience privilégiée : celle de l'arrêt de la clepsydre qui, seule, sur l'île, mesure les heures. Arrêter la clepsydre, c'est arrêter le temps. Cette expérience, dans l'instant de son déroulement, ressemble à une sorte d'extase, avant de se développer en une recherche de salut analogue à telle page archiconnue de *La Recherche du temps perdu* : l'épisode de la madeleine. Rappelons ici la vingtaine de lignes (p. 93-4) qui rassemble tous les éléments d'une conquête heureuse :

Il se leva et alla s'encadrer dans la porte. L'éblouissement heureux qui l'enveloppa le fit chanceler et l'obligea à s'appuyer de l'épaule au chambranle. Plus tard, réfléchissant sur cette sorte d'extase qui l'avait saisi et cherchant à lui donner un nom, il l'appela un *moment d'innocence*. Il avait d'abord cru que l'arrêt de la clepsydre n'avait fait que desserrer les mailles de son emploi du temps et suspendre l'urgence de ses travaux. Or il s'apercevait que cette pause était moins son fait que celui de l'île tout entière. On aurait dit que cessant soudain de s'incliner les unes vers les autres dans le sens de leur usage – et de leur usure – les choses étaient retombées chacune de son essence, épanouissaient tous leurs attributs, existaient pour elles-mêmes, naïvement, sans chercher d'autre justification que leur propre perfection. Une grande douceur tombait du ciel, comme si Dieu s'était avisé dans un soudain élan de tendresse de bénir toutes ses créatures. Il y avait quelque chose d'heureux suspendu dans l'air, et, pendant un bref instant d'indicible allégresse, Robinson crut découvrir une *autre île* derrière celle où il peinait solitairement depuis si longtemps, plus fraîche, plus chaude, plus fraternelle, et que lui masquait ordinairement la médiocrité de ses préoccupations.

L'objet extatique – l'île vue dans le rectangle de la porte, comme dans *Le Roi des Aulnes*, produit un vertige heureux dont l'une des composantes est le sentiment de l'innocence : affleurement de l'enfance.

Mais, comme le fait remarquer M. Mansuy dans un très suggestif article sur «Henri Bosco parmi les chercheurs de paradis» (in *Les Cahiers de l'Amitié Henri Bosco*, n° 14, déc. 1977, p. 21), au nombre desquels il compte précisément M. Tournier, cette extase ne trouve pas sa signification immédiate. Elle demande une longue réflexion. C'est à l'issue d'un tel examen que Robinson pose l'existence d'un monde digne d'être vécu paradisiaque. Ce paradis retrouvé est figuré par «l'autre île».

L'île (Speranza) est d'abord vécue, par le biais du voyage aux profondeurs, comme un creux maternel, aimant et réconfortant. Bachelard (*La Terre et les rêveries du repos*, p. 185) et bien d'autres après lui ont décrit la grotte comme le plus naturel des refuges. Descendre dans la grotte, c'est, selon un désir de régression classique à la mère, souhaiter regagner la première en date des intimités : le corps maternel. «À ce degré de profondeur, écrit Tournier, la nature féminine de Speranza se chargeait de tous les attributs de la maternité. Et comme l'affaiblissement des limites de l'espace et du temps permettait à Robinson de plonger comme jamais encore dans le monde endormi de son enfance, il était hanté par sa mère. Il se croyait dans les bras de sa mère...» (p. 107).

Mais la plénitude connue sur l'île, avec l'île, est surtout une félicité amoureuse. Tout commence, paradoxalement, par une recherche puritaine de l'ordre et du salut. Pour l'Anglo-Saxon protestant qu'est Robinson, l'île doit être apprivoisée, cultivée. Tournier écrit, dans *Le vent Paraclét* (p. 227), que «Robinson remonte la pente, s'impose une discipline, organise et cultive l'île comme une colonie anglaise. C'est la période de l'île administrée». Clin d'œil de M. Tournier à Max Weber... Mais l'administrateur, dans un de ces sommeils que V. Hugo avait fait connaître à Booz, se métamorphose en amant et l'île administrée en corps aimé. Ce récit des noces de Robinson et de l'île est assurément un des sommets du livre. On se souvient de l'essentiel :

Il était dans *l'autre île*, celle qu'il avait entrevue une fois et qui ne s'était plus montrée depuis. Il sentait, comme jamais encore, qu'il était couché sur l'île, comme sur quelqu'un, qu'il avait le corps de l'île sous lui. C'était un sentiment qu'il n'avait jamais éprouvé avec cette intensité, même en marchant pieds nus sur la grève, si vivante pourtant. La présence presque charnelle de l'île contre lui le réchauffait, l'émouvait. Elle était nue, cette terre qui l'enveloppait. Il se mit nu lui-même. Les bras en croix, le ventre en émoi, il embrassait de toutes ses forces ce

grand corps tellurique, brûlé toute la journée par la soleil et qui libérait une sueur musquée dans l'air plus frais du soir. Son visage fermé fouillait l'herbe jusqu'aux racines, et il souffla de la bouche une haleine chaude en plein humus. Et la terre répondit, elle lui renvoya au visage une bouffée surchargée d'odeurs qui mariait l'âme des plantes trépassées et le remugle poisseux des semences, des bourgeons en gestation. Comme la vie et la mort étaient étroitement mêlées, sagement confondues à ce niveau élémentaire ! Son sexe creusa le sol comme un soc et s'y épancha dans une immense pitié pour toutes choses créées. Étranges semailles, à l'image du grand solitaire du Pacifique ! Ci-gît maintenant, assommé, celui qui épousa la terre, et il lui semble, minuscule grenouille collée peureusement à la peau du globe terrestre, tourner vertigineusement avec lui dans les espaces infinis... Enfin il se releva dans le vent, un peu étourdi, salué véhémentement par les trois pins unanimes auxquels répondit l'ovation lointaine de la forêt tropicale dont la toison verte et tumultueuse bordait l'horizon.

Il se trouvait dans une prairie doucement vallonnée, coupée de cluses et de talus que couvrait un pelage d'herbes de section cylindrique – comme des poils – et de couleur rosâtre. «C'est une combe, murmura-t-il, une combe rose...» Ce mot de combe en évoquait un autre dans son esprit, proche parent par la consonance, et qui l'enrichissait de toute une constellation de significations nouvelles, mais il ne pouvait s'en souvenir. Il luttait pour l'arracher à l'oubli où il était à demi enlisé. Combe... combe... Il voyait un dos de femme un peu gras, mais d'un port majestueux. Une houle musculeuse entourait les omoplates. Plus bas, cette belle plaine de chair tourmentée se resserrait et s'aplanissait en une plage étroite, cambrée, très ferme, divisée par une cluse médiane que couvrait un pâle duvet orienté en lignes de force divergentes. Les LOMBES ! Ce beau mot grave et sonore avait brusquement retenti dans sa mémoire, et Robinson se souvenait en effet que ses mains s'étaient jadis rejointes et reposées dans ce creux où dorment les énergies secrètes de la détente et du spasme, râble de la bête et centre de gravité de l'animal humain. Les lombes...

L'île a les formes, la chaleur, le parfum, la douceur et «la présence presque charnelle» d'une femme. On assistera donc à un grand acte de sexualité tellurique : Robinson, dans un immense mouvement de volupté, ne fait pas l'amour avec une femme, mais avec l'être féminin de la terre, mais avec la terre révélée en sa féminité. L'onde de joie qui l'unit à la terre abolit toutes les distances : l'orgasme est un état limite, une extase qui s'apparente à une petite mort («Comme la vie et la mort étaient étroitement mêlées, sagement confondues, à ce niveau élémen-

taire !»). Robinson connaît son île comme un laboureur sa terre, ainsi qu'il en va parfois chez Giono pour les héros telluriques et dyonisiaques de la *Trilogie de Pan* et des grands romans : *Le chant du monde*, *Que ma joie demeure* ou *Bataille dans la montagne*. Parallèlement au plaisir de l'ensemencement et de la fécondation de Robinson, l'île est parcourue d'un grand remou de plaisir, elle redonne à l'homme tout le bonheur qu'il y prend : «... et il souffla de la bouche une haleine chaude en plein humus. Et la terre répondit...» Remarquons encore que la plénitude du corps s'augmente de toutes les ressources de souvenir et du rêve. Autour du mot «combe» cristallise la description objective de l'île : «prairies», «vallons», «cluses», «talus», «pelages d'herbes». Robinson, en une patiente anamnèse, recherche un mot que le temps a enfoui profondément dans l'épaisseur de sa mémoire. Le terme de «Combe» est comme le signifiant d'un autre mot qui résumerait toute la joie de son corps. Et soudain, c'est l'évidence aveuglante : «Les lombes !». Dès lors, son étrange expérience amoureuse avec la terre rejoint la très ancienne expérience d'amour avec une femme. On comprend que les processus qui jouent dans cette symbiose et dans cette métamorphose amoureuses sont en tous points analogues à ceux de la condensation, du déplacement, de la figuration et de l'élaboration secondaire dans le travail du rêve, que les deux premiers (condensation, déplacements) sont des structures de langage qui portent un nom dans la stylistique : métonymie et métaphore, et qu'enfin, par-delà cette dramatisation, qui assimile et réunit sous les mêmes formules la femme et la terre («houle musculeuse», «belle plaine de chair», «plage étroite», «pâle duvet», «toison verte et tumultueuse», «pelage d'herbes»), les noces de Robinson et de Speranza trouvent leur cohérence et leur unité dans la complicité puissante et tranquille des éléments. Ainsi, le vent a «une rumeur miséricordieuse», les pins ont «de grands gestes apaisants». Déjà, nous savions qu'un «fleuve de douceur» coulait en Robinson et qu'il avait «senté son âme légère s'envoler vers une lourde nef de nuages...» (p. 126). Robinson et Speranza sont vraiment le centre de tout l'amour du monde, non sans toutefois qu'une angoisse tragique grève sournoisement l'euphorie présente, car la disproportion des partenaires («et il lui semble, minuscule grenouille collée peureusement à la peau du globe terrestre, tourner vertigineusement avec lui dans les espaces infinis») cache sans doute la mort à venir pour le plus faible des deux : «Ci-gît maintenant, assommé, celui qui épousa la terre...» L'outrance du désir et de la mort permet seule d'atteindre la

vérité finale : hier, maternelle et protectrice, aujourd'hui corps désiré, chaire plantureuse, la terre, demain, sera l'oméga définitif, mort et tombeau, selon l'antique assimilation platonicienne du *Phédon* : *θῶμα-σῆν*. Robinson reviendra d'ailleurs sur l'issue mortelle de son union charnelle avec la terre : «Frustré du détour fécond qui emprunte les voies féminines, je me retrouve sans délai dans cette terre qui sera aussi mon dernier séjour. Qu'ai je fait dans la combe rose ? J'ai creusé ma tombe avec mon sexe et je suis mort, de cette mort passagère qui a nom volupté» (p. 133).

Telle est l'aventure amoureuse de Robinson, nouveau «Jonas pour la mort» (Bachelard), dont l'odyssée tellurique confond volontairement les fantasmes d'involution, de pénétration et d'ensevelissement dans la même exploration libidinale de la Terre primordiale : «il était cette pâte molle saisie dans une poignée de pierre toute puissante, il était cette fève, prise dans la chair massive et inébranlable de Speranza» (cité par G. Deleuze dans la post-face de l'édition Folio, p. 274). On pressent l'accomplissement du syncrétisme des trois grandes images archétypales – terre, mère, mort – observable également dans *Le Roi des Aulnes* et dans les *Météores*. Mais, laissons-là cette incursion dans l'inter-textualité de Robinson, d'autant plus que, tout bien considéré, la régression englobante de Robinson vers la «Mutter-Ende» sera doublement dépassée, par Vendredi au profit d'une destinée de dématérialisation et de vaporisation symboliques, et par lui-même sous la forme d'une voie médiate entre le destin aérien de Vendredi ou de Jean et le destin tombal d'Alexandre dans les *Météores*, et que, d'autre part, un certain nombre de directions assez différentes sont explorées dans le roman : négation du pacte social, mythe de la langue naturelle, gemellité homosexuelle, destruction des valeurs chrétiennes, etc... Observons seulement, pour conclure sur cette phase de l'imaginaire dans *Vendredi*, que Robinson s'engagera un peu plus chaque jour dans la voie «élémentaire» (p. 119), continuant à se déshumaniser en humanisant Speranza, car «ses amours avec Speranza n'étaient pas demeurées stériles» (p. 137). Speranza, en effet, tient la promesse biblique du *Cantique des Cantiques* : la mandragore née de leur union «figurait indiscutablement le corps d'une petite fille» (ibid.). Robinson apprend, selon l'expression de M. Mansuy (*op. cit.*, p. 26), «à être non pas même la conscience du monde, mais celui qui retourne à un monde sans conscience». C'est ce qu'il appelle ex-sister, de «ex-sistere», être par l'extériorité, en-soi et non pour soi :

«Je pense que l'âme ne commence à avoir un contenu notable qu'au-delà du rideau de peau qui sépare l'intérieur de l'extérieur, et qu'elle s'enrichit indéfiniment à mesurer qu'elle s'annexe des cercles plus vastes autour du point-moi. Robinson n'est infiniment riche que lorsqu'il coïncide avec Speranza tout entière.» (p. 70).

Et Robinson s'identifie si bien à l'imgo maternelle, comme au lieu de son origine et de son unité, qu'au sortir du sommeil, un matin, il s'aperçoit, consommant ainsi la phase géotropique de sa destinée, que sa barbe a pris racine dans le sol.

«Désormais, avec la bénédiction de la Bible, un lien plus fort et plus intime l'attachait à Speranza. Il avait humanisé celle qu'il pouvait bien désormais appeler son épouse d'une façon incomparablement plus profonde que toutes les entreprises du gouverneur. Que cette union plus étroite signifiât en revanche pour lui-même un pas de plus dans l'abandon de sa propre humanité, il s'en doutait certes, mais il ne le mesura que le matin où en s'éveillant il constata que sa barbe en poussant au cours de nuit avait commencé à prendre racine dans le sol.» (p. 138).

Conditions sémiotiques d'un intertexte : Le modernisme de Julián del Casal

par Hans-George Ruprecht *
(Ottawa, Carleton Univ.)

0. Introduction

La problématique de l'«intertextualité» a été posée, il y a un certain temps déjà, à partir de présupposés épistémologiques dont les tenants et les aboutissants ne tendent pas nécessairement vers le même but. D'où les difficultés d'une définition référentielle de la notion de l'intertexte ⁽¹⁾. En laissant de côté, pour l'instant, les distinctions utiles qu'ont apportées J. Kristeva, R. Barthes et d'autres chercheurs, notre étude vise cette problématique à partir d'une constellation de 'faits littéraires' donnés. Elle sert de point de départ à une recherche déjà en cours portant sur l'inter-texte tel que manifesté par l'œuvre du poète cubain Julián del Casal (1863-1893). Précisons que cette recherche relève, à notre avis, de deux types de considérations préliminaires dont la mise en évidence paraît indispensable :

* Texte adapté, avec l'accord de l'auteur, par Ralph Heyndels.

⁽¹⁾ Parmi les nombreux travaux à ce sujet on lira avec intérêt J. KRISTEVA, «Problèmes de la structuration du texte» in «Tel Quel», *Théorie d'ensemble* (Paris, Ed. du Seuil, 1968), pp. 298-317, ainsi que du même auteur nombre de pages touchant à la même question dans *Le texte du roman* (1970), *La Révolution du langage poétique* (1974), *Polylogue* (1977) ; Ph. SOLLERS, «Dante et la traversée de l'écriture» in *Logiques*, coll. «Tel Quel» (Paris, Éd. du Seuil, 1968), idem, «Niveaux sémantiques d'un texte moderne» in *Théorie d'ensemble, op. cit.*, pp. 318-323 ; R. BARTHES, l'article «Texte (théorie du)» in *Encyclopaedia Universalis*, t. XV, pp. 1013-1017, idem, «Réponses» in *Tel Quel*, n° 47 (1971), pp. 89-107 ; Ch. GRIVEL, «Quant à l'intertexte. Plan d'un livre ou possible ou futur» in *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à Lein Geschiere* (Amsterdam, Rodopi, 1975), pp. 153-180 ; J. CULLER, «Presupposition and intertextuality» in *Modern Language Notes* 91 (1976), pp. 1380-1396 et voir aussi le n° 27 (1976) de *Poétique* consacré aux «Intertextualités».

1. Une réflexion théorique au sujet des conditions d'une relation univoque entre la production, la transmission et la réception d'objets textuels d'une part, et l'enchâssement de ces mêmes objets, les uns dans les autres.

2. Dans le prolongement pratique, on s'attachera à dégager une conception sémiotique de l'«objet poétique» casalien. Il sera conçu, à la suite des travaux d'A. J. Greimas, «comme le point de convergence de tous les niveaux de communication poétique»⁽²⁾.

0.1 *Les objets d'étude*

En fait, notre recherche s'attache à deux objets cognitifs, l'un étant théorique, l'autre formel⁽³⁾. En ce qui concerne la réalité empirique de l'objet qui nous intéresse ici, il faut admettre qu'elle échappe à une description exhaustive et qu'il convient d'être prudent quant à toute tentative de reconstitution. Force est de voir, en effet, que la situation littéraire des années 1890 à La Havane recouvre une zone déterminée de l'objet réel. Il faut ajouter que s'y polarisent des courants poétologiques d'orientations diverses ('romantique', 'décadent', 'patriotique', 'spiritualiste', 'moderniste' etc.). Ils constituent un nombre considérable d'éléments observables formant un tout, «une formation discursive» pour employer un terme de M. Foucault⁽⁴⁾, dont l'unité s'érige en objet du savoir. C'est un savoir qui se construit dans le champ discursif de ce que l'on entend, généralement, sous la désignation d'études littéraires. Pour mieux saisir la spécificité de l'*objet* que notre projet de recherche s'est assigné, soit l'aspect intertextuel du modernisme de Julián del Casal, de sa poésie aussi, faits que personne ne passe du reste plus sous silence⁽⁵⁾, il importe de préciser les «concepts et choix théoriques» qui

⁽²⁾ A. J. GREIMAS, *Du sens*, Paris, Éd. du Seuil, 1970, p. 280.

⁽³⁾ Cf. à ce sujet la réflexion de L. ALTHUSSER, dans «Est-il simple d'être marxiste en philosophie ?» in *La Pensée*, n° 183 (Octobre 1975), pp. 3-31.

⁽⁴⁾ Voir M. FOUCAULT, «Réponse au Cercle d'Épistémologie», in *Cahiers pour l'Analyse* (Le Seuil), n° 9 (1968), p. 32.

⁽⁵⁾ Voir la mise au point par C. Vitier, «Julián del Casal en su centenario», *Estudios críticos* (La Habana, Departamento Colección cubana de la Biblioteca Nacional 1964), pp. 9-42 et entre autres les travaux de R. MEZA, *Julián del Casal, Estudio biográfico* (La Habana, Impr. Avisador Comercial 1910), J. A. PORTUONDO, «Angustia y evasión de Julián del Casal», conferencia leída el 10 de febrero 1937, en el Palacio Municipal (La Habana, Imprenta Molina y Cía. 1937), J. LEZAMA LIMA, «Julián del Casal» in *Analecta del Reloj*, Ensayos, 1941 (La Habana, Orígenes 1953), pp. 62-97, E. FIGUEROA, «Apuntes sobre Julián del Casal», in *Revista Iberoamericana* (Febr. 1944), pp. 329-335.

permettront, par la suite, l'articulation de connaissances qui servent à compléter et/ou à diversifier les termes selon lesquels s'est constitué, antérieurement, un corpus d'observables dont il faut, malgré tout, bien tenir compte. Le terme *théorie* désignera «un ensemble de déterminations caractérisant *la structure profonde* capable d'unifier en un système cohérent les classes de lois propres à un domaine (où différents domaines) de phénomènes» (6).

1. *L'objet théorique*

Étant donné les «contraintes sémiotiques» d'une part et les pré-supposés de notre analyse de l'autre, l'intertextualité d'un objet poétique peut être pensée à partir d'une opposition fondamentale que nous empruntons à A. J. Greimas (7) :

«la structure linguistique
de la personnalité du poète» vs «la forme d'une écriture
sociale imposée a priori»

Autrement dit : la subjectivité du locuteur est à la structure linguistique du texte qu'il produit ce que la socialité de l'interlocuteur est à la forme de l'écriture qu'il lit. Si cette homologation est admissible, l'objet théorique que cette étude se propose de construire, peut être conçu après la mise en place de quatre éléments noyaux (sémiqes), soit :

- S₁ : *Subjectivité* (la personnalité de l'énonciateur et les facteurs subjectifs déterminant l'énonciation = Destinateur/Anti-Destinateur)
- S₂ : *Socialité* (le statut socio-culturel du lecteur et le fondement idéologique de la critique = Destinataire/Anti-Destinataire)
- Ŝ₁ : *Signe* (la parole en tant qu'indice d'une subjectivité langagière et la langue des autres = Sujet/Anti-Sujet)
- Ŝ₂ : *Objet* (écriture et texte = Objet positif/Objet négatif)

(6) J. T. DESANTI, *La philosophie silencieuse/ou critique des philosophies de la science* (Paris, Éd. du Seuil, 1975), pp. 110.

(7) *Ibid.*, p. 110.

1.1 Schémas relationnels de l'objet théorique

Il est remarquable, «en appelant *schéma* la structure qui comprend deux termes réunis par la relation de contradiction»⁽⁸⁾, que les données fondamentales que nous avons distinguées et dont les rôles actantiels sont à examiner, entrent, les unes et les autres, en des rapports logiques selon le schéma de l'«immanence» et selon le schéma de la «manifestation». Tandis que le schéma de l'immanence montre la relation, contradictoire au niveau ontologique, du rapport de la subjectivité de Julián del Casal au signe qu'il installe sous forme de 'je' et/ou de sujet poétique face à l'autre (y compris l'inconscient, «l'Autre» qu'est «le lieu où se constitue le je qui parle avec celui qui entend»⁽⁹⁾) ; le schéma de la manifestation corrèle le poème (par exemple : *Horridum Somnium*) à la socialité du destinataire, de manière à montrer les contradictions entre l'énoncé manifesté textuellement et les discours, dans lesquels influent les opinions de la critique qui oriente les lecteurs de la poésie de J. del Casal.

Cela veut dire qu'au point de vue sémiologique, l'être du destinataire, qui est modalisé par un 'vouloir-savoir-pouvoir → faire appellatif (±) persuasif', rend nécessaire, réclame logiquement comme son contraire, l'apparence (ce qui n'exclut nullement l'inexistence) d'un 'vouloir-savoir-pouvoir → faire appréciatif (±) interprétatif' du destinataire, dont l'existence doit, pour le moins, paraître possible. En admettant que l'énonciation institue l'autre (au sens de la formule nervalienne et/ou rimbaldivienne, désormais classique) et en considérant, en outre, comme également recevable que l'écriture empêche, «prive» l'écrivain⁽¹⁰⁾, nous pourrions dire alors que l'énonciataire est modalisé selon la contingence (c'est donc possiblement un non être vs l'être énonciateur). Ce qui veut dire, en somme, que la problématique de l'intertextualité s'accorde, globalement, avec l'articulation canonique, au sens greimasien, des catégories de la véridiction⁽¹¹⁾. En investissant le carré bien connu (on utilisera le symbole « < ... > » pour désigner la contradiction, « ← → »

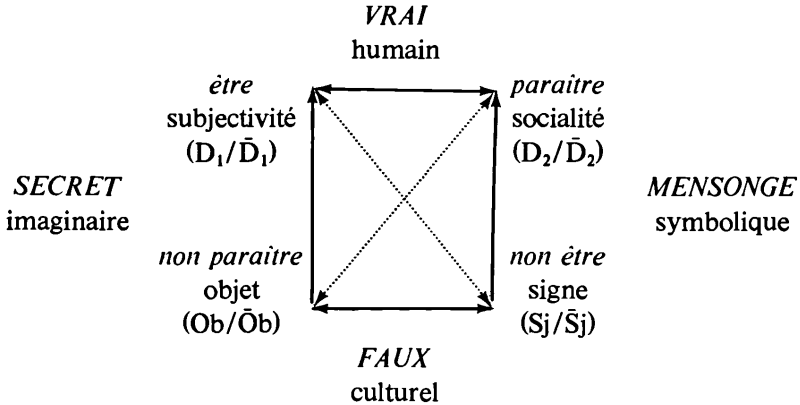
⁽⁸⁾ *Ibid.*, p. 163.

⁽⁹⁾ J. LACAN, *Écrits I*, coll. «Points» (Paris, Éd. du Seuil, 1970), p. 241.

⁽¹⁰⁾ B. NOËL, *Souvenir du pâle. Le même nom* (Paris, fata morgana, 1975), p. 73.

⁽¹¹⁾ Cf. A. J. GREIMAS, «Les actants, les acteurs et les figures» in *Sémiotique narrative et textuelle*, ouvrage présenté par Cl. Chabrol (Paris, Larousse, 1973), pp. 161-176, N.B. p. 165.

pour la contrariété, et «—» pour l'implication) des différentes données actorielles que nous avons distinguées ci-dessous on obtiendra alors l'articulation que voici :



D_1 = Destinateur (J. del Casal, poète cubain)

\bar{D}_1 = Anti-Destinateur (le Poète moderne, tel que conçu par J. del Casal (voir ci-dessous))

D_2 = Destinataire (lecteurs de *La Habana literaria* de 1891)

\bar{D}_2 = Anti-Destinataire (la Critique littéraire, la société telle que vue par J. del Casal (voir ci-dessous))

\bar{Ob} = Objet négatif (le géno-texte au sens kristévien impliqué par l'écriture du Destinateur)

Ob = Objet positif (le phéno-texte au sens kristévien, la structure textuelle de la première version de «Horridum somnium»)

S_j = Sujet positif (le «yo» lexicalisé au niveau de la surface du texte poétique)

\bar{S}_j = Sujet négatif (l'Autre au sens poétique et son altérité inclus dans le processus énonciatif)

(S_j/\bar{S}_j) = constitue un «renvoi» (Jakobson), c'est donc un signe dans l'acception classique du terme ; son fonctionnement est l'enjeu de la communication intrasubjective, sa forme c'est le fantasme.

1.2 Représentation 'octogonale' de l'objet théorique

Il s'agit maintenant d'articuler les principales composantes de l'objet théorique de manière à montrer leur interdépendance. À titre d'hypo-

thèse, l'articulation se fait ici selon l'octogone logique⁽¹²⁾. C'est un instrument d'analyse moyennant quoi l'on parviendra aussi à mieux saisir la structure actantielle qui sous-tend l'approche théorique de notre objet. Cependant, quelques remarques s'imposent d'abord.

En fait, seule la relation de contrariété 'subjectivité' vs 'objectivité' se prête à une précision, par exemple dans le sens du carré sémiotique greimasien de la véridiction. Ceci dit que ce sont justement ces deux termes complexes et isotopes (voir le classème humain) qui sont susceptible d'être 'vrai'. Tous les autres, notamment les subcontraires 'objet' vs 'signe', échappent à ce conditionnement. D'évidence, l'implication secrète, mystérieuse en quelque sorte, par l'énonciateur de la structure textuelle du poème, de sa «forme sémiotique» (Greimas), relève effectivement de l'*imaginaire* dont le pouvoir créateur constitue le 'sine qua non' de l'écriture poétique. (Voir le parcours $(D_1 \& \bar{D}_1) < \dots > (S_j \& \bar{S}_j) \rightarrow (Ob \& \bar{Ob}) \rightarrow (D_1 \& \bar{D}_1)$, c'est-à-dire l'agencement syntagmatique des instances de l'énonciation). De même il faut remarquer que le 'je' immanent au texte s'intègre paradigmatiquement dans l'univers discursif qui constitue, en partie, le *symbolique* de l'époque fine-séculaire. Celui-ci est mensonger dans la mesure où il entre en conflit avec le 'vouloir-savoir-pouvoir → faire de la poésie' du destinataire. Toutefois, dès qu'on s'aperçoit que la véracité des propositions relatives à une des relations établies ci-dessus est forcément déterminée par l'enracinement historique des faits concernés, par la manipulation idéologique des arguments qui entrent en ligne de compte etc., on est vraiment enclin à constater ce qui paraît désormais urgent : l'élaboration d'un modèle opératoire servant à mieux connaître l'interdépendance des actants dits littéraires. C'est à cette fin précisément qu'est envisagée ici la pertinence d'un mode de représentation qui permet de cerner les problèmes théoriques soulevés sous l'angle de la logique des propositions oppositionnelles.

(12) Cf. F. CHENIQUE, *Éléments de logique classique*, Série «logique et informatique» 1, coll. dirigée par Ad. André-Brunet (Paris/Bruxelles/Montréal, Bordas, 1975), t. 1, p. 179. Pour l'opposition «poiétique» vs «esthétique» voir J. J. NATTIEZ, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Série «Esthétique» dirigée par M. Dufrenne, coll. 10/18 (Paris, Union Générale d'Éditions, 1975), p. 53 ; le terme «esthésique» est emprunté à P. VALÉRY, «Leçon inaugurale du cours de poétique au Collège de France», in *Variétés* V (1945) qui le distingue clairement de celui d'«esthétique».

L'utilisation du schéma octogonal appelle les remarques suivantes :

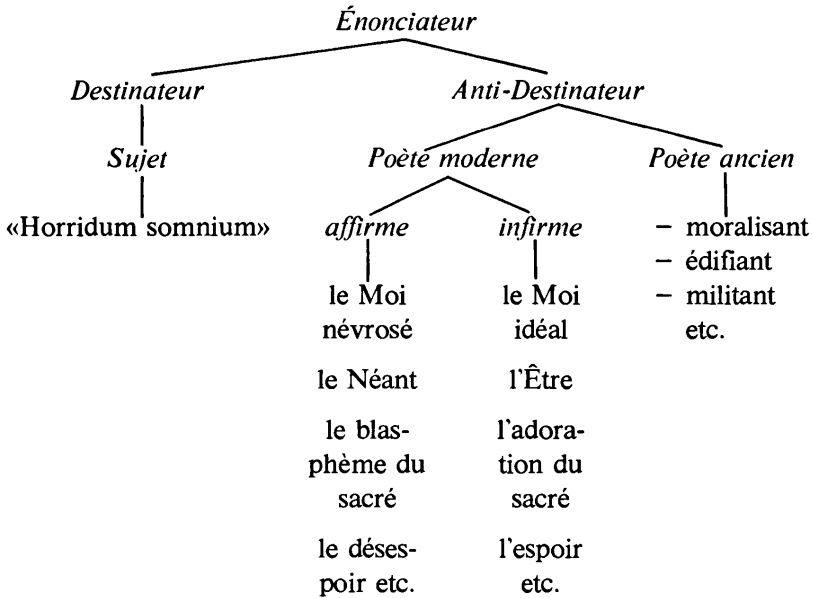
1.2.1. Commençons par la subalternation de l'*Anti-Destinateur* par le *Destinateur*, c'est-à-dire par le fait que l'un présuppose l'autre comme antécédent. Inutile de le souligner : que la subjectivité poétique de Julián del Casal se conçoit par rapport à une conception personnelle de l'art poétique en général et plus particulièrement face à sa manière de comprendre la poétique contemporaine, cela est sûr. Personnelle parce qu'issue d'un travail d'assimilation considérable⁽¹³⁾, son idée de la modernité provient, essentiellement, de la lecture et d'une comparaison hâtive d'auteurs les plus divers et généralement d'outre-mer. C'est au nom de ladite modernité européenne que le poète cubain s'arroge le droit, comme l'indique le compte rendu de la poésie de José Fornaris qu'il a écrit pour *La Habana Elegante*, de postuler en quoi consiste l'attitude poétique moderniste.

On n'a guère de difficulté à comprendre que Julián del Casal a une conception dialectique de la modernité. Elle se réduit, selon lui, à un versant disjonctif par rapport à ce qui fut antérieurement affirmé et à un versant qui rejoint la négation de ce qui n'est plus de mise d'être exprimé. Autrement dit, le poète moderne se dissocie des valeurs idéelles telles que instituées par l'idéologie politique regnante (patriotisme), l'éducation et l'auto-censure moralisatrice, sans parler de l'idéalité à laquelle les romantiques s'adonnaient dans leurs rêveries. Et de l'autre côté, il s'agirait de s'associer, dit-il, en tant que moderniste, à tous ceux dont la créativité littéraire exprime un refus. Or il se trouve que Julián del Casal n'a jamais voulu et/ou pu prendre radicalement position, ni pour l'un ni pour l'autre. C'est pourquoi Cintio Vitier, lui-même poète et indéniablement un des meilleurs connaisseurs de l'œuvre casaliennne, a sans doute raison de relever, dans son étude écrite lors du centenaire de Julián, cette phrase de la *Autobiografía* précocement rédigée, à savoir que «ni el mal me atrae (al revés que Baudelaire), ni ante el bien me extasio [...]»⁽¹⁴⁾. Il s'ensuit, pour ce qui est de la situation de J. del Casal énonciateur face aux instances de l'énonciation, que l'on arrive à

⁽¹³⁾ Cf. RAMÓN MEZA, *Julián del Casal. Estudio biográfico, op. cit.*, pp. 7-10 ; à voir aussi les cahiers inédits de J. del Casal réunis dans le «Fondo de la Familia A. Peláez del Casal».

⁽¹⁴⁾ Citée par C. VITIER, «Julián del Casal en su centenario», *op. cit.*, p. 32.

une double opposition qui se présente, syntagmatiquement, comme suit :



Alors que la représentation syntagmatique révèle l'interdépendance hiérarchique des instances, l'approche paradigmatique montre l'enchevêtrement associatif de nombreuses caractéristiques du «poeta moderno» tel que conçu par del Casal.

Par contre, pour savoir ce que ses contemporains en pensaient pour ainsi dire officiellement, il suffit de lire un extrait du poème «El Poeta» de Nieves Xenes Duarte (1859-1915) qui a paru dans *El Figaro*, III (1887), n° 46, p. 2, accompagné de la note suivante :

El Poeta

(Poesía premiada con la flor natural en los Juegos Florales de la 'Colla de Sant Mus', verificados en el Gran Teatro de Tacón en la noche del 28 de Novbre.)

[...]

Y ora su voz con lánguida dulzura
 Exhala blanda queja de ternura,
 Arrullo de paloma que acaricia,
 Ora á la libertad canta exaltada,
 Ora se alza indignada

Combatiendo el error y la injusticia ;
 Ora enérgica, ardiente y poderosa,
 Haciendo estremecer los corazones,
 Pinta de las pasiones
 La lucha pavorosa.

Il faut ajouter, si l'on veut caractériser les courants poétologiques contre lesquels Julián del Casal lutte non sans acharnement que *El Figaro*, soucieux d'encourager les poètes cubains à s'interroger eux- et elles-mêmes au sujet du processus poétique, publie, à partir du numéro 18 (1893), une dizaine de réponses à la question «¿Como escribo mis versos ?». Or, en lisant ces textes, d'ailleurs d'auteurs complètement oubliés tels que F. Diez Gaviño, F. R. Cestero, A. Farrés, J. C. Belbago, P. Hernández, L. Rodriguez de Tió et al., on s'aperçoit qu'au moment où J. del Casal disparaît de la scène littéraire cubaine (il meurt en 1893, l'année pendant laquelle *El Figaro* mène cette enquête) la pensée poétologique de ces versificateurs est toujours imbue d'idées traditionnelles desquelles le poème de N. Xenos Duarte, cité plus haut, est une manifestation typique.

Mais revenons à la double opposition entre le Destinateur et les deux composantes de l'Anti-Destinateur, soit au 'Poète moderne' et au 'Poète ancien'. Si l'on accepte, en principe, l'idée que l'énonciateur n'est pas identique au sujet de l'énoncé et que le destinateur est surtout fonction d'un des aspects de l'anti-destinateur, d'un trait qui s'oppose justement à un autre trait distinctif de ce même anti-destinateur, on comprendra alors aisément les rapports plutôt associatifs que J. del Casal établit entre les différents éléments de l'articulation Anti-Destinateur — Destinateur.

Leopardi	Quintana
Swinburne	Mickiewicz
Leconte de Lisle	Lamartine

Casal ≠ «yo» ≈ f (Baudelaire)	≈ f (Virgile)
-------------------------------	---------------

Carducci	Delille
Richepin	Milanés
Vigny	
Sully-Prudhomme	
Bourget	
Banville	
Heredia	

Mallarmé
Villiers de l'Isle-Adam
Mendes
Parodi
Becquer
Heine

Il n'y a aucune raison de penser que le phénomène de l'intertextualité se manifeste seulement au niveau de l'implication $\bar{D}_1 \rightarrow D_1$, car il est évident qu'il se situe aussi sur d'autres plans de l'octogone relationnel.

1.2.2. La relation de contrariété entre le *Destinateur* et le *Destinataire*, au sens de J. Dopp ⁽¹⁵⁾.

L'horizon temporel dans lequel s'inscrit la poésie de Julián del Casal – sa première publication poétique remonte à 1881 et c'est en 1893 qu'il corrige, peu de jours avant sa mort, les épreuves de son troisième livre *Bustos y Rimas* – est une «époque transitoire», comme l'a remarqué José Martí, son grand contemporain ⁽¹⁶⁾. C'est une époque marquée par des «contradictions apparentes» (Martí), voire économiques, sociales, idéologiques etc. et qui se manifestent, à en croire celui que les cubains considèrent, aujourd'hui, comme leur Apôtre et le père spirituel de leur Révolution, non seulement à Cuba mais en Amérique latine tout entière ⁽¹⁷⁾. Bien que J. del Casal se soit toujours tenu à l'écart de la situation conflictuelle dans laquelle se trouve la société cubaine d'alors ⁽¹⁸⁾, il n'est pas étonnant qu'il éprouve, face au danger d'un

⁽¹⁵⁾ J. DOPP, *Notions de logique formelle* (Paris/Louvain, éd. Nauwelaerts, 1972), p. 114.

⁽¹⁶⁾ J. MARTÍ, *Obras completas* (La Habana, Ed. Tierra Nueva, Patronato del Libro Popular, 1961), t. VIII, p. 290.

⁽¹⁷⁾ Cf. J. MARINELLO, *Martí escritor americano* (La Habana, Impr. Nacional de Cuba, 1962) et R. FERNÁNDEZ RETAMAR, «Martí en su (tercer) mundo», introduction à J. Martí, *Páginas escogidas* (La Habana, Ed. Universitaria, 1965) ainsi que l'ouvrage utile de H.-O. DILL, *El Ideario Literario y estetico de José Martí* (La Habana, Casa de las Americas, 1975).

⁽¹⁸⁾ Cf. C. VITIER, *Lo Cubano en la Poesía* (Universidad Central de las Villas, Departamento de Relaciones Culturales, 1958), pp. 242-268 «Casal como antítesis de Martí» ; en un sens la poésie de J. del Casal s'oppose aux lyrismes engagés d'auteurs tels que B. BYRNE, *Efiges, sonetos patrióticos* (Filadelfia, La Compañía Levytype, 1897), P. NERNÁNDEZ, «Noche y Abismo», in *La Habana Elegante* (11 juillet 1886), p. 4 et plus particulièrement à tous ceux dont l'œuvre a laissé une trace dans le recueil intitulé *Los poetas de la guerra*, Colección de versos escritos en la guerra de independencia de Cuba, con un prólogo de José Martí (New York, Ed. de Patria, Impr. América, 1893), à voir aussi J. M. CARBONELLY RIVIERA, *La poesía revolucionaria en Cuba* (La Habana, Impr. El Siglo XX, 1928), col. «Evolución de la cultura cubana», t. VI.

cataclisme social provoqué par la misère des masses, le besoin de se situer par rapport à ces contradictions. Au point de vue sémiologique, ce sont des contradictions inhérentes au schéma de la manifestation (objet < ... > socialité). Et étant donné l'implication de l'objet (poème) par le Destinateur on peut dire aussi que ces contradictions sont du type propositionnel, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas invariables mais qu'elles constituent, au contraire, des appréciations non définitives et surtout invérifiables. Elles s'opposent, au surplus, aux apparences non transparentes d'une situation socio-culturelle donnée.

L'important, c'est de comprendre que l'opposition D_1 vs D_2 résulte, pour ce qui est de l'exemple qui nous occupe ici, d'une projection d'un état d'âme sur l'ensemble socio-culturel auquel le Destinateur appartient autant que le Destinataire contemporain, le lecteur réel.

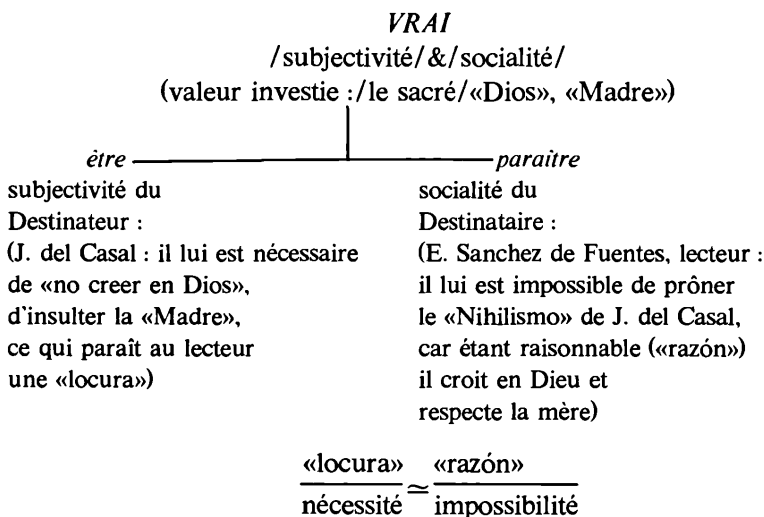
On voit assez bien d'ailleurs l'ambivalence qui règne sur la relation que J. del Casal entretient avec la 'société' au sens mondain du terme. D'un côté il éprouve de la répugnance à l'égard de ceux qu'il considère comme des «gens heureux», et de l'autre côté il éprouve le désir de fréquenter justement le milieu social qui lui offre maintes occasions, généralement sous forme de «Veladas»⁽¹⁹⁾, pour se faire apprécier en tant que poète. Mais que peut-on savoir, au juste, de ce public, des destinataires tangibles de Julián del Casal ? Peu de choses, à vraie dire... Toutefois, une chose est certaine : ils n'étaient pas trop nombreux.

Afin de mieux connaître la réception de la poésie casaliennne parmi les lecteurs réels, la réaction, enfin, de l'interlocuteur idéal qui communique avec l'énonciateur en se servant, le cas échéant, du même code langagier, en l'occurrence des conventions du discours poétique, il faut étudier aussi en principe tous les talents lyriques qui se sont révélés parmi les lecteurs de *La Habana literaria*. C'est évidemment de la poésie de rimailleurs, mais toujours est-il que s'y manifeste concrètement le va-et-vient de la communication littéraire. Il semblerait que la communication entre le Destinateur et le Destinataire puisse être envisagée non seulement comme un processus de transmission, au cours duquel un message passe d'une instance à l'autre, mais aussi comme un échange et, idéalement, comme une opération qui transforme, grâce à la qualité du don poétique (au double sens du terme), le destinateur en destinataire qui reçoit en rétribution un contre-don du

(19) Voir le reportage de E. HERNÁNDEZ MIYARES, «Ecos y murmullos» in *La Habana Elegante* V (1887), n° 8 (du 20 février 1887), pp. 7-8.

même 'genre', c'est-à-dire un autre poème. Dans le cas de Julián del Casal cet échange s'est produit à maintes reprises. Et le moins qu'on puisse dire, c'est que les modalités de ces échanges ne mettent pas en doute l'hypothèse concernant l'existence d'une relation de contrariété régissant le rapport entre le Destinateur et le Destinataire. Comme ce rapport est de nature logique, il n'exclut pas la subordination des deux termes oppositionnels sous une seule catégorie englobante, celle de la communication littéraire. Cela ne nous empêche pas d'adhérer, pour autant, à la position de Gérard Genot lorsqu'il conclut, à propos de la communication littéraire, qu'elle est «DÉFECTIVE à chaque instant du processus communicatif. À tout le moins, c'est une communication DIFFÉRÉE, telle qu'il est rare que soient en coprésence toutes les instances (émetteur, récepteur, message, référent et mémoire du code)»⁽²⁰⁾. Il est certain que dans la plupart des cas auxquels s'attache le chercheur, il a effectivement affaire à une chaîne communicative interrompue, fragmentaire en quelque sorte, qui nous décourage, dès le départ, et qui ne permet pas d'aller au-delà d'une analyse intratextuelle.

Poursuivant la mise en relief du rapport $D_1 \rightarrow D_2$, on peut décéler, à l'aide de l'articulation greimasienne du problème de la véridiction, dont nous avons déjà tenu compte plus haut, les oppositions suivantes :



⁽²⁰⁾ G. GENOT, «Sémiotique des stratégies textuelles», in *Documents de Travail* (Centro di Semiotica e di Linguistica), n° 32 (mars 1974), série B et notamment «Tactique du sens», in *Semiotica*, VIII (1973), n° 3, pp. 193-219, N.B. p. 198.

Dans une optique sémantique, la socialité du Destinataire apparaît donc isotope de la subjectivité du Destinateur, étant donné que les deux termes peuvent être subsumés sous le sème/véridique/. Et pour mettre en relation les deux termes, il suffit de voir le relais qui les inverse : il est poétologiquement opportun, voire nécessaire (cf. Casal au sujet de la modernité, ci-dessus) et au point de vue de la subjectivité du Destinateur conforme à la vérité que J. del Casal évoque, par son poème de 1892, une des dominantes de la pensée philosophique de son époque, à savoir le Nihilisme. Cela peut paraître déraisonnable à quelqu'un qui est croyant, comme son lecteur et qui n'hésite pas à manifester son désaccord. Et si le lecteur, pour une raison ou une autre, avait répondu favorablement au message reçu, aurait-il, en ce cas-là, échappé à la contrariété qui caractérise son rapport au poète ? Certes que non ! Cette disjonction, loin de provoquer de changements dans le statut sémiotique et du Destinateur, qui demeure inchangé sur «le plan nouménal», et du Destinataire sur «le plan phénoménal»⁽²¹⁾, est de nature formelle. Et tout le monde admettra qu'ici il n'y a que relation entre contraires, à condition toutefois que l'on entende, avec J. Dopp, par «*contrariété* cette opération qui, pour une proposition donnée à sujet *universel* [c'est Dopp qui souligne], modifie seulement la forme de la copule (sans modifier ni le sujet ni le prédicat)»⁽²²⁾. Autrement dit, la contrariété ne modifie ni le sujet énonciateur ni son 'faire dire', qui est manifesté par un «yo» au niveau textuel et qui est modalisé par la nécessité d'un 'non paraître', une nécessité qui est propre à la publication du poème puisque c'est ainsi que le Destinateur s'adresse, de prime abord, aux Destinataires, c'est-à-dire aux lecteurs du magazine littéraire cubain.

1.2.3. Quelques remarques au sujet de la subalternation de l'*Anti-Destinataire* par le *Destinataire*. Il ressort, de ce qu'il vient d'être examiné, que le Destinataire ne réalise pas toujours une «performance réceptive» (Greimas) satisfaisante. Plus l'insatisfaction est socialement déterminée (c'est le clivage assez fréquent, dans le contexte de la modernité, entre les intentions du poète, d'une part, et l'horizon d'attente (Jauss) du public d'autre part) plus elle risque d'entraîner, chez

(21) Cf. A. J. GREIMAS, *Maupassant. La sémiotique du texte : exercices pratiques* (Paris, Éd. du Seuil, 1976), p. 107.

(22) J. DOPP, *Notions de logique formelle* (Louvain/Paris, Éd. Nauwelaerts, 1972), p. 114.

le lecteur, une prise de conscience de la différence fondamentale entre lui et le poète, causant, éventuellement, le rejet de ce dernier. Pour remédier à cette situation peu confortable, le Destinataire a tendance à déléguer son 'pouvoir interprétatif' à l'Anti-Destinataire, dont la compétence est socialement reconnue. Enfin, toujours est-il qu'il fait confiance à la Critique, dépassant de la sorte l'opposition croire vs savoir. Généralement parlant, c'est le Destinataire, dont l'agrément cherché dans la lecture constitue une pratique universellement validée comme un 'faire interprétatif', qui remplit une fonction subalternante par rapport à l'Anti-Destinataire, c'est-à-dire à l'égard de la critique littéraire. Celle-ci est subalternée dans la mesure où nous entendons par «*subalternation* l'opération qui transforme une donnée universelle (appelée la '*subalternante*') en la particulière correspondante (ayant même forme de copule, même attribut et même prédicat) (appelée la '*subalternée*')». C'est une opération, comme observe J. Dopp, qui «permet de conclure de la vérité de la subalternante à la vérité de la subalternée, et de la fausseté de la subalternée à la fausseté de la subalternante, mais non vice-versa» (23).

Aborder la question de savoir si le discours critique sur la poésie de Julián del Casal, tel qu'il a exercé son 'faire évaluatif', au moment de la parution des recueils publiés de son vivant (*Hojas al Viento*, 1890 et *Nieve*, 1892), s'articule selon un «mode véridictoire» (24), cela présuppose d'admettre l'évidence du fait que tout énoncé émis par n'importe quel critique littéraire est seulement vrai par rapport aux présupposés qui sont tenus pour vrais et/ou vérifiables par l'énonciateur même qui se prononce critiqueusement. Autrement dit, le fait que le discours de l'Anti-Destinataire se situe sur «le plan phénoménal» (par opposition au «plan nouménal» auquel appartient la parole du Destinataire, du poète qui est véridique seulement lorsqu'il s'installe dans l'Être) et étant donné que la critique renvoie, à son tour, à d'autres phénomènes d'ordre textuel, il n'est que trop évident qu'une recherche portant sur la réception critique de la poésie de Julián del Casal, devrait, en principe, tenir compte aussi du phénomène de l'intertextualité critique.

1.2.4. Le rapport actantiel entre, d'une part, le poème de J. del Casal, c'est-à-dire le texte qui est publié et transformé de la sorte en *Objet* culturel dépersonnalisé et, d'autre part, la critique, c'est-à-dire l'*Anti-*

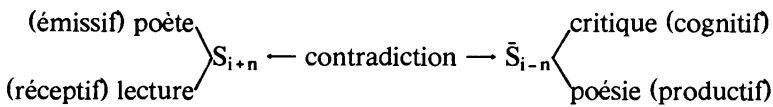
(23) J. DOPP, *Notions de logique formelle*, op. cit., p. 115.

(24) A. J. GREIMAS, *Maupassant*, op. cit., p. 178.

Destinataire conçu ici, à la suite de L. Goldmann, comme une des nombreuses figures représentatives du «sujet transindividuel»⁽²⁵⁾ appartenant à la scène socio-culturelle cubaine des années 1890, cette relation, il convient de le souligner, peut être comprise de deux manières :

(i) soit au point de vue de la compétence poétologique qu'a le critique d'attribuer à un produit langagier codé une quelconque qualité esthétique qui soit valorisée, ou positive- ou bien négativement, par ce que H.-G. Gadamer appelle la «conscience esthétique»⁽²⁶⁾ qui influe, bien entendu, sur l'appréciation individuelle et/ou collective du texte ;

(ii) soit au point de vue de la performance énonciative, modalisée par un 'faire persuasif', que le critique doit réaliser afin de pouvoir valider sa position face à la contrariété qui détermine le rapport du Destinateur au Destinataire. Cela implique, du reste, une inversion (ou conversion) des fonctions. Tandis que, dans un premier temps, le poète assume vis-à-vis du lecteur la position d'un sujet opérateur (D_1 : Obj. \rightarrow D_2), c'est le critique qui se convertit, dans un deuxième temps, moyennant un nouveau «contrat énonciatif» (Greimas), en un sujet opérateur, c'est-à-dire qu'il devient l'Anti-Destinataire, l'énonciateur qui est justement le contraire du poète et qui se trouve souvent en contradiction avec D_1 et D_2 . On peut donc schématiser de la manière suivante :



Incontestablement, ce schéma aide aussi à comprendre la situation de base sur laquelle s'exerce le 'faire herméneutique' : le *sens* S_{i+n} (i symbolisant une isotopie), engendré par le fait qu'il y a interaction entre un 'faire émissif' et un 'faire réceptif'⁽²⁷⁾, peut et/ou doit être complémenté par un autre sens qui résulte de l'application d'un 'faire cognitif' à une créativité dans l'acception la plus large du terme et plus particulièrement à un travail poétique. Alors que S_{i+n} est, à vrai dire, de caractère additif (étant donné qu'un nombre infini de lectures se conjugue avec l'intention originelle du poète), l'autre sens est toujours soustrait d'un reste, d'une signifiante interne, voire d'une productivité

⁽²⁵⁾ Cf. L. GOLDMANN, *Sciences humaines et philosophie* (Paris, Denoël, 1966), p. 152.

⁽²⁶⁾ H.-G. GADAMER, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique* (Paris, Éd. du Seuil, 1976), p. 103 sq.

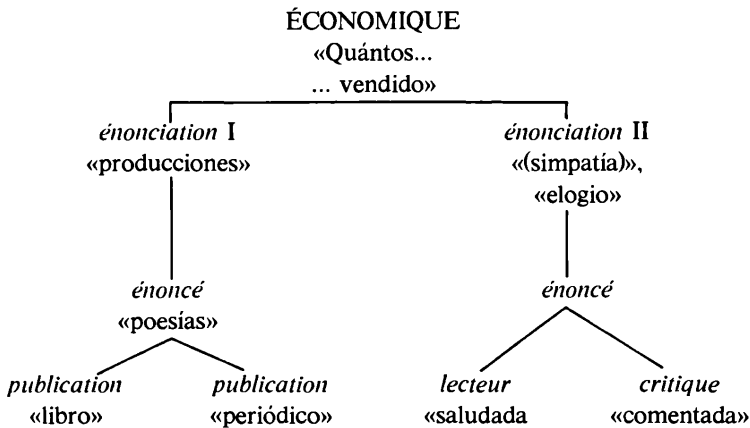
⁽²⁷⁾ Cf. A. J. GREIMAS, *Maupassant, op. cit.*, p. 121.

particulière au texte telle que J. Kristeva l'entend par exemple. C'est donc un reste différé par le critique, au risque de produire un *non-sens* (\bar{S}_{i-n}).

Du temps de J. del Casal, les différents aspects de cette relation contradictoire (voir, la séquence : énonciation I (= écriture poétique) — publication de l'énoncé I — diffusion — réception — lecture(s) \simeq lecture(s) — réception — diffusion — publication de l'énoncé II — énonciation II (= discours critique) étaient, apparemment, déterminés par des facteurs économiques, par la loi du marché, en tout cas... Telle est, du moins, l'impression qui se dégage de l'observation faite par Enrique Fontanills, dans *La Habana Elegante* (Año I, du 6 juillet 1890), à propos du recueil *Hojas al Viento* (1890), qui contient aussi le poème que nous nous proposons d'analyser par la suite. Voici le passage qui nous intéresse le plus :

¿ Quántos ejemplares se han vendido del libro de Casal ? Tan pocos que estoy seguro de que su autor prefería entegar á las columnas del periódico sus demas producciones poéticas [...] y sin embargo, rara es la poesía de Casal que no sea saludada con simpatía y comentada con elogio.

Comme on s'aperçoit aisément, ce texte fait écran pour toutes les instances de la relation que nous avons schématisée plus haut. Et dès lors on voit aussi la dominante économique.



Ce serait méconnaître le caractère contraignant de ce graphe, de ne pas vouloir admettre que notre façon d'y voir une dominante implique — est-il vraiment besoin de le souligner ? — une nouvelle projection idéologique de notre part sur l'objet théorique en question. Mais de

quelle idéologie s'agit-il en occurrence ? Au lieu de la définir, tâche qui ne nous revient point dans le cadre du présent article, nous constatons par contre que la présentation sous forme d'arbre binariste tient évidemment lieu d'un commentaire. Autrement dit, appliquer les principes de ramification et de stratification n'est pas un acte sans conséquences. Selon Gilles Deleuze et Félix Guattari, qui se sont interrogés tout récemment encore à ce sujet ⁽²⁸⁾, force est de voir que «les systèmes arborescents sont des systèmes hiérarchiques qui comportent des centres de signifiante et de subjectivation» ⁽²⁹⁾. Or, au lieu d'user d'un procédé logique tel que la dichotomisation on pourrait aisément imaginer un modèle opératoire qui serait gouverné, par exemple, par des principes de connexion multiple, d'hétérogénéité, de «rupture asignifiante» et d'agencement irrégulier etc., bref, par la loi fondamentale qui régit ce que G. Deleuze et F. Guattari désignent très clairement par l'image du «rhizome».

Généralement parlant on attribue à un régime de signes les propriétés suivantes : d'être plus ou moins et souvent systématiquement codifié, d'avoir établi des relations paradigmatiques et syntagmatiques entre les éléments constitutifs et d'arriver (ce serait le cas du langage, comme E. Benveniste le conçoit) à un haut degré d'interprétabilité ⁽³⁰⁾. Cela étant admis, on parvient donc à un découpage de l'intertexte rhizomorphe selon des critères que l'on pourrait inventorier comme ceci :

signe (sa/sé)	signification	
	paradigmatique	syntagmatique
verbal imprimé	«periódico», «libro»	/poésie/
verbal (non) imprimé	«elogio», «comenta (-rio)»	/critique/
non-verbal	«ejemplares», «ven(-ta)»	/économique/
états de non-signes	«simpatía»	

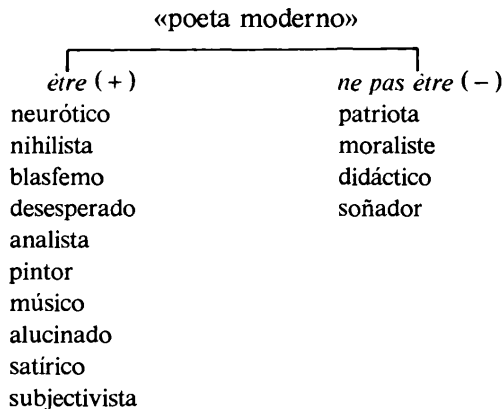
⁽²⁸⁾ G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Rhizome*, Introduction (Paris, Éd. de Minuit, 1976).

⁽²⁹⁾ *Ibid.*, p. 47.

⁽³⁰⁾ Cf. O. DUCROT, T. TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (Paris, Éd. du Seuil, 1972), pp. 131 sq. article «Signe».

1.2.5. Si l'on fait abstraction du Destinateur et du Destinataire en tant que personnes et si l'on se tient strictement sur le plan 'linguistique' en évitant ainsi la problématisation des connexions intersémiotiques, on peut dire que le phénomène de la réception se précise et devient tangible sous l'éclairage analytique des relations entre le *Sujet* de l'énoncé (Sj), l'*Anti-Sujet* ($\bar{S}j$) et l'*Anti-Destinataire* (\bar{D}_2).

1.2.6. Au point de vue formel, il y a un ensemble de départ E comprenant tous les traits qui caractérisent, aux yeux de J. del Casal, «el poeta moderno» (voir *supra*, 1.1). C'est un ensemble flou parce que nous ne parviendrons jamais à le reconstituer entièrement. En dépit de sa définition globale, fournie par del Casal qui distingue entre traits pertinents (+) et non-pertinents (-), cet ensemble ne nous est pas donné en sa totalité conceptuelle. Cependant, toujours est-il, d'après cette définition, que la modernité d'une attitude poétique implique la contradiction suivante :



L'ensemble E entretient une relation injective vers l'ensemble d'arrivée E' qui réunit les traits caractéristiques que la critique dégage de la poésie de Julián del Casal au moment de sa parution (1890-1893). Il n'est que trop évident que ces énoncés constituent, à leur tour, un ensemble dit flou.

1.2.7. *Pour la falsification des résultats.* Pour ne pas commettre l'erreur qui consisterait à nourrir l'espoir que les considérations précédentes puissent aboutir d'ores et déjà à des 'résultats' concluants, il suffit en effet de se rendre à l'évidence que nombre de problèmes relatifs à l'intertextualité de la poésie de Julián del Casal attendent

encore leur articulation pertinente. Par exemple : Qu'est-ce l'inter-texte sinon ce 'tissu' langagier dont les fils de trame s'entrelacent suivant de nombreuses lignes de force qui relèvent, chez ce poète cubain comme chez tant d'autres écrivains, tout autant du pulsionnel que de l'idéal du Moi (au sens freudien), de la créativité narcissique que de la création culturelle (cf. L. Goldmann), peut-être bien aussi de l'inquiétude qu'éprouveraient, à en croire H. Bloom, *The Anxiety of Influence / A Theory of Poetry* (1973), nombre d'écrivains et certes pas les moindres dans la mesure où ils/elles se sentent ou bien aux prises avec la soi-disant tradition littéraire à laquelle ils/elles appartiennent ou bien profondément débiteurs des grands précurseurs dont les œuvres, consacrées par la doxa qui s'appuie sur telle idéologie dominante, ne cessent d'exercer sur l'écrivain une 'influence' de manière à occasionner ce que H. Bloom appelle, en exagérant un peu, «the immense anxieties of indebtedness»⁽³¹⁾.

Quoi qu'il en soit, toujours est-il que l'inter-texte signale le déploiement d'une disposition du sujet énonciateur compétent et à même de sélectionner et de transformer de par une pratique, en l'occurrence poétique, des variables d'une seule «texticité», celle de la langue. Car nombreux sont ceux qui maintiennent aujourd'hui, comme le fait P. Hartmann à qui j'emprunte aussi le terme de «Texthaftigkeit» (texticité), que «la langue n'advient que comme texte»⁽³²⁾. L'intertextualité serait, par conséquent, une marque de l'avant-texte comme de l'objet textuel proprement dit. Ou comme l'a bien remarqué R. Barthes : «c'est bien cela l'inter-texte : l'impossibilité de vivre hors du texte infini...»⁽³³⁾.

Concevoir à partir de là que les problèmes que l'on vient d'évoquer soient immédiatement saisissables ce serait sans doute se tromper dans le choix des présupposées méthodologiques. C'est pourquoi qu'il convient d'avancer maintenant quelques propositions de recherches visant une théorisation plus adéquate des problèmes posés préalablement. On concevra donc qu'il y a lieu de faire progresser notre réflexion théorique sur un plan d'abstraction plus général et cela dans le but de présenter un objet théorique falsifiable. Ce but semble d'autant

⁽³¹⁾ H. BLOOM, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* (London/Oxford/New York U. Press, 1973), p. 5.

⁽³²⁾ Voir J.-L. GALAY, «Le texte et la forme» in *Revue européenne des sciences sociales*, XII (1974), n° 32, pp. 41-64, la traduction est de J.-L. Galay.

⁽³³⁾ R. BARTHES, *Le plaisir du texte* (Paris, Éd. du Seuil, 1973), p. 59.

plus accessible dans la mesure où il est envisagé sous l'angle de la falsifiabilité des propositions qui sont fondées et sur des observables que nous avons déjà signalés, et sur des modalités de raisonnement qui sont à leur tour falsifiables. Dans cette perspective, l'objet théorique qu'on s'apprête à construire s'avère effectivement discutable. Se prêtant de la sorte à discussion, au sens strict du terme, cet objet acquiert un autre statut : c'est celui sur lequel doit porter le discours métathéorique qui s'en vient ci-après.

2. *Reconsidérations métathéoriques*

Ce qui précède nous fait remarquer ceci : Étant donnés les différents points d'intérêt sémiotique autour desquels s'est organisée la première partie de la présente étude, on peut dès à présent, c'est-à-dire pour ce qui est de notre deuxième tentative de conceptualisation visant cet objet de recherche hétérogène et particulièrement complexe qu'est l'inter-textualité de la poésie de Julián del Casal, considérer l'utilité d'une démarche méthodique qui consiste à élargir et à approfondir une perspective d'approche dont les tenants et les aboutissants relèvent de la *sémiotique du discours*.

Pour le faire, il convient de mettre en place une «armature relationnelle»⁽³⁴⁾ qui sert à déterminer l'orientation et l'ordonnement même du discours métathéorique. Intégrant deux types de relation, cette armature acquiert une certaine valeur épistémologique du fait qu'elle règle deux opérations fondamentales, à savoir la paradigmatisme et la syntagmatisme des concepts opératoires retenus jusqu'ici. Dans le cadre de nos recherches préliminaires nous avons beaucoup insisté sur l'utilité de projeter les problèmes de l'inter-texte sur le modèle greimasien de la *narrativité*.

Cette projection stratégique qui s'opère sur un modèle performantiel permet de prendre en charge les 'configurations discursives' telles qu'on les trouve manifestées sous forme de discours dits littéraires thématiques, par exemple, le Poète, la Poésie, l'Écriture etc. Les prendre en charge dans une perspective sémiotique, cela veut dire qu'on s'appliquera à dégager :

⁽³⁴⁾ J. COURTÉS, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*. Préface de A. J. Greimas (Paris, Hachette, 1976), p. 9.

- 1) les rôles actantiels réglant, au niveau profond, l'ensemble d'éléments 'narratifs' non-définis comprenant, entre autres, des acteurs de la 'vie littéraire' tels que la Critique, la Tradition, le Public etc. et que le métadiscours 'littéraire' transforme sous l'impact de son faire cognitif ;
- 2) les modalités aléthiques qui mettent en œuvre et gouvernent le fonctionnement logique du discours métathéorique proprement dit.

Tandis que le premier point signale un faire transformateur qui s'exerce sur l'axe paradigmatique du métadiscours, l'érigeant de la sorte en une sémiotique, le deuxième point indique un faire transformateur qui se produit sur l'axe syntagmatique du discours métathéorique ponctuant ainsi sa portée épistémologique. Telle qu'elle est présentée, cette bipartition obéit à une dialectique selon laquelle le paradigme du métadiscours dit littéraire se recoupe avec la syntagmatique du discours métathéorique.

En admettant la pertinence de cette conception du faire scientifique pour ce qui est de notre objet de recherche, il serait intéressant maintenant de montrer le fonctionnement de cette dialectique-là, en insistant surtout sur l'agencement, l'interaction voire le dépassement des 'termes' posés. Pour les besoins de la démonstration, il importe de procéder à la mise en évidence de l'entrecouplement de ces deux axes 'discursifs', à savoir l'axe paradigmatique relevant du niveau profond d'un métadiscours dit littéraire et l'axe syntagmatique relevant du niveau de surface d'un discours métathéorique. En d'autres termes, c'est-à-dire en schématisant la problématique qui nous occupe ici, nous concevons donc l'articulation suivante :

$$\frac{\text{paradigmatique du métadiscursif}}{\text{niveau profond}} \simeq \frac{\text{niveau de surface}}{\text{syntagmatique du métathéorique}}$$

On le voit, l'objet théorique qu'il s'agit de construire, à savoir comment traiter de l'inter-textualité de la poésie de Julián del Casal, se constitue à partir de l'homologation de plans discursifs. Les propositions qui suivent tendent à éclaircir cette homologation.

2.1. Paradigmatique

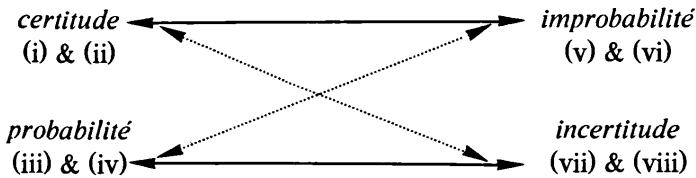
Les rôles actantiels que nous attribuons aux termes retenus (voir par ex. les rapports du 'poïétique' à la notion d'écriture' d'une part et à la 'poétique' de l'autre), rôles appartenant à l'organisation du discours

théorique au niveau profond et qui sont évidemment inscrits dans l'ensemble de ces «structures narratives» que le sémioticien installe, comme affirme A. J. Greimas, «en tant qu'instance autonome à l'intérieur de l'économie générale de la sémiotique», or ces rôles actantiels peuvent être discernés sur l'arrière-plan théorique que nous nous proposons d'éclaircir à condition de les définir, au préalable, eu égard aux opérateurs logiques qui déterminent leur fonctionnement. Nous posons que, par voie de conséquence, les occurrences d'actants repérées sont marquées ou bien d'un quantificateur universel ('pour tout x') ou bien d'un quantificateur existentiel ('il existe au moins un x'). D'où l'hypothèse – étayée sur les considérations préliminaires que nous avons exposées au cours de la première partie de cette étude – selon laquelle une approche sémiotique de l'intertextualité ne peut se dispenser d'envisager les données fondamentales que voici :

- (i) nécessairement tout écrivain, poète, auteur en somme qui s'exprime oralement ou par écrit fonctionne comme un *destinateur*
- (ii) nécessairement quelque poétique, tradition littéraire etc. fonctionne comme un *anti-destinateur*
- (iii) possiblement toute œuvre dite littéraire publiée fonctionne comme un *objet* culturel
- (iv) possiblement quelque(s) type(s) d'écriture fonctionne(nt) comme *anti-objet(s)* culturel(s)
- (v) il n'est pas possible que chaque lecteur fasse fonction de *destinataire*
- (vi) il n'est pas possible que quelque interprétant que ce soit (critique, acteur de théâtre, récitant, magazine littéraire etc.) fasse seulement fonction d'*anti-destinataire*
- (vii) il est contingent que l'Autre (l'inconscient) fasse fonction d'*anti-sujet*
- (viii) il est contingent que quelque rôle thématique fasse et il est possible que tout rôle thématique ne fasse pas fonction d'*actant-sujet*

Encore faut-il voir que ces données se prêtent à une mise en ordre schématique, à une redistribution selon le carré des «modalités épistémiques» que Greimas conçoit de la manière suivante ⁽³⁵⁾ :

⁽³⁵⁾ A. J. GREIMAS, «Des accidents dans les sciences dites humaines. Analyse d'un texte de Georges Dumézil», in *Versus*, Quaderni di studi semiotici 12 (1975), pp. 1-31.



Il est intéressant de constater que la certitude que nous croyons avoir quant au couple *destinateur* vs *anti-destinateur*, c'est-à-dire quant à Julián del Casal et le Poète de la modernité, s'oppose sous forme d'une relation de contradiction à l'incertitude qui caractérise toute proposition concernant le *sujet*, tel qu'il se manifeste par exemple au début du poème intitulé «A Berta», *sujet* auquel J. del Casal prête un pouvoir énonciatif – «Yo no temo el rigor de los tiranos/'...' ; Témoles a tus hechizos sobrehumanos !»⁽³⁶⁾ – qui semble vouloir occulter un manque de pouvoir, et dans le fond une forme d'impuissance latente propre à l'*anti-sujet* dont nous ne 'savons' strictement rien sauf le fait que tels énoncés du *sujet*, c'est-à-dire du ego dit lyrique, prétendent conscient etc., pourraient, en fin de compte, tenir lieu d'un contenu réprimé. À titre d'exemple on lira, de ce même poème, vers 21,22 : «La hora de ser grande ya me tarda / porque anulas mis fuerzas infinitas» (*ibid.*). Tandis que cette première contradiction, certitude vs incertitude, relève des modalités épistémiques, d'un 'faire cognitif' visant la productivité littéraire, la deuxième contradiction, régissant le rapport entre les contenus investis dans les catégories de probabilité vs improbabilité, constitue une des caractéristiques de la recherche axée sur le processus récepteur. En fait, il est fort probable que les textes ainsi que l'écriture (le faire poétique) de del Casal aient fonctionné, en effet, à la Havane de l'époque 1900 comme des *objets* ou même comme des *anti-objets* culturels. C'est du moins l'hypothèse que nous avons avancée au cours de la première partie de cette étude et qui sera étayée sur des analyses plus détaillées portant sur le poème «Horridum somnium» dont on traitera par la suite. Quant à la question de savoir qui a joué, dans ce cas particulier, les rôles actantiels du *destinataire* ou de l'*anti-destinataire* il faut admettre qu'il est tout à fait improbable que nous puissions valider quelque hypothèse que ce soit. Car même dans

⁽³⁶⁾ *The Poetry of Julián del Casal. A Critical Edition*, ed. by R. J. Glickman (Gainesville, U. Press of Florida, 1976), t. I, p. 64.

le cas apparemment évident d'une dédicace, il n'est pas certain que la personne dédicassée ait effectivement assumé le rôle de destinataire. Autrement dit, il serait absurde de croire que le destinataire du poème intitulé «A Berta» puisse être identifié en ayant recours seulement aux sources dont disposent les biographes du poète. Or, escamoter les difficultés d'une recherche qui tient compte du fait qu'il est plutôt improbable que l'on parvienne à prendre en charge toute la problématique des rapports interindividuels constituant l'enjeu de la 'Rezeptionsforschung' face aux données du texte, ce serait sans doute revenir en arrière sur les acquis théoriques d'une «praxis» qui s'affirme de plus en plus, à savoir la sémiotique littéraire.

2.2. Syntagmatique

D'emblée, nous posons la jonction opératoire de quatre relations ou d'«oppositions selon les groupes de modalités», pour employer une expression familière aux logiciens. Ce sont, selon un mode conjonctif, (i) l'implication et (ii) la subalternation et, selon un mode disjonctif, (iii) la contradiction et (iv) la relation entre éléments contraires.

La conception théorique d'une approche sémiotique de l'inter-texte s'appuie, dans un premier temps, sur la mise en évidence d'une articulation systématique de ces relations-là. Dans un deuxième temps, elle fera appel à une démarche de contrôle, basée, s'il le faut, sur un modèle contrastif. Cependant, l'objectivité scientifique n'étant plus concevable comme telle, disons depuis que K. Popper l'a mise en question, d'une manière radicale, en 1935 quand il publia *Logik der Forschung*, le chercheur se voit dans la contrainte de s'en tenir, lors de l'opération de contrôle, à une démarche dont le succès est loin d'être assuré. Une vérification au sens positiviste étant récusable à la lumière de la réflexion épistémologique contemporaine – «Dès lors on ne pourra (selon l'avis de N. Mouloud), pour éclairer l'acte de vérification, se contenter du schéma d'un contact [...], qui se produirait entre le construit et le donné»⁽³⁷⁾. –, la démarche se borne à faire valoir ce que J.-P. Desclés et Z. Guentcheva-Desclés ont nommé, à l'occasion d'un colloque sur la critique littéraire comme métalangage (C.I.S.L. d'Urbino, 1975), le «critère de substitution des manipulateurs»⁽³⁸⁾.

⁽³⁷⁾ N. MOULOU, *L'analyse et le sens*. Essai sur les préalables sémantiques de la logique et de l'épistémologie (Paris, Payot, 1976), p. 262.

⁽³⁸⁾ J. P. DESCLÉS et Z. GUENTSHEVA-DESCLÉS, «Métalangage, Métalangage, Métalin-

En reprenant alors les relations indiquées plus haut, on pourrait avancer dès à présent que le discours métathéorique, portant sur l'objet théorique qu'est l'inter-textualité, se construit, au point de vue syntagmatique, à partir d'une recherche systématique centrée sur les points suivants :

(i) L'implication de l'écrit, du texte conçu comme *objet* culturel, dépersonnalisé et manifesté, au niveau des actants, par un *destinateur* (logiquement parlant, l'énoncé traitant de ce dernier implique l'énoncé portant sur le premier, c'est-à-dire sur le texte) dont la subjectivité est modalisée par un 'vouloir poétique' énonciatif associé à un 'faire émissif'. Cela compte d'une part.

Et puis il y a l'implication de l'actant *sujet* lexicalisé et thématisé, d'un signe en somme (au sens jacobsonien pris comme «renvoi»), par un *destinataire* dont la socialité discursive est modalisée par un 'vouloir esthétique' associé à un 'faire réceptif'. Cela importe d'autre part.

Tandis que la première implication relève, vue sous l'angle du carré sémiotique greimasien, de la deixis positive (voir le 'non paraître' de l'œuvre et l'"être' de l'écrivain), la deuxième relève de la deixis négative (le 'non être' de l'énonciateur, du «je» dit lyrique par exemple, joint au 'paraître' de l'interlocuteur réel ou idéal (énonciataire)).

(ii) D'un côté, il y a, en premier lieu, subalternation d'une certaine idée de la Littérature par l'écrivain *destinateur*. Et il est entendu que le subalterné comprend autant la 'tradition' telle que J. del Casal l'a conçue par opposition à la modernité que les poètes qu'il a imités : Baudelaire, Heine, Hugo, J. M. de Heredia, L. Bouilhet, L. Stecchetti, Gautier, Coppée et al. (Cf. les nombreux poèmes où ces auteurs étrangers sont mentionnés, généralement, en ayant recours aux formules telles que «Paráfrasis de...», «Imitación de...»). Tout porte à croire que, d'après nos analyses précédentes, le subalterné prisé ou méprisé représente l'actant *anti-destinateur*.

En deuxième lieu il y a (et c'est là où surgissent quelques-unes des questions qui concernent la sociologie de la production littéraire) subalternation de l'écriture. S'opposant dans une relation de contradiction à la socialité discursive, l'écriture fonctionne comme *anti-objet* culturel

guistique», *Programme interdisciplinaire de traitement formel et automatique des langues et du langage* (Université de Paris VII), inédit (*Pitfall* n° 23, 1976).

tout en subalternant à son tour la texticité («*Texthaftigkeit*» au sens de P. Hartmann) de l'écrit ainsi que sa lisibilité. Et dans la mesure où la lisibilité de l'*objet* textuel relève de la reconnaissance du caractère pluri-isotope (cf. M. Arrivé) des unités concrétisées, il n'est que normal que la ré-structuration de l'*objet* textuel est aussi fonction de l'anti-destinateur qui subalterne l'œuvre, étant donné le fait que le destinataire se définit toujours par rapport à lui.

Cela nous paraît recevable parce que de toute façon les œuvres littéraires sont toujours perçues, saisies et concrétisées, du côté de l'énonciateur comme chez l'énonciataire-lecteur, face à la Littérature, soit sous forme d'un faire réceptif, par exemple en termes de réprobation/approbation selon le schéma de l'immanence, soit sous forme d'un faire cognitif, par exemple en termes de diachronie/synchronie selon le schéma de la manifestation.

De l'autre côté, force est de voir, que la critique et l'Autre (au sens lacanien), c'est-à-dire l'actant *anti-destinataire* et l'actant *anti-sujet*, semblent être subalternés par le *destinataire*, de même que le *sujet* est subalterné sous toutes ses formes actérielles par l'Autre et l'instance critique.

(iii) Si la démonstration précédente est admissible, il en résulte qu'il y a, en outre, quatre relations contradictoires à considérer. Au lieu de les présenter l'une après l'autre, on pourrait aussi les homologuer de la manière suivante :

Du côté du phéno-texte, pour reprendre une distinction commode introduite par J. Kristeva qui l'a dégagée, comme l'on sait, de la pensée de S. K. Šaumjan, on pourrait affirmer que l'œuvre publiée d'un écrivain, c'est-à-dire l'*objet* culturel, est à la critique *anti-destinataire* ce que l'*anti-objet*, c'est-à-dire l'écriture, est à un lecteur *destinataire*. De même faut-il concevoir, du côté du géno-texte, que le poète ou l'écrivain *destinateur* est à l'Autre (inconscient) ce que l'*anti-destinateur* (la littérature, l'*ars poetica* etc.) est au *sujet* manifesté. Cela revient à dire que les valeurs ou l'épistémé sous-entendues dans la manifestation d'un discours figuratif et le sens surajouté à partir d'une proposition valorisante concernant la forme et la substance de ce même discours figuratif ne peuvent pas être conjointement vraies, ni fausses d'ailleurs.

(iv) En admettant une définition conventionnelle, ancienne de la contrariété, on est en droit d'affirmer ceci : Idéalement la communication littéraire s'effectue seulement dans l'utopie d'un non-lieu, voire dans le cadre de l'imaginaire permettant, pour ainsi dire, une sorte de

'coincidentia oppositorum' fondée sur et engendrée par la poly-isotopie, au sens de F. Rastier, propre au TEXTE culturel d'une époque. À ce point crucial de notre démonstration, on ne peut que souligner avec force ce que G. Genot a déjà remarqué au sujet de la communication littéraire. À sa manière de voir, elle a tendance à être «défective», elle est «différée», telle qu'il est rare que soient en co-présence toutes les instances 'de son processus'»⁽³⁹⁾. Il en ressort que le sémioticien de l'inter-texte tiendra toujours à l'esprit le fait que la subjectivité discontinue du *destinateur* écrivain est contraire à la socialité du *destinataire*, comme la continuité de l'*anti-destinateur*, par exemple sous forme de l'axiologie de la tradition littéraire nationale, continuellement remise en cause, est en relation de subcontrariété à la discontinuité ponctuelle de la critique «plurielle» (Barthes).

On notera finalement que la textualité et l'écriture servent, par le biais de la double articulation du langage (au sens de Martinet), de support langagier à l'altérité dérivée du 'non être' de l'*anti-sujet*, ainsi qu'à l'abaliété du *sujet* manifesté (le sujet textuel existant, pour employer l'expression de F. Chenique, 'ab alio' c'est-à-dire 'par un autre', ce qui est la qualité caractéristique de tout rôle thématique instauré par le destinataire). Or, toujours est-il que ce support est pris en charge par la loi de la contrariété. Non pas de n'importe comment, certes, mais et cela paraît fondamental, par le fait que l'écriture découle de l'imaginaire subjectif s'organisant en rapport avec la dynamique du refoulement, tandis que l'altérité de l'*anti-sujet* résulte d'un processus de symbolisation intersubjective.

2.3. *Remarques finales et aperçus d'une nouvelle recherche.*

Ces oppositions étant ce qu'elles sont, à savoir pertinentes et possible-ment adéquates à l'hétérogénéité des objets formels (les faits littéraires) construits desquels le modèle cognitif d'une sémiotique de l'inter-texte devait être à même de rendre compte, on est ramené à une évidence déconcertante :

En définitive, la pierre d'achoppement de toute démarche hypothé- tico-déductive, y comprise la nôtre, est posée par la question de savoir s'il est possible de sortir du dilemme dans lequel le chercheur s'enferme inévitablement, chaque fois que sa recherche (et cela vaut pour la plu-

⁽³⁹⁾ G. GENOT, «Tactique du sens», in *Semiotica*, VIII (1973), n° 3, pp. 193-219.

part des sciences humaines) bute contre les limites de sa performance discursive. Étant en mal d'une grille descriptive biunivoque ('ein-eindeutig'), il s'y enferme du fait que son dire est, dans le meilleur des cas, déterminé par une relation univoque ('mehr-eindeutig') de l'énoncé descriptif à ce qui paraît descriptible.

La question décisive, inscrite en toile de fond de ce dilemme, semble être la suivante : «La structure est-elle selon vous un outil opératoire seulement, ou un élément de l'Être ?» C'est J.-M. Benoist qui l'a formulée ainsi en la posant à Cl. Lévi-Strauss, lors d'un récent entretien au cours duquel l'anthropologue lui a répondu : «Je serais tout à fait incapable de répondre à la question. Je n'en sais rien»⁽⁴⁰⁾. Cela va nous conduire aux derniers points sur lesquels il faudrait insister avant de donner à cette étude une nouvelle orientation.

Toutes les oppositions que nous venons de considérer, à l'aide d'ailleurs de deux 'carrés sémiotiques' complémentaires se trouvant, l'un par rapport à l'autre, dans une constellation octogonale, réfléchissante en quelque sorte, toutes ces oppositions, il convient de le souligner, se situent au niveau de la structure actantielle d'un discours méta-théorique 'narrativisé'. Son articulation revêt évidemment une forme provisoire. Pourquoi ? Eh bien, le fait est qu'elle ne demande qu'à être subsumé, «aufgehoben» au sens hégélien, car dans ce type de recherche – et on peut le dire, sans hésiter, suivant la formulation dialectique de L. Althusser – «le procès de connaissance ajoute à chaque pas au réel sa propre connaissance, mais à chaque pas le réel l'empêche, puisque c'est la sienne»⁽⁴¹⁾. Or tout en reconnaissant l'intérêt transitoire présenté par l'éclosion d'un avant-projet sémiotique concernant la sémios intertextuelle, nous nous proposons maintenant de construire un 'objet formel' analysable.

⁽⁴⁰⁾ «Entretien de Cl. Lévi-Strauss avec J.-M. Benoist» in *Les Nouvelles littéraires*, n° 2536 (du 10 juin 1976), p. 20.

⁽⁴¹⁾ L. ALTHUSSER, «Est-il simple d'être marxiste en philosophie ?», in *La Pensée*, n° 183 (octobre 1975), pp. 3-31.

Le nouveau roman hispano-américain au carrefour de la référence et de la différence

par *Elsa Dehennin*
(Bruxelles, U.L.B.)

La crítica tiene una función creadora : inventa una
literatura... a partir de las obras.

O.PAZ

On le dit et on le répète : la littérature hispano-américaine est aujourd'hui la plus vivante et la plus variée qui soit ; ajoutons qu'elle est aussi la plus problématique et la plus conflictuelle.

Elle s'est imposée à l'attention mondiale dans les années 60, alors que la révolution cubaine venait de triompher par les armes d'une de ces dictatures tristement familières en Amérique latine et avait fait naître dans tout le continent un immense espoir de liberté et de justice sociale. Cette révolution armée allait d'ailleurs devenir rapidement mythique : incarnée par le Che, elle allait attirer sur la douloureuse réalité américaine les regards des intellectuels progressistes et la sympathie d'une certaine jeunesse mondiale. Il ne fait pas de doute que l'unanimité politique du moment, qui s'est manifestée dans plusieurs congrès d'intellectuels, notamment, à Concepción, en 1962, fut selon les paroles du romancier chilien, José Donoso, «un des grands facteurs de l'internationalisation du roman hispano-américain» (1), internationalisation indiscutée, même si elle est appréciée de manière diverse.

Le phénomène est désigné communément par le mot anglais «boom», dont les connotations ne conviennent pas toutes à ce rapide et

(1) J. DONOSO, *Historia personal del «Boom»*, Barcelona, 1972, p. 56-7.

bel essor du roman hispano-américain. Les adversaires du boom – et leurs oppositions ne sont toujours convergentes – emploient volontiers le mot pour insister sur l'aspect commercial de la brusque hausse internationale des valeurs latines d'Outre-Atlantique qu'ils considèrent comme passagère parce que injustifiée. Il est vrai que la maison Seix-Barral de Barcelone, notamment, a joué un rôle dans la diffusion du nouveau roman sud-américain, mais ce rôle ne fut pas seulement commercial. Par son Prix Biblioteca Breve, elle a attiré, dans les années 60 précisément, l'attention sur le Péruvien Vargas Llosa, sur le Mexicain V. Leñero, sur le Cubain Cabrera Infante, des valeurs sûres du boom, à un moment où la littérature espagnole et surtout le roman espagnol passait par une crise aiguë : le néo-réalisme, dit «de urgencia», qui s'explique dans un contexte franquiste de contraintes multiples, avait abouti à une impasse : toute voie de renouveau semblait bloquée. Les Sud-Américains dont certains vivaient curieusement en exil en Catalogne – c'était le cas du plus célèbre de tous, García Marquez – offraient aux Espagnols sinon une alternative, du moins de nouvelles perspectives.

Seix-Barral l'a compris et elle a pu combiner paradoxalement à ses propres intérêts les intérêts d'écrivains progressistes et ceux d'une exportation espagnole fatalement franquiste. Il serait, toutefois, injuste de dire que le boom ne fut qu'un succès éphémère de librairie. Il est particulièrement affligeant de lire dans l'Épilogue que L. Harss a ajouté en mai 1969 à son livre, *Los Nuestrros*, qui est, par ailleurs, une des meilleures présentations des nouveaux romanciers hispaniques, que «*el boom de la literatura latino-americana... tiene más que ver con una revolución editorial y publicitaria que con un verdadero florecimiento creativo*»⁽²⁾. Sans doute la déception de Harss, qui fut aussi celle malheureusement de M. A. Asturias, prix Nobel, est-elle sincère et sans bassesse ; elle s'explique, me semble-t-il, par une incompatibilité de goût littéraire, qui s'exprime avec passion dans le portrait du Cubain Lezama Lima, un des aînés du boom, puissant écrivain baroque, réduit par des métonymies assez brutales à «sus sueños verdes y prosa onanista de adolescente tropical» (p. 464). Et à ce moment Harss ne pouvait pas savoir que la publicité éditoriale française allait présenter Lezama Lima comme le Proust des Caraïbes ! Dans le même épilogue,

(2) L. HARSS, *Los Nuestrros*, Buenos-Aires, 1969, p. 463.

il traite certains personnages de C. Fuentes, figurant dans *Zona sagrada*, de «monstruos barrocos». De toute évidence, Harss est allergique au nouveau baroque et on sait que Ruben Darío aussi bien que Gongora ont été pour la critique des poètes maudits. On accepte cependant volontiers que le baroque soit le signe distinctif de la littérature hispano-américaine depuis sa création et l'on s'en félicite. On admet plus difficilement ce que Sarduy appelle le neo-baroque et qui n'est, en somme, qu'une modalité de la nouvelles modernité – ou faut-il dire de l'éternelle modernité – que C. J. Jung dégageait déjà en 1933, à propos de *Ulises*, en la rattachant à un baroque récurrent. On comprend bon nombre de critiques qui s'abattent actuellement sur le nouveau roman hispano-américain en lisant le diagnostic que Jung fait de «l'inconscient collectif de la psychè moderne» : «la desfiguración de la belleza y del sentido por la grotesca objetividad o por una irrealidad igualmente grotesca es ... en los artistas... un propósito creador... Más aún ; ... el artista moderno encuentra justamente en lo destructivo la unidad de su persona artística. La satánica inversión de lo que tiene sentido en lo absurdo, de la belleza en la fealdad, la semejanza casi dolorosa de lo insensato con lo que tiene sentido, y la en verdad excitante belleza de lo horrible, son expresión de un acto creador que no había experimentado todavía en tal escala la historia del espíritu... (3).

Outre la destruction des critères de beauté et de (bon) sens, on relève une «burla de toda síntesis» et même «una casi universal remoción del hombre moderno que está evidentemente sacudiendo a un mundo decrepito». On croirait entendre C. Fuentes, nous le verrons. Il me semble que c'est cette modernité, résumée par la formule oxymoresque «destrucción creadora», qui est mise en cause par les traditionnalistes de toujours dans la mesure où elle leur apparaît comme une trahison de la spécificité, voire de l'authenticité, de la littérature hispano-américaine. Le boom est l'insertion de la littérature hispano-américaine, devenue majeure et indépendante, dans la littérature moderne d'un monde moderne, qui se caractérise de plus en plus par un double processus de complexification et d'homogénéisation (4). Une insertion massive non pas de quelques individualités, d'un Rubén Darío au début du siècle,

(3) C. G. JUNG, *Ulises*, in *Revista de Occidente*, 1933, XI, février, p. 126-7.

(4) H. LEFÈVRE, *L'idéologie structuraliste*, Paris, 1971, p. 30-1.

d'un Vicente Huidobro dans les années 20, mais de tout un groupe d'écrivains venus de partout – du cône sud, des pays andins, de l'Amérique centrale et de México – et solidaires les uns des autres, malgré toutes leurs différences régionales ou autres. Selon une phrase qui est souvent citée d'Octavio Paz : «los Latinoamericanos somos ahora por primera vez contemporáneos de todos los hombres». Elle date de 1950, mais elle ne prend tout son sens qu'en 1960. Avant ses amis, Paz a eu la conviction que «las literaturas modernas son una *literatura*» et il donne à moderne le sens que lui donne Jung. Toujours selon Paz, «de la imitación de la naturaleza a su destrucción tal podría ser el título de una historia del arte occidental». Dans la littérature, comme en art – songeons à Picasso – «creación y destrucción son lo mismo»⁽⁵⁾. S'il n'en était pas ainsi Jung n'aurait pas pu conjoindre les antonymes.

Si cette fulgurante intégration à une modernité cosmopolite n'est pas comprise de tous les Hispano-Américains, elle inquiète franchement ceux qui se réclament de ce que le poète et essayiste cubain du pré-modernisme, J. Martí, appelle «nuestra América mestiza» (et à l'intention du lecteur européen il faut peut-être préciser que, selon Martí, «el mestizo autóctono ha vencido al criollo exótico»). Je pense au Cubain Roberto Fernandez Retamar et à l'Uruguayen Mario Benedetti. Pour eux – et ils représentent tout un courant d'opinion parmi les jeunes – le nouveau roman et la critique dite structuraliste qui l'accompagne ne représentent qu'une nouvelle colonisation de la littérature hispano-américaine. Ils s'en prennent volontiers à Carlos Fuentes et à ce que Retamar appelle «la maffia mexicana»⁽⁶⁾. Carlos Fuentes est en quelque sorte celui qui a donné le coup d'envoi à la partie qui allait se jouer par son roman *La región más transparente* (1958). Il est aussi l'auteur d'un essai *La nueva novela hispanoamericana*⁽⁷⁾ qui semble être une cible privilégiée des attaques traditionnalistes (le mot est employé sans la moindre intention péjorative), où il analyse très justement ce qu'on peut appeler la modernité de ce nouveau roman : toute l'expérimentation tant narrative que langagière qui liquide le réalisme traditionnel. Cette entreprise, S. Sarduy l'a analysée aussi avec

(5) O. PAZ, *Corriente alterna*, Mexico, 1967, p. 31.

(6) R. FERNANDEZ RETAMAR, *Caliban cannibale*, Paris, 1973, p. 146.

(7) Mexico, 1969.

plus d'audace encore. Pour lui, elle se caractérise par un néo-baroque, entendons «la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos ... en tanto que absoluto ... desequilibrio ... reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está 'apaciblemente' cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión»⁽⁸⁾. Entreprise de déréalisation, elle n'est certes pas innocente. Plus que toute autres mise en question, c'est celle du langage académique et officiel qui est subversive. Toujours selon Fuentes critique, «nuestra literatura es venderamente revolucionaria en cuanto le niega al orden establecido el léxico que éste quisiera y le opone el lenguaje de la alarma, la renovación, el desorden y el humor. El lenguaje, en suma, de la ambigüedad : de la pluralidad de significados, de la constelación de alusiones : de la apertura»⁽⁹⁾. Ceci pourrait être confirmé par de multiples citations empruntées, notamment, à E. Rodríguez Monegal, pour qui le nouveau roman se distingue par «une exigence de forme» et est en même temps une mise en question de la forme qui deviendra «cuestionamiento total»⁽¹⁰⁾, un questionnement concernant l'homme, son être et sa présence au monde.

Retamar est particulièrement irrité par le fait que le récit soit devenu «ante todo hazaña del lenguaje»⁽¹¹⁾. Il rejette l'idéologie structuraliste dont un tel exploit relève et il reproche surtout à Fuentes de «proponer las tareas de la derecha con el lenguaje de la izquierda»⁽¹²⁾. Fuentes est d'ailleurs rangé dans la droite la plus aliénante, aux côtés de Sarmiento, un des vénérables ancêtres du roman contemporain, illustre défenseur de la «civilisation» (européenne et colonisatrice), farouchement hostile à la «barbarie» (américaine et colonisée). Le propos de Fuentes n'est cependant pas réactionnaire et on ne peut lui reprocher d'ignorer l'histoire. Toujours à propos du nouveau langage, de Cabrera en l'occurrence, Fuentes a écrit dans le texte incriminé par Retamar : «nuestro lenguaje ha sido el producto de una conquista y de una colonización ininterrumpidas ; conquista y colonización cuyo lenguaje revelaba un orden jerárquico y opresor... La nueva novela hispanoamericana se

⁽⁸⁾ *El barroco y el neobarroco*, in *América latina en su literatura*, éd. C. Fernandez Moreno, Paris-Mexico, 1972, p. 183.

⁽⁹⁾ *Op. cit.*, p. 32.

⁽¹⁰⁾ E. RODRÍGUEZ MONEGAL, *Tradición y renovación*, in ALL, p. 140-2.

⁽¹¹⁾ *Op. cit.*, p. 140.

⁽¹²⁾ *Ibid.*, p. 146.

presenta como una nueva fundación del lenguaje contra los prolongamientos calcificados de nuestra falsa y feudal fundación de origen y su lenguaje igualmente falso y anacrónico» (p. 31). Il précise très clairement, on le voit, le nouveau rôle révolutionnaire du langage qui est d'abord un rôle destructeur. «La corrupción del lenguaje latinoamericano es tal, que todo acto de lenguaje verdadero es en si mismo revolucionario» (p. 94). Ce qui oppose, en somme, les deux hommes, c'est que l'un est révolutionnaire de la littérature et l'autre un littérateur (sans valeur péjorative) de la révolution. La formule est de J. Cortazar dont *Rayuela* (1963) est une des œuvres majeures du boom et un des grands romans de notre temps : «uno de los más agudos problemas latinoamericanos es que estamos necesitando más que nunca a los Che Guevara del lenguaje, *los revolucionarios de la literatura más que los literatos de la revolución*» (13). Pour Retamar, il est clair que «nuestra cultura es – y sólo puede ser – hija de la revolución, de nuestro multiseccular rechazo a todos los colonialismos» (14). Il est avant tout, comme les anti-poètes Ernesto Cardenal ou Roque Dalton, comme Javier Heraud et bien d'autres, un fils de la révolution. M. Bendetti, qui s'en est pris, lui aussi, il n'y a pas si longtemps à Fuentes (lors d'une conférence, en mars 1977, dont le texte a été publié au début de cette année), observe, quant à lui, que «la palabra no existe, como quieren algunos ideólogos se la derecha, para ser el *protagonista* de la nueva narrativa latinoamericana. No, el protagonista sigue y seguirá siendo el hombre ; la palabra, su instrumento» (15).

Il plaide pour une œuvre qui reflète l'influence de la réalité américaine (merveilleuse/maravillosa ou horrible/espantosa), qui reconnaisse «la présence du sous-développement et de la dépendance», bref, pour une œuvre qui soit *denuncia* (*ibid.*, p. 12).

Dans un autre texte, il avait posé le même problème d'une manière plus radicale : «En Europa, relevar en forma casi excluyente la importancia de la palabra puede expresar una actitud básicamente intelectual ; refugiarse en sus significados más hondos puede ser un palpable resultado de la avalancha semanticista. Pero esa misma operación en America Latina, asume distintas proporciones. En un país

(13) Cité par F. Alegria in *Literatura y revolución*, Mexico, 1971, p. 30.

(14) *Op. cit.*, p. 158.

(15) *El escritor y la crítica en el contexto del subdesarrollo*, in *Casa de las Américas*, n° 107, p. 11.

subdesarrollado donde el hambre y las epidemias hacen estragos, donde la represión, la corruption y el agio no son un elemento folklorico sinon la agobiante realidad de todos los días, proposer el refugio en la Palabra, hacer de la Palabra una isla donde el escritor debe atrincherarse y meditar, es también una propuesta social. Atrincherarse en la Palabra viene entonces a significar algo así como darle la espalda a la realidad...» (16).

Voilà tout le problème qui divise les Hispano-américains en modernistes ou écrivains de la modernité et traditionalistes ou écrivains de la réalité *mestiza*, bien plus qu'en homme de droite ou de gauche, ou encore en cosmopolites et américanistes.

C'est l'éternelle querelle des Anciens et des Modernes dont l'enjeu est, au-delà de la Parole ou de la Réalité, un certain type de réalisme que j'ai déjà essayé de définir (17) : un réalisme de *urgencia*, d'une part, tout axé sur des signifiés cognitifs et animé par une humanisme généreux et confiant, dont le signifiant est d'une totale transparence et d'une parfaite pertinence, un réalisme primaire, si je puis dire ; et un réalisme expressif, d'autre part, dont le signifié reste en définitive cognitif mais dont l'attitude devient abhumaniste et le signifiant expressif tel que l'a défini Fuentes, notamment, destructeur et créateur, ambigu, etc. (18).

Je me rends compte qu'en écrivant ceci, je me situe dans la critique typiquement européenne, considérée comme dominatrice et qualifiée globalement de structuraliste, à propos de laquelle Bendetti s'est demandé si elle pouvait constituer «el dictamen inapelable acerca de nuestras letras» (19).

Loin de moi l'idée de décréter quoi que ce soit concernant la littérature hispano-américaine. Si je puis comprendre la méfiance de certains auteurs à l'égard de la critique européenne, qui leur apparaît d'ailleurs comme un curieux amalgame de méthodes modernes très différentes, comportant aussi bien les noms de Benveniste que Ricoeur, Levi-Strauss que Chomsky ou encore Barthes, Todorov et Genette, si je

(16) M. BENEDETTI, *Temas y problemas*, in ALL, p. 369-70.

(17) *Pour une systématique du nouveau roman hispano-américain* in *Les Langues néo-latines*, n° 218, 1976, p. 72-112.

(18) *Ibid.*, p. 87. Il est peut-être utile de préciser que cet adjectif a été appliqué à Audiberti par A. Deslandes in *La Nouvelle Revue Française*, 13, 156, décembre 1965, p. 1037-40. Audiberti y apparaît comme «un abhumaniste qui prônait comme remède la destruction du monde et que rien ne bouleversait tant que la souffrance humaine».

(19) *Op. cit.*, note 16, p. 367.

comprends aussi leur souci de disposer d'une critique adaptée aux lettres propres c'est-à-dire *mestizas*, je ne comprends plus Bendetti quand il regrette l'absence d'une critique hispano-américaine d'avant garde. «Estamos a la vanguardia en varios campos, pero en el campo de la valoración seguimos siendo epígonos de lo europeo»⁽²⁰⁾. S'est-il rendu compte que la *vanguardia*, c'est Fuentes, c'est la modernité qu'il récuse et qu'il faut tout de même étudier avec un outil critique approprié, outil que manient fort bien les critiques hispano-américains déjà cités et auxquels on pourrait ajouter ne fût-ce que S. Yurkievich. Un outil critique valable ne doit pas s'attacher à la nationalité d'un texte mais à la nature constitutive, j'allais dire sémiotique, du texte, selon qu'il est traditionnel ou moderne, classique ou baroque, d'un réalisme traditionnellement aristotélien ou d'un nouveau réalisme expressif antiaristotélien. Et surtout ne croyons pas qu'en Europe le réalisme traditionnel soit mort. J'ai noté dans un mémoire d'étudiant cette phrase de A. Gatti : «à partir de la disparition du contexte du monde quotidien dans lequel elle plongeait ses racines, l'œuvre perd son sens vital. Elle n'est plus en état d'insurrection. Elle entre dans le conformisme. En entrant dans le conformisme, elle devient, à son tour, cette culture dont on se gargarise, une force qui opprime»⁽²¹⁾. La colonisation n'est pas loin...

Des deux côtés de l'Atlantique un même choix culturel se pose, même si les circonstances politiques et sociales, pour ne pas parler des circonstances naturelles, sont très différentes. Ou bien le roman entend agir sur la société ou bien, comme l'a dit Sartre, il réfléchit sur lui-même, ou bien il est référence, ou bien il est différence, pour reprendre les termes de P. Ricoeur⁽²²⁾.

Toujours est-il qu'une critique valable saura reconnaître ce qui distingue le nouveau récit hispano-américain du nouveau roman français notamment, que l'on qualifie généralement d'ennuyeux dans le monde hispanique, aussi du côté des modernes. Il est frappant d'ob-

⁽²⁰⁾ Cité par R. FERNÁNDEZ RETAMAR, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, in *Araisa*, Caracas, annuario 1975, p. 69.

⁽²¹⁾ *Lettres françaises*, 19-25 août 1965.

⁽²²⁾ Selon P. Ricoeur, le langage est mû par deux «mouvements» : «l'un qui sépare le signe de la chose, et le rapporte à d'autres signes dans la clôture d'un système linguistique, l'autre qui applique le signe à la réalité, le rapporte au monde et ne cesse de compenser le mouvement de la différence par celui de la référence».

server, par exemple, qu'en France on insiste sur l'*éclatement*. Je songe à J. Kristeva commentant H de Ph. Sollers, et nous disant : «ce que vous prenez pour de l'éclatement du langage est un éclatement du corps... Surtout ne vous prenez pas pour quelqu'un ou quelque chose ; vous êtes dans l'éclatement, à éclater» (23). Dans le monde hispanique on parle beaucoup de «*novela total*», du côté des modernes, et de «*sintesis*» ou «*sincretismo*», du côté des anciens, très peu de «*disolución*» (J. Goytisolo). Selon le critique Rubén Bareiro Saguier «*el continente mestizo es síntesis, su literatura es síntesis de América mestiza*» (24). Cette conclusion Carpentier la confirme par sa définition célèbre du *real maravilloso*, ce surréel hispano-américain bien vivant et nullement fabriqué par des cerveaux européens ; dès 1943, «*vi la posibilidad de establecer ciertos sincronismos posibles, americanos, recurrentes, por encima del tiempo, relacionando esto con aquello, el ayer con el presente*» (25) et plus généralement en associant le réel à l'irréel de la magie, des croyances et des légendes. M. Benedetti parle pour sa part de «*esa maravillosa mescolanza*» et même de «*esa olla podrida de entidades*» (26). On comprend aisément que du côté des modernes la notion de totalité soit quelque peu différente. Selon Paz «*tenemos sed de un arte completo. No un arte total como querían los románticos, sino un arte de la totalidad*» (27). La nuance n'est pas sans importance et il me semble que cette citation de Cortazar peut expliquer quelque peu le sens – du moins un sens modéré – de la totalité : «*un dentista peruano y toda la población de Latinoamérica... cada hombre y los hombres, el hombre agonista, el hombre en la espiral histórica, el homo sapiens y el homo faber y el homo ludens, el erotismo y la responsabilidad social, el trabajo fecundo y el ocio fecundo ; y por eso una literatura que mezzezca su nombre es aquella que incide en el hombre desde todos los ángulos... que lo exalta, lo incita, lo cambia, lo justifica, lo saca de sus casillas, lo hace más realidad, más hombre*» (28). La totalité n'est pas à la surface du monde visible, inscrite dans un temps et un espace surréellement synchrétiques ; elle conjoint le parti-

(23) *Tel Quel*, 57, 1974.

(24) *Encuentro de culturas*, in ALL, p. 40.

(25) A. CARPENTIER, *Literatura y conciencia política, en América latina*, Madrid, 1969, p. 112.

(26) *Op. cit.*, note 15, p. 21.

(27) *Op. cit.*, p. 000.

(28) Cf. ALL, p. 40.

culier et le général ; l'histoire et ce que Unamuno appelle l'intrahistoire, le rationnel et l'érotique, bref, toutes les dimensions de l'homme, qui fait bien l'objet ici des sollicitudes «humanistes» de l'auteur. Il faut savoir que tout en étant ce qu'il a appelé lui-même un révolutionnaire du langage, Cortazar a quelque scrupule de ne pas être un littérateur de la révolution. Tout en étant un moderne au réalisme puissamment expressif, il voudrait écrire une littérature engagée. Alors que son attitude est naturellement abhumaniste – la réalité n'est-elle pas pour lui «esta pesadilla irreal, esta danza de idiotas al borde del abismo»⁽²⁹⁾ ? – il s'astreint à un certain humanisme : il veut croire à l'épanouissement de l'homme et lui trouver une raison d'être au monde. C'est sur ce point que la nouvelle littérature française s'écarte des littératures hispaniques en général (lesquelles seront d'ailleurs amenées, je pense, à former une unité toujours plus grande). Mais ce problème fondamental dépasse mon propos ici. Au terme de cette petite excursion en terre hispano-américaine, on comprendra, j'espère, qu'il est trop facile d'opposer, comme on le fait si souvent, *contenidistas* et *formalistas* : entre les extrêmes d'un signifié sans signifiant et d'un signifiant sans signifié – à supposer que cela soit possible – il y a de la marge. J'ai essayé de voir quelque peu les problèmes et les conflits qui se profilent au-delà de cette opposition. Ne concluons pas, mais terminons sur ces paroles de Cesar Vallejo – révolutionnaire du langage s'il en fût et cependant poète humaniste – «Hacedores de imágenes, devolved las palabras a los hombres».

(29) *Cinco miradas sobre Cortázar*, Buenos Aires, 1968, p. 94.

Réception et interprétation actuelles de l'École de Francfort. Sur l'esthétique d'Adorno

*par Marc Jimenez
(Paris I)*

Il n'est pas indifférent de constater que l'intérêt pour les travaux de l'École de Francfort a eu pour point de départ un ouvrage sur l'esthétique. Traditionnellement considérée comme parente pauvre de la philosophie, avec laquelle il est vrai elle continue d'entretenir des rapports étroits, l'esthétique se voit souvent refusée tout discours spécifique. Déconsidérée par les historiens de l'art, qui ne lui reconnaissent ni méthode ni objet propres, elle est méprisée par les praticiens de l'art pour qui la théorie se confond avec la spéculation vaine et stérile sans rapport avec le processus de création artistique. La seule voie qui lui est reconnue – car sans doute n'intéresse-t-elle ni les uns ni les autres – est celle des doctrines, des systèmes et des idéologies sur l'art dont elle aurait pour fonction de retracer l'histoire. La conception de l'esthétique comme histoire des idées est des idéologies sur l'art a ses adeptes au sein de l'université française, et non des moindres, qui voient ainsi la possibilité d'opérer de savantes classifications. Il est ainsi possible de mettre en évidence une esthétique pré-marxiste, une esthétique marxiste, une esthétique post-marxiste, toutes trois réglant leurs comptes, chacune à sa manière, avec l'esthétique idéaliste et contemplative. Ces diverses catégories peuvent être elles-mêmes divisées en sous-systèmes idéologiques. Dans la sphère de l'esthétique marxiste, par exemple, on peut s'interroger sur les nuances existant entre l'esthétique de Lukács et celle de Goldmann, ou celle de Brecht, etc. De même, dans un autre horizon, distinguera-t-on entre les conceptions de Raymond Bayer, Pierre Francastel, Etienne Souriau, Charles Lalo ou Ignace Meyerson. C'est dire si l'esthétique a vite fait de

se constituer en doctrines, en systèmes clos et cohérents, eux-mêmes liés à des présupposés idéologiques. Cette constatation ne saurait évidemment constituer un reproche ni une mise en cause de l'apport considérable de telles analyses au savoir esthétique. Il ne viendrait à l'idée de personne de nier que la mise en relation de l'univers social et de l'espace pictural par Pierre Francastel contribue de façon décisive à la compréhension que nous avons de la peinture du Quattrocento à nos jours. Il n'est pas exclu, au demeurant, que les clivages idéologiques et les divergences théoriques puissent influencer indirectement ou sciemment telle ou telle pratique artistique. Ce fait qui n'est pas évident en peinture ou en musique l'est davantage dans le cas de la création littéraire ou de la pratique théâtrale. Brecht en est l'exemple le plus parfait, chez qui l'œuvre dramatique obéit à des déterminations politiques et idéologiques conscientes (ce qui ne veut pas dire que l'effet obtenu corresponde en tous points aux intentions). Faut-il également rappeler le rôle des écrits programmatiques dans les mouvements historiques d'avant-garde du début du siècle ? Certes, il s'agit là des cas limites, mais symptomatiques, où la divergence entre théorie et pratique disparaît sur le plan de l'engagement politique. Le « créateur » ne se double qu'exceptionnellement d'un esthéticien. Sans doute y a-t-il chez ce dernier, en permanence, l'idée de réaliser le vieux rêve d'une esthétique normative. En réalité, on sait très bien que l'artiste n'attend pas – heureusement – l'avis des esthéticiens.

À l'esthétique conviendrait en ce sens la formule que Hegel appliquait déjà à la philosophie, et l'on dirait alors, en parodiant quelque peu, qu'« elle arrive toujours trop tard à l'époque où l'œuvre a achevé le processus de sa formation et s'est parfaite ».

Mais s'il est légitime que la pratique artistique et l'acte « créateur » relèguent toute esthétique normative au rang de discipline académique et démodée, est-ce à dire qu'il faille pour autant dénier à l'esthétique sa prétention théorique et philosophique ainsi que son rapport à la praxis ?

L'ensemble de la théorie esthétique d'Adorno constitue certainement la réponse la plus neuve et la plus circonstancielle à cette question qui concerne la fonction et la nécessité même de l'esthétique.

En déclarant que l'esthétique est philosophique ou n'est pas, Adorno adopte une attitude qui peut sembler régressive sinon paradoxale. Renouerait-il avec une tradition de l'esthétique philosophique, à tendance idéaliste dont toute la *Théorie esthétique* constitue par ailleurs un

démenti flagrant ? Évidemment non. Le texte *Frühe Einleitung* traite précisément de la légitimité du recours en esthétique à la réflexion philosophique. L'esthétique philosophique y est condamnée sans aucune ambiguïté, placée – suivant les termes mêmes d'Adorno – «devant l'alternative fatale d'une universalité triviale et bornée, et de jugements arbitraires le plus souvent déduits de représentations conventionnelles». (*Introduction première*, cf. *Autour de la théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1976, p. 110). L'hommage rendu à la tradition kantienne et hégélienne recèle également un reproche décisif : Kant et Hegel ont élaboré de grands systèmes esthétiques, mais ils n'ont jamais rien compris aux œuvres d'art. Cette attitude ne signifie pas qu'Adorno privilégie l'étude de l'œuvre : «L'analyse d'œuvres particulières, aussi ingénieuse soit-elle, n'est pas encore de l'esthétique». (*Paralipomena*, *op. cit.*, p. 13). Adorno tourne aussi le dos à toute une tradition de l'esthétique «réaliste» française qui, notamment avec Etienne Souriau et Raymond Bayer, met l'accent sur l'analyse et l'étude des œuvres en négligeant leur environnement culturel, social et politique. Ce fait mérite d'être signalé car il montre combien l'introduction d'une réflexion *simplement de type marxiste* – en dehors même de toute obédience doctrinale ou dogmatique – en esthétique demeure problématique. Pour les raisons évoquées plus haut sur les clivages idéologiques, toute tentative de ce genre risque très vite de se voir attribuer une étiquette «politique» au sens étroit du terme, c'est-à-dire partisane. En dépit de travaux comme ceux, par exemple, de Lucien Goldman, l'esthétique reste dominée par une longue tradition universitaire qui voit en elle la petite sœur pas très sérieuse de l'histoire de l'art. Assez curieusement, le fait qu'elle emprunte aux sciences dites «humaines», à la sociologie, à l'économie, à la linguistique, à la psychanalyse, quantité de concepts opératoires, et qu'elle requiert maintes notions qui appartiennent aux sciences de la nature et à l'épistémologie, alimente le reproche de non-spécificité qui lui est fréquemment adressé. En réalité, elle suppose – on l'oublie volontiers – toute une philosophie de l'art grâce à quoi elle nourrit toute réflexion sérieuse sur la pratique artistique. Sur un autre plan, on refuse d'admettre qu'elle puisse fournir à la praxis artistique les références théoriques et critiques sans lesquelles celle-ci risque de sombrer dans le jeu fondamentalement idéologique de l'esthétisme.

La théorie esthétique d'Adorno, qui s'attache à déterminer le contenu de vérité des œuvres – c'est-à-dire en définitive à discerner leur «te-

neur» idéologique – justifie à la fois le caractère essentiellement philosophique de l'esthétique et le recours indispensable à l'analyse des œuvres : «La meilleure manière de satisfaire méthodiquement à l'exigence qui veut que l'esthétique soit réflexion de l'expérience artistique – sans que celle-ci lui retire son caractère résolument théorique – est d'introduire, de manière exemplaire, dans les catégories traditionnelles un mouvement du concept qui les fasse se confronter à l'expérience artistique» (*Paralipomena*, *op. cit.*, p. 12).

Il est clair chez Adorno que l'exigence théorique et philosophique en esthétique renvoie au projet même d'une théorie critique de la société, autrement dit d'une critique de l'idéologie. L'esthétique reste philosophique dans la mesure où – comme la philosophie à l'époque de sa non-réalisation (Cf. *Dialectique négative*) – elle assume la critique permanente du statut et de la fonction de l'art, et des œuvres d'art, à l'intérieur de la société.

À cette exigence s'associe un autre impératif, celui de considérer l'œuvre d'art comme moment essentiel de cette critique, lieu d'expression des antagonismes sociaux. Les analyses d'Adorno, notamment musicales et littéraires, tentent précisément de montrer sur le plan de la structuration formelle en quoi ce qu'une tradition continue d'appeler «forme» est en fait un contenu social. En somme, l'esthétique d'Adorno repose sur cette certitude – qui devrait enfin apparaître comme une évidence – à savoir que *la sphère esthétique, dans sa totalité, est politique*. Telle était déjà l'étonnante intuition de Schiller lorsqu'il rêvait, dans les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, de la fondation d'un État esthétique. En définissant implicitement l'esthétique comme théorie critique de la praxis artistique, Adorno disqualifie le pseudo-dualisme, fort académique, de la théorie et de la pratique.

C'est dans cette perspective que nous avons lu et interprété la théorie esthétique d'Adorno : montrer en quoi, pour la première fois peut-être dans l'histoire des esthétiques – et notamment des esthétiques «marxistes» – une solution est proposée à la question des rapports entre théorie et pratique, toutes deux convergeant dans la critique de l'idéologie.

Le lien entre art et politique constitue, on le sait, le thème majeur sur lequel ont achoppé et achoppent encore de nos jours les diverses réflexions sur l'art. C'est à partir de lui que s'opèrent les scissions entre les diverses doctrines ou tendances, aussi bien sur le plan de la pratique artistique qu'en théorie. Or ce lien n'est ni pensé ni posé par Adorno en termes de relation ou de rapport : l'existence même de l'art, sa per-

manence – plus exactement, sa survivance – dans la société actuelle est déjà *en soi* politique. Ce thème n'est pas propre d'ailleurs à Adorno. L'une des thèses fondamentales de l'école de Francfort, et communes à tous ses représentants, est bien que le réel tout entier est investi par l'idéologie. Mais si cette identité entre la réalité et l'idéologie est totale, se pose alors le problème d'une possibilité même d'une critique interne. Or, la critique immanente n'est que «limitée», selon l'expression même de la *Dialectique négative* ; mais elle n'est pas impossible, et cela parce que l'idéologie dominante n'est jamais toute puissante. Le potentiel critique existe ; il doit être recherché à l'intérieur du système lui-même. C'est cette fonction précisément qu'Adorno attribue à la dialectique négative : «Rien ne conduit hors de ce rapport d'immanence dialectique sinon lui-même. La dialectique le médite de façon critique, réfléchit son propre mouvement (...). Une telle dialectique est négative» (*Dialectique négative*, Paris, Payot, 1978, p. 116, souligné par nous). Cette considération éclaire sous un jour nouveau la conception qui se dégage de l'ensemble du texte et à laquelle on résume, souvent trop hâtivement, la théorie d'Adorno : à savoir celle d'une abdication totale devant les forces de domination et d'une dénégation de toute efficacité de la réflexion critique elle-même. Certes, la mise en cause de la philosophie hégélienne qui constitue l'objet même de la *Dialectique négative*, aboutit à la reconnaissance, dans l'évolution du capitalisme monopolistique ou d'État, du principe d'identité entre le sujet et l'objet, entre l'universel et le particulier : «Ce monde tel que l'a compris le système hégélien – c'est-à-dire comme système au sens littéral : celui d'une société radicalement socialisée – ne s'est révélé satanique qu'aujourd'hui, cent vingt-cinq ans après» (*Drei Studien zu Hegel*, Suhrkamp, 1970, pp. 39-40).

Rappelons brièvement les moments principaux de l'argumentation d'Adorno :

La *Dialectique négative* reprend et développe deux thèmes déjà esquissés dans la *Dialectique de la raison*, l'un concerne la philosophie de l'histoire et sa critique, l'autre la «préhistoire du sujet», selon l'expression même d'Adorno (D.N., p. 147). L'*Aufklärung*, qui connaît son apogée à la fin du XVIII^e siècle, n'a pas tenu ses promesses. Son histoire est une longue suite de déceptions. Le développement de la rationalité technique et scientifique permet la réalisation du vieux rêve cartésien, celui d'une domination de la nature par l'homme. Mais dans le même temps, cette *Aufklärung* trahit sa prétention humaniste et crée

les conditions d'une domination de l'homme sur l'homme. Révélant la complicité objective de la raison et du pouvoir, cette domination engendre une rationalité totalisante et totalitaire qui anéantit progressivement l'espérance initiale de l'Aufklärung, celle d'une totalité rationnelle.

À l'ascension de l'individualité au XIX^e siècle et au début du XX^e succède le déclin de l'individu, corollaire du déclin de la société bourgeoise, celle-ci cédant la place à la forme d'échange généralisé du capital. Par ailleurs, l'échec des révolutions européennes et l'apparition des régimes totalitaires a mis en évidence la puissance de l'État qui n'est pas, comme le note Adorno, «une simple aberration empirique», mais une excroissance qui prend naissance dans le système lui-même et «résulte des contradictions inconciliables de la société bourgeoise et de sa propre dynamique» (*Drei Studien zu Hegel*). La praxis révolutionnaire est donc différée *sine die*. Le déclin de l'individualité s'accompagne de la disparition du sujet historique de la révolution (intégration du prolétariat) qui n'est relayé par aucune force collective, classe, groupe, étudiants, marginaux, capable de mettre en péril l'équilibre du système. La mondialisation d'un même type de domination à caractère technocratique réalise présentement les craintes de l'unidimensionalité ressenties par Marcuse. Toute pratique est réifiée et contribue à l'autoconservation des structures en place. La pratique scientifique elle-même est «idéologique» : «La rationalité technique est la rationalité de la domination même» (Cf. *Dialectique de la raison* et Habermas, *La technique et la science comme 'idéologie'*). La notion althussérienne de «coupure épistémologique», séparation entre l'«idéologie» et un savoir scientifique, n'est pas recevable pour Adorno, ni pour l'ensemble de la Théorie critique.

Ce que la *Dialectique négative* présente ainsi comme le constat d'une évolution historique exclut toute perspective de libération. À la limite, toute critique se révèle donc impuissante et la Théorie critique, produit elle-même de cette évolution, n'échappe pas à sa propre réification. Tout au plus peut-elle y répondre par la négativité, par la non-identité radicale, ou rechercher dans la réalité s'il existe encore un lieu, un espace d'autonomie, expression de cette négativité. Plus clairement : l'art et les œuvres d'art ne représentent-ils pas des moments critiques, les seuls qu'on puisse encore déceler à l'intérieur du «contexte d'aveuglement» ?

La *Dialectique négative* qui pourtant comme le dit Adorno «se tient à l'écart de tout thème esthétique», nous incite à poser cette question. Si la notion d'utopie n'est pas systématisée, ni même définie comme elle l'est par exemple chez Ernst Bloch, elle sert fréquemment de référence à Adorno. Ne lit-on pas ainsi que «ce qui manque à Hegel, c'est une sympathie pour l'utopie du particulier ensevelie sous l'universalité ?» (*Dialectique négative*, p. 249).

Mais si l'utopie – que ne réalise évidemment pas la totalité (*das Ganze*) – est le fait du particulier, cela signifie également que l'expression individuelle de l'utopie est indice de vérité. Cette identité de l'utopie et de la vérité est indiquée dès les *Drei Studien zu Hegel* : «L'éclair qui en tous ses mouvements révèle le tout comme le non-vrai n'est pas autre chose que l'utopie, celle de la vérité totale qui serait encore à réaliser».

La vérité est donc en quelque sorte du côté du sujet, seul capable d'exprimer l'utopie. Nous ne discuterons pas ici la difficulté que soulève l'emploi de termes comme «vérité» et «utopie» dans une réflexion de type marxiste. Nous nous contenterons d'éclairer la notion de sujet qu'Adorno semble même avoir eu du mal à définir, et qui est source de nombreux malentendus sur sa théorie.

De la conception du sujet, porteur d'utopie, il serait faux de conclure que l'art et les œuvres d'art sont pour Adorno l'expression de la créativité individuelle. Le problème du sujet de la création artistique et culturelle a maintes fois été abordé, dans la *Théorie esthétique* même, mais également dans des ouvrages antérieurs, notamment dans *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft* et dans *Noten zur Literatur*. La critique de la subjectivité expressionniste (*Prismen*) permet de mettre en évidence le caractère faussement subjectif de l'écriture kafkaïenne. Dans les grandes œuvres d'art, dira Adorno dans *Théorie esthétique*, y compris dans les œuvres «individualistes», c'est un «nous» qui parle et non pas un «je». Il y a donc bien un sujet collectif qui n'est ni abstrait, ni transcendantal, mais historique, quand bien même les conditions concrètes de sa constitution ne sont pas présentement réunies. L'artiste devient donc le représentant d'un sujet global potentiel, non actualisé ; il exprime dans son œuvre, au niveau de la structuration formelle – et non du contenu – la dynamique des contradictions sociales.

Lucien Goldmann a souligné avec pertinence et à plusieurs reprises la difficulté que présente l'absence d'un sujet collectif. On peut se demander si, en dépit des médiations qu'il établit entre la société et

l'artiste, entre le matériau artistique et l'imagination créatrice de l'individu, Adorno n'est pas conduit à défendre une forme d'élitisme, celle des grands artistes, de «représentants» les plus prestigieux de cette tendance sociale globale, déjà sanctifiés par l'idéologie et l'institution artistique. À cet élitisme correspondrait une attitude conservatrice visible dans le refus d'Adorno d'envisager la possibilité d'une culture populaire quelle qu'elle soit, culture immédiatement intégrée selon lui dans le mécanisme de l'industrie culturelle.

Il serait absurde de nier que ces différents points rendent difficile aujourd'hui une réception globale de ses conceptions. Il n'est pas certain, par exemple, qu'on puisse assimiler culture de masse et culture populaire, cette culture vivante, multiple dans ces formes, essentiellement hétérogène et par là-même difficilement récupérable, telle qu'elle se manifeste depuis une dizaine d'années. En refusant de prendre en considération les formes d'expression populaires qui prennent racine dans la quotidienneté et échappent aux média, Adorno a méconnu un aspect essentiel de la critique de l'idéologie qui n'agit plus «d'en haut», n'est plus exercée par les intellectuels, mais s'exerce par le bas, dans la diversité des luttes au jour le jour. Indéniablement, Adorno a manqué d'un concept dialectique pour saisir la complexité des rapports actuels entre la culture industrialisée et «mass-médiatisée» et la créativité à la base, qui pour être morcelée et incohérente n'est pas moins collective. Surtout, Adorno ne semble pas avoir pensé que la diffusion de la culture bourgeoise peut jouer un rôle beaucoup plus ambigu qu'il ne le croyait. Faute de données empiriques suffisamment précises et affinées concernant la mode de réception de la culture médiatisée, cette hypothèse n'est pas encore susceptible d'être théorisée. Mais il n'est pas démontré de nos jours que la culture dite «de masse», sous la forme de diffusion massive de la culture bourgeoise, joue systématiquement dans le sens de l'«affirmation» au sens marcusien du terme.

Il est impossible ici d'entreprendre une discussion sur ces questions. Simplement, on peut formuler l'hypothèse que le concept de «culture de masse» tel qu'Adorno l'envisage au contact de la réalité américaine des années 40-50, correspond à une vision monolithique de tout ce qui entre dans la production industrielle des biens culturels. Cette conception n'a pu que renforcer sa certitude qu'il ne pouvait y avoir de création culturelle qu'à la condition d'exclure tout ce qui a trait, de près ou de loin, aux formes populaires de la créativité.

Les tentations élitistes d'Adorno ne doivent cependant pas masquer la contribution de sa théorie de l'art à la critique de l'idéologie. En ce sens, et contre les détracteurs d'Adorno – marxistes ou non, pro ou anti-structuralistes, obsédés par la théorie du «dépassement» à tout prix – on pourrait répondre qu'on peut certes faire dire plus à un texte que ce qu'il dit, mais qu'on ne peut pas lui faire dire moins. Ainsi, une étude de la conception adornienne du matériau artistique et des forces esthétiques productives reste encore à faire. Elle atténuerait sensiblement le reproche de réduction subjectiviste. Insister avec complaisance sur le conservatisme artistique et politique d'Adorno et s'empresser de déclarer dépassées les conceptions qu'il a formulées à la fin de sa vie ne peut être le fait que d'une incompréhension ou d'une falsification consciente de ses thèses.

Il faut maintenant que des recherches mettent en évidence l'ensemble des perspectives ouvertes par la théorie de l'art d'Adorno, et montrent le caractère décisif de l'analyse immanente des œuvres d'art, liée à la critique de l'idéologie. Pour ce faire, il est indispensable de considérer sa théorie non pas comme un système clos, inclus dans l'historicité de l'École de Francfort, mais de voir en elle un moment indispensable de l'histoire de la réflexion sur l'art. Il n'est pas impossible de voir apparaître alors combien certaines théories et conceptions actuelles se réclamant de leur caractère prétendument novateur doivent en réalité beaucoup de leurs présupposés et de leurs hypothèses de travail aux études des théoriciens de Francfort. Un exemple : récemment, les historiens et les sociologues de la littérature ont découvert en France – avec un retard considérable – les remarquables travaux de l'«École de Constance», grâce à la traduction des études de Hans Robert Jauss (*Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978). Nul doute qu'on assistera à un renouvellement des problématiques en ce domaine longtemps dominé par les divers structuralismes et sémiologies (Goldmann, Lévi-Strauss, Barthes, etc.). Or, si Jauss réfère ici et là, incidemment, à Benjamin, à Adorno ou à Marcuse, et formule à leur égard des critiques fort défendables, une chose n'apparaît pas avec suffisamment de clarté : c'est que toute la théorie de la réception est déjà contenue dans les travaux de l'École de Francfort, en particulier chez Benjamin. La compréhension de l'œuvre d'art à partir de la relation entre plusieurs historicités ; celle de l'œuvre à l'époque de sa naissance et du contexte social et culturel dans lequel elle est apparue, et les diverses historicités de sa réception ultérieure à travers les

différents milieux qu'elle a traversés, est déjà une idée fondamentale de Benjamin, qui lui-même d'ailleurs la doit en partie à Riegl. Cette conception sous-tend en effet toute sa théorie de la réception de l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, ainsi que celle de l'histoire comme structuration interne de l'œuvre : «Car il ne s'agit pas de présenter les œuvres littéraires en corrélation avec leur temps, mais bien dans le temps où elles sont nées, de présenter le temps qui les connaît». («Histoire littéraire et science de la littérature», dans *Literarische Welt*, 17 avril 1931). On trouverait également chez Adorno plus d'un point commun avec ce type d'approche, notamment dans sa conception de l'œuvre d'art comme irréductible à chaque fois à ses interprétations successives, œuvre qui sécrète en permanence une multiplicité de sens incompatibles avec l'idéologie du moment.

Il n'est évidemment pas question de mettre en cause ni l'originalité des recherches de Jauss, ni la fécondité de ses analyses, pas plus que leur rigueur méthodologique. Mais peut-être faut-il voir dans ce jeu pernicieux de substitution d'une théorie par une autre l'une des raisons qui contribuent à rendre difficile la réception d'un courant de pensée comme celui de l'École de Francfort. Toutes proportions gardées, c'est un phénomène semblable qui a pu faire croire un moment que la «nouvelle philosophie» frappait de caducité l'École de Francfort, alors que celle-là opérerait à la limite du plagiat sinon même au delà.

Dans le cas précis qui vient d'être évoqué, il serait souhaitable que les travaux actuellement en cours dans le domaine de la sociologie de la littérature et de la théorie de la réception inspirent, sinon déterminent l'attitude des commentateurs et des chercheurs vis à vis des conceptions esthétiques d'Adorno : considérer que l'œuvre adornienne, elle aussi, pose le problème de son interprétation à partir de son destinataire initial et de ses destinataires ultérieurs, et que le rapport dialectique qui naît ainsi entre la production et la réception représente un élément constitutif de l'œuvre elle-même.

Ainsi deviendrait superflu le bref travail de méta-sociologie de la littérature auquel je viens de me livrer, travail qui doit enfin céder la place, ici comme ailleurs, à une *interprétation prospective* de la Théorie critique.

Critique (ou crise ?) du sujet *

*par Françoise Gaillard
(Paris VII)*

DU SUJET ON NE SE DÉBARRASSE PAS AINSI ! et des enfers de la théorie où l'ont relégué certains philosophes à la faveur d'une conjoncture historique, son fantôme fait retour et vient errer autour de la place laissée vide ; cette place du mort, comme dans les banquets rituels, dénonce toujours quelque inaccomplissement dans le travail du deuil.

La question du sujet

Poser la question du sujet revient en fait à poser la question du sens, c'est-à-dire de l'explication et de la compréhension des pratiques signifiantes. Pour nous qui avons à faire à cette pratique signifiante très complexe qu'est la littérature, ou discours poétique, le problème du sujet se pose en des termes assez nouveaux, car aucune des tentatives de réponses venues des discours théoriques qui occupent la réflexion contemporaine ne détermine, ni ne définit précisément le sujet dans ce rapport singulier à une production spécifique – dont la spécificité même est difficile à circonscrire – qu'est la production littéraire ⁽¹⁾.

Ainsi, ni la place vacante du fonctionnalisme structuraliste, ni la topique freudienne, ni les clivages de la psychanalyse lacanienne, ni

* Une première version de ce texte, ici notablement remanié, a paru dans la *Revue des Sciences humaines*, 165, 1977.

⁽¹⁾ Par production littéraire nous entendons la production textuelle en tant qu'elle s'inscrit dans une institution idéologique spécifique : celle de la littérature. Laissant, par la suite, de côté cet aspect plus sociologique de l'étude du texte littéraire, nous préférons le terme de discours poétique.

l'interpellation par l'idéologie de la théorie althussérienne, ne peuvent rendre compte de l'existence de ce sujet d'une pratique originale, qu'est le sujet de l'écriture.

C'est sans doute qu'il se passe dans la pratique scripturale quelque chose de spécifique (ce dangereux supplément ?) qui n'est d'ordre ni strictement linguistique, ni strictement analytique, ni strictement idéologique, sans être pour autant le résultat cumulatif du travail de ces différentes instances. L'écriture est un lieu d'investissement où le sujet se définit dans un rapport au réel qu'aucun domaine théorique ne peut isolément recouvrir. Or c'est précisément ce rapport au réel, tel qu'il se joue sur la scène de l'écriture, qu'il faut essayer de circonscrire, et d'explicitier pour approcher d'une possible théorie du sujet du discours poétique.

On le sait, le sujet qui écrit, si l'on écarte sa composante juridique et grammaticale, est à la fois un sujet historique ⁽²⁾, par là même relevant d'une théorie des idéologies, et sujet d'un refoulement originel, par là même passible d'une «analyse» : il ne saurait donc être défini par aucun de ces continents théoriques, auxquels cependant il appartient à chaque fois totalement.

Serait-ce qu'on peut le trouver à la conjonction de ces domaines, occupant une position charnière : un pied sur chaque territoire, au risque de se casser le peu qui lui reste de figure ? Peut-on résoudre la question en posant qu'il est à la fois sujet dans l'Histoire et sujet de son histoire (individuelle), sujet donc pour une double histoire qui se recoupe ? qui s'emboîte ? qui se recouvre ? qui s'articule ?

Il est difficile, voire impossible, de procéder à ce repérage stéréoscopique du sujet par la superposition des savoirs théoriques, dans la mesure même où ils sont pour leur système d'explication à chaque fois totalisants. Seule l'illusion positiviste de la complémentarité ⁽³⁾, qui consiste à remplir les silences d'un système par les propositions d'un autre, a pu engendrer un monstre génétique issu du croisement de la systématité du langage, du jeu du désir et des occultations idéologiques. Quel misérable sujet, écartelé par des régulations hétérogènes !

⁽²⁾ Sujet *de* et *dans* l'histoire.

⁽³⁾ Le positivisme ne pense pas l'hétérogénéité mais appréhende le savoir comme une gigantesque addition de savoirs partiels ou différents, détenant chacun une parcelle de vérité.

Ainsi, on ne saurait légitimement amalgamer les deux discours interprétatifs que sont le matérialisme dialectique d'une part et la théorie des formations de l'inconscient de l'autre, ni par le truchement d'une psychosociologie ou d'un freudomarxisme, ni par une sorte de rabattement axiomatique des concepts de l'un et de l'autre sur un même socle ; car ce rabattement opéré au nom de la complémentarité des méthodologies (et ce en dépit de l'hétérogénéité des théories) maintient en réalité leur différence et les constitue en deux blocs de savoir autonomes.

Ainsi donc, s'il est impensable de nier l'incidence d'une causalité psychique et d'une causalité sociale dans les procès que nous avons à examiner, il serait vain de circonscrire dans le travail d'interprétation le lieu d'incidence de chacune de ces causalités. Au contraire, nous proposerons de retrouver l'un et l'autre à l'œuvre en même temps dans la production d'une logique du symbolique.

Jusqu'à présent – et le problème est peut-être encore loin d'être résolu – on se heurte à une impasse théorique qui est celle de la confrontation de deux secteurs et de leur validité sur le plan de la connaissance. Toute tentative de conjonction, qui a su éviter les pièges de la complémentarité, a pu au mieux faire apparaître une ressemblance formelle/structurale, des procédures entre le travail de l'inconscient et le travail de l'idéologie.

Une telle ressemblance, qui tient souvent au lieu d'explication, risque de ne se manifester qu'au prix d'une conception idéaliste de l'idéologie, c'est-à-dire en faisant bon marché de son substrat socio-historique, dans la mesure où il n'est pas intégrable dans le jeu réglé de la comparaison.

C'est une des directions qu'a pu ouvrir certaine remarque de L. Althusser.

Contre une théorie de l'idéologie en général

Limiter donc la phase de confrontation aux analogies formelles des procédures (rhétoriques) d'occultation du réel, fait courir le risque d'oblitérer la question de la fonctionnalité spécifique (sociale et/ou individuelle) de ces transformations, et donc d'escamoter le problème du sujet : au mieux celui-ci se voit-il réduit à la simple fonction de servir de support au travail de symbolisation. On voit bien le caractère idéaliste d'une telle proposition, qui d'ailleurs reste le plus souvent implicite ! ...

C'est bien ce vers quoi tend L. Althusser lorsqu'il avance le projet d'une théorie de l'idéologie en général, opposée à une théorie des idéologies qui, elles, ont une histoire et définissent toujours des positions de classe. Pour qu'une telle théorie soit possible, nous dit L. Althusser, il faut considérer que l'idéologie «est dotée d'une structure et d'un fonctionnement tels qu'ils en font une réalité non historique, c'est-à-dire omni-historique». L'idéologie ainsi conçue devient donc une formule atemporelle, une structure invariante, comme l'inconscient freudien, obéissant à des lois organisationnelles et structurales qui lui sont propres.

On le voit, l'analogie développée par Althusser entre l'inconscient des analystes et l'idéologie en général revient à postuler l'existence d'un travail formel de l'idéologie qui ne dépend d'aucune réalité historique : cela veut dire que les procédures idéologiques de transformation du réel (même imaginaires) sont les mêmes en tous temps, en tous lieux, du moins (il s'entend !) pour les sociétés de classe : celles-ci n'auraient rien à voir avec l'état de la lutte des classes.

Ceci est parfaitement en contradiction avec l'affirmation (tout aussi althussérienne) que la cause qui doit rendre compte de la déformation imaginaire de la représentation idéologique du monde réel se trouve dans le rapport imaginaire des hommes à leurs conditions d'existence, sauf à supposer que pour L. Althusser le fond et la forme sont des entités distinctes ; voici qui serait alors singulièrement peu dialectique !

Tout changement de ces conditions d'existence doit entraîner une modification au plan de la représentation, c'est pourquoi on ne saurait affirmer que ces modes de déformation idéologique sont, même formellement, identiques. Il ne suffit pas qu'Althusser affirme par la suite l'existence matérielle des idéologies pour qu'il soit lavé de tout soupçon d'idéalisme (*).

Cette «idéologie en général», forme transcendante des idéologies particulières, relèverait de l'instance du symbolique et s'apparenterait à la théorie du signifiant telle que la dégage la psychanalyse, qui pose l'inconscient dans sa vérité de cause formelle. Comme le dit J. Lacan : «l'inconscient relève du logique pur, autrement dit du signifiant». Par ce rapprochement inattendu resté implicite chez Althusser, mais qu'il

(*). D'ailleurs toute sa théorie de l'idéologie, élaborée pour se débarrasser du péché bourgeois d'humanisme, fera l'objet d'un exposé plus détaillé.

faut pousser jusqu'à son explicitation ultime, on glisse insensiblement vers une automatisation idéaliste de l'organisation signifiante propre à l'idéologie : celle-ci devient dans sa pensée l'ordre des réseaux et des combinatoires qui constituent le sujet.

Sans doute, si une jonction est pensable entre une théorie de l'inconscient et l'exigence de causalité historique du matérialisme, elle ne peut s'effectuer que par le recours à l'instance du symbolique, à la condition toutefois, sine qua non, de renverser la proposition de la théorie lacanienne et de rappeler que toute organisation signifiante est produite par un sujet, et non productrice d'un sujet.

L'autonomie du Signifiant

La scission du signe en ces deux composantes, pourtant inséparables, du signifiant et du signifié, a ouvert une brèche dans le champ philologique sur lequel régnait le sujet de la rationalité, bien que la précarité d'un attelage où chacun pouvait désirer faire cavalier seul ne fut pas soupçonnée par Saussure, sauf peut-être dans les trop souvent cités anagrammes – le cocher mort, on tira à hue et à dia. La fissibilité du signe ne fut pourtant pas exploitée par la linguistique post-saussurienne, qui en dépit des distorsions et des décalages assujettit toujours l'unité signifiante à l'autorité inébranlable du sens, donc de la raison.

On le sait, ou plutôt on le répète sur la foi d'une vulgate, somme toute assez fidèle, la philosophie structurale (qui subit en théorie littéraire de nombreux avatars dont on fait bon poids sous l'étiquette de «formalisme») aurait évacué le problème du sujet. Ce scandale pour la raison humaniste n'était nullement une résolution : en effet, laisser vide la place du sujet ne permettait qu'en apparence de rompre avec la question de la métaphysique qui jusque-là semblait avoir pesé sur les sciences de l'homme. Pour n'avoir plus de nom (de personne), le sujet demeurait un lieu, qui en dépit de tous les décentremments, les excentremments, pouvait être le point de focalisation du sens, la butée du jeu structurel de la signification. Aussi bien, sous les discours qui se sont constitués autour de cette absence, peut-on subsumer la catégorie d'un sujet qui continue à se caractériser par son identité.

Ce n'est donc pas du côté du formalisme, fruit de la rationalité univoque qui ajuste le Sa au Sé, qu'il faudra chercher une réflexion sur les déterminations et la fonction du sujet : le geste formaliste a essentiellement consisté à maintenir étroitement unies, intimement

solidaires, les deux instances du signe pour que perdure la raison fondatrice. Or c'est à la faveur de la reconnaissance de leur partielle autonomie, tout au moins de leur possible distorsion, que le sujet désormais clivé pouvait faire son apparition sur la scène de l'interprétation.

La belle unicité du signe qui allait de pair avec l'unité du sujet qui le manipulait se fissurait, laissant apparaître que l'instance du signifiant et celle du signifié obéissaient à des logiques différentes, s'originant à des strates différentes de la personnalité. Le sujet était donc déchiré entre (peut-être constitué par ?) des modalités de la signification dont il ne pouvait plus contrôler le réglage. Or c'était précisément ce réglage, cet ajustement qui, permettant d'objectiver le monde dans l'acte même de la désignation langagière, constituait la catégorie unifiée de la subjectivité. D'ailleurs il en reste quelque chose dans les théories psychanalytiques ou marxistes qui se sont, elles aussi, constituées en partie sur le fond de nostalgie d'une unité perdue, d'une unité impossible...⁽⁵⁾

Mais bien entendu ceci est un conte, et certains théoriciens, dont J. Kristeva, pourraient en donner une version moins schématique. La vérité de ce récit, raconté sur le mode du «tout se passe comme si», est bien entendu à rechercher dans les transformations de l'histoire des formations sociales. Elle est moins le produit d'une théorisation, que la théorisation d'une perte de la maîtrise du monde ressentie, entre autres, au niveau du langage.

Avant même que la psychanalyse freudienne, puis aujourd'hui le discours lacanien, ne transforment cette distorsion du signe en discours de connaissance sur le sujet, toute une littérature où notre avant-garde quête l'origine de sa modernité, avait, dans la méconnaissance, fait l'expérience de cet éclatement. Peu importe qu'il fut pensé sous la forme en apparence antinomique de la déréalisation du réel – perte du côté de Sé – ou d'une impuissance du sujet – manque du côté du Sa –, l'expérience ainsi rationalisée était la même. Le sujet substantiel du cogito cartésien, le sujet opaque de la rationalité grammaticale, ou le sujet indivisible de l'identité juridique, avaient fait long feu avant que du double horizon du matérialisme historique et de l'analyse des formations de l'inconscient ne surgisse une remise en question

⁽⁵⁾ Le rôle du sujet unaire en psychanalyse ou dans le matérialisme dialectique sera ici à discuter.

théorique de la catégorie même de sujet (étant entendu qu'il n'y a dans la nature ni Sa ni Sé hors d'un rapport au sujet). Mais les deux «explications» ne sont pas équivalentes, et si elles restent seules encore à se partager les dépouilles du corps mort du sujet phénoménologique, il faut comprendre qu'elles définissent en même temps le type de liaison par lequel se manifeste le sens, et engagent donc à un pari théorique sur le mode de «vérité» de ce sens.

La réponse idéaliste d'un certain discours analytique tend à transformer le sujet en simple opérateur de procédures symboliques qui, pour n'être pas neutre comme dans la perspective formaliste, n'en est pas moins la résultante d'effets qui le déterminent. Alors on peut craindre que le signifiant ne devienne une sorte de catégorie universelle comme la durée ou l'étendue, et que le sujet ne s'y engloutisse cette fois-ci corps et biens...

Le sujet en procès

À la lecture des textes de l'avant-garde, J. Kristeva a élaboré la notion d'un *sujet en procès* qui vient s'opposer à la fois à celle du sujet unaire de la psychanalyse, où la négativité n'est pensée que sous forme de manque (castration symbolique ou perte de l'objet a), et à celle du sujet unifié du matérialisme historique, dont la négativité est rejetée vers le dehors : dans les rapports de production (lutte des classes), et devient le moteur de sa praxis⁽⁶⁾.

Pour elle, les deux discours qui ont tenté une approche non purement philosophique du sujet (sujet de la praxis) restent, par leur impossibilité à dépasser la problématique de l'unification – de l'Un –, prisonniers des illusions idéologiques de la métaphysique occidentale. D'ailleurs, toutes les interprétations théoriques qui demeurent fidèles à l'exigence du sens ne peuvent que passer à côté d'une véritable compréhension du sujet du discours poétique. Même si, renonçant à l'unité phénoménologique de l'ego transcendantal, elles débusquent toutes les multiplicités qui clivent, séparent, stratifient, fissent, etc., le sujet, elles ne produisent qu'une identité plurielle, qui pour être plurielle n'en

(6) Sur cette conception kristévienne du «sujet» du matérialisme historique, il y a aussi beaucoup à dire. Nous essaierons d'expliquer et de réfuter cette vision assez peu dialectique du matérialisme.

est pas moins à chaque fois identité. On ne sort de cet enclos épistémique qu'en reconnaissant chez le sujet une capacité de production signifiante hétérogène au sens, par laquelle il se remet en cause comme sujet. Ce sujet (en procès), qui n'est plus défini par la nostalgie de l'unité, ne se révélerait véritablement que dans le discours poétique ; nous pourrions ajouter dans le discours de la folie, puisque cet hétérogène au sens est une forme a-sociale de la signification.

Le discours poétique serait donc le lieu privilégié de détermination de ce *sujet en procès* parce que, n'ayant la prétention d'être l'équivalent d'aucune connaissance, il peut, à son niveau, mettre en crise les codes sociaux et l'idéologie dominante : il peut manifester l'hétérogène.

Qu'est-ce donc que cet hétérogène qui s'oppose à toute perspective de recollement et d'unification ? L'hétérogène au sens est l'instance du pré-symbolique qui relève de la pulsion, et que J. Kristeva nomme le sémiotique (ou pur signifiant). Irréductible au Sé, il introduit dans le langage un flottement que nulle théorie du sens ne peut récupérer. Obéissant, et commandant à une autre organisation signifiante, il introduit le désordre dans la cité. Le sujet en procès est donc un sujet subversif, révolutionnaire, dont l'avènement théorique ne va pas sans désir/truquage politique.

Nous voudrions ici faire quelques remarques sur ce nouveau «sujet», surgi du dépassement (?) des discours théoriques antérieurs.

L'hétérogène au sens (sémiotique) n'est en fait hétérogène qu'à une certaine conception du sens, il n'est donc pas la négativité absolue, mais ne s'oppose qu'à un système de signification dont le caractère idéologique n'est plus à démontrer. De fait, en tant que système sémiotique, il produit *un autre sens* (et pas du non-sens). Sa négativité, au regard d'un code social donné qui fixe idéologiquement ce qui fonctionne comme sens, se transforme en positivité dans une perspective de transformation des codes.

Par ailleurs, les deux instances hétérogènes du sémiotique et du symbolique clivent, à leur tour, le sujet selon deux modalités de la production signifiante, mais le sujet n'est justement sujet que d'opérer, par le discours poétique entre autres, la conjonction, la conciliation, tout du moins la coexistence de ces deux manifestations de la signification. Le sujet unaire se profile toujours à la surface une (sinon unifiée) du texte.

J. Kristeva a cru sortir de la problématique antérieure en érigeant en concept une des expressions du sujet du discours poétique, qui se

manifeste à la faveur d'une crise d'ordre socio-historique. L'hétérogénéité n'est donc pas une des composantes «en soi» du sujet ; *on peut seulement dire que la revendication du droit à l'hétérogénéité est un moment de l'histoire des idéologies.*

Pensant analyser la vérité d'un processus, J. Kristeva décrit, ou plutôt, reproduit le discours idéologique que le sujet tient sur lui-même, lorsqu'il est en quête d'une autre économie signifiante.

Ce qui reste vrai dans cette histoire, c'est la réalité de la crise.

Quelques (vagues) propositions pour finir

Que faire donc de la question du sujet ? peut-être savoir que toute réponse décrit au plus juste une idéologie du moment. Trouvons donc une réponse adéquate à l'état présent de la théorie, et à la crise historique du sujet antécédent.

Au lieu de partir de la catégorie abstraite de «sujet», ou d'essayer de retrouver dans le discours poétique les traces d'un sujet, dont on connaîtrait par ailleurs les composantes sociales, individuelles, biologiques, etc., c'est-à-dire de repérer le sujet selon les modalités de constitution propres aux différents discours théoriques, peut-être faudrait-il d'abord tenter de comprendre ce qui se joue dans l'organisation du discours poétique.

En effet le discours poétique entretient, non avec l'idéologie comme catégorie abstraite, mais avec les idéologies de son époque, des rapports complexes : production idéologique, il est aussi produit de l'idéologie. De plus, tout discours poétique est composé d'un entrelac d'énoncés empruntés à des instances ou à des formations idéologiques différentes, dont l'unité, sous le concept d'idéologie dominante, est souvent difficilement subsumable. Cependant une lecture idéologique ne consiste pas à dénicher de tels énoncés pour les confronter aux formations discursives auxquelles ils appartiennent, mais à mettre en évidence le type d'organisation/désorganisation, disons le modèle de distribution, qui assure leur coexistence dans le texte. Ici nous touchons à la spécificité du discours poétique qui est d'être forme, ce qui ne veut pas nécessairement dire forme unifiée, donnant sinon une cohérence, du moins une cohésion, aux énoncés. Il ne s'agit pas d'une cohésion due aux règles formelles qui régissent le signifiant, ni d'une combinatoire logique aux rêts de laquelle vient se prendre le sujet, mais plutôt d'une mise en ordre produite (ce qui ne veut nullement dire consciemment)

par un sujet concret, c'est-à-dire un sujet défini par la place déterminée qu'il occupe dans les rapports de production (7).

Le texte se distribue selon une économie signifiante qui résout, au plan de l'imaginaire, le problème posé à ce sujet concret, par son rapport tout aussi imaginaire au réel. Cette économie signifiante travaille au niveau du symbolique, qui n'existe jamais que comme ce qui donne forme au contenu. C'est donc dans le travail de symbolisation, travail essentiellement transférentiel, selon le double axe de la métaphore/déplacement et de la métonymie/condensation, que se constitue et s'éprouve une logique de la subjectivité par laquelle le sujet concret se situe dans un réel autrement inaccessible.

Nous comprenons ici l'importance du processus de symbolisation pour la connaissance du sujet du discours poétique. En effet, nous avons déjà posé, mais il est temps d'y revenir, que le symbolique était l'instance particulièrement sensible sur laquelle pouvait s'exercer une double causalité structurale : *causalité historique* ou *causalité psychique*. C'est là que ces deux causalités, non pas s'articulent, non pas se complètent, mais confondent leur effet (formel), dans la mesure où le phantasme représente, selon des modalités spécifiques, le rapport du sujet au réel concret (8). Il n'est donc pas surprenant que ce soit une même logique générale qui règle, aux différents niveaux de la signification certaine, les systèmes de représentation et d'échange.

Nous ne voudrions pas, respectueux de la mise en garde, réduire l'inconscient à une forme vague d'inexplicite social, mais montrer qu'il est une scène sur laquelle se joue aussi un *explicite social*. Il ne faut donc pas considérer que les objets analytiques sont les phénomènes d'une autre réalité, l'idéologie, c'est-à-dire qu'ils ne seraient que représentants d'une autre représentation, mais qu'ils ne sont objets analytiques que d'être dans cette autre réalité. Par cette dernière formule nous voulons dire qu'il y a pas de hiérarchie des causalités, mais une seule façon de définir concrètement le réel, qui rend compte de la logique générale des procès de symbolisation. «C'est, ainsi que le dit Marx, comme un éclairage où sont plongées toutes les couleurs et qui en modifie les tonalités particulières».

(7) Et non par un sujet défini selon les catégories abstraites : psychologiques, juridiques, phénoménologiques, etc.

(8) Lequel ne saurait se définir que comme moment de l'histoire des formations sociales.

Ainsi se trouverait remise en cause la valeur de vérité de certains concepts, ou objets, analytiques, tels le phallus, car ce ne sont que des signifiants qui fonctionnent à un moment historique du procès de symbolisation ; il en irait de même pour la triangulation œdipienne dont l'universalité structurelle est fortement ébranlée par Deleuze et Guattari. Ceci n'implique nullement qu'il n'y ait, comme le dit J. J. Goux, aucune utilisation possible de ces concepts, mais seulement que leur champ de validité concerne d'une part, le mode de production symbolique historique qu'ils sont censés décrire (non analyser), d'autre part, qu'ils sont mus par la logique historique de ce mode de production symbolique.

Le jeune Lukàcs et Dostoïevski *

par Michael Löwy

(Paris, CNRS)

Dans le cadre d'une discussion sur l'articulation entre les formes de symbolisme religieux, littéraires et politiques, la pensée de Lukàcs (avant son adhésion au marxisme) constitue un exemple particulièrement frappant. Mais il ne peut être compris que dans le cadre plus vaste de la renaissance religieuse et mystique dans les milieux intellectuels de l'Europe centrale au tournant du siècle.

Le sociologue allemand Paul Honigsheim, ami et disciple de Max Weber, témoin remarquablement lucide de cette période, écrivait à ce sujet, avec un agacement évident : «C'était une époque où la religion commençait à être à la mode – dans les salons et les cafés –, où on lisait tout naturellement les mystiques et on sympathisait spontanément avec le catholicisme, une époque où il était de bon ton de jeter un regard méprisant sur le xviii^e siècle, pour pouvoir ensuite invectiver à cœur joie le libéralisme» (1).

En réalité, ce retour à la religion du passé, et en particulier au catholicisme et/ou à la mystique du Moyen Âge, est un aspect d'un mouvement culturel global de contestation du rationalisme moderne, de la société industrielle urbaine, de la quantification et de la mercantilisation des rapports sociaux, mouvement qui n'est pas sans rapport avec le *romantisme anti-capitaliste* du début du siècle dernier en Allemagne (Adam Müller, Novalis, etc.). Mais à la fin du xix^e, début du xx^e siècle, c'est surtout dans les milieux intellectuels (notamment littéraires et universitaires) que se développe ce courant néo-romantique, qui

* Version remaniée d'un article paru dans *Archives de Sciences Sociales des Religions* (n° 45/1, 1978).

(1) Paul HONIGSHEIM, «Der Max-Weber-Kreis in Heidelberg», *Kölner Vierteljahrschrift für Soziologie*, 1926, 5, n° 3, p. 284.

prend alors une dimension tragique, parfois résignée, parfois désespérée. Son thème récurrent est l'opposition entre *culture* et *civilisation* : alors que *Kultur* définit un univers de valeurs religieuses, spirituelles, éthiques et esthétiques traditionnelles, considérées comme typiquement germaniques, *Zivilisation* désigne le progrès matériel, industriel, technique et moderne, censé être d'origine anglo-française. Cette problématique, développée dans les sciences sociales (Alfred Weber, Ernst Troeltsch, Georg Simmel), la littérature (Paul Ernst, Thomas Mann, Stefan Georg) et la philosophie (Oswald Spengler), s'articule avec la doctrine – systématisée par le fondateur de la sociologie allemande, Ferdinand Tönnies – de l'opposition entre *Gemeinschaft* (la communauté «organique» traditionnelle, fondée sur les rapports humains directs et personnels) et *Gesellschaft* (les formes sociales modernes, artificielles, rationnelles, constituées par des liens formels et impersonnels entre les individus).

Pour comprendre les racines sociales de ce phénomène culturel, il faut rappeler que l'Allemagne a connu pendant cette période un processus d'industrialisation accélérée et intensive, sans précédent dans l'histoire moderne. Il suffit de remarquer que, dans la production d'acier, après avoir été derrière la France et loin derrière l'Angleterre en 1860, elle produisait en 1910 plus que la France et l'Angleterre réunies. Ce développement vertigineux de l'industrie capitaliste va brutalement bouleverser l'ensemble de la vie sociale et culturelle du pays, en ébranlant et dissolvant le mode de vie et les traditions des couches pré-capitalistes. L'anti-capitalisme romantique est la réaction de secteurs significatifs de ces couches, notamment de l'intelligentsia littéraire, contre le nouvel ordre social et son échelle de valeurs. Le mandarinat universitaire, qui jouissait dans l'Allemagne traditionnelle d'une position particulièrement privilégiée (due, entre autres, au rôle des universités comme voie d'accès à la bureaucratie étatique prussienne), sera condamné au déclin par l'avènement de l'ère industrielle ; traumatisés par la domination écrasante du capital et de la marchandise, les universitaires réagiront «avec une intensité si désespérée que le spectre d'une ère moderne 'sans âme' hante tout ce qu'ils ont dit ou écrit, sur n'importe quel sujet» (2).

(2) Fritz K. RINGER, *The Decline of German Mandarins. The German Academic Community, 1890-1933*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1964, p. 3.

Cette *Weltanschauung* néo-romantique – qui comporte bien entendu de multiples variantes, tendances et nuances – échappe aux classifications habituelles ; est-elle «de gauche» ou «de droite», «réactionnaire» ou «révolutionnaire» ? Il s'agit, à notre avis, d'un phénomène d'*hermaphroditisme idéologique*, que Thomas Mann a merveilleusement représenté dans le personnage de Naphta, le jésuite communiste de *La Montagne Magique*, en qui d'ailleurs plusieurs chercheurs voient une personification littéraire de Lukács (ce qui n'est que partiellement vrai).

Max Weber a souligné à plusieurs reprises que le capitalisme et la société industrielle se caractérisent par un *désenchantement du monde* (*Entzauberung der Welt*), à travers lequel les sentiments et valeurs suprêmes sont remplacés par le froid calcul rationnel des pertes et profits. Le retour à la religion et la passion pour le mysticisme sont des formes de révolte contre cette *Entzauberung*, et des tentatives désespérées de rétablir dans l'univers culturel cet «enchantement» chassé par les machines et les livres de comptes.

Le Cercle Max Weber à Heidelberg, qui réunissait régulièrement un groupe d'amis dans la maison du sociologue, a été un des centres de diffusion les plus significatifs des idées néo-romantiques et de la nouvelle religiosité des milieux universitaires et littéraires.

Parmi les participants on trouve des sociologues comme Tönnies, Sombart, Simmel, Alfred Weber, Robert Michels, Paul Honigsheim, des philosophes néo-kantiens comme Windelband, Emil Lask, etc. Du point de vue de la problématique religieuse, il est intéressant de noter la présence dans le cercle d'Ernst Troeltsch, sociologue des religions, de tendance social-chrétienne, de Nikolai von Bubnov, professeur d'histoire du mysticisme à Heidelberg, auteur de travaux sur la philosophie religieuse et sur Dostoïevski en particulier, de l'écrivain Feodor Stepan, qui avait introduit auprès du public allemand l'œuvre du penseur mystique russe Vladimir Soloviev. Max Weber lui-même avait toujours manifesté un intérêt profond pour la sociologie des religions, comme l'attestent ses travaux sur le judaïsme antique, l'éthique protestante, les religions orientales, etc. Il était par ailleurs passionné par Dostoïevski, et selon le témoignage de Paul Honigsheim, il n'y a pas eu une seule réunion du cercle chez Weber dans laquelle le nom de Dostoïevski n'ait pas été mentionné⁽³⁾. L'attraction de tout le groupe

(3) Paul HONIGSHEIM, *On Max Weber*, New York, Free Press, 1968, p. 85.

pour la littérature religieuse russe était une des formes de manifestation de leur répulsion envers l'univers rationnel et sans âme (*seelenlos*) du capitalisme occidental et de la société industrielle moderne.

**

Les deux penseurs du cercle Max Weber de Heidelberg qui incarnent la forme la plus exaltée, teintée de messianisme et d'eschatologie, de cet état d'esprit général, sont deux jeunes philosophes encore inconnus à l'époque : Ernst Bloch et Georg Lukács. Emil Lask avait lancé à leur propos un épigramme ironique qui résumait à merveille leur vision du monde commune : «Comment s'appellent les quatres évangélistes ? Mathieu, Marc Lukács et Bloch» (4). Tous les témoignages concourent à souligner cet aspect. Paul Honigsheim les épingle dans les termes suivants : «Ernst Bloch, l'apocalyptique juif catholicisant, avec son adepte d'alors, Lukács» (5). Marianne Weber, l'épouse du sociologue, dans ses mémoires, décrit Lukács comme un jeune homme «qu'agitent des espoirs eschatologiques dans la venue d'un nouveau Messie» et qui considère «un ordre social fondé sur la fraternité comme la pré-condition du Salut» (6).

Le problème du rapport entre socialisme et religion se trouve donc au centre des préoccupations du jeune Lukács ; la religion, ou plutôt un certain «esprit religieux», semble même devenir pour lui un critère décisif qui permet de mesurer à son aune le socialisme. Dans un article de 1910, rédigé à Budapest peu avant son départ pour Heidelberg, il écrivait : «Le seul espoir pourrait être dans le prolétariat, dans le socialisme (...) [mais] il semble que le socialisme n'a pas le pouvoir religieux capable de remplir l'âme tout entière ; un pouvoir qui caractérise le christianisme primitif» (7). Toutefois, trois ans plus tard, dans une lettre à Félix Berteaux, il souligne : «La dernière force culturelle agissante en Allemagne, le socialisme naturaliste-matérialiste, doit son

(4) Karl JASPERS, «Heidelberger Erinnerungen», *Heidelberger Jahrbücher*, 5, 1961, p. 5.

(5) Paul HONIGSHEIM, «Der Max-Weber-Kreis...», p. 284.

(6) Marianne WEBER, *Max Weber, ein Lebensbild*, Tübingen, J.C.B. Mohr, 1926, p. 474.

(7) Gyorgy LUKÁCS, «Esztetikai Kultura» (1910), in *Művészet es trasadalom* (Art et société), Budapest, Gondolat, 1969, p. 71.

influence aux éléments religieux constitutifs de sa vision du monde...»⁽⁸⁾. Les deux affirmations sont contradictoires, mais leur problématique est strictement la même : la valeur ou absence de valeur éthique du socialisme dépend de son lien ou non avec une certaine forme de religiosité.

Dans une comparaison remarquable et pénétrante entre les visions du monde religieuse et socialiste, Lucien Goldmann mettait en évidence leur fondement commun : le rapport à des valeurs transindividuelles (qui les oppose au rationalisme individualiste de type cartésien) : « Cette transcendance par rapport à l'individu peut être aussi bien celle d'un Dieu surhumain que celle de la communauté humaine, l'un et l'autre en même temps extérieurs et intérieurs à l'individu. Mais le rationalisme avait supprimé l'un et l'autre, *Dieu et la communauté* »⁽⁹⁾.

L'aspiration du Lukács semble être de fusionner Dieu et la communauté dans un collectivisme religieux qui soit la négation la plus totale de la société bourgeoise moderne, individualiste et fondée sur l'égoïsme rationaliste, calculateur. Par ailleurs, à ses yeux, seule une collectivité de ce type est capable de produire une culture et un art qui soient authentiques, organiques, profonds. Selon Max-Weber, qui débattait fréquemment sur ces questions avec lui, « une chose est devenue évidente pour Lukács quand il a regardé les peintures de Cimabue (...) à savoir que la culture ne peut exister que par rapport à des valeurs collectivistes »⁽¹⁰⁾. Un passage de la première grande œuvre de Lukács (*L'Histoire du Drame moderne*, 1911) développe précisément cette thèse, et esquisse à ce propos un surprenant parallélisme entre le socialisme et le catholicisme, comme mouvements collectivistes créateurs de *Kultur* : « Le système du socialisme et sa vision du monde, le marxisme, constituent une synthèse. La synthèse la plus impitoyable et la plus rigoureuse – peut-être depuis le catholicisme du Moyen Âge. Ne pourra l'exprimer, quand le temps viendra de lui donner une expression artistique, qu'une forme aussi sévère et aussi rigoureuse que l'art authentique de ce dernier (je pense à Giotto, à Dante), et non l'art

⁽⁸⁾ LUKÁCS, Lettre à Félix Bertaux (mars 1913), *L'Homme et la Société*, n° 43-44, 1977, p. 55.

⁽⁹⁾ LUCIEN GOLDMANN, *Le Dieu Caché, étude sur la vision tragique dans les « Pensées » de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1955, p. 40.

⁽¹⁰⁾ Cité par HONIGSHEIM, *On Max Weber, op. cit.*, p. 27.

purement individuel, poussant l'individualisme jusqu'aux nuances les plus extrêmes, produit par les temps actuels» (11).

La *Kultur*, la *Gemeinschaft*, la religion et le socialisme apparaissent ainsi dans la vision du monde du jeune Lukács comme des vases communicants, comme des substances spirituelles associées par une affinité élective, qui s'opposent radicalement au monde plat, banal, *entzaubert*, de la société bourgeoise. Le lien entre la critique éthico-culturelle du capitalisme et la nostalgie de l'Église médiévale apparaît déjà très explicitement dans le romantisme allemand du début du siècle, notamment chez Novalis. Il n'y a pas de doute que Lukács se sentait proche de cette problématique ; en 1907-1908 il avait rédigé le plan pour un ouvrage intitulé *Die Romantik des 19. Jahrhunderts* et avait pris des notes abondantes sur Schelling, Schlegel, Schleiermacher, Novalis, etc. (12).

Il serait faux de conclure que Lukács se considérait spirituellement rattaché à l'Église catholique ou à une religion déterminée. Il est aussi bien attiré par les mystiques chrétiens du Moyen Âge que par la philosophie religieuse russe moderne, par la religion hindoue ou par le mysticisme juif. L'objet de sa quête est une certaine forme de spiritualité plutôt qu'une Église ou un dogme religieux au sens strict ; il s'agit d'une structure significative complexe et contradictoire, qui n'est pas sans ressembler à ce qu'il désigne lui-même comme «religion athée».

Vers la même époque (1911), il commence à correspondre avec Martin Buber et à prendre des extraits de ses œuvres sur le hassidisme (*La légende du Baal Schem* et *Histoires du Rabi Nachmann*) ; dans une de ses lettres à Buber, Lukács avoue que la lecture de son livre sur le Baal Schem a été «inoubliable» (nous avons pu consulter ces lettres aux Archives Lukács de Budapest). Ce n'est pas un hasard si Lukács va s'intéresser à Buber – leur correspondance se poursuivra jusqu'en 1921 – puisque, dans la pensée de celui-ci, on trouve précisément une ten-

(11) LUKÁCS, *A Modern drama története*, Budapest, Franklin, 1911, vol. II, pp. 156-57, cité par F. FEHER, «Die Geschichtsphilosophie des Dramas, die Metaphysik der Tragödie und die Utopie des untragischen Dramas. Scheidewege der Dramentheorie des jungen Lukács», in *Die Seele und das Leben*, Francfort/M., Suhrkamp, 1977, p. 27.

(12) Cf. György MARKUS, «Lukács 'erste' Ästhetik : Zur Entwicklungsgeschichte der Philosophie des jungen Lukács», in *Die Seele des Leben*, p. 195.

tative de combiner un socialisme communautaire inspiré des utopistes du XIX^e siècle avec une renaissance religieuse-mystique. Le poète hongrois Bela Balazs, qui était à l'époque le meilleur ami de Lukács, écrit à ce sujet dans son journal intime (en 1914) : «La grande nouvelle philosophie de Gyuri. Le Messianisme (...) Gyuri a découvert en lui le Juif. La secte hassidique. Baal Schem»⁽¹³⁾. Il serait néanmoins superficiel de considérer cet intérêt de Lukács comme le signe d'une réelle «conversion» au judaïsme. Il écrira en 1911 un article sur le mysticisme juif dans la revue hongroise *Szellem* («Esprit») dans lequel il insiste sur la profonde affinité entre le Baal Schem, les Vèdes, Maître Eckhart et Böhme⁽¹⁴⁾. Ce qui l'intéresse dans le hassidisme n'est pas son aspect spécifiquement juif, mais sa dimension mystique universelle.

D'ailleurs, au moment même où il écrit cet article, il remplit des cahiers de notes sur les œuvres des mystiques chrétiens Sébastien Frank, Maître Eckhart, Denis l'Aéropagite, etc. (Cahiers «F» et «C» à l'Archive Lukács de Budapest) ; il est probable aussi qu'il étudie à ce moment la religion hindoue, notamment le mysticisme brahmanique, dont on retrouve des traces dans ses écrits.

Un des éléments communs que Lukács cherche dans ces différents courants mystiques est sans doute leur rejet radical du monde, et la tentative de le transcender par un miracle. Son dialogue littéraire *Von der Armut am Geiste* («De la pauvreté de l'esprit»), de 1912, traduit cette aspiration intense et désespérée ; le personnage central du dialogue (qui finit par se suicider) proclame avec passion son dégoût de l'existence médiocre : «Je ne peux plus supporter le manque de clarté et d'honnêteté (...) de la vie ordinaire». La clarté et l'honnêteté d'une vie authentique ne peuvent exister que par la bonté (*Güte*), qui est un don de la grâce : «La Bonté est miracle, grâce, rédemption». Cette grâce toutefois est réservée aux pauvres d'esprit – thème que Lukács reprend aussi bien à Maître Eckhart (voir son sermon *Beati pauperes spiritu*) qu'à la doctrine de la grâce (*bhakti*) dans le mysticisme hindou – dont le prince Myshkin (*L'Idiot* de Dostoïevski) est à ses yeux l'exemple le plus frappant et le plus pur⁽¹⁵⁾.

⁽¹³⁾ Bela BALAZS, «Notes from a Diary (1911-1921)», *New Hungarian Quarterly*, 1972, n° 47, p. 173.

⁽¹⁴⁾ LUKÁCS, «Zsido miszticizmus», *Szellem*, 1911, n° 2, pp. 256-57.

⁽¹⁵⁾ LUKÁCS, «Von der Armut am Geiste. Ein Gespräch und ein Brief», *Neue Blätter* (Berlin), 1912, n° 5-6, p. 83.

En réalité, la référence décisive pour la pensée religieuse de Lukács n'est pas le mysticisme catholique, juif ou hindou, mais beaucoup plus (comme pour tout le cercle Max Weber) la spiritualité *russe*, et notamment Dostoïevski. Bloch et lui étaient à cette époque littéralement fascinés par la littérature et la philosophie religieuses russes, et leur royaume collectiviste-religieux sur la terre était conçu comme «une vie dans l'esprit de Dostoïevski» (16). On ne peut comprendre cette attirance pour la Russie chez eux, ainsi que chez les autres membres du cercle, que par rapport à leur répulsion envers le monde individualiste et *seelenlos* de la société industrielle de l'Europe occidentale.

Dans un compte rendu sur un livre du mystique russe Soloviev, écrit en 1916, Lukács souligne, dans une référence transparente à Tolstoï et Dostoïevski, que «les écrivains d'importance historico-mondiale de la Russie veulent dépasser l'individualisme 'européen' (avec l'anarchie, le désespoir, l'absence de Dieu qui s'ensuivent), le surmonter du plus profond de soi-même, et mettre à la place conquise un homme nouveau et avec lui un monde nouveau» (17). Mais c'est surtout Dostoïevski qui va passionner Lukács, dans la mesure où chez lui le mysticisme, la «religiosité athée» et le rejet tranchant de la civilisation capitaliste moderne sont portés à leur paroxysme.

Pendant les années de la première guerre mondiale, Lukács va commencer la rédaction d'un grand ouvrage éthico-philosophique sur Dostoïevski, dont il ne pourra terminer que l'introduction, publiée en 1916 sous le titre *La Théorie du Roman*. Il n'est question de Dostoïevski que dans les derniers paragraphes de cet ouvrage, qui le présentent comme le prophète d'un monde nouveau, comme l'annonciateur d'une nouvelle époque de l'histoire mondiale. Le plan original du livre sur Dostoïevski et le cahier de notes préparatoires que Lukács avait rédigé en 1915-17 (récemment découverts à Heidelberg) contiennent une série de remarques sur le rapport entre «la lumière à venir (l'aurore qui commence)», la mystique russe et Dostoïevski. Le caractère messianique de sa lecture de l'écrivain russe apparaît encore plus clairement dans un article de Lukács de 1916, à propos d'un drame de son ami Paul Ernst : «Et s'il existait malgré tout un Dieu ? Et si seulement un Dieu est mort, mais un autre, d'un genre nouveau, d'une

(16) Témoignage de Paul HONIGSHEIM, *On Max Weber*, p. 91.

(17) LUKÁCS, «W. Solovjeff, *Ausgewählte Werke*, Band II, Jena 1916», *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, 1916-17, 42, p. 978.

essence différente, et avec un autre rapport envers nous, était en devenir ? Et si l'obscurité de notre absence d'une fin n'était que l'obscurité de la nuit entre le crépuscule d'un Dieu et l'aurore d'un autre ?... N'y a-t-il pas dans notre abandon un cri de douleur et de nostalgie vers le Dieu à venir ? Et dans ce cas, la lumière encore faible qui nous apparaît au loin n'est-elle pas plus essentielle que l'éclat trompeur du héros ?... De cette dualité sont issus les héros de Dostoïevski : à côté de Nikolai Stavrogin le prince Myshkin, à côté d'Ivan Karamazov son frère Alioscha» (18).

Dans *La Théorie du Roman*, Lukács définit l'époque contemporaine avec la célèbre expression de Fichte : «l'époque du péché accompli» (*das Zeitalter der vollendeten Sündhaftigkeit*, qu'on peut traduire aussi «l'ère de la parfaite culpabilité»). Il revient à cette question dans le cahier de notes sur Dostoïevski pour se demander si une telle période n'est pas une étape nécessaire de déchéance suprême avant la rédemption ; il cite à ce propos une remarque de l'historien marxiste Max Beer, dans son *Histoire du Socialisme*, sur le messianisme juif dans les années qui précèdent l'avènement de Jésus (c'est-à-dire après la chute du Temple et l'occupation de la Judée par les Romains) : pour les Juifs, c'est la souffrance et l'oppression totales qui rendent imminente l'arrivée du Messie (19).

Bien entendu, cette religiosité mystico-messianique de Lukács avait peu de chose en commun avec la religion au sens habituel du mot ; elle pouvait à la limite se présenter sous la figure de l'*athéisme*. Un des passages les plus révélateurs de ce cahier de notes sur (ou à propos de) Dostoïevski est celui où il compare l'athéisme russe, humainement authentique et profondément *religieux*, avec l'athéisme européen occidental, «perversi (égoïste) et mécanique (*Niels Lyhne*)». Or, pour lui, l'exemple le plus frappant et le plus fascinant de cet «athéisme religieux» est le terroriste russe Ivan Kaliayev, le poète et militant narodnik qui, en février 1905, a exécuté (surmontant ses scrupules moraux et ses dilemmes éthiques) le grand-duc Serge, gouverneur général de Moscou. Dans une des notes du cahier, il souligne : «Il faudrait décrire (...) le nouveau Dieu, silencieux et nécessitant notre aide, et ses croyants

(18) LUKÁCS, «Ariadne auf Naxos» (1916), in *Paul Ernst und Georg Lukács ; Dokumente einer Freundschaft*, Emsdetten, Verlag Lechte, 1974, p. 56.

(19) *Dostojewski-Notizen*, inédit, p. 12.

(Kaliayev) qui se considèrent comme athées. N'existe-t-il pas trois couches de l'athéisme : 1) Niels Lyhne ; 2) Ivan Karamazov ; 3) Kaliayev ?»⁽²⁰⁾. L'écrivain russe Boris Savinkov, un des idéologues du terrorisme populiste, décrit Kaliayev dans les termes suivants : «Pour ceux qui le connaissent intimement, son amour de la révolution, comme son amour de l'art, s'éclairent par la seule et même flamme : par un sentiment religieux, sentiment inconscient, timide, mais robuste et profond (...). Et ce qu'il voyait dans cette action (terroriste), c'était non seulement la meilleure forme de la lutte politique, mais aussi un sacrifice moral, peut-être même un sacrifice religieux»⁽²¹⁾.

Il est probable que Lukàcs a découvert la figure de Ivan Kaliayev vers 1915, par la lecture du roman de Savinkov (publié sous le pseudonyme Ropschin), *Le Cheval pâle* (1909), titre qui fait référence au cheval blanc de l'Apocalypse, sur lequel chevauche la Mort (entraînant derrière soi l'Enfer). Le personnage principal est le terroriste religieux Vania (Ivan), qui finira par tuer le gouverneur général de Moscou et sera lui-même exécuté par la suite. Dans un passage du livre, Vania, qui attend en prison sa sentence de mort, écrit à un ami : «J'ai commis le plus grand péché contre les hommes et contre Dieu. Mais je ne pouvais pas faire autrement que tuer (...). Je n'ai pas la force de vivre pour l'amour, mais je peux et je dois mourir pour l'amour»⁽²²⁾. Il est intéressant de noter que cet ouvrage a été rédigé sous l'influence directe de Zinaïda N. Gippius, écrivain symboliste-religieux, sympathisante du terrorisme narodnik et épouse du philosophe religieux-révolutionnaire Merejkovski. Ce dernier verra dans l'ouvrage de Savinkov « le livre le plus russe après Tolstoï et Dostoïevski » et soulignera son importance pour comprendre «la signification religieuse-mystique du problème de la violence pour le mouvement de libération russe». La référence à Dostoïevski n'est pas un hasard : pour Merejkovski, le personnage du

⁽²⁰⁾ *Dostojewski-Notizen*, p. 10. *Niels Lyhne* est le titre d'un roman naturaliste de l'écrivain nordique Jens Peter Jacobsen, publié en 1880. L'athéisme de son héros se caractérise par une résignation face à la réalité, un individualisme passif, et la conviction de la solitude absolue des hommes et de l'impossibilité de la fusion des âmes – en d'autres termes : une vision du monde située au pôle opposé de celle des héros de Dostoïevski.

⁽²¹⁾ Boris SAVINKOV, *Souvenirs d'un terroriste*, Paris, Payot, 1931, p. 60. Savinkov souligne en même temps que Kaliayev n'avait rien en commun avec la religion établie et qu'il avait refusé l'assistance d'un pope au moment de son exécution.

⁽²²⁾ РОПСЧИН, *Kon Bledny*, Nice, 1913, p. 106.

staretz Zossima des *Frères Karamazov* est une préfiguration du social-révolutionnaire narodnik ⁽²³⁾.

L'intérêt passionné de Lukàcs pour Ropschin-Savinkov transparait dans sa correspondance avec l'écrivain Paul Ernst. Dans une lettre du 28 mars 1915, *Le Cheval pâle* est mentionné comme un livre «qu'il me serait très important de lire (pour la psychologie du terrorisme russe, sur lequel je veux écrire beaucoup, en rapport avec Dostoïevski)». Quelques semaines plus tard (14 avril 1915), il raconte à Paul Ernst que sa femme (Jelena Andrejewna Grabenko, d'origine russe, ayant participé activement au combat des narodniks) lui traduisait les passages principaux de l'œuvre qui lui semble un document significatif du «problème éthique du terrorisme», et il recommande à son ami la lecture d'un autre livre du même auteur, *Ce qui n'a pas été* (1913). Paul Ernst lira effectivement cet ouvrage et en écrira un compte rendu, où il manifeste sa méfiance envers la culture russe, mais conclut sur l'affirmation suivante, typique de l'attitude de certains intellectuels allemands (portée à un sommet messianique par Lukàcs) : «Dans le tourbillon chaotique qu'est aujourd'hui le peuple russe, on voit déjà, que de la Russie viendra un jour une nouvelle religion». Toutefois, il est beaucoup plus réticent que Lukàcs et considère que la problématique du terrorisme, même si elle a une certaine justification dans les conditions russes, a quelque chose de «morbide» (lettre à Lukàcs du 28 avril 1915). Dans sa réponse, Lukàcs prend la défense des terroristes et des révolutionnaires en général, et justifie éthiquement leur comportement : «Je vois donc dans Ropschin (...) non un phénomène morbide, mais une nouvelle forme du vieux conflit entre la première éthique (les devoirs envers les institutions) et la deuxième éthique (l'impératif de l'âme). L'ordre des priorités contient toujours des complexités dialectiques spécifiques dans le cas des hommes politiques et des révolutionnaires, dont l'âme n'est pas tournée vers soi-même mais vers l'humanité. Dans ce cas, l'âme doit être sacrifiée pour sauver l'âme : sur la base d'une moralité mystique, on doit devenir un *Realpolitiker* impitoyable et on doit violer le commandement absolu : Tu ne tueras point. Dans son essence dernière il s'agit au fond d'un très vieux problème,

(23) Voir à ce sujet J. SCHERRER, *Die Petersburger Religiös-Philosophischen Vereinigungen. Die Entwicklung des religiösen Selbstverständnisses ihrer Intelligencija-Mitglieder (1901-1917)*. Berlin-Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1973.

que la Judith de Hebbel exprime peut-être de la manière la plus rigoureuse : «et si Dieu a mis un péché entre moi et mon acte, qui suis-je pour m'en soustraire ?» (24).

Il s'agit encore une fois de l'opposition entre l'individualisme moral (bourgeois) et une éthique collectiviste-religieuse, dont la Russie, de la spiritualité mystique de Dostoïevski jusqu'à l'«athéisme» de Kaliayev, est à ses yeux l'expression la plus cohérente. Dans une des notes du cahier sur Dostoïevski, Lukàcs esquisse une comparaison entre trois cultures spirituelles : «1) *L'Inde* : Individualité en disparition ; 2) *l'Allemagne* : sa propre âme – en rapport avec Dieu ; 3) *La Russie* : sa propre âme – dans la Communauté, voulue et créée par Dieu, des autres âmes» (25).

*
**

En conclusion, la démarche messianique de Lukàcs au cours des années 1910-1917 part de la considération que l'époque contemporaine – et notamment la guerre mondiale avec son cortège d'horreurs – est *das Zeitalter der vollendeten Sündhaftigkeit* ; cette déchéance suprême annonce pour lui l'avènement prochain d'un Dieu nouveau, l'aurore d'un autre monde, d'une communauté mystique entre les hommes, un retour au paradis perdu ou à l'âge d'or chanté par les poètes épiques grecs (dans la conclusion de *La Théorie du Roman*, Lukàcs se demande si Dostoïevski n'est pas l'Homère qui annonce ce monde épique nouveau) à partir de la Russie et notamment de ses martyrs sacrificiels, les terroristes athées-religieux. Dans ces conditions, il n'est nullement étonnant que la Révolution russe d'octobre 1917 lui apparaisse comme l'accomplissement de cet espoir messianique ardent et comme le début de la fin de la «période du péché accompli».

Il existe un témoignage sur la première réaction de Lukàcs à la Révolution d'Octobre. Dans un texte rédigé fin 1917, Paul Ernst lui attribue la position suivante : «Herr von Lukàcs a attiré l'attention sur la révolution russe et sur les grandes idées qui grâce à elle deviennent réalité. La révolution russe (...) fait les premiers pas pour amener l'humanité au-delà de l'ordre social bourgeois de la mécanisation et de la bureaucratisation, du militarisme et de l'impérialisme, vers un monde

(24) Cf. *Paul Ernst und Georg Lukàcs*, pp. 64-74.

(25) *Dostojewski-Notizen*, p. 143.

libre, dans lequel l'Esprit règne à nouveau et où l'Âme peut au moins vivre» (26). Cette affirmation exprime avec une précision cristalline le messianisme de Lukács, composé d'une combinaison *sui generis* de la critique culturelle néo-romantique du capitalisme, d'une spiritualité semi-religieuse et d'une aspiration révolutionnaire au changement social. Ajoutons que même un conservateur et nationaliste allemand comme Paul Ernst va être dans un premier moment attiré par l'élan d'Octobre 1917, qu'il considère, similairement avec Lukács, comme la continuation de la philosophie éthico-sociale de Dostoïevski. Il écrira en 1918 : «Les bolcheviques veulent aujourd'hui accomplir ce que Dostoïevski voulait écrire à travers Alioscha» (27). Mais c'est surtout chez Ernst Bloch qu'on trouvera une interprétation aussi intensément messianique de la révolution russe que celle de Lukács ; dans *Geist der Utopie*, écrit en 1917, Bloch salue «le Conseil des ouvriers et des soldats» qui a pour mission de détruire «l'économie monétaire et la morale mercantile, le couronnement de tout ce qui est scélérat dans l'homme» ; en eux, il voit des «prétoriens qui, maintenant, dans la révolution russe, instaurent pour la première fois le Christ comme empereur» (28).

Dostoïevski écrivait dans *Les Frères Karamazov* que le socialisme est «la tour de Babel qu'on édifie (...) pour faire descendre le ciel sur la terre». Dans une conférence que Lukács fait au cours de l'année 1918, il se réclame de l'héritage éthique des anabaptistes, dont l'impératif catégorique était : «faire descendre à l'instant même le royaume de Dieu sur la terre», et il se proclame partisan d'une «révolution permanente contre l'existant en tant qu'existant, en tant que quelque chose qui n'atteint pas son idéal éthique» (29). Le concept de «révolution» est encore loin d'être purement social ou politique, il garde une charge éthico-religieuse, millénariste, dostoïevskienne.

(26) Paul ERNST, «Weiteres Gespräch mit Georg (von) Lukács» (1917) in *Paul Ernst und Georg Lukács*, p. 128.

(27) Paul ERNST, *Gedanken zur Weltliteratur*, p. 340.

(28) Ernst BLOCH, *Geist der Utopie* (1918), Francfort, Suhrkamp, 1971, pp. 298-99. Ce passage se trouve dans un chapitre significativement intitulé : «Karl Marx, der Tod und die Apokalypse».

(29) LUKÁCS, «A konservatív es progresszív Idealizmus vitaja», *Huszadik-Szazad* (1918), en annexe de notre ouvrage *Pour une sociologie des intellectuels révolutionnaires ; l'évolution politique de Lukács, 1909-1929*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977, pp. 304-306.

Au cours de l'année 1918, le messianisme de Lukács va se «politiser» et se déplacer d'une culture ou nation prédestinée (la Russie) vers une *classe sociale* : le prolétariat. Dans un article rédigé fin 1918, *Le Bolchevisme comme problème moral*, il considère le prolétariat comme «le porteur de la rédemption sociale de l'humanité et même comme «*la classe messie de l'histoire du monde*»⁽³⁰⁾.

L'identification de Lukács avec la lutte du prolétariat n'est pas encore une acceptation du bolchévisme. L'article de 1918 manifeste des réserves importantes envers les révolutionnaires russes : comment la rédemption de l'humanité peut-elle s'accomplir par la violence et la terreur ? Le bien peut-il sortir du mal comme le prétend Razoumitkime dans *Crime et Châtiment* ? Est-il possible «d'expulser Satan grâce à Belzebuth»⁽³¹⁾. Ce dilemme moral, Lukács le résoudra quelques semaines plus tard, en adhérant (décembre 1918) au parti communiste hongrois, acte soudain qui apparut à ses amis comme une sorte de *conversion religieuse*⁽³²⁾. Il s'en explique dans son premier article communiste, «Tactique et Éthique», de janvier 1919, en faisant appel précisément à l'éthique de la violence chez Kaliayev et son idéologue l'écrivain Savinkov, qui le hantait depuis 1915 :

«Ropschin (Boris Savinkov), le chef des groupes terroristes pendant la révolution de 1904-1906 (...), voit non la justification de l'acte du terroriste – ceci est impossible –, mais sa profonde racine morale dans le fait que celui-ci sacrifie pour ses frères non seulement sa vie, mais aussi sa pureté, sa morale, son âme (...). Pour exprimer cette pensée de la plus haute tragédie humaine, les mots incomparablement beaux de la *Judith* de Hebbel : «Et si Dieu a mis un péché entre moi et l'action qui m'est imposée – qui suis-je pour m'en soustraire ?»⁽³³⁾.

On trouve chez Ernst Bloch une démarche d'une similitude frappante, notamment dans son *Thomas Münzer* (1921) :

⁽³⁰⁾ LUKÁCS, «A bolsevizmus mint erkölcsi problema», *Szabad Gondolat*, 1918, en annexe de notre ouvrage *Pour une sociologie des intellectuels...*, p. 310, souligné par nous.

⁽³¹⁾ LUKÁCS, «A bolsevizmus...», p. 311. Cf. POSTOIEVSKI, *Crime et Châtiment*, Flammarion, 1965, Vol. I, p. 237.

⁽³²⁾ Selon la poétesse hongroise Anna Lesznai, «sa conversion a eu lieu entre deux dimanches : Saül est devenu Paul». Cité par David KETTLER, «Culture und Revolution : Lukács in the Hungarian Revolution of 1918-19», *Telos*, 1971, n° 10, pp. 68-69.

⁽³³⁾ LUKÁCS, «Taktik und Ethik» (1919), in *Werke*, Berlin, Luchterhand, 1969, t. II, pp. 52-53.

«À certaines époques, le mal prend de telles proportions qu'en le tolérant (...) on l'accroît, on le renforce, disons plus : on le provoque (...). Dans des conflits de cette sorte, celui qui tolère le mal est à tout le moins aussi coupable que celui qui réagit effectivement contre lui ; si ce dernier court lui-même le danger de perdre son âme, il peut encore se demander, de façon authentiquement chrétienne : «Qu'importe le salut de mon âme ?» (34).

À ce moment-là cependant, les chemins des deux amis apolyptiques-dostoïevskiens de Heidelberg commencent à se séparer : tandis que Bloch continue encore à se référer à des sources religieuses mystiques, messianiques et hérétiques – dans sons *Thomas Münzer* il se réclame de «l'immense tradition» à laquelle participent les cathares, les vaudois, les albigeois, Eckhart, les hussites, Münzer, les anabaptistes, Sébastien Frank, etc. –, Lukács, exilé à Vienne, devient un des principaux dirigeants du Parti communiste hongrois, et la problématique religieuse disparaît peu à peu de son œuvre. Et quand, dix ans plus tard, Lukács publiera à Moscou une violente diatribe contre le «réactionnaire» Dostoïevski (35) (que Bloch ne lui pardonnera jamais), la rupture idéologique entre les deux hommes sera consommée.

(34) Ernst BLOCH, *Thomas Münzer* (1921), Paris, Julliard, 1964, p. 169.

(35) Il s'agit de l'article «Über den Dostojewski Nachlass», *Moskauer Rundschau*, mars 1931. Voir à ce sujet notre interview avec Ernst Bloch (1974) en annexe à notre ouvrage *Pour une sociologie des intellectuels...*, p. 295. La version de Lukács sur leur divergence est quelque peu différente et, significativement, elle met au cœur du conflit la question du *mysticisme de Bloch* ; dans des conversations avec ses disciples à Budapest (notamment avec György Markus), au cours des dernières années de sa vie, Lukács laissa entendre que les rapports entre eux se sont refroidis dans les années 20, suite à un écrit de Bloch sur la philosophie de la religion de Hegel, imprégné d'un «mysticisme intolérable» (témoignage de G. Markus à l'auteur). Il est possible que Lukács fasse référence à l'édition augmentée de *Geist der Utopie* de 1923, où Bloch critique Hegel en se référant au mystique allemand Franz von Baader (*Geist der Utopie* [1923], Francfort/M., Suhrkamp, 1973, p. 231).

Théorie de l'avant-garde et théorie de la littérature *

par Peter Bürger

(Brême)

Traduit par Marc Jimenez

Ceux qui ont toujours fuit devant l'effort conceptuel ne cessent de répéter qu'ils sont fatigués des discussions théoriques, qu'on devrait enfin en arriver à la chose, c'est-à-dire aux textes. Ce discours est le symptôme d'une crise épistémologique caractérisée par la confrontation de la théorie de la littérature et de la praxis interprétative. Mais le dilemme propre à la science de la littérature ne se réduit pas en définitive à ce divorce. Il y a plutôt correspondance entre l'abstraction théorique et le concrétisme aveugle de l'interprétation particulière. C'est pourquoi il ne sera guère possible, également, de faire disparaître cette crise en jouant sur l'opposition entre théorie et interprétation. La critique aurait surtout avantage à s'efforcer de distinguer la théorie du pur et simple bavardage, et de séparer l'interprétation réflexive d'une œuvre de la paraphrase. Mais pour ce faire, il est nécessaire de disposer de critères qui ne s'acquièrent qu'au cours d'un cheminement théorique (1).

* Je profite de cette occasion pour aborder quelques unes des critiques qui ont été faites à la *Théorie de l'avant-garde* (éd. Suhrkamp, 727 ; Francfort 1974. Une traduction française par M. Jimenez est en préparation chez l'éditeur Christian Bourgois et paraîtra dans la collection 10/18). Cf. W. M. LÜDKE (Éd.) «*Théorie de l'Avant-garde*». *Réponses à Peter Bürger et à ses définitions de l'art et de la société bourgeoise* (éd. Suhrkamp, 825) Francfort 1976. Abrév. Lüdke (Éd.), *Réponses*.

(1) Sans chercher à nier les difficultés d'une théorie esthétique aujourd'hui, on rejettera ce renoncement à la théorie représenté tout récemment par D. Hoffmann-Axthelm. Des formules du genre : «La théorie est absence de jouissance», «La théorie et l'art sont désormais réduits à l'état de concepts larvés», «Il n'y a plus d'amateur pour

Il est sans doute utile d'esquisser une clarification, même provisoire, de ce que signifie la théorie en science de la littérature. Les débats suscités par ma *Théorie de l'avant-garde* ont montré qu'on a trop souvent attendu d'elle ce qu'on ne peut exiger d'une théorie. Il ne s'agit pas ici d'immuniser le travail théorique contre la critique, mais de comprendre que la critique n'est génératrice de savoir que si elle s'engage dans ce qui est critiqué.

Cela n'est possible toutefois que si la critique respecte le lieu logico-scientifique de ce qui est soumis à la critique. Le fait que la théorie de la littérature ne puisse être assimilée à l'interprétation particulière est moins évident qu'il y paraît dès l'abord. Même un commentaire littéraire théorique doit faire référence à des œuvres particulières s'il ne veut pas demeurer dans l'abstraction. Cependant ces références n'ont pas le statut d'interprétations, elles ne visent pas à une interprétation réflexive d'une œuvre ; elles servent davantage à illustrer le texte dans une exigence plus grande d'universalité. La théorie qui s'exerce à l'intérieur d'un domaine déterminé a d'autant moins à être confondue avec la représentation de celui-ci. Une théorie du roman n'est pas une histoire du roman, une théorie de l'avant-garde n'est pas une histoire des mouvements d'avant-garde européens.

Si l'on prend comme exemples de théorie importante de la littérature et de l'art le texte de Schiller sur *La Poésie naïve et sentimentale*, l'*Esthétique* de Hegel et la *Théorie du roman* de Lukacs, on en déduira quelques caractéristiques communes. Une construction historique d'une évolution sociale (société antique, opposée à société moderne, bourgeoise) est associée à une évolution correspondante dans le domaine de la littérature (ou de l'art pour Hegel). Dans le même temps, on propose un ensemble de concepts permettant de comprendre le caractère contradictoire du domaine considéré. D'une manière très générale, on pourrait dire que les théories de ce type sont caractérisées

une théorie au sens emphatique du terme» (*Kunst, Theorie, Erfahrung*, in Lüdke (Éd.), *Réponses*, p. 190 et 192), sont les signes d'une crise profonde chez une fraction de l'intelligentsia de gauche. Après l'échec des espérances placées dans la force de transformation sociale de la théorie, la Gauche rejette celle-ci tout comme le mélancolique dont parle Benjamin, rejette le fragment auquel il a lié ses espoirs. Elle abandonne ainsi le terrain à la Droite et court le danger de conforter celle-ci dans ses théorèmes.

par le lien qu'elles établissent entre une construction historique et la saisie systématique du domaine étudié.

Si l'on transpose ce type de théorie à la compréhension des processus de transformation dans la société bourgeoise, la construction historique qui repose sur l'opposition entre Antiquité et Epoque moderne perd ses fondements. Le problème se définit ainsi : comment peut-on constituer l'évolution de l'art et de la littérature dans la société bourgeoise ? Lukàcs, on le sait, a transposé à la société bourgeoise le modèle de l'esthétique hégélienne en l'associant à une conception marxiste de l'histoire. La littérature appartenant à la phase montante de la bourgeoisie (romantisme et réalisme) reçoit chez lui le statut que possède l'art grec dans le système hégélien. Bien que conditionnée historiquement, elle est posée comme norme supra-temporelle. Quand, après 1848, la littérature s'éloigne du modèle du réalisme classique, Lukàcs en fait le signe d'une décadence de la société bourgeoise. Cela vaut également pour les mouvements d'avant-garde. À l'inverse, Adorno a tenté de concevoir l'évolution de l'art dans la société bourgeoise sur le modèle d'un accroissement de rationalité, d'une disponibilité croissante de l'homme sur son art. Le point de fuite de sa théorie, c'est une conception des mouvements d'avant-garde comme stade le plus avancé de l'art dans la société bourgeoise.

Les théories de Lukàcs et d'Adorno qui s'affrontent elles-mêmes de façon polémique, réfèrent toutes deux aux mouvements d'avant-garde. Il est frappant de constater que chacun valorise ce point de référence : Adorno de manière positive (l'avant-garde comme stade le plus avancé de l'art), Lukàcs de manière négative (l'avant-garde comme décadence). Ces valorisations, qui trouvent leur origine dans les luttes politico-culturelles des années Vingt et Trente, ne sont pas extérieures aux théories en question. Dans la mesure où ces confrontations ne sont plus celles de l'époque actuelle, il doit être possible de considérer les mouvements d'avant-garde comme le point d'ancrage d'une théorie de l'art dans la société bourgeoise, libérée de tout jugement de valeur *a priori*. Affirmer que les mouvements d'avant-garde représentent dans la société bourgeoise le lieu logique de l'évolution de l'art à partir duquel cette évolution peut être comprise n'implique ni jugement de valeur positif ni jugement de valeur négatif vis à vis du phénomène de l'avant-garde. Cette tentative de déplacement ou de décalage du problème par rapport à la formulation de Lukàcs et d'Adorno a été rarement perçue. Certains critiques ont ainsi lu l'ouvrage comme une reprise des thèses

d'Adorno (comme une sorte de théorie *en faveur* de l'avant-garde), d'autres, en revanche, comme une critique de l'avant-garde ⁽²⁾.

Ce que j'appelle un décalage du problème désigne une des rares stratégies théoriques dont nous disposons pour résoudre des problématiques aporétiques. Pour pouvoir être pensé, un tel décalage doit toutefois être déjà inscrit dans la situation objective du problème. Sur ce point, ma conception diffère de celle de Louis Althusser à qui j'emprunte le concept de *décalage*. Althusser a interprété l'*Introduction* de Marx aux *Grundrisse* comme une *séparation* radicale entre l'objet scientifique et la réalité. En conséquence, il adopte cette conception selon laquelle la science se développe dans un continuum temporel qui lui est propre, lequel ne correspond pas à celui de la société ⁽³⁾.

À l'inverse, j'ai compris le même texte (dans le sens des marxistes-hégéliens Lukàcs et Adorno, d'accord sur ce point) précisément comme une analyse nous permettant de comprendre le *rapport* entre l'évolution de l'objet et la possibilité de connaissance (dans la terminologie d'Althusser : entre la réalité et l'objet scientifique) ⁽⁴⁾.

Il va de soi qu'il ne s'agit pas ici d'une exégèse de Marx, mais de deux conceptions de la théorie apparemment diamétralement opposées.

Selon la position althussérienne, ma tentative de fonder au sein même de l'évolution sociale la condition d'une possibilité d'une con-

⁽²⁾ La première conception est représentée par Th. Metscher dans sa réplique à mon essai *Was leistet die Widerspiegelungstheorie ?* «La fixation de Bürger sur l'avant-garde résulte d'une considération sur l'évolution de l'art immanente à son principe. En dépit d'une réflexion sur la société bourgeoise, l'évolution de l'art (ici Bürger suit Adorno, parmi des divergences sur d'autres points), est établie comme processus *en dehors des classes sociales*». *Ästhetische Erkenntnis und realistische Kunst*, cité d'après la réimpression in : Th. M. *Kunst und sozialer Prozess* (Petite bibl. Paul-Rugenstein, 92) Cologne 1977, p. 225). Metscher omet de signaler (non sans quelque intention polémique) ma tentative de montrer que les mouvements d'avant-garde historiques sont le lieu logique à partir duquel peut véritablement s'exercer une critique de l'institution artistique/littéraire, et que la «fixation» trouve ainsi son fondement dans la chose même. L'autre conception, opposée à celle-ci, est représentée par W. M. Lüdke qui visiblement s'efforce d'élaborer une critique immanente de la Théorie de l'avant-garde, ne cesse cependant d'en revenir à une simple confrontation entre mes hypothèses et celles d'Adorno dans laquelle la théorie de ce dernier est la bonne (*Die Aporien der materialistischen Ästhetikkein Ausweg ?* [...], in : LÜDKE, *Réponses*, p. 27-71).

⁽³⁾ L. ALTHUSSER, *Lire le Capital I* (petite collection maspéro, 30). Paris, 1969, p. 46 sq.

⁽⁴⁾ Cf. *Théorie des Avantgarde*, chap. I, 1 et I.2.

naissance sociale scientifique s'exposerait au reproche d'empirisme. Par empirisme, Althusser désigne ces positions théorico-scientifiques qui partent du principe que la connaissance préexiste déjà dans la réalité et qu'il s'agit seulement de la découvrir ⁽⁵⁾. À cette attitude, il oppose une conception de la connaissance comme production. Ce que vise son argumentation apparaît clairement : elle est dirigée contre la théorie du reflet. Toutefois dans le contexte qui nous intéresse ici, il ne s'agit pas de l'antagonisme entre connaissance comme reproduction et connaissance comme production, mais de la question – manifestement incluse par Althusser dans la problématique de l'empirisme – qui est celle des présupposés de la connaissance à l'intérieur de l'évolution sociale. Pour Marx (et déjà pour Hegel) la société bourgeoise est le lieu logique à partir duquel une connaissance systématique de la société (c.-à.-d. de la réalité) est possible. Ce qui n'équivaut absolument pas à l'idée (justement critiquée par Althusser) selon laquelle la réalité produirait des catégories dont le savant n'aurait plus qu'à s'emparer. Percevoir le lien entre l'évolution de la réalité et l'évolution des catégories, cela veut simplement dire que la possibilité de connaissance d'un domaine est fonction de son évolution ⁽⁶⁾.

J'aimerais tenter maintenant de présenter le décalage de la problématique entrepris par la *Théorie de l'avant-garde*, sans en revenir à l'argumentation qu'elle expose. C'est seulement parce que je suis parti du principe que les mouvements d'avant-garde devaient aujourd'hui être considérés comme des mouvements historiques, que je puis isoler les jugements de valeur qui se trouvent au centre des théories de Lukàcs et d'Adorno, et espérer dépasser le niveau théorique qu'elles ont atteint. Ne plus regarder les «œuvres» de l'Avant-garde de manière négative ou positive permet de voir en elles autre chose que ce qu'en perçoivent les grands hégélo-marxistes : la recherche d'une rupture avec ce qui, dans la société bourgeoise, porte le nom d'art. La notion d'institution artistique n'a pas été élaborée par les mouvements d'avant-garde (on peut jusqu'à ce point être d'accord avec Althusser) ; mais elle n'est

⁽⁵⁾ L. ALTHUSSER, *Lire le Capital*, p. 38 sq.

⁽⁶⁾ Dans la mesure où, chez Althusser, ce lien n'est pas explicité, sa critique de l'empirisme me semble manquer son but. Cf. J. F. LYOTARD, *La Place de l'aliénation dans le retournement marxiste*, in : *Dérive à partir de Marx et Freud* (Paris, 1973, 10/18).

véritablement apparue qu'après la critique du statut d'autonomie de l'art dans la société bourgeoise par les mouvements d'avant-garde (7).

À quoi sert cette notion ? On pourrait croire à première vue qu'il a suffi de changer le nom de la doctrine classique de l'autonomie. Ici, l'élément décisif réside également dans un changement de la problématique. Si l'on schématise à l'extrême : Lukács et Adorno argumentent à l'intérieur de l'institution de l'art qu'il ne peuvent donc critiquer en tant qu'institution. La doctrine de l'autonomie représente pour eux le domaine à l'intérieur duquel s'exerce leur réflexion ; en revanche, selon le point de vue que je propose, cette doctrine devient *objet* d'étude en tant qu'instance normative d'une institution de la société bourgeoise (8).

Cet ajournement du problème permet de mettre au centre de l'intérêt de la science de la littérature la question de la fonction sociale des œuvres littéraires. Étant donné que les déterminations fonctionnelles n'adhèrent pas aux œuvres particulières, mais sont socialement institu-

(7) La critique très fouillée de ma tentative de penser le rapport entre l'évolution des catégories et l'évolution de l'objet, telle que la présentée W. M. Lüdke, se résume en fait au reproche d'argumentation circulaire, «qui transpose le poids de la démonstration de chacun des moments au suivant» (*Die Aporien der materialistischen Ästhetik*, in LÜDKE, *Réponses*, p. 65). Plus précisément, il est question de «l'inconsistance des raisons de cette césure que Bürger est obligé de supposer – sous forme de rupture avec la tradition – pour asseoir méthodiquement l'institution de l'art» (*Ibid.*, p. 62). Le problème, d'où Lüdke aimerait bien déduire l'inconsistance de mon point de vue, provient seulement de ce qu'il se refuse à prendre en compte la critique du statut d'autonomie de l'art par les mouvements d'avant-garde. Pour lui, seule est valable une théorie dont *tous* les éléments sont déductibles les uns des autres. Mais une telle théorie est privée de tout rapport avec la réalité. Dans la mesure où il supprime le rapport qu'entretient la Théorie de l'avant-garde avec la réalité, elle lui apparaît fatalement comme insuffisamment fondée.

(8) On doit à B. Lindner une des plus intéressantes contributions à la discussion de la Théorie de l'avant-garde. Sa thèse est la suivante : «Par son intention de dissoudre l'art dans la pratique quotidienne, l'Avant-garde peut être comprise comme la tentative la plus radicale et la plus rigoureuse pour défendre et mettre en pratique l'exigence universelle de l'art autonome face à tous les autres secteurs particuliers de l'activité sociale. La tentative d'une liquidation de l'institution artistique n'apparaît donc pas comme une rupture avec l'idéologie de la période d'autonomie, mais comme un *phénomène de renversement sur un plan identique*» (*Aufhebung der Kunst in Lebenspraxis ? Über die Aktualität der Auseinandersetzung mit den historischen Avantgardebewegungen*, in : LÜDKE, *Réponses*, p. 83). Il est généralement pertinent de noter que les attaques des mouvements d'avant-garde contre l'institution artistique restent attachées à ce contre quoi elles luttent. Toutefois, ce qui me semble problématique, ce sont les conséquences que Lindner en tire.

tionalisées, cette question ne put apparaître au centre de la tâche d'une science de la littérature aussi longtemps que celle-ci faisait des œuvres particulières l'objet principal de ses recherches, et non pas de l'institution de l'art/littérature.

L'exemple de la dichotomie entre littérature légitime et littérature non-légitime peut nous permettre de clarifier la divergence entre les conceptions. Pour Lukàcs, ce qui ne fonctionne pas à l'intérieur de l'institution artistique ne peut devenir objet d'analyse. Adorno a consacré de pertinentes analyses à l'art trivial, stimulant ainsi considérablement les recherches⁽⁹⁾. Toutefois, dans ses travaux, il a presque toujours considéré que la littérature légitime et la littérature non-légitime constituaient deux domaines radicalement séparés, ce en quoi il respecte la division établie par l'institution de l'art et de la littérature. Exclue du domaine de l'art, la littérature triviale lui apparaît toujours comme la plus mauvaise chose qui pousse les récepteurs à passer un accord ambigu avec les conditions de vie inhumaines⁽¹⁰⁾. Dans ce contexte, ce n'est pas tant l'évaluation qui est décisive (l'art comme critique de la société opposé à l'industrie culturelle en tant qu'affirmation de la médiocre réalité) laquelle concernerait bien la société post-bourgeoise en général, mais surtout le fait que le rapport entre la littérature légitime et la littérature non-légitime n'est guère sujet d'étude précisément parce que ces deux domaines différents sont *a priori* coordonnés⁽¹¹⁾.

En fait la question de l'institutionnalisation de l'art dans la société bourgeoise n'est pas quant à elle en mesure de supprimer cette séparation mais bien de faire en sorte qu'on l'étudie. Car à partir du moment

⁽⁹⁾ Cf. Ch. BÜRGER, *Textanalyse als Ideologiekritik* (Fischer-Athenäum-Taschenbuch, Francfort, 1973, p. 3-64).

⁽¹⁰⁾ Il est évident que ces jugements globaux doivent être nuancés. Dans son essai sur *Le Caractère fétichiste de la musique* Adorno attire très vivement l'attention sur l'évolution que connaît également le domaine de l'art trivial, par exemple lorsqu'il note que la rengaine populaire qui «s'attaquait jadis au privilège culturel de la classe dominante» a de nos jours perdu cette fonction (*Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt* [Kleine Vandenhoeck Reihe 28-29a]. Göttingen, 1969, p. 14).

⁽¹¹⁾ Une phrase d'une lettre à W. Benjamin montre qu'Adorno a vu le problème : «Toutes les deux portent les stigmates du capitalisme, toutes les deux contiennent des éléments pour le changement (...); toutes les deux constituent les moitiés déchirées de la liberté totale, qu'il est impossible pourtant d'additionner à partir d'elles». (T.W. ADORNO, *Über W. Benjamin*, éd. R. Tiedemann, [Bibl. Suhrkamp, 260]. Francfort, 1970, p. 129).

où l'institution de l'art et de la littérature est thématifiée, on en vient nécessairement à s'interroger sur les mécanismes qui permettent d'exclure certaines œuvres considérées comme littérature triviale ⁽¹²⁾.

L'introduction de la notion d'institution de l'art et de la littérature représente-t-elle une coupure historico-scientifique qui rejette les théories et les analyses de Lukàcs et d'Adorno dans l'enfer de la pré-scientificité, en leur reconnaissant toutefois le statut de manifestations de l'expérience esthétique ? Ce modèle de pensée est séduisant ; il ne pourrait cependant prétendre à beaucoup de rigueur. S'il est vrai que les théories des sciences sociales dépendent du stade de développement propre au domaine qu'elles étudient, la fin des mouvements historiques d'avant-garde rend possible le décalage du problème déjà évoqué. Les résultats qui ont été obtenus dans le cadre d'une autre problématique ne sont pas simplement fragiles. On peut esquisser de la façon suivante les rapports entre les points de vue de Lukàcs et d'Adorno et le cadre de la théorie des institutions : la démarche critico-idéologique appliquée par Lukàcs et Adorno aux œuvres particulières est orientée maintenant vers le cadre normatif qui régit le fonctionnement des œuvres d'art dans la société bourgeoise. L'analyse critico-idéologique de l'œuvre et le point de vue théorique institutionnel sont ainsi en rapport de complémentarité réciproque, à partir du moment où la méthode dialectique consistant à dévoiler les contradictions inhérentes à l'objet révèle des fondements identiques ⁽¹³⁾.

⁽¹²⁾ Cf. à ce sujet J. SCHULTE-SASSE, *Die Kritik an der Trivilliteratur seit der Aufklärung*, Munich, 1971. Également, en préparation : *Zur Dichotomie von hoher und niedriger Literatur* (Hefte für krit. Litwiss., 3, ed. Suhrkamp). Francfort, 1980.

⁽¹³⁾ Le fait que Mikel Dufrenne ait été conduit à introduire la notion au même moment confirme de la façon la plus convaincante que l'introduction de la catégorie d'institution artistique n'est pas l'effet d'une inspiration subite, mais est liée en réalité comme je le dis, au stade d'évolution de l'art dans la société du capitalisme avancé : «l'art n'a reçu un concept que parce que, en même temps, lui était assigné un statut social (cad. celui de l'autonomie)» (*Art et politique*, Paris, 1974, 10/18, p. 75). Il est extrêmement intéressant de noter que Dufrenne – que l'on peut qualifier de théoricien de la nouvelle avant-garde – du moins dans cet ouvrage – adopte sur la question de l'institutionnalisation de l'art, une position radicalement opposée vis à vis des mouvements d'avant-garde. Si ces derniers ont combattu l'institution artistique, Dufrenne écrit : «L'institutionnalisation, c'est-à-dire l'autonomisation de l'art est une chance pour la révolution» (*Ibid.*, p. 79). Cf. aussi le livre récent de Jacques DUBOIS, *L'Institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Bruxelles (Fernand Nathan) 1978.

Varia

Doris Lessing, une voix forte et personnelle

par Françoise Moureaux-Dupuis

En 1957, Doris Lessing publie un article intitulé «La petite voix personnelle», «The Small Personal Voice», sa contribution au vigoureux débat qui oppose, dans les milieux littéraires britanniques, les partisans de l'Ancien et du Nouveau. Dans ce volume – dont le titre *Declaration* fait clairement référence aux intentions de ses auteurs – on trouve des textes de Colin Wilson, John Osborne, John Wain, Kenneth Tynan, Bill Hopkins, Lindsay Anderson, Stuart Holroyd (1).

Doris Lessing, qui a déjà à son actif quatre romans et une production journalistique considérable, défend dans «La petite voix personnelle» une thèse paradoxale, aujourd'hui bien connue, quoique toujours aussi controversée (2). Le romancier contemporain, écrit-elle en substance, particulièrement s'il appartient – comme c'est le cas en Angleterre – à une culture placée sous le signe d'une grande tradition de réalisme romanesque, se trouve dans une impasse. Tournant le dos aux tendances solipsistes des «Modernes», Joyce, Woolf, Faulkner, le Sartre de *La Nausée*, il voudrait pouvoir à nouveau rendre l'illusion du réel comme «les grands» l'avaient fait avant lui, Tolstoï, Stendhal, Dostoïevski, Tchekhov ... Mais l'écrivain ne peut être aveugle au fait que ce réalisme-là est un phénomène historiquement dépassé, qui a correspondu à un consensus moral et social inexistant aujourd'hui. Comme le

(1) Edité par Tom MASCHLER, London, MacGibbon and Kee, 1957.

(2) Voir, entre autres, *A Reader's Guide to the Contemporary Novel* de Frederick R. KARL (London, Thames and Hudson, 1961), et les arguments de Malcolm BRADBURY en faveur des aspects strictement expérimentaux de la littérature anglaise contemporaine, avancés dans son livre *Possibilities : Essays on the State of the Novel* (London, 1973).

rappelle aussi Georg Lukács⁽³⁾, Balzac – malgré des convictions profondément conservatrices – pouvait utiliser le langage humaniste inspiré de la bourgeoisie montante. Mais le sublime a cessé d'être une valeur référentielle. «Je définis», écrit Doris Lessing, «le réalisme comme un art qui jaillit si naturellement et vigoureusement d'une vision du monde qu'il absorbe tout symbolisme». Et d'ajouter : «Cette vision ne doit pas nécessairement être fondée intellectuellement»⁽⁴⁾.

Pour Doris Lessing, la mission du romancier est celle d'un «architecte» de la société nouvelle, et cette responsabilité est aussi difficile à définir qu'à assumer. Cette conception implique bien entendu une vision réductrice de la production romanesque contemporaine, et postule une recherche théorique qui doit ouvrir la voie à de nouvelles formes d'écriture correspondant à l'essence du monde contemporain. Nous retrouverons cette préoccupation dans son roman *The Golden Notebook*. Dans ces conditions évidemment, si nous adoptons la définition que Peter Mercer donne du réalisme britannique comme «l'étude des attitudes morales de l'homme en société»⁽⁵⁾, Doris Lessing, malgré ou à cause de son scepticisme appartient précisément à cette grande tradition.

Elle a en fait très peu en commun avec ces autres *jeunes gens en colère*, Wain, Osborne, Braine, Sillitoe. La comédie n'est jamais pour elle qu'un instrument accessoire, et la mobilité sociale un thème de second ordre. Sa vision est ample, et elle a le don de placer tout événement, toute situation concrète dans un contexte théorique qui permet d'en déduire les implications les plus profondes. Par son ambition intellectuelle et morale autant que par son style, elle nous rappelle cette autre grande romancière, George Eliot, plus particulièrement la George Eliot de la *Vie de Jésus*, de la collaboration avec la *Westminster Review*, la compagne de G. H. Lewes, et, avant tout, l'auteur de *Middlemarch*. Tantôt la phrase est purement fonctionnelle, tantôt elle est nuancée, à la recherche d'une extrême complexité. Les épigraphes soigneusement choisis indiquent sans ambiguïté les intentions de l'auteur. L'information est aussi complète et fouillée que

⁽³⁾ Dans ses *Studies in European Realism* (London, The Merlin Press, 1972. Hillway Publishing Co, 1950).

⁽⁴⁾ «The Small Personal Voice». Toutes les citations sont traduites par nous.

⁽⁵⁾ Dans *A Dictionary of Modern Critical Terms*, édité par Roger FOWLER (London, Routledge and Kegan Paul, 1973).

possible. La présence d'une conscience ordonnatrice se manifeste aussi dans ces remarques apparemment désinvoltes, qui fournissent au lecteur les perspectives généralisantes dont les héros eux-mêmes n'auraient pu se faire les échos, sans courir le risque de passer les bornes de la vraisemblance psychologique.

Les problèmes critiques qui se posent sont, nous semble-t-il, du même ordre chez les deux écrivains. L'auteur parvient-elle à contenir la fougue de son engagement moral dans les limites de l'ironie romanesque ? Quelle est la part d'éléments autobiographiques et partant le rôle de l'imaginaire dans la création des personnages et des situations ? Enfin, quelles lignes déterminantes l'analyse historique et sociale dégage-t-elle, quelle est la part réservée au libre-arbitre des héros (6) ? Anticipant notre analyse, il nous semble que l'individu s'engageant par suite de ses épreuves sur la voie de ce que nous appellerions le renouvellement intérieur, renonce à jamais à exercer une influence qui pourrait aller à l'encontre du déterminisme social que l'analyse a révélé. De surcroît, cette attitude apparaît comme une réflexion typique de l'individualisme féminin (7).

Abstraction faite donc de traits sociaux spécifiques, qu'elles mettent toutes les deux magistralement en évidence, ces écrivains sont proches par tempérament et par intelligence, et la comparaison pourrait certainement être poursuivie ailleurs que dans ces pages. Mais s'il est dommage qu'un écrivain aussi intéressant et, disons-le, moderne que George Eliot soit négligé aujourd'hui, il est encore plus désolant que Doris Lessing ne parvienne que trop lentement à acquérir une certaine notoriété. Sa réputation est établie dans les milieux de la «gauche» intellectuelle anglaise, d'une part, dans les milieux féministes d'autre part. La critique académique commence à se pencher sérieusement sur les aspects les plus «expérimentaux» de son œuvre. Mais il existe peu

(6) On se rappelle que George ELIOT, dans *Middlemarch*, ne peut maintenir beaucoup plus avant que la première partie la distance ironique nécessaire pour présenter une héroïne à laquelle elle ne devrait avoir prêté certains de ses propres traits que pour mieux s'en moquer. Sa sympathie nous montre souvent une conjonction de forces malignes contre lesquelles Dorothea Brooke semble bien insuffisamment équipée. Si l'héroïne se résigne à la fin à l'écroulement de ses idéaux et de ses ambitions, c'est, croyons-nous, qu'elle n'en porte pas vraiment la responsabilité.

(7) Patricia MEYER-SPACKS nous le démontre quasi-statisquement dans *The Female Imagination. A Literary and Psychological Investigation of Women's Writing* (Allen & Unwin, 1976).

d'appréciations d'ensemble de sa production pourtant considérable, et les contributions scientifiques sont de format réduit⁽⁸⁾. Ce sont surtout les critiques américains qui aujourd'hui découvrent et font connaître Doris Lessing.

La France, quant à elle, attend les traductions. Celle du *Golden Notebook*, *Le Carnet d'Or*, a valu en 1976 à son auteur le prix Médicis pour le meilleur roman étranger traduit dans l'année. Doris Lessing est ainsi le premier auteur britannique et la première femme à avoir obtenu ce prix. Nous voudrions présenter ici quelques-unes des perspectives d'un auteur qui mérite infiniment plus que l'attention parcimonieuse qui lui a été prêtée jusqu'à présent. Nous tâcherons d'abord de dégager les grands axes de son œuvre, pour nous pencher ensuite plus attentivement sur *The Golden Notebook*, essai de synthèse très personnelle.

**

Doris Lessing est née en Iran en 1919, et a vécu jusqu'à l'âge de trente ans en Rhodésie. Elle a passé son enfance et une partie de son adolescence dans une ferme, où son père s'était, semble-t-il, réfugié par profond dégoût du conformisme de la société anglaise. C'est une autodidacte, à la fois à cause de l'isolement et de la pauvreté semi-bourgeoise de la vie à la ferme, mais aussi certainement par un besoin irrationnel de révolte. L'atmosphère troublée de la période de mobilisation a sans doute favorisé l'éclosion d'une protestation à la fois contre le système pseudo-libertaire des colonies et l'ambiguïté de sa condition féminine.

Si l'on en croit son propre témoignage, l'isolement physique et humain, ainsi que la beauté jamais épuisée du grand *veld* africain à laquelle elle aime classiquement revenir, sont pour une grande part à l'origine d'un penchant au mysticisme, qui n'apparaît que sporadiquement dans ses premières œuvres, pour se transformer plus tard sous

⁽⁸⁾ On peut trouver une bibliographie plus ou moins complète dans BURKOM, S. R., et WILLIAMS, M., *Doris Lessing : A Checklist of Primary and Secondary Sources*. Le 14^e volume de *Contemporary Literature* a également une *Doris Lessing Checklist* par A. N. KROUSE (pp. 590-97), de même que le volume de Paul SCHLUETER, *The Novels of Doris Lessing* (Carbondale, Southern Illinois Press, 1973) D. BREWSTER a publié un *Doris Lessing* en 1965 (New York, Twayne) *Contemporary Literature*, vol. 14, regroupe une série d'articles et d'interviews intéressants.

Doris Lessing a publié 11 romans, 9 recueils de nouvelles, 4 pièces de théâtre, un volume de poèmes et un grand nombre d'essais et d'articles.

l'influence des psychologues post-freudiens et des mystiques orientaux en un véritable *leitmotiv* (9).

En 1950, Doris Lessing émigre en Angleterre avec le manuscrit de son premier roman, *The Grass is Singing*, qui lui vaut un succès immédiat.

Aujourd'hui, la nature a disparu d'un univers dystopique, parfois halluciné, qui reflète la civilisation urbaine et la violence destructrice du monde moderne. Il en reste cependant des traces dans une conception de l'espace intériorisé qui lui est propre, et qui mériterait à elle seule une sérieuse étude. L'intérêt pour cette dimension, infiniment plus que la préoccupation du temps, est chez Doris Lessing le corollaire métaphorique d'un sentiment exacerbé de la liberté et de l'autonomie, et on a pu à juste titre, comparant ici son œuvre à celle d'autres écrivains tels qu'Harold Pinter par exemple, parler d'une littérature de l'espace clos (10).

The Grass is Singing est une œuvre courte, soignée, parfaitement contenue. C'est un récit d'amour et de meurtre interraciaux dans les immensités perdues et éprouvantes des paysages de son enfance. Il se distingue par un réalisme psychologique qui enfreint avec audace et lucidité les tabous les plus sacrés de la colonie. Mais le talent de Doris Lessing est plus nettement autobiographique. Les éléments de sa fiction sont largement puisés dans sa propre expérience et c'est clairement à un dialogue avec elle-même que l'auteur procède, en attribuant à ses héroïnes des caractéristiques essentiellement personnelles. Les cinq volumes de *Children of Violence*, dont la rédaction et la publication se sont étalées sur près de vingt ans, sont bien écrits à la troisième personne. Mais ils ont le cheminement lent et la surabondance d'une confession, de la recherche existentielle d'une explication à la fois du passé et de l'expérience présente. Le récit s'écarte rarement de la vraisemblance réaliste. Il serait sans doute intéressant de recueillir les témoignages de tous ceux qui se meuvent ou se sont mus dans l'orbite de Doris Lessing. Le regard cruel qu'elle jette sur son enfance et son adolescence dans *Martha Quest*, le premier volume de la série, puis sur

(9) Elle s'est plongée particulièrement dans l'étude du Soufisme et de sa vulgarisation récente par Idries Shah.

(10) KARL, F. R., *Doris Lessing in the Sixties : The New Anatomy of Melancholy*, in *Contemporary Literature*, 14 : 536-49.

son mariage et sa fuite à Londres dans les volumes suivants, ne nous cache-t-il pas, à force de vouloir nous la révéler dans son essence, la véritable réalité que le texte s'efforce de recouvrir d'une masse d'analyses et d'auto-critiques rétrospectives ? Mrs Quest, la mère de Martha-Doris, n'est-elle pas justement desservie par l'acuité de la «mémoire» de Doris Lessing, au point d'atteindre les dimensions mythologiques d'une incarnation du Mal, de devenir l'instrument d'une fatalité obsédant la jeune fille ?

Interrompant cette série, l'auteur tente avec *The Golden Notebook*, écrit partiellement à la première personne, de communiquer en quelque sorte le même message dans un texte qui témoigne cette fois, comme nous le verrons, de préoccupations formelles plus structuralistes. Cette obsession autobiographique donne une force toute particulière à sa vision du monde contemporain. L'image de Martha, dans les *Children of Violence*, celle d'Anna, dans *The Golden Notebook*, est constituée des multiples réflexions que lui renvoie son entourage, mais surgit avant tout d'une conscience absolue de leur autonomie propre. Ainsi, dans la plupart des romans, la personnalité écrasante de Doris Lessing s'exprime par la double voix d'un personnage central extrêmement lucide, puisqu'en fait un *alter-ego* de son créateur, et d'un auteur omniscient. Tout se passe comme si l'univers tant intérieur qu'extérieur ne pouvait jamais pleinement être évoqué, comme si la réalité était un mirage ironiquement perçu dans sa présence comme dans son absence. Ceci paraîtra sans doute et abstrait et banal, mais nous espérons pouvoir l'explicitier plus nettement dans notre examen du *Golden Notebook*.

Avec *Briefing for a Descent Into Hell*, publié en 1971, Doris Lessing choisit cette fois un héros masculin. Quels que soient les mérites intrinsèques de ce livre, dont la première partie est constituée par un itinéraire de rêve romantique, il ne présente pas les qualités de sensibilité aiguë et la force de stimulation qui caractérisent les analyses plus personnelles de Doris Lessing. Le héros traverse une crise psychique apparentée aux voyages intérieurs décrits par R. D. Laing et les tenants de la para-psychiatrie⁽¹⁾. Il découvre des étendues fantastiques dont la description est quasi exclusivement symbolique – Blake,

⁽¹⁾ *Briefing for a Descent Into Hell* est explicitement basé sur les recherches en psychologie de R. D. LAING, et emprunte de nombreux éléments aux études de cas pathologiques décrites dans son livre *The Politics of Experience* (Harmondsworth, Penguin, 1967).

Coleridge, Jung et Laing lui-même sont des sources évidentes. Doris Lessing nous montre que la société n'est pas prête à intégrer ces individus marginaux, mais la juxtaposition d'un itinéraire hautement métaphorique et de l'environnement appauvri d'une clinique psychiatrique moderne est fort schématique.

Enfin, Doris Lessing a tracé dans *The Memoirs of a Survivor* (1974), le portrait d'une héroïne très beckettienne, une conscience qui enregistre «l'autre» et parle, s'interrogeant à l'infini sur la nature même de la conscience et du langage ⁽¹²⁾.

Il est temps de nous demander quelle est cette réalité vécue, cette vérité de l'expérience, pour la communication de laquelle l'auteur a emprunté tant de voix différentes.

*
**

The Golden Notebook, publié en 1962 et apparemment rédigé l'année précédente, vient s'insérer dans la rédaction de la série *Children of Violence*. C'est un remarquable effort de synthèse, et en même temps une prouesse formelle qui rappelle les hauts faits de James Joyce, de Virginia Woolf, de William Faulkner. Le livre se présente en deux parties étroitement associées. D'abord un court roman, ou une longue nouvelle, écrit à la troisième personne et intitulé «Femmes libres». C'est en réalité un roman-feuilleton, puisqu'après chaque chapitre viennent s'intercaler des séries de «carnets», cinq séries de quatre carnets en tout. Ceux-ci sont écrits à la première personne par Anna Wulf, un écrivain, qui est aussi le personnage principal de «Femmes libres». On retrouve divers autres personnages dans les deux parties de cette structure mathématique complexe. Si à première vue elles ont les mêmes thèmes et semblent englober une même succession chronologique d'événements, on remarque rapidement qu'elles ne se recouvrent pas exactement. Les dates ne correspondent pas toujours, les personnages apparaissent avec des caractéristiques différentes, voire des noms différents. En tout état de cause, présentation et point de vue sont radicalement opposés.

⁽¹²⁾ Nous n'avons pas cru devoir mentionner deux autres romans, *Retreat to Innocence* (1956) et *The Summer Before the Dark* (1973). Le premier est, du propre aveu de son auteur, son œuvre la plus faible. Quand au second, il reprend sous une forme beaucoup moins convaincante, les principaux éléments de la série autobiographique et du *Golden Notebook*.

Dans une «Préface» publiée quelques dix ans plus tard pour une réédition de l'œuvre – et qui n'a malheureusement pas été reprise dans la traduction française – Doris Lessing nous donne une liste des thèmes qu'elle a voulu traiter : sur le plan individuel, la dépression et le voyage intérieur, la recherche de l'unité au-delà de la fragmentation existentielle ; sur le plan socio-politique, «l'atmosphère» idéologique des années cinquante ; sur le plan littéraire, la condition de l'artiste, qu'elle voulait présenter non plus comme «un modèle magnifiquement isolé, monstrueusement narcissique, juché sur son piédestal»⁽¹³⁾, mais au contraire perpétuellement confronté aux problèmes pressants de la guerre, la famine, la pauvreté. C'était déjà cette impuissance qu'elle dénonçait dans «The Small Personal Voice». Anna est en effet un écrivain qui ne peut plus écrire, car elle se sent incapable, seule et sans aide, de présenter une vision du monde cohérente qui contiendrait en germe une résolution favorable des questions posées à tous ces niveaux.

Mais ce qui s'impose clairement dans cette «Préface», c'est l'idée que le livre devra illustrer, véritablement incarner, l'insatisfaction profonde que ressent son auteur devant la difficulté de combiner de façon adéquate forme et expérience, c'est-à-dire de trouver une forme d'écriture qui reflète justement le monde d'aujourd'hui. «Si je pouvais trouver la forme qui convient», écrit Doris Lessing, «le livre serait son propre commentaire, mon analyse du roman traditionnel ... il décrirait l'insatisfaction de l'écrivain son travail une fois achevé. Comme j'ai dit peu ... comment cette petite chose bien nette peut-elle être vraie».

Les «femmes libres» sont Molly Jacobs et Anna Wulf, divorcées toutes deux. Elles sont un passé de communistes et un «antisystème» de valeurs éprouvé. Le fils de Molly, Tommy, illustre le contraste entre une bourgeoisie «réactionnaire» et égoïste, et ces intellectuels dits progressistes. Il oscille perpétuellement entre la liberté chaotique – et partant le poids de la responsabilité de soi-même – que lui offre sa mère, et la «vie d'un chef», qui sera la sienne s'il accepte un poste dans la firme paternelle. Rien de plus net. Anna a écrit un best-seller qui lui permet de vivre d'une modeste rente et d'entretenir sa petite fille. Malheureusement, elle ne peut se résoudre à en écrire un second, car, dit-elle, «l'art est étranger à notre monde chaotique».

⁽¹³⁾ Cette préface est reprise dans *A Small Personal Voice : Essays, Reviews, Interviews*, édité par Paul SCHLUETER (New York, Knopf, 1974). Le recueil inclut également «La petite voix personnelle», étudié dans notre introduction.

Au lieu de quoi elle s'enferme chez elle – espace clos longuement décrit – partageant son temps entre les souvenirs d'un amour malheureux et ses fameux «carnets», un carnet noir qui a trait à Anna Wulf l'écrivain, «un rouge qui traite de politique», «un jaune avec des histoires authentiques» et «un bleu qui se voudrait un journal». Elle précise que l'ensemble ne constitue précisément pas un journal, mais simplement des notes, des impressions «chaotiques». On voit comment est impliqué par là la possibilité d'un ordre, qui serait à la fois différent de la stricte succession chronologique et des divisions, clairement arbitraires, en catégories. Cet ordre, Anna en perçoit la nécessité, mais ne parvient jamais à le mettre en œuvre. Ce sont ces «carnets» qui forment la partie la plus importante du livre.

«Femmes libres» présente une série d'épisodes hautement dramatiques. Tommy, peut-être pour avoir lu les carnets d'Anna et déçu par la volonté de celle-ci de ne pas s'engager en les publiant, tente de se suicider. Il ne meurt pas, mais restera aveugle, étrangement complet, satisfait de lui-même, exerçant une autorité dictatoriale sur sa mère et sa belle-mère. La petite fille d'Anna se réfugie dans le conformisme d'une *boarding-school* traditionnelle. Anna émerge enfin d'une nouvelle liaison peu équilibrée, et décide d'abandonner la littérature pour devenir ... assistante sociale ! Molly se remarie, etc. Au total, «Femmes libres», pris – si c'était possible – indépendamment des «carnets», est un roman à thèse sur la relativité de la liberté dans le Londres prétendument émancipé des années cinquante. Il ne se distingue d'autres romans de l'époque que par une perspective résolument internationaliste. Sans doute peut-on dire aussi qu'il présente une conception élargie de la liberté à travers un biais féministe : en conclusion, les femmes ne seront libres que lorsque les hommes le seront aussi. Les personnages masculins sont égoïstes et bornés, mais ce n'est pas le principal : l'incompréhensible violence de la Guerre Froide baigne toute la scène et rend l'émancipation de toute façon inconcevable. Dans la dernière partie de «Femmes libres», l'image d'Anna écroulée au milieu de ses journaux et essayant de rendre compte de son impuissance à unifier sa perception de «millions de faits épars» sert de corrélatif objectif à toute l'opération entreprise dans les «carnets» proprement dits.

Ceux-ci sont présentés dès l'abord comme de beaux objets. Doris Lessing nous montre Anna en contemplation devant eux. Les critiques ont accordé peu d'attention aux procédés par lesquels l'auteur entend conserver un maximum de distance vis-à-vis de son sujet. De même,

chaque chapitre de «Femmes libres» est accompagné de sous-titres extrêmement longs qui, le résumant, en épuisent en quelque sorte le contenu, tout en donnant l'apparence d'une suite logiquement motivée d'épisodes spectaculaires. L'auteur s'efforce également de compenser de diverses façons le caractère non-mimétique de l'écriture, mentionnant ici «une épaisse ligne noire», là des «parenthèses» ou des «crochets». Ce parti pris de présentation dramatique revient en fait tout au long du roman à trahir la manipulation de l'artiste, à transformer l'œuvre en produit. Comme nous le verrons, le livre dans son ensemble repose sur un système de distanciations à des degrés multiples, qui permettent une analyse tout en conservant le prétexte et l'immédiateté de l'expérience. Pour mieux donner une idée de cette technique extrêmement sophistiquée, nous nous permettrons d'examiner séparément chacune des séries de «carnets».

Ainsi *The Black Notebook*, le carnet noir, s'ouvre sur le résumé du best-seller d'Anna, un récit d'amour et de guerre – dans un contexte évidemment interracial – qui est situé en Afrique centrale, durant la deuxième guerre mondiale. Anna, qui refuse aujourd'hui de tenir compte de l'émotion fiévreuse qui avait donné l'impulsion à cette création, en fait le procès sous forme de comptes rendus parodiques (elle y parle d'elle-même à la troisième personne) :

Le roman d'Anna Wulf a été inspiré par un sentiment sincère d'indignation devant l'injustice ; c'est bon, mais un peu court ...

La parodie fonctionne ici et à maintes reprises au niveau du langage comme les «carnets» au niveau de la structure de l'œuvre : ils dénoncent sans pouvoir la vaincre l'aliénation fondamentale de leur auteur. Ici réapparaît une notion fondamentale : ce langage proprement inauthentique va de pair avec une forme d'écriture qui n'est pas «engagée», car elle n'est pas destinée à la publication. Anna se fait donc à elle-même un procès d'intention *a posteriori*, qui met en lumière son incapacité présente à écrire. La violence contre laquelle elle veut à présent lutter est qualitativement similaire à l'excitation de la beauté fatale de l'Afrique et de la guerre, et la submerge – pourquoi aujourd'hui et pas hier ? – par son absurdité.

Dès le début, Doris Lessing insiste sur le fait que l'entreprise littéraire est vouée à l'échec, et avec elle toute relation de l'individu à la réalité. Nous ne lisons jamais le roman d'Anna, rien ne nous est donné qui servirait de médiateur entre l'expérience proprement dite – même si elle est imaginaire – et le destin du produit fini. Les faiblesses du best-seller

sont mises en évidence par l'utilisation qu'en veulent faire divers agents publicitaires, des producteurs de cinéma et de télévision, qui demandent à Anna des versions abâtardies de son texte. La rengaine sentimentale, la mystique de l'héroïsme guerrier, détruisent en simplifiant. Si la réalité elle-même se dérobe à la description, l'expérience et le cheminement spirituel de l'héroïne n'en sont pas moins puissamment suggérés par défaut à travers cette technique de juxtaposition heurtée qui exige du lecteur une présence imaginative de tous les instants. Ce procédé, en mêlant habilement plusieurs formes de fiction, permet aussi de virulentes charges satiriques contre certaines d'entre elles. Ainsi tout se passe comme si Anna devait procéder par élimination, dans ses efforts pour conserver un équilibre précaire.

Présent, passé, «réel» – au second degré –, imaginaire, personnel, collectif, autant de dimensions qui nous sont rendues accessibles avec toutes les apparences du hasard. Mais ce va-et-vient perpétuel est, pour citer l'héroïne elle-même, avant tout une tentative de «comprendre toujours mieux le rapport entre la société et le talent qu'elle crée, entre l'art et les tensions dont il se nourrit». Au départ, le postulat est bien matérialiste, même s'il admet une grande complexité de relations. Anna sait que si elle-même a péché par excès de sentimentalité, à l'autre extrême, le roman contemporain «est devenu la fonction d'une société divisée, d'une conscience fragmentée». On lit pour s'informer sur autant d'aspects disparates d'un monde dans lequel on ne s'intègre pas. A l'opposé de ces deux formes de nihilisme se profile la grande œuvre dont nous avons parlé au début de cet article : un roman sous-tendu par des convictions puissantes, qui serait proprement «d'essence philosophique». Mais quelles convictions, ou pour employer ce mot si démonétisé, quelles valeurs invoquer ? Il nous semble justement, et cette impression se renforce au cours de la lecture, que *The Golden Notebook*, dans son obstination même à établir les raisons multiples pour lesquelles cette entreprise est aujourd'hui vouée à l'échec, possède précisément cette qualité d'engagement profond qui en fait un ouvrage quasi philosophique. Ce n'est pas un des moindres paradoxes d'une œuvre où la conviction morale et la rhétorique persuasive prennent constamment le dessus sur le scepticisme.

Ce mouvement de création dans la négation même s'inscrit en filigrane dans les autres «carnets». *The Red Notebook* est relativement court. Anna y relate divers épisodes en rapport avec ses activités politiques d'abord au sein du Parti Communiste, et plus tard en marge

de celui-ci. Cet aspect de sa personnalité semble relativement autonome, mais on s'aperçoit vite qu'en fait la vision s'est élargie. Les problèmes y sont mieux cernés : le fossé entre l'idéal et la réalité, entre les désirs et les capacités, la dénaturation des grandes idées morales et politiques en activisme stérile et en complaisance, l'aliénation de l'individu et de sa spontanéité au profit de conventions toutes puissantes et d'une autorité impersonnelle ; en un mot, l'absurdité d'une existence dont l'homme ne contrôle ni l'origine ni le déroulement. Ce n'est pas chez Lessing un problème métaphysique, mais bien une conséquence logique du développement entropique de notre civilisation urbaine.

Anna analyse les raisons pour lesquelles de nombreuses gens se sont affiliés au Parti Communiste en cette période difficile de l'après-guerre, et conclut avec Koestler que «tout communiste qui est resté dans le Parti après une certaine date l'a fait sur la base d'un mythe qui lui est propre». Le sien, dit-elle, est «un besoin de totalité, de voir changer la manière divisée, fragmentaire, insatisfaisante dont nous vivons tous». C'est son aveu le plus franc d'un divorce profond entre l'acte et sa motivation, ces divisions n'étant nulle part plus évidentes qu'au sein du Parti. Réfléchissant à ce malaise que nous connaissons bien, Anna entrevoit que le dur chemin qui mène à la réalisation de ses idéaux de paix et de justice passe d'abord par une plus grande franchise, une plus grande fidélité envers la réalité. Point n'est besoin à ce stade de définir cette réalité elle-même, puisque ce qui est d'abord exigé est un changement fondamental d'*attitude*. A défaut d'une image vraie, dont son scepticisme et la dimension des problèmes autant que son ignorance ne lui permettent pas de concevoir la possibilité, Anna plaide pour une approche plus nuancée, plus complexe des faits. Complexité égale souvent vérité chez Doris Lessing. Peu à peu il devient clair que l'héroïne souffre d'une forme de paranoïa objective, si l'on peut dire, c'est-à-dire ramenée à un contexte oppressif qui n'offre aucune chance d'y échapper (N'oublions pas que le jeu des contrepoints et de la multiplicité des approches opère tout au long de la lecture). Ce ne sont autour d'elle que mensonges, aucune «vérité» ne s'offre qui ne soit aussitôt percée à jour d'un regard cruellement clairvoyant. A ce stade, Anna ne tire nullement fierté de cette lucidité. Alors qu'elle parcourt les quartiers du nord de Londres lors d'une campagne électorale, elle est frappée et fascinée par ces femmes au foyer qui «deviennent tranquillement folles toutes seules». Son blocage psychologique trouve une de ses racines fondamentales dans une culpabilité monstrueuse devant la diversité des conditions.

Finalement, Anna, courriériste du Parti, refuse de cautionner plus longtemps une production littéraire qui se situe au niveau de la mythologie personnelle des militants. Les autruches d'aujourd'hui sont hélas les écrivains imaginatifs des années trente. On entrevoit donc ici confusément une concrétisation de ce principe continuellement évoqué : pas de bonne littérature sans une vision unifiante, sans un engagement positif dans un contexte historique ouvert. Cette hantise, avant tout une forme de nostalgie, est bien la démonstration *a contrario* de ce que notre époque ne se prête pas à la littérature.

The Yellow Notebook, le carnet jaune, est un récit en abîme, une étape de plus dans ce vertigineux mélange des niveaux de la fiction. C'est un roman-dans-le-roman, écrit par Anna, où l'on retrouve sous des noms d'emprunt les personnages qui nous sont devenus familiers. Anna-Doris met ici en œuvre une conception plus traditionnelle du genre. A la différence du *Golden Notebook* lui-même, ce roman semble avoir une croissance organique. Une logique interne règle sa progression. Anna «regarde» littéralement les matériaux autobiographiques qu'elle a sélectionnés prendre une forme et un sens qu'elle n'avait pas prévus⁽¹⁴⁾. Elle ressent profondément l'aliénation de l'auteur vis-à-vis de sa création, la distance que l'écriture établit entre son *alter ego* et elle-même. Ecrire est par ailleurs un étonnant exercice d'approfondissement de la connaissance de soi, remplissant la fonction herméneutique suggérée ailleurs par sa psychanalyste : «Toute connaissance de soi-même consiste à apprendre, à des niveaux de plus en plus profonds, ce que l'on sait déjà». Cette forme d'auto-psychanalyse révèle à Anna de quel voile épais elle a couvert ses motivations, notamment dans cette liaison qui a pris fin cinq ans auparavant et qu'elle regrette toujours. Les femmes, écrit Doris Lessing à cette occasion, ont la capacité de «fabriquer le bonheur comme de la mélasse». Ella, l'héroïne du roman d'Anna, écrit elle aussi un roman. Mais si ce mouvement de fuite est concevable in abstracto, il ne l'est pas en termes de psychologie : le thème de ce dernier texte est cette fois le suicide. Lorsqu'on demande à Ella ce qu'elle sait du suicide, elle répond calmement : «rien, je suis simplement occupée à l'écrire». L'inconscient joue donc un rôle fondamental dans ce processus de création. Le récit prend forme et

⁽¹⁴⁾ Des conceptions exposées par exemple par John BAILEY dans *The Characters of Love : a Study in the Literature of Personality* (London, Constable, 1960) ou dans certains textes d'Iris MURDOCH.

consistance dans l'imagination de son auteur et la vérité a une puissance qui s'exprime avant tout de manière structurelle :

A présent qu'elle cherche les grandes lignes du récit elle ne trouve encore et toujours que des modèles de défaite, de mort, d'ironie, elle les refuse systématiquement. Elle essaie d'imposer des modèles de bonheur, la vie simple. Elle échoue. Alors elle se surprend à penser : il faut que j'accepte cette connaissance de moi-même qui implique le malheur, ou du moins la stérilité. Mais je peux transformer cela en victoire ... être au bout du rouleau ... Mais du chaos tirer une nouvelle force.

Sans doute faudrait-il ici une analyse proprement philosophique pour laquelle nous n'avons pas les compétences requises. Mais il est clair que c'est autour de ce point de non-retour que s'oriente la construction en spirale dont nous avons tenté de donner un aperçu. Ce fait brut n'est toutefois pas ce à quoi Lessing veut en dernière analyse nous confronter, même s'il préfigure le développement ultérieur du roman. Car ne l'oublions pas, la littérature, quel que soit son degré d'efficacité en tant que catalyseur, est en fin de compte le mensonge le plus effronté de tous. Elle ne rend jamais autre chose qu'un modèle réductif, soigneusement construit autour de la plus arbitraire sélection des faits, à laquelle tout esprit procède lorsqu'il considère la réalité rétrospectivement. Ainsi l'histoire d'Ella-Anna est fautive puisqu'elle est écrite dans les termes dictés par sa conclusion, c'est-à-dire la fin d'une liaison. De même, le best-seller d'Anna était fonction de la fièvre d'une certaine époque.

Dès lors, et paradoxalement, Doris Lessing s'engage dans un plaidoyer pour la parcellisation la plus extrême, la disparition complète de l'auteur et de sa subjectivité sélective, au profit d'images, les scènes d'un film peut-être, une série d'impressions discontinues. Sous sa carapace formelle rigoureuse, c'est bien *The Golden Notebook* même qui se trouve ainsi justifié : une lente accumulation de moments, de sensations, de pensées, d'épisodes, tout cela «c'est moi, moi Anna», moi, Doris Lessing.

Impossible de résister pour notre part à la tentation d'appliquer à l'œuvre les conclusions de son auteur. N'y aurait-il donc aucune structure sélective qui régisse *The Golden Notebook* ? Les épisodes, les parodies, n'auraient-ils pas été choisis en fonction d'une impression dominante ? Autour de quel axe s'ordonnent-ils ? Incontestablement, les notions d'échec, d'avortement, d'insuffisance se dégagent puissamment. Echec, la vision cohérente, la personnalité intégrée ; échec, l'en-

gagement injustifiable ; échec afin, et non des moindres, l'écriture, la création artistique. Là sans doute réside la différence fondamentale entre le philosophe et le romancier. Le vide métaphysique ne peut être évoqué. Pour le suggérer concrètement, il faut que le romancier le divise en «composantes», qu'il le détruise pour le construire. L'écriture, la création, en tant que geste d'affirmation suprême, s'impose donc bien comme cadavre pour la dissection, dans une ultime dénonciation de ce qui sert à dénoncer.

Quelques mots au sujet du *Blue Notebook*, dans lequel Anna renonce aux artifices de la littérature. Elle s'efforce d'abord de tenir un véritable journal, mais la simple décision de décrire minutieusement le contenu de sa journée fausse déjà toutes ses perceptions, et elle abandonne le projet après un jour. Le reste est une suite d'articles, de coupures de journaux, collationnés sans ordre apparent. Ils traitent tous de la violence sur la scène internationale. On peut donc dire que la violence extérieure a complètement envahi la scène. Par ailleurs, Anna entre en conflit avec sa psychanalyste, qui s'avère incapable de lui fournir des raisons qui justifieraient un engagement moral. L'individuation jungienne, comme l'écriture, se révèle un mensonge. Mythe, folklore ou récit, sont des fuites dans le passé, l'infantilisme et l'imaginaire. Il est sans doute vrai, comme l'affirme Ellen Brooks, qu'en identifiant ses «émotions de femme» – l'amour, la naïveté, le besoin d'être protégée, épargnée – en les rendant en quelque sorte impersonnelles, Anna peut leur enlever «le pouvoir de la submerger»⁽¹⁵⁾. Mais cette prise de conscience féministe ne suffit pas. Jamais Anna ne trouve les moyens et la force d'utiliser ces expériences et cette souffrance comme instruments contre le chaos et la destruction. Peut-être le seul espoir qui nous est laissé est-il la vision de cette tige d'herbe qu'Anna, dans un moment d'intuition, voit surgir entre les blocs de lave qui ont envahi le paysage d'un de ses nombreux rêves, comme une des manifestations de ce principe de joie maligne, de destruction triomphante, qui l'obsède de plus en plus. Dans *The Four-Gated City*, le dernier volume des *Children of Violence*, et dans *The Memoirs of a Survivor*, Doris Lessing développera ce pressentiment d'un futur apocalyptique.

A ce stade on peut se demander ce qui peut bien encore être dit. L'élimination ayant joué son rôle à plein, il ne reste plus à Anna qu'à se

⁽¹⁵⁾ BROOKS, E. W., *The Image of Woman in Lessing's The Golden Notebook*, in *Critique*, 15 : 101-09.

raconter désormais dans un seul carnet, *The Golden Notebook*. Ce mouvement correspond à une intériorisation absolue de ses conflits avec elle-même. Apparaît une figure de rédempteur, un jeune Américain victime du Maccarthysme, au nom symboliquement évocateur de Saul Green⁽¹⁶⁾. Le petit appartement se referme sur leurs scènes de violence cathartique. Si l'on compare cet épisode avec l'épisode correspondant de «Femmes libres» – comme on aurait pu le faire avec les autres – on peut voir que la sublimation imaginaire a atteint un paroxysme. Saul, qui a perdu toute notion du déroulement chronologique des événements donne le ton, mais c'est Anna qui semble envahie par la multitude de personnalités qui avaient d'abord peuplé sa réalité et puis ses rêves, et joue tous les rôles – principalement celui de la Mère Possessive – qu'elle s'était refusé à jouer précédemment. Aucun événement extérieur ne provoque cette dernière crise, qui apparaît presque comme une manifestation de l'instinct de conservation après que tout autour d'elle a été détruit. Doris Lessing refuse donc la véritable solution tragique qui exige l'élimination du héros après que l'impasse morale dans laquelle il se trouve a été clairement exposée. En revanche son écrasement, son impuissance sont cette fois affirmés, sa quête de perfection et de vérité dénoncée pour de l'arrogance. L'écriture devient totalement abstraite, renonce à la suggestion du réel, et, perdant tout caractère métaphorique, s'affirme également comme telle :

Les gens qui ont été là, là où à l'intérieur d'eux-mêmes les mots, les structures, l'ordre se dissolvent, sauront ce que je veux dire et les autres ne le sauront pas.

Et d'ajouter : «Mais une fois qu'on a été là, il y a une ironie effrayante, un énorme haussement d'épaules...». L'expérience ne détruit pas Anna, sans qu'on puisse dire exactement pourquoi. Ayant vécu *ad absurdum* ce que son intellect lui avait d'abord suggéré (et que nous ne pensons pas nécessaire de reprendre ici dans le détail), elle accepte de

(16) Le nom Saul Green, comme la plupart des noms dans le roman (Freeman, Wulf, Marks ...) est corollaire de la situation décrite. *Saul* dénote l'éclair, la conversion, l'illumination, comme dans l'histoire de Saul de Tharse ; *green*, la couleur verte, serait la couleur de l'antithèse par excellence, celle de la végétation et de la vie, mais aussi des cadavres et de la mort. Pour C. G. Jung, le vert est par ailleurs la couleur de la sensation, ce qui pourrait expliquer pourquoi elle ne se retrouve pas dans les quatre «carnets». Mais ce type d'explication pourrait nous mener fort loin sans résultat appréciable.

renoncer. C'est-à-dire de se remettre à écrire. N'importe quoi, n'importe comment ? Une première phrase lui est suggérée par son compagnon de folie : c'est la première phrase de «Femmes libres». Saul Green lui-même quitte Anna, emportant son carnet d'or pour y écrire à son tour un best-seller, que l'on pourrait ironiquement intituler «Ni Marx, ni Freud» ! C'est un dernier corrélatif du *Golden Notebook* lui-même. Anna n'a pas réussi à vaincre le chaos et la violence. Forme et ordre sont nécessaires à la survie, mais ils n'abolissent pas la confusion et le désordre. Anna avait mis au point un ordre artificiel dans l'illusion de la vérité. Ce faisant elle était devenue ce que P. M. Spacks appelle «une ennemie de la possibilité» (17).

La conclusion nous intéresse moins que le long cheminement qui nous y a mené. Le livre est expérience à plus d'un titre. Pour son auteur d'abord, qui ne cache pas que la création littéraire est avant tout pour elle un acte d'affirmation existentielle, dans son cas en pleine conscience. Pour l'héroïne ensuite, cherchant à échapper à un univers absurde et contraignant et qui ne peut que proposer de nouvelles formes d'expérience dont la leçon, en dernière analyse, n'est pas qualitativement différente de celle des premières. Pour nous, lecteurs, enfin, car le désordre lessingien admet sans équivoque l'imposition d'un ordre extérieur : c'est notre réaction instinctive et justifiée à son pessimisme destructeur, c'est notre prise de conscience à travers une héroïne qui ne fait que nous prêter sa voix, et une structure illusoire qui ne saurait nous faire préjuger de celle qui régit notre propre vie.

Suivant la suggestion qui nous est faite à la fin de l'ouvrage, revenons un instant à «Femmes libres». Ce texte apparaît maintenant comme un résumé lourdement romancé des matériaux qui sont entrés dans la composition des «carnets». La distorsion romanesque est soulignée, la réalité fondue dans un moule mélodramatique qui la tient à distance. Les personnages versent dans la caricature, et les dialogues sont pour une bonne part analytiques. Le caractère documentaire des scènes est accentué et renvoie à un examen du contexte socio-économique. Puisque l'art n'a pas place dans ce monde chaotique, Anna conclut logiquement de renoncer à écrire et s'engage de manière plus immédiatement pratique. Ainsi se trouvent expliquées de nombreuses différences de détails entre les deux parties du *Golden Notebook*, ainsi qu'une structure chronologique extrêmement ingénieuse.

(17) SPACKS, P. M., *Free Women*, in *Hudson Review*, 24 : 559-73.

Mis à part la troisième personne, «Femmes libres» est aussi écrit au passé. Il ne s'agit pas d'indiquer une différence chronologique, puisque dans les faits «Femmes libres» viendrait après les «carnets», mais bien d'une convention romanesque dénonçant sa propre «fictionnalité», «l'image privilégiée d'une littérature qui a tous les signes éclatants et intelligibles de son identité»⁽¹⁸⁾. Intrigue, analyses psychologiques, interventions de l'auteur apparentent cette partie au roman traditionnel. Le point de vue – celui d'Anna en substance – est mis en évidence par des jeux d'adjectifs, d'adverbes etc. Ainsi l'auteur renonce à toute prétention à l'objectivité, pour nous donner une quasi-parodie du roman réaliste. L'oscillation continue entre «Femmes libres» et les «carnets» est la contribution de Doris Lessing au débat des Modernes, et l'ouvrage est bien son propre commentaire. Il est hélas fondé sur une dialectique de l'échec. C'est à nos yeux sans nul doute le meilleur roman anglais des années soixante et un grand classique.

*
**

En conclusion, reprenons les préoccupations fondamentales de Doris Lessing, dans *The Golden Notebook* et d'autres œuvres. D'abord cette obsédante recherche de l'unité, tant au niveau de l'engagement existentiel de l'écrivain et de la femme, qu'à celui de l'organisation structurelle de l'œuvre. *The Golden Notebook* témoigne bien de ce besoin pressant et sans justification apparente d'imposer à l'entropie contemporaine une ou des formes qui permettraient de la rendre, si l'on veut inoffensive.

Très tôt aussi, Doris Lessing s'efforce de nous faire comprendre que notre perception de nous-mêmes est infiniment appauvrie, si l'on songe que d'énormes domaines de la conscience – nous ne disons pas de l'inconscient – restent sinon inexplorés, du moins soumis aux tabous de la différence. Pour elle comme pour Laing, Cooper ou Esterson, toutes les formes d'introspection peuvent et doivent être *systématiquement* exploitées, comme autant de modalités de l'expérience. C'est là une approche rationnelle de phénomènes que nous avons coutume de qualifier d'irrationnels. Il s'agit essentiellement, en pariant sur «l'inconnu», de mettre au point des modèles de pensée et de conduite qui nous permettent d'échapper à la destruction finale que notre aveuglement nous prépare. Ce ton prophétique est surtout celui de *The Four-Gated*

⁽¹⁸⁾ BARTHES, R., *Le degré zéro de l'écriture, Eléments de sémiologie* (Paris, Le Seuil, 1963 et 64), p. 61.

City et des dernières œuvres. Les impératifs moraux empêchent Doris Lessing d'être jamais entièrement subjective ou spiritualiste.

Dans *The Memoirs of a Survivor*, l'organisation de l'espace montre bien les difficultés et les paradoxes inhérents à une conception moniste de la conscience, qui refuse en fin de compte tout statut à l'imagination. L'héroïne ne meut dans sa chambre. Tantôt elle va à la fenêtre, ouverte sur la rue où se déroulent des scènes tragiques de la vie future selon la meilleure tradition de l'utopie négative. D'autre part, et sans transition, elle traverse avec la plus grande facilité le mur schématiquement opposé à la fenêtre, et se retrouve plongée dans le monde relativement plus réel, sinon tout aussi affligeant, de son passé. Imagination et observation ne font qu'un – l'imagination, une dimension sous-estimée de notre monde. Dans *Briefing for a Descent Into Hell* – l'enfer représentant ici la terre – Doris Lessing attaque violemment le conformisme des institutions psychiatriques, qui s'en tiennent à vouloir jouer un rôle médical, le maintien du *statu quo* étant dénoncé comme une prise de position morale, voire politique.

On suit ainsi à travers la carrière de romancier de Doris Lessing une vaste entreprise encyclopédique marquée au sceau de la contestation critique, dont nous n'avons pu qu'effleurer certains aspects thématiques. Aucune explication ne résiste à une curiosité et une soif d'absolu insatiable. Quatre grands «systèmes» semblent devoir se détacher au gré de l'engagement existentiel pour être bientôt rejetés. Ce sont d'abord le marxisme et la psychanalyse, phénomène rare en Grande-Bretagne, mais sans nul doute favorisé par la guerre et l'éloignement géographique. Ce sont ensuite le mysticisme et une certaine conception de la littérature comme instrument de salut. Si Doris Lessing a abandonné aujourd'hui la psychanalyse, elle conserve de toute évidence une admiration réservée pour le marxisme : c'est, dit-elle, la première grande tentative d'approcher la réalité dans sa totalité. Longtemps compagnon de route du parti communiste, elle a renoncé aujourd'hui à l'engagement politique direct et abandonné ce thème. Son scepticisme à l'égard de la politique des partis a pris le dessus. Comme nous l'avons écrit plus haut, la voie ouverte à présent est plutôt beckettienne : c'est un écrivain courageux, sinon déçu, que nous saluons en Doris Lessing. «You must go on, I can't go on, I'll go on», «Tu dois continuer, je ne peux pas, je continue ...» (19).

(19) Samuel BECKETT, *Molloy, Malone Dies, The Unnamable* (London, Calder and Boyars, 1959), p. 418.

Entretien avec Georges Jeanclos

par Eddy Devolder

– *Georges Jeanclos, comment pouvez-vous décrire chacune de ces pièces qui forment votre exposition ?*

– Ce sont des terres cuites grises de 50 cm sur 25 de large. Elles sont faites, toutes à partir d'un paquet de terre de dix kilos au carré. Ce paquet se transforme progressivement en lamelles de terre qui sont travaillées par la suite en drapés. On a un sommier, c'est-à-dire qu'on a un lit, un personnage qui est modelé et puis un travail du drapé qui vient recouvrir ce personnage et le protéger dans son sommeil.

– *Chaque pièce représente un dormeur, mais il y a une série d'éléments, bandelettes, floches dont, peut-être, vous pouvez donner la raison d'être.*

– Le départ de ce travail est une relation avec le sommeil. Disons qu'il s'agit d'abord de moi-même dans mon lit et comme c'était le seul endroit où j'échappais aux problématiques quotidiennes, celles que nous connaissons tous, cet espèce de refuge que je vivais inconsciemment a déteint dans ma production, est apparu de manière subite. Ce que je fais actuellement est un aboutissement d'un travail de trois ans. Vous avez tout à l'heure parlé de bandelettes, mais au départ le personnage était plus simple et recouvert d'une sorte de carapace, d'une couverture uniforme. Ensuite, petit à petit, selon ce que je vivais, la texture de l'objet s'est modifiée et elle a suivi un peu mon évolution, au sens où elle s'est plus ou moins compliquée ou plus ou moins tendue, selon les moments que je vivais. Autant dire que ce travail est une relation avec la terre, une relation érotique, parce que le travail de la terre, c'est quelque chose d'extrêmement vivant. Là, on voit une terre cuite mais en fait quand la terre est humide, c'est une relation primaire et sensorielle.





– *On a l'impression en voyant chacune de ces pièces qu'elles partent d'un même point dont elles seraient un peu plus le dépouillement, comme s'il y avait une certaine sérialité dans votre travail.*

– C'est difficile à dire. Je ne crois pas qu'il s'agisse à proprement parler d'un travail en série. Disons que la chose est faite plutôt comme un rituel. Chaque jour apporte, non pas sa pièce mais son travail qui se crée, qui se fait d'une manière tout à fait méthodique. Je vous parlais tout à l'heure d'un pain de dix kilos, chaque pièce est faite avec la même quantité de terre. Je prends ce pain de terre et c'est petit à petit qu'il se transforme.

– *Il y va quand même chaque fois du même personnage, du même dormeur ...*

– Oui bien sûr, ce dormeur, je vous l'ai dit tout à l'heure, au départ, c'était moi, dormant, échappant à la vie de tous les jours et puis moi aussi, protégé. Alors, je viens de parler de rituel, – il ne s'agit pas du tout d'un rituel religieux, non – mais un rituel de relation : même dimension, même travail, même temps de travail, même personnage puisque ce personnage, même s'il s'agit de moi est vous et moi, c'est un personnage anonyme, c'est celui qui dort. Et celui qui dort, c'est toujours un être qui nous échappe. De là, j'ai cherché l'anonymat, j'ai supprimé par exemple les cheveux, j'ai supprimé tous les traits particuliers pour que chaque personne qui regarde puisse investir la pièce et regarder l'objet comme une miroir. D'autre part, j'ai aussi voulu faire un objet chargé et comme tout objet chargé, il doit être anonyme. Je viens de visiter le musée de Tervuren où j'ai été profondément touché par les sculptures d'Afrique. Quand on regarde ces sculptures, le problème apparaît un peu identique, c'est un signe et chaque tribu semble avoir un signe. Je ne dis pas que j'ai voulu faire une démarche aussi importante, mais quand même faire ce signe de celui qui dort, c'était un objectif. Je suis parti du dormeur, je suis parti du sommeil, d'une chose extrêmement commune puisque c'est un lieu que chacun connaît, où chacun se réfugie. Je pense que, au plus profond, toutes nos vies sont un peu identiques.

– *Mais dans quelle mesure ces dormeurs ne renvoient-ils pas à la mort ?*

– Le problème de la mort, c'est un autre problème. L'autre jour, j'étais avec Léon Schwarzenberg, qui est un oncologue qui connaît sans

doute un peu mieux la mort, et il disait ceci : nous sommes entre deux choses que nous ne connaissons pas, la naissance et la mort. Alors, loin de moi l'idée d'une réflexion sur la mort parce que je ne la connais pas, tout simplement. Il m'est arrivé comme tout un chacun de voir quelqu'un mort. Et ce mort, c'était mon père. Mais une seule fois. Et lorsque j'ai touché le front de mon père, j'ai eu l'impression de mettre un doigt dans du bronze en fusion. C'est quelque chose de terrible, d'affolant et de totalement insupportable. Pour moi ce travail-là n'est absolument pas une relation ou une réflexion sur la mort. C'est une réflexion sur la vie. La majorité des pièces, surtout les urnes et les potiches s'intitulent «Chaim». Chaim, c'était le nom de mon père et chaïm, en hébreu, cela veut dire «c'est la vie». Et pour moi, ce travail, c'est une relation à la vie, mais à la vie inconsciente. Une relation avec la mort, je ne sais pas ce que c'est et je ne peux pas en parler. J'ai été extrêmement traumatisé par ce que j'ai vécu alors, par ce qui s'était passé. Evidemment, une certaine production de mon travail est faite en hommage, à la mémoire de mon père. C'est aussi, par exemple dans les urnes, ma peine qui est occultée, complètement fermée. Le dormeur a disparu, il est dans une espèce de cabane. Mais, à l'intérieur de cette pièce, il y a quelque chose qui pousse. Il y a quelque chose qui vit. Ce ne sont pas du tout des urnes funéraires. C'est une vie qui est enfermée là dedans et qui pousse avec le coude, avec le pied, avec la nuque. Et ces objets ne sont pas du tout conçus comme des objets funéraires, ce sont des parties de mon vécu qui sont enfermées là dedans, c'est ma vie.

– *C'est votre père ?*

– C'est mon père, oui, bien sûr, mais c'est aussi toute ma relation à lui et à ma vie. C'est aussi toute une recherche de l'identité. Qui je suis ? Qu'est-ce que je fais ? Qu'est-ce que je peux laisser ? Et je veux laisser des objets extrêmement chargés de signification. De là, je me suis évidemment tourné après la mort de mon père vers ce passé qui était un passé très vieux, puisqu'il date de milliers d'années, puisque c'est tout le judaïsme qu'on traîne avec nous. Qu'est-ce qu'il représente, de quoi il est fait ? Du sommeil, c'est passé à cette relation avec ce que je suis, c'est-à-dire un Juif assumant cette identité et puis, c'est devenu une interrogation. De là, toutes ces petites choses sur les terres cuites, c'est-à-dire tous ces petits filaments qu'on peut voir, qu'on appelle les tsitsith et qui sont au bord du châle de prière. Et ce châle de prière, c'était le châle de prière de mon père. J'ai moulé donc les quatre tsitsith et ces

dormeurs se sont trouvés ligotés dans ces tsitsith mais qui sont un symbole de vie. Il est dit : «Le matin, tu feras la prière des tsitsith et tu te rappelleras que la Loi t'a été donnée». C'est la loi du vêtement. Donc ce n'est pas tellement une momie. J'ai encore voulu me représenter moi, ligoté, imbécile, ne comprenant pas, comprenant mal ma situation et cela a déteint directement sur mon travail. Du point de vue symbolique, il y aura ceci : l'objet et puis le texte. Le texte du kaddish qui sont des textes que l'on dit en souvenir de ses parents et que l'on doit dire tous les jours pendant un an. Ce sont d'ailleurs des textes de sanctification, c'est un appel au bonheur. Ce n'est pas un rapport mortuaire au contraire, on en appelle à un autre bonheur. Puis par la suite, regardant d'un peu plus près ce qui m'appartient, je suis rentré dans des choses comme le Cantique des Cantiques et par exemple les dernières pièces sur lesquelles je travaille voient gravés sur des bandes de terre ces mots qui sont un des versets du Cantique et qui dit : «Ton nombril est comme une coupe arrondie pleine d'un breuvage parfumé et ton corps comme une meule de froment bordée de roses.» Et bien, cela, ça n'a rien à voir avec la mort.

– *Vous parliez du kaddish, mais ne pourrait-on pas évoquer le Golem ?*

– Je ne parle que de ce que je connais un peu, et je ne connais pas grand chose. Le Golem, je sais mal ce que c'est, si vous me demandez de parler du kaddish ou si vous me demandez de parler des tephilin, je pourrais en parler.

Quand je vous dis que j'ai employé ce verset du Cantique que je viens de citer, et bien, ce verset est un verset qui a servi à la création du grand sanhédrin, c'est-à-dire du tribunal qui détermine la vie sociale dans l'Antiquité ; cela évidemment me passionne. Le Talmud me passionne, je l'étudie pas à pas et je découvre des choses. Finalement, je me forme au contact du texte. Pour moi cela a une importance énorme. Mais je ne peux dire que ce que j'ai appris et ce que j'ai appris, je l'ai appris, il y a un an, trois mois ou deux jours.

– *Comme dernière question, je voudrais vous demander quelle place occupe votre travail dans Le Livre ?*

– Vous venez de me rappeler une histoire. Vous savez sans doute que le samedi, il y a des lectures talmudiques et un de mes amis me rapportait récemment une discussion entre talmudistes à propos de ma sculpture. Certains disaient de ma sculpture que ce n'est pas bien de la

faire parce qu'il y a des individus qui sont représentés et puis d'autres disaient, non ce quelqu'un, il est anonyme. Ce quelqu'un, c'est une image, quelqu'un de non typé. Cela évidemment, c'est une discussion en rapport avec le livre. Je suis certainement fasciné par l'écriture, j'emploie la lettre hébraïque dans les textes que je connais et je m'en sers parce que la lettre c'est important. La lettre est porteur de quelque chose, c'est-à-dire que aleph, beth sont autre chose que des lettres elles-mêmes. Aleph, lammeth, c'est le nom de Dieu. Quand je le grave, quand je l'emploie, cela a une signification, c'est important et c'est chargé. Mais je ne peux pas vous dire tout à fait quelle signification cela a, je ne le sais pas tout à fait pour moi-même. J'emploie des choses auxquelles je crois, des choses qui me semblent avoir une très grande importance et puis je les emploie parce que j'ai du plaisir à graver des lettres, parce que je suis fasciné par la Thora, parce je suis fasciné par le Talmud. Je n'ai aucune explication à en donner, simplement, cette fascination existe. C'est un point d'interrogation pour moi et je ne peux pas en donner l'explication.

(1^{er} Février 1978)

Comptes rendus

MINGELGRÜN (Albert), *Essai sur l'évolution esthétique de Paul Eluard. Peinture et langage*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977.

«Nous ne sommes en effet que le lecteur revenu de ses éblouissements ...», cet aveu liminaire d'A. Mingelgrün accorde l'unique ambition de l'*Essai* : nous introduire, loin de toute la violence de la critique «armée», à l'œuvre du poète, nous donner à voir ce lieu central de la poésie éluardienne où la peinture et le langage s'échangent mystérieusement dans les jeux fertiles et innombrables de l'*image*. Le commentaire d'A. Mingelgrün possède au plus haut degré l'art de s'effacer. Cet effacement n'est pas rien ; il est, tout au contraire, retrait illuminant. S'il n'y avait le carcan des titres et subdivisions – indispensables certes à l'articulation de l'*Essai* – nous serions tenté d'évoquer à propos de ce travail l'image d'une «lecture flottante», comme on parle d'«écoute flottante», habile à faire voir, avec un maximum de discrétion, la poésie à partir d'elle-même et pour elle-même.

Eluard avant Eluard. En cette première partie, A. Mingelgrün explore les écrits de jeunesse (1908-1919) de Paul-Eugène Grindel : nous y assistons à la naissance du «complexe peinture-écriture». Par exemple, dans le *Livre d'Identité* où des dessins cristallisent des figures qui viendront se glisser dans la trame thématique de la poésie éluardienne : formes allongées et arrondies, matières précieuses et légères : visages, femmes, yeux, arabesques, neiges, plumes, fourrures, étoffes. Un texte fondamental de 1918, «*Pour vivre ici*», nous présente Grindel-Eluard se tournant vers les nourritures de la terre qui sont dons de lumière pour la parole voyante du poète. Un autre écrit, également essentiel et qui servira de *Préface* à *Les animaux et leur hommes, les hommes et leurs animaux* (1919-1920), nous introduit aux dimensions fondamentales de l'univers du jeune Eluard : vecteur éthique déjà actif, volonté d'une réappropriation fraternelle du langage, appel à des intercesseurs dont la plupart accompagneront le poète jusqu'à la fin (Villon, Byron, Rimbaud, Verlaine, Nerval, Baudelaire ...), constitution d'une poétique de la construction où le travail réflexif et théorique s'ouvre à l'alliance féconde d'une poésie de l'attente, de la disponibilité, de la patience silencieuse et attentive. Indubitablement, le primat de la vision sur tout autre moyen de perception s'affirme déjà.

La seconde partie du livre, *Eluard «tel quel»*, rassemble de façon significative sous une même identité Eluard dadaïste, le grand poète surréaliste

et le dernier Eluard «engagé». Cette présentation relativement unitaire d'époques entre lesquelles bien des commentateurs ont voulu marquer des ruptures déterminantes suggère déjà combien A. Mingelgrün aura le souci de manifester la continuité souveraine jusque dans le long avatar «militantiste».

L'expérience dadaïste (1920-1924) est l'occasion d'une exaltation de la peinture. Mais les intérêts linguistico-picturaux du poète dépassent de loin le cadre des purs jeux de mots dadaïstes. En témoigne l'admirable «Elle est debout sur mes paupières / Et ses cheveux sont dans les miens» où l'homme découvre «la femme, mutation extrême de la lumière».

Cette merveilleuse et fluide simplicité à laquelle on est tenté d'assimiler tout Eluard contraste avec le poète technicien joueur et calculateur, épris d'expérimentations langagières et de virtuosité sophistiquée, qu'Eluard fut également.

A. Mingelgrün présente *L'époque du surréalisme* (1924-1939) comme le temps de l'équilibre esthétique. Dès *Appel* (1926), Eluard proclame la «morale» surréaliste. La revendication de toutes les libertés dans la fraternité et le rejet de toutes les contraintes bourgeoises nouent, en somme, le véritable et unique engagement existentiel, éthico-poétique, d'Eluard qui prendra sur le tard, et à suivre Mingelgrün surtout *en surface*, une forme politique et idéologique.

Avec le surréalisme, Eluard exalte la trinité : Sade, Baudelaire, Lautréamont. Il se voue à une poésie du réel, du seul réel véritable qui est surréaliste. «Toutes les paroles seront sacrées et l'homme, s'étant enfin accordé à la réalité qui est sienne, n'aura plus qu'à fermer les yeux pour que s'ouvrent les portes du Merveilleux». Les moyens demeurent ceux d'une rhétorique calculée alliée à la spontanéité de l'écriture automatique. Au centre de la stylistique éluardienne, un rôle primordial échoit à l'image. Eluard, lui-même, a thématiqué celle-ci expressément (et ici, une fois de plus, est confirmée la thèse de la pratique poético-théorique complexe d'Eluard) ; A. Mingelgrün nous rend attentifs à la spécificité de l'image éluardienne moins écartelée que son homologue surréaliste orthodoxe. Peut-être regrettera-t-on le caractère quelque peu inchoatif de cette analyse de l'image. Mais il est, en partie, la rançon du renoncement à une «critique linguistiquement armée» auquel nous avons fait allusion en commençant. Peut-être aussi, l'Essai de J. P. Sartre sur *L'imaginaire*, dont A. Mingelgrün ne fait pas état, aurait-il pu éclairer en profondeur la définition de l'image comme «une présence-absence» que l'auteur semble emprunter à E. Morin.

Les nombreuses citations, en général judicieusement choisies, qui animent l'*Essai* d'A. Mingelgrün sont pour le lecteur l'occasion de découvertes le plus souvent émerveillées, parfois surprenantes et amusantes : telles, par exemples, les techniques de rénovation dont les «*Proverbes mis au goût du jour*» sont le produit. C'est par le biais de cette focalisation de l'attention sur les formes, sur l'écriture structurée et même sur la *lettre*, que l'auteur nous ramène à la

peinture. Car ce n'est pas seulement au moyen du langage qu'Eluard explore la réalité émerveillée : la surréalité s'offre de façon éminente au regard. La thèse de l'auteur emporte ici toute notre conviction : les intérêts d'Eluard pour la peinture, ses amitiés parmi les peintres, la célébration constante du regard, de la vision, des yeux, de la lumière et de la couleur multiplient les échanges féconds et énigmatiques entre les deux arts. «Notre auteur s'étend avec une délectation sensible sur les principales catégories du «voir ; on serait même tenté d'affirmer qu'il en explore toutes les variations ...». Nous découvrons Eluard collectionneur de «belles images», Eluard illustré, Eluard illustrateur : de Miro, de Man Ray ; de Braque : «Un oiseau s'envole / Il rejette les nues comme un voile inutile». Eluard bricoleur de dessins, d'images, de cadavres exquis, de collages ... Toutefois, c'est en profondeur que la volonté éluardienne de picturaliser son art se manifeste : en témoigne le transfert au langage de procédés fondamentaux du surréalisme (de Margritte – «Une hirondelle aux cheveux plats –, de Dali, d'Ernst). Un triple mouvement scande enfin l'analyse de la *thématique* ; il nous conduit de l'effondrement obscur de l'être (longuement analysé à propos de *Capitale de la douleur*) au «Merveilleux végétal» centré sur l'osmose de la femme, de la plante et de l'eau («Plante majeure dans le bain / Végétal travaillé brune ou blonde»), en passant par les nuances de l'espoir. C'est toute la thématique – désormais familière au lecteur – qui se déploie ici plus étincelante que jamais en des échos parfois cosmogoniques.

Le militantisme post-surréaliste et la volonté de raidissement esthétique. Marqué au sceau d'un néologisme aussi barbare qu'évocateur, ce titre ne laisse aucun doute quant aux sentiments de l'auteur à l'égard du «militantisme» éluardien, ou du moins à propos de la portée et des conséquences de cet engagement pour la poésie.

A lire tel morceau composé en l'honneur de Staline («Et mille et mille frères ont porté Karl Marx / Et mille et mille frères ont porté Lénine / Et Staline pour nous est présent pour demain / Et Staline dissipe aujourd'hui le malheur / La confiance est le fruit de son cerveau d'amour»), nous serions bien en peine de contester cette opinion. Toutefois, le désir constant de souligner, dans ce dernier chapitre, la continuité, la permanence du grand Eluard en ses thèmes et en sa façon conduit à cet étrange résultat que l'Eluard engagé tend à disparaître. A lire Mingelgrün, on a l'impression que le poète militant n'a quasiment pas existé ; le seul Eluard existant de 1939 à 1952 se résorbe tout entier dans les prolongements du grand Eluard surréaliste. Il y a là un excès – compréhensible et excusable sans doute sur le plan de la *valorisation* esthétique – qui rend presque inintelligible le jugement des commentateurs qui voient dans cette période l'avènement d'une grande poésie essentiellement militante. Presque rien donc au sujet du «didactisme idéologique» que le manque d'intérêt d'A. Mingelgrün annihile littéralement.

Seule la thématique du dernier Eluard paraît affectée sérieusement (et encore !) comme l'indiquent les multiples interférences biographiques et circonstanciellees. Il n'empêche que les grands thèmes demeurent : c'est la femme ou l'amour ou le grand souffle d'émancipation surréaliste (et non la Résistance toute circonstancielle) qui inspirent et que glorifie le poème *Liberté*.

La discrétion du commentaire d'A. Mingelgrün sur laquelle nous avons insisté en commençant ne doit pas produire l'illusion d'une approche dépourvue d'informations. Les *Notes* sont extrêmement riches. Nous regrettons seulement que le report en fin de volume oblige le lecteur à une gymnastique qui risque de la décourager d'autant plus que l'absence d'une numérotation continue le jette quelquefois dans la confusion, en coupant, de façon déplaisante, le fil de la lecture.

Gilbert HORTOIS.

PIRON (Maurice), *Anthologie de la littérature dialectale de Wallonie (Poètes et prosateurs)*, Liège, Mardaga, 1979, grand in-8°, relié, 661 pages. Prix : 1590 F.

Encore mal assurée de son identité, à la veille de voir son statut juridique profondément modifié, la Wallonie se cherche et commence seulement à se découvrir dans sa diversité. Après *La Wallonie, le pays et les hommes*, vaste ouvrage collectif sur tous les aspects du présent et du passé wallons, voici l'œuvre d'un seul homme, destinée à illustrer un aspect, et non des moindres, de la pensée wallonne, sa littérature dialectale. L'*Anthologie* de M. Piron vient donc à son heure. Au simple curieux, à l'amoureux des lettres du terroir, à l'érudit, elle offre un impressionnant recueil de 295 morceaux échelonnés de 1600 environ à 1978. Des pièces reproduites, une centaine sont d'auteurs nés depuis 1900.

Bien que M. Piron ait délibérément fait un choix fondé sur des critères esthétiques (le livre est une anthologie, non une chrestomathie), il ne s'est pas borné à juger en fonction de la beauté formelle, il a tenu le plus large compte de «la résonance humaine, sans laquelle il n'est pas de technique créatrice valable» et du «pouvoir d'évocation ... qui relie le génie intime d'un parler au milieu familial qui l'inspire». Et, certes, tous ceux qui prendront la peine (et aussi se donneront le plaisir) de parcourir le recueil en s'arrêtant longuement çà et là, viendront que le cœur et l'esprit ont eu une part égale dans la décision.

C'est en 1905 que Jules Feller a proposé ses *Règles d'orthographe wallonne*. Elles n'ont été adoptées que peu à peu, et parfois maladroitement ou de mauvaise grâce, par nos auteurs dialectaux. On doit se féliciter que M. Piron ait choisi de récrire *tous* les textes selon l'orthographe Feller, rendant ainsi leur compréhension moins ardue pour tous les lecteurs patoisants, de quelque région qu'ils soient. Traduire toutes les pièces eût presque doublé l'étendue de l'ouvrage. Avec raison, M. Piron y a renoncé, sauf dans quelques cas, mais des

notes abondantes et précises éclairent le lecteur sur les difficultés lexicologiques ou syntaxiques, sur les allusions à des faits aujourd'hui oubliés ou à des objets qui ont cessé de nous être familiers.

Pour un parler local qui est le mien, celui de Pâturages, j'ai eu la curiosité de comparer le texte proposé par M. Piron à celui qu'avait écrit Henri Raveline. Paradoxe ! La version de M. Piron est bien plus fidèle à la réalité linguistique et se lit bien plus aisément.

M. Piron a l'ambition d'offrir aux historiens de la littérature wallonne et aux philologues un corpus où les premiers pourront discerner les grandes lignes d'une évolution du goût et des thèmes et où les seconds retrouveront, dans le flot mouvant des textes, les faits de langue distingués par l'*Atlas linguistique de la Wallonie*. Le lecteur de l'*Anthologie* aura tôt fait de voir que cette ambition est justifiée.

Je voudrais terminer par une constatation et une réflexion cette trop brève présentation d'un ouvrage de tous points de vue remarquable. La diversité des parlers dialectaux de la Wallonie est grande. Elle l'est au point que l'intercompréhension entre les usagers de l'ouest et ceux de l'est n'existe guère. Disons, plus précisément, que deux interlocuteurs dont chacun use de son parler ne se comprennent pas et que le lecteur tournaisien ou borain a bien besoin, pour qu'un texte liégeois lui devienne intelligible, de notes comme celles de M. Piron. C'est un fait et il est facile de le vérifier. Je déplorerais qu'un livre admirable, livre de science et d'amour tout à la fois, fût utilisé à la légère dans des controverses stériles, dont l'auteur s'est tenu éloigné, sur l'enseignement du dialecte à l'école, sur l'«ethnie wallonne», sur l'importance relative du français et des parlers vernaculaires comme composantes de l'entité wallonne.

Pierre RUEI.E.

Claude CALAME, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*. I. *Morphologie, fonction religieuse et sociale*. II. *Alcman* (Roma, ed. dell'Ateneo e Bizzarri, 1977).

L'étude que Claudé Calame a consacré aux chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque et à deux longs fragments d'Alcman, poète laconien de la fin du septième siècle avant notre ère, auteur de compositions lyriques chorales dites «Parthénées», est remarquable tant par la richesse de sa documentation que par la démarche qu'elle propose et la réflexion qui l'accompagne. Les deux volumes de cet ouvrage, thèse soutenue à l'Université de Lausanne en novembre 1977, peuvent être considérés d'ores et déjà comme une lecture de base pour tous ceux qui s'occupent de lyrique chorale grecque et des domaines culturels et sociaux auxquels elle est rattachée, en particulier l'adolescence, l'initiation tribale et leurs grandes divinités, Artémis, Apollon, Aphrodite et Hélène. Le sujet et la démarche ne manqueront pas d'intéresser aussi, plus

largement, tous ceux qui sont confrontés au problème difficile des rapports entre poésie et société dans l'Antiquité classique.

La recherche repose sur la lecture des deux fragments les mieux conservés d'Alcman, les fragments 1 et 3. De nombreuses difficultés s'opposent à la compréhension immédiate de leurs composantes mythiques, gnomiques et historiques, à l'identification de leurs protagonistes et du rôle qui leur est imparti. Les confronter aux autres poèmes portant le nom de parthénée ou «chant prononcé par des jeunes filles» n'est d'aucun secours : Calame démontre que le parthénée n'est pas un genre littéraire autonome à l'époque archaïque, et qu'il est nécessaire de soustraire les poèmes à la classification réductrice qu'opérèrent au troisième siècle avant notre ère les érudits alexandrins. Dégagés de cette tradition, ils doivent être replacés par l'interprète moderne dans un ensemble de données susceptibles d'en révéler le sens et la fonction.

La littérature archaïque, étroitement liée au contexte socio-culturel dans lequel elle se développe, requiert plus encore que les autres une analyse des occasions pour lesquelles ses produits sont composés. Or, les deux fragments mettent en scène des groupes de jeunes filles liées entre elles par des relations codifiées. Dans quelles circonstances de tels groupes apparaissent dans la Grèce antique, comment sont-ils constitués, quelle fonction assument-ils pour les jeunes filles qui y participent et pour la société qui les organise, telles sont les questions que Calame aborde de manière systématique, avant de se livrer à une analyse plus particulière des fragments d'Alcman et de leur contexte historique.

L'étude est répartie en deux volumes : le premier est consacré à l'approche des formes chorales, le second à l'interprétation des deux textes et à la discussion des problèmes qu'ils posent. Tout en étant complémentaires, les deux volumes jouissent d'une relative autonomie et peuvent être lus séparément.

L'étude des chœurs, basée sur leurs mythiques (Apollon et les Muses, Artémis et les Nymphes), ou littéraires (épisode homérique de Nausicaa et de ses compagnes), sur les sources relatives aux pratiques rituelles (chœur professionnel des Déliades) et sur les représentations figurées, fait apparaître un certain nombre de traits morphologiques récurrents. Les participants, de même appartenance géographique et de même âge, le plus souvent adolescents, sont conduits par l'un d'eux, le chorège, qui se distingue par la perfection de ses qualités : la jeune fille, par exemple, se reconnaît à sa beauté supérieure, saisie dans l'éclat du regard, les cheveux, la parure. Au son d'un instrument, le chœur, bien ordonné, exécute sous la direction du chorège une danse circulaire ou avance en procession ; en général, le chant accompagne ses évolutions.

Les groupes ne sont jamais spontanément constitués, pas plus qu'ils ne se livrent à des danses improvisées : le chœur est une structure institutionnelle et sa fonction s'exerce dans le cadre rituel de certaines fêtes religieuses. Les divinités qui reçoivent dans leur sanctuaires l'hommage d'un chœur de jeunes filles se distinguent dans le panthéon grec par des attributs qui les rattachent à

la sphère de l'adolescence féminine. Les mythes qui les concernent laissent percevoir dans l'adolescence une période délimitée, durant laquelle les jeunes filles sont soumises à des conduites codifiées. Le modèle grec présente des analogies frappantes avec l'initiation tribale étudiée par les ethnologues dans le cadre des civilisations dites primitives.

Soustraite au corps civique de ses concitoyens, la jeune enfant rejoint aux confins du territoire, dans des paysages à la végétation symbolique, zones humides et marécageuses de la ségrégation, le groupe de ses contemporaines. Sous le patronnage d'Artémis, elle reçoit une formation qui fera d'elle une adolescente accomplie, prête à entrer dans la communauté adulte, mûre pour le mariage, moment décisif de tout le cursus de son éducation. Des mythes caractérisés par des scènes de rapt et de violence illustrent la mort initiatique que subit alors la jeune fille. Le mythe de fondation du sanctuaire lacédémonien d'Artémis Caryatis est particulièrement exemplaire : les jeunes filles, occupées à leurs célébrations dans l'enceinte sacrée, au pied des montagnes, dans les bosquets sauvages de la déesse, sont soudain menacées de violence ; prises de peur, elles se réfugient sur un noyer et se donnent collectivement la mort en se pendant à ses branches.

Le cas de Sparte montre que les cultes et les rites liés à l'adolescence féminine s'organisent en un ensemble cohérent au travers duquel on reconnaît la correspondance de certaines fêtes du calendrier religieux avec les différentes étapes de l'initiation. Si les rituels artémisiens marquent le moment de la ségrégation, la fête des Hyacinthies, en l'honneur du héros indigène Hyacinthe et d'Apollon, célèbre la sortie de la période de réclusion et les festivals d'Hélène et des Dioscures consacrent l'intégration des initiées dans l'ordre adulte.

Une comparaison menée avec le cercle de Sappho à Lesbos et les associations chorales hellénistiques de type privé fait ressortir la spécificité du chœur lacédémonien. A Sparte comme à Lesbos, le chœur est pour les jeunes filles le lieu de la préparation au mariage : les relations homoérotiques qui se nouent entre les choreutes et la chorège, telles qu'elles sont exprimées dans le chant, ont la fonction propédeutique d'initier la jeune enfant à la sexualité adulte et au rôle féminin de la séduction et de la beauté. Ce qui est propre au chœur de la Sparte archaïque, c'est en revanche son fort conditionnement politique. Le souci d'assurer la pérennité du groupe des citoyens guerriers y impose à l'éducation chorale le système des valeurs qui caractérisent la formation militaire de la phalange hoplitique : la cohésion, l'identité collective, l'enracinement local et la perfection physique. Le contexte social explique à Sparte la prédominance et la vitalité historique de l'institution chorale comme instrument collectif d'initiation tribale ; modèle éducatif «archaïque» plus adapté à l'ordre guerrier que celui de la formation scolaire, gagnante dans les cités démocratiques comme Athènes et caractérisée par la transmission écrite du savoir et un apprentissage individuel.

Alcman vit dans une Sparte en pleine expansion, pas encore figée dans le conservatisme d'un système anachronique : son exemple illustre l'insertion du poète lyrique archaïque dans son groupe social, dont il reproduit la conscience collective d'une identité culturelle par le récit des mythes, l'expression des sentiments, le déploiement des images symboliques.

L'analyse sémantique des deux fragments d'Alcman présentée dans le second volume vient confirmer la pertinence du système proposé pour l'interprétation du phénomène choral archaïque dans son ensemble. Les deux poèmes mettent en scène un groupe de jeunes filles qui s'y expriment à la première personne. L'alternance du *je* et du *nous* manifeste leur homogénéité. Le chœur décrit une course dans laquelle se mesurent la chorège et l'une des adolescentes. Les métaphores (les cavales fougueuses dans la prairie, les colombes, les Pléiades, le cygne et les chouettes), les thèmes mythiques, éthiques, homoérotiques et la manière dont ils sont exprimés, appartiennent tous à l'ensemble codifié des représentations relatives à l'adolescence.

Quelques allusions contenues dans le chant, la course rituelle, son déroulement à l'aurore, la présence du peuple assemblé, la parure éclatante de pourpre et d'or de la chorège, les offrandes, permettent de proposer une hypothèse sur l'occasion de la performance : un festival en l'honneur d'Hélène, célébré dans son sanctuaire du Platanistas, lieu ombragé par les arbres qui lui donnent son nom.

Cette deuxième partie de l'étude illustre la relation qui unit les documents sur lesquels se fonde la problématique (en l'occurrence les deux fragments d'Alcman) à ceux sur lesquels est construit le système d'interprétation. L'analyse synchronique du corpus concernant le phénomène choral dans l'Antiquité grecque est ainsi nuancée par l'étude historique d'un document particulier, circonscrit dans l'espace et dans le temps. Cette pratique du rapport qui lie système et histoire, permet à une analyse structurale de rejoindre le domaine de la philologie traditionnelle et de proposer des solutions à ses problèmes : cela nous semble constituer l'apport méthodologique fondamental de l'ouvrage de Calame.

Les thèmes traités, mythologiques, iconographiques ou littéraires, sont au nombre de ceux qui ont toujours joui d'une grande fortune dans la culture européenne jusque dans notre modernité (pensons au *Bain de Diane* de Klossowski) : l'étude de Calame, remplaçant ces thèmes et ces motifs constitutifs de l'image traditionnelle de la Grèce ancienne dans leur contexte et dans le réseau complexe de leurs relations et de leurs significations historiques, ne diminue pas pour autant leur force évocatrice ; au contraire.

Fabienne BURKHALTER

Rome, juillet 1978.

et Alessandra LUKINOVIC-LIENHARD.

revue de l'université de bruxelles – 1979 /1-2

Travail de Poésie

numéro composé par Claude Royet-Journoud

«Travail pratique : car il faut savoir»
(Anne-Marie Albiach, *Etat*, Mercure de France, 1971)

Jacques SOJCHER : Pourquoi *Travail de poésie* ?

Claude ROYET-JOURNOUD : Je voulais rassembler des textes pour donner à lire ce qui les sépare et ce qui les unit. Faire s'entrechoquer les voix, les récits. Car il importe au premier chef que l'entre-texte soit lu. Une revue, c'est construire un livre à plusieurs ...

J. S. : Est-ce une anthologie, un choix arbitraire ?

C. R.-J. : Non. Pour moi toute anthologie est «réactionnaire». Lecture, écriture ne sont pas dissociables, on le sait. Ecrire, c'est prendre parti. J'ai travaillé à ce numéro comme sur une partition. J'ai composé à l'oreille, travaillé musicalement le sens.

J. S. : Malgré le titre, la poésie n'occupe pas toute la place dans ce numéro ?

C.R.-J. : Vous voulez dire qu'il y a des proses ? La verticalité ne fait pas le poème. La densité de langue, oui. Le sens nous laisse dans la perte où le travail a lieu ...

Sommaire :

Jacques SOJCHER : *Préface qui n'introduira pas* ; Jean DAIVE, Joerg ORTNER : *Hypothèses d'un soleil* ; William BRONK : *Cinq poèmes* (traduits par Jacques ROUBAUD) ; Pierre ROTTENBERG : *Un An plus tard* ; Roger LEWINTER : *Du travail de poésie* ; Jacques ROUBAUD : *Paysages déductifs. Onze onzains estramps en tons distincts* ; Véra LINHARTOVA : *Intervalles* ; Keith WALDROP : *Du «jardin de l'effort»* (traduit par Jacques ROUBAUD) ; Jacqueline RISSET : *Sound of Shape A Roman J. et Gertrude S.* ; Pascal QUIGNARD : *Le Misologue* ; Dominique ROUCHE : *Un article secret* ; Roger GIROUX : *Le secret d'MNOPQ ?* ; Mathieu BÉNÉZET : *X* ; Bernard NOËL : *Fable de la langue* ; Rosmarie WALDROP : *French Poem* ; Joseph GUGLIELMI : *Aux grands hommes la P ... reconnaissante* ; Larry EIGNER : *Les choses bougent ensemble ou très loin* (traduit par Joseph GUGLIELMI) ; Edmond JABÈS : *Le dernier livre est toujours avant* ; Anne-Marie ALBIACH : *La nudité comme apparat* ; Alain VEINSTEIN : *Dix pas avant les ruines* ; *Bibliographie.*

236 p. / 330 FB / 48 FF.

«Un numéro en tout point remarquable» (*Le Nouvel observateur*, 9-15 juin 1980).

revue de l'université de bruxelles – 1980

/1-4

La Belgique malgré tout

littérature 1980

numéro composé par Jacques Sojcher

69 écrivains francophones et flamands interrogent leur Belgique-fiction et, au-delà des partages de langues, de régions, de micronationalismes, montrent un pays multiple, d'ailleurs et d'ici, des écritures pas toujours conformes au «Bon Usage».

Sommaire :

Malgré tout par Jacques Sojcher	Gaspard Hons	Marc Quaghebeur
	Jacques Izoard	Daniël Robberechts Dominique Rolin Marc Rombaut
Pierre Alechinsky	François Jacqmin Claude Javeau Philippe Jones	Eugène Savitzkaya Louis Scutenaire Jean Sigrîd
André Balthazar Claude Bauwens Pol Bury	Hubert Juin Théodore Koenig	Georges Simenon Jacques Sojcher Albert Spinette
Jacques Cels Hugo Claus William Cliff Françoise Collin Gaston Compère Jacques Crickillon Marcel Croës	Anne-Marie Lafère Françoise Lalande Werner Lambersy Jean-Claude Legros Claire Lejeune Marc Lesir Suzanne Lilar Jacques-Gérard Linze	Stefaan van den Bremt Jean-Pierre Verheggen Fernand Verhesen Johnnie Verstraete Pascal Vrebos
Huguette de Broqueville Jacques De Decker Frans De Haes Luc de Heusch Pierre Della Faille Conrad Detrez Freddy De Vree	Joan Marti Pierre Mertens André Miguel Marcel Moreau Jean Muno	François Watlet Paul Willems Lilianne Wouters
Paul Emond	Paul Neuhuys Joseph Noiret Hubert Nyssen	Littérature et fonctionnement idéologique en Belgique francophone par Marc Quaghebeur
Daniel Fano Serge Fauchereau	Joseph Orban	
Jef Geeraerts Serge Goldwicht Ernest Gorbitz	Benoît Peeters Gabriel Piqueray Marcel Piqueray	dessin de couverture Hergé

Ce numéro de la *Revue de l'Université de Bruxelles* constitue le tome I de l'ouvrage collectif

Littérature Enseignement Société

publié par Ralph Heyndels

Le numéro 1980/3-4 de la *Revue de l'Institut de Sociologie* comprend le tome II de ce livre, intitulé

La société : de l'école au texte

Avec la collaboration de : Ralph Heyndels, Claude Javeau, Jacques Sojcher, Charles Grivel, Marcel Voisin, André Botte, M. P. Schmidt, André Robinet, J.-M. Rosier et al., Alain Goldschläger, Yves Chevrel, Nicole Geunier, René Poupart, Albert Mingelgrün, Peter Fine, Claude Labrosse, Jacques Leenhardt, Erich Höhler, Charles Castella, Miklos Szabolcsi, Adrian Marino, Jacques Dubois, Marc Angenot, Stéphane Sarkany, Alain Viala, Alain Baudot, Roger Deldime

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.