



18

Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis

Studia Romanica II

18
Annales
Academiae
Paedagogicae
Cracoviensis

Studia Romanica II

pod redakcją
Reginy Lubas-Bartoszyńskiej

Wydawnictwo Naukowe
Akademii Pedagogicznej
Kraków 2003

Recenzenci

prof. dr hab. Aleksander Ablamowicz

prof. dr hab. Kazimierz Bartoszyński

prof. dr hab. Stanisław Grzybowski

prof. dr hab. Magdalena Wandzioch

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe AP, Kraków 2003

projekt graficzny serii Jadwiga Burek

ISSN 1643-6520

Redakcja/Dział Promocji

Wydawnictwo Naukowe AP

31-116 Kraków, ul. Studencka 5

tel./fax (0-12) 430-09-83

e-mail: wydawnictwo@ap.krakow.pl

druk i oprawa Wydawnictwo Naukowe AP, zam. 66/03

SUR LA POÉSIE

Bertrand Degott

Regarder le monde en vers

Il est difficile de dire *de quoi* la poésie parle – puisque le langage poétique ne désigne rien, ou du moins rien de connu. Difficile aussi désormais – puisque le vers n'en est plus le véhicule obligé – de dire *comment* elle parle. Afin de nuancer ces idées aujourd'hui reçues, je voudrais développer ici une conception de la poésie à laquelle je suis attaché, quand même elle pourra paraître rétrograde. Parler d'une poésie qui ne renonce ni au vers ni à la référentialité. Présenter des poètes qui s'efforcent de tenir une parole "à hauteur d'homme",¹ en renouant avec le quotidien et la circonstance, en refusant la métaphore et le bricolage outré du signifiant. Pour qui le poème n'est ni un appareil à court-circuiter le langage (tel que Rimbaud peut-être et les surréalistes à coup sûr en rêvaient) ni une chambre d'échos ou un objet clos sur lui-même (à la façon du *ptyx* mallarméen, ou de ce qu'a bien voulu en faire le structuralisme).

S'il est clair depuis belle lurette que la poésie n'est pas réductible au vers, on pourrait se demander ce qui justifie qu'il soit soit évincé du champ poétique, du moins par une certaine *doxa*. "L'alexandrin et la rime sont morts", lit-on par exemple dans le fascicule né du 13^e forum *Le Monde, Devoir de mémoire, droit à l'oubli?* (Le Mans, 26–28 octobre 2001). Il est vrai que c'est en réponse à la question "Faut-il oublier la poésie?" et qu'on y trouve posé de manière tout aussi péremptoire, avec la même méconnaissance – effective ou feinte – du terrain : "Autrefois, tous les écoliers et les lycéens apprenaient par cœur des textes poétiques. Cette habitude de mémoire s'est éteinte et la poésie a-t-elle encore des lecteurs?" On se demandera alors, non pas si le vers est mort puisque à l'évidence il est vivant et constamment prêt à renaître de ses cendres – j'en donnerai quelques exemples — mais ce qu'il peut apporter, encore aujourd'hui, à la poésie.

¹ La formule a été vulgarisée par le *Panorama critique* de Jean Rousselot (Seghers, 1952), mais elle est bien sûr antérieure. (Voir J.-Y. Debreuille, *L'École de Rochefort. Théories et pratiques de la poésie 1941–1961*, PUL, 1987, p. 330 et 331.)

Le vers comme un phénix : les sonnets réalistes de Guillevic

En décembre 1953, le poète Guillevic (1907–1997) rompt pour cinq ans avec le vers libre de ses recueils antérieurs, *Terraqué* (1942), *Exécutoire* (1947) notamment. De cette période où il renoue avec le vers traditionnel et surtout avec le sonnet, témoignent les *31 sonnets* (Gallimard, 1954) et les sept sonnets de *L'Âge mûr* (Éditions Cercle d'art, 1955). Écrits dans un contexte de guerre froide, certains sont des poèmes de circonstance. Par exemple sur la mort des époux Rosenberg :

Ils sont morts tous les deux, maintenant. Ils sont grands.
Ils ont marché muets vers la chaise électrique,

(Guillevic, “La preuve”, sonnet écrit du 4 au 31/1.54)

Pour nombre d'entre eux, l'engagement du poète à gauche est manifeste :

En Union Soviétique, en Chine, ailleurs encore,
Le peuple a mis la main sur les choses; l'aurore
De ce temps-là du communisme où vous vivrez

Fait bouger l'horizon. Pourquoi ne pas le dire,
Notre plus doux espoir? [...]

(Guillevic, “Aux hommes de plus tard” VI, *31 sonnets*)

On a beaucoup reproché à Guillevic d'avoir ce faisant soutenu Aragon dans son débat sur la “poésie nationale”.² Cependant, lorsqu'on suit dans son évolution l'écriture de ces sonnets, on constate que l'inspiration politique cède peu à peu devant une inspiration plus familière, lyrique ou autobiographique. Guillevic en effet s'adresse à sa femme Jacqueline, à ses filles, à ses amis, il parle de son enfance bretonne :

À Saint-Jean-Brévelay notre école publique
Était petite et très, très pauvre : des carreaux
Manquaient et pour finir c'est qu'il en manquait trop
Pour qu'on mette partout du carton par applique,

Car il faut voir bien clair lorsque le maître explique.
Alors le vent soufflait par tous ces soupiraux
Et nous avons eu froid souvent sous nos sarrau[s].
Par surcroît le plancher était épisodique

(Guillevic, “L'école publique”, *31 sonnets*)

² En défendant le vers et le sonnet français, Aragon prônait dans ces années 1953–1954 “la liquidation de l'individualisme formel en poésie”, dans la continuité d'une tradition récemment restaurée par la poésie de Résistance, moins d'ailleurs contre l'invasion de la culture “cosmopolite” venue des États-Unis, que dans la lignée des théories jdanoviennes du réalisme socialiste soviétique. Ses articles des *Lettres françaises* sont recueillis dans le *Journal d'une poésie nationale*, Lyon, Henneuse, 1954.

Si ces sonnets ont été – et continuent d’être – décriés souvent sur la base de préjugés, je m’intéresserai davantage aux quelques voix qui les défendent. Ainsi Jean-Yves Debreuille, entre autre à propos de “L’école publique”, a montré que Guillevic n’est pas infidèle dans *31 sonnets* à la poétique de *Terraqué*³; d’ailleurs, même s’il ne l’aimait pas, le poète n’a jamais renié son recueil. Seule voix favorable dans la critique des années 1954–1955, Jean Grosjean suggère, avec un sens du paradoxe qui le caractérise, que la forme la plus contraignante pourrait être au fond la plus neutre :

[...] Guillevic abandonne ses rythmes antérieurs.
Qu’y gagnons-nous? Quand il croit devoir être plat, ça se voit honnêtement comme plat :

*De Paris à Nancy trois cent huit kilomètres
La route est assez bonne et quand il fait beau temps...*

alors que le ci-devant :

*Fallait-il donc faire tant de bruit
Autour d’une chaise...*

feignait l’oracle tombé tel et gauchement de la bouche des dieux insolents. Soyons rassurés. Et, quand il nous fait des présents magnifiques, nous n’avons plus à douter s’ils tiennent à des astuces de typographie. Il a repris le mode traditionnel dont nous connaissons assez l’impuissance formelle pour n’attribuer qu’au poète la réussite :

*Je veux savoir comment tu pencheras le cou
Lorsque le soir tombant nous fermera l’espace.*

[...] C’est en innovant le moins possible dans les procédés qu’apparaît probablement le mieux la force de la chose dite.

(J. Grosjean, *La Nouvelle NRF*, n°27, 1^{er} mars 1955)

On m’objectera que c’est le Grosjean de *Majestés et passants* (Gallimard, 1956) qui parle, et que lui-même ne fait pas grand cas de ces deux cents pages décasyllabées. Il reste pour moi cette idée essentielle que la forme commune est une manière de non-forme (ou du moins se caractérise par son impuissance en tant que telle) mais aussi que la recherche de procédés innovants se fait nécessairement aux dépens (au détriment) de la chose dite. Ce qui est une manière, me semble-t-il, de dépolitiser la “liquidation de l’individualisme formel”.

Avec la distance presque d’un demi-siècle, il paraît en tout cas réducteur de ne voir dans les *31 sonnets* que l’aboutissement du débat orchestré par Aragon. Dans cette parole de circonstance (qui reflue de l’événement politique à l’événement intime), on peut aussi voir la recherche d’un réalisme en poésie, qu’il n’est pas

³ “L’être et le paraître : l’épisode des sonnets”, *Lire Guillevic*, PUL, 1983, p. 67–86. Voir aussi *L’École de Rochefort*, *op. cit.*, p. 351–356.

indispensable de nommer socialiste. C'est ainsi du moins que je comprends les vers de tel sonnet :

Restons au ras des fleurs, des herbes, des prairies.
Regardons-les vraiment. Pour la première fois
Peut-être, voyons-les. Oublions le pourvoi
Dont la terre est frappée au nom des fêtes.

[...]

Restons au ras des fleurs. Restons auprès des hommes.
Ce n'est pas un espoir que d'espérer mourir.

(Guillevic, sonnet sans titre daté du 14/5.54)

Que m'importe de savoir qui le poète tient responsable de cette vision apprise ou hallucinée que nous avons du monde – le surréalisme ou l'impérialisme U.S. en 1954, les avant-gardes ou les médias aujourd'hui — dès lors que l'*ethos* poétique concerne aussi bien le domaine esthétique. Ce qui m'importe, c'est de constater que la poésie "de circonstance" (mais sans connotation péjorative, la poésie *quand elle a quelque chose à dire*) a besoin du vers régulier, que le lyrisme – appelons-le autobiographique – est peut-être à ce prix.

Le vers autobiographique : Réda, Cliff, Colombi

La justification conjoncturelle est d'ailleurs d'autant moins tenable que le cas de Guillevic n'est pas isolé et qu'aujourd'hui d'autres poètes, non des moindres, reviennent au vers ou refusent de l'abandonner. De manière significative, leur poésie narrativo-descriptive décline tous les degrés du discours autobiographique.

Jacques Réda (né en 1929) a lui aussi pris rang en 1991 dans cette *défense et illustration* du vers français avec sa *Lettre sur l'univers et autres discours en vers français* et a récidivé depuis avec *L'Incorrigible* (Gallimard, 1995) et *La Course* (*ibid.*, 1999), ces deux derniers recueils sous-titrés "poésies itinérantes et familières". Poésie d'un monde familier – où nous vivons et qui nous est commun — dans une forme qui ne nous est pas moins familière – telle ce que chacun peut identifier comme un sonnet en vers de 14 :

Bien qu'ils ne servent plus parfois depuis vingt ou trente ans,
On n'a pas démoli ces grands ateliers, près des gares,
Aux carreaux tous crevés par de méticuleux barbares
Pour se venger d'un bal qui les a laissés mécontents.

Des buissons ont poussé le long des murs, et des hectares
D'herbe folle envahi les rails devenus hésitants.
Ici le monde enfin s'achève; on dirait que le temps
A résolu de s'endormir entre ces murs. De rares

Oiseaux doivent nicher au bord de la tuile qui peut
Choir d'un moment à l'autre dans la fière ortie. Un peu
Plus loin, derrière les butoirs fleuris de clématite

Et des citernes où la nuit seule croit voyager
Quand du vent les frôle, un bois noir ombrage une petite
Enclave humaine en triangle – cabane, potager.

(J. Réda, *La Course*, p. 134)

Pour l'occasion, le sonnet ne fait pas que fournir un cadre à la description, il montre encore les efforts du vers pour rattraper la phrase. Dans cette concurrence des deux dynamiques (la phrase et le vers), je situe pour une part le plaisir du vers régulier. Quelquefois pourtant – dans “La Course” par exemple, le poème éponyme – le poète paraît s'écarter de la règle :

Incapable de me guider la nuit sur les étoiles,
en cas de besoin je me fie en plein jour au soleil.
À moins, comme aujourd'hui, qu'un plafond bas ne le voile
m'abandonnant sans repères aux approches de Montreuil.

(J. Réda, *La Course*, p. 54)

Mais ce sont là des vers «“mâchés”». (C'est-à-dire conformément au parler usuel des régions situés en France au nord de la Loire, la diction – effective ou mentale – y doit élider les “e” muets non indispensables à la prononciation.⁴)» Comment éliderons-nous alors? “Incapabl(e) de m(e) guider...” ou bien “Incapabl(e) d(e) me guider...”? “je m(e) fie” ou “j(e) me fie”? Cela importe-t-il vraiment d'ailleurs? ne s'agit-il pas moins d'affirmer une frontière (entre la langue d'oïl et la langue d'oc) que d'établir un lien? Le poète fait appel à la capacité métrique⁵ de son lecteur, joue à déplacer sans les transgresser les règles communes et ce jeu a un caractère éminemment phatique... Et finalement, en rappelant l'importance du *e* caduc, Jacques Réda ne rappelle-t-il pas sur le mode ludique ce qu'écrit Yves Bonnefoy pour qui la présence-absence de ce “schwa” marque l'altérité profonde du langage poétique?

Ce qu'une poésie a d'autobiographique tient pourrait-on dire au choix de mettre en scène le *moi* social, à ce que le poète conçoit les rapports entre l'écrivain et l'homme au point de faire de l'un le personnage de l'autre. Ainsi, comme Jacques Réda distingue soigneusement les deux, si nous assistons bien à ses spectacles nous apprenons peu sur sa vie privée. Il n'en va pas de même pour William Cliff (né en 1940), auteur d'une *Autobiographie* (La Différence, 1993), et pour qui l'écart est moindre. Le statut d'autobiographie pourrait en effet difficilement être dénié à ce recueil de cent sonnets qui vont jusqu'à 30 ans :

⁴ C'est ce que nous apprend une note, p. 143.

⁵ À la suite de Benoît de Cornulier (*Théorie du vers*, Seuil, 1982), j'appelle *capacité métrique* la capacité (par “diction – effective ou mentale –”) à distinguer un vers juste d'un vers faux, à identifier un mètre.

je suis né à Gembloux en mil neuf cent quarante
mon père était dentiste et je l'ai déjà dit
ma mère eut neuf enfants et je l'ai dit aussi
pourquoi faut-il que je revienne à cette enfance?

(W. Cliff, *Autobiographie*, p. 17)

Comme on n'a qu'une famille et qu'une seule vie, et qu'en outre on ne naît qu'une fois, le pacte d'authenticité expose en effet – sauf à en garder le récit pour une publication posthume – à d'inévitables redites. Cliff excelle dans ce ressassement prosaïque en vers qui n'est pas sans rappeler parfois celui qui fut son lecteur et mentor, Raymond Queneau :

Je naquis au Havre un vingt et un février
En mil neuf cent et trois.
Ma mère était mercière et mon père mercier :
Ils trépignaient de joie

(R. Queneau, *Chêne et chien*, 1937)

Mais c'est aujourd'hui en dizains surtout que William Cliff dit ses voyages, son expérience du monde des hommes, et en dizains qu'il formule son art poétique :

tous les matins je peux faire un dizain
afin de rendre compte de la course
que fait mon temps dans le cours incertain
d'une vie incertaine qui s'émousse
je peux voir les nuages qui se poussent
dans le ciel à travers la tabatière
et essayer de mettre la matière
du temps qui passe dans mon écriture
tant qu'à la fin à force de le faire
ce mien temps deviendra littérature

parce que la procession de la vie
humaine a besoin d'être retracée
de façon assez hautaine l'envie
m'est venue de repasser le fossé
qui nous sépare des vagues chassées
derrière nous par la fuite du temps
et saisissant la plume je me tends
pour marquer la cadence de son cours
au rythme lent et solennel que rend
ce moule court où j'ai pris mon séjour

(W. Cliff, in *Écriture de soi. Secrets et réticences*, L'Harmattan, 2002)

Le mètre poétique n'est pas seulement – comme on vient de le voir avec Réda – celui de l'arpenteur, sa dimension rythmique le fait apte à rendre "la matière/ du

temps qui passe”. Le “rythme lent et solennel” de la strophe carrée, le “moule court” qui fut aussi celui de la *Délie* de Maurice Scève sont autant de moyens formels mis en œuvre pour dire la “procession de la vie”, la succession des événements dans le temps. Et si la marche en avant de la phrase la fait fréquemment déborder du vers, c’est analogiquement que toujours quelque chose échappe, que le monde toujours se dérobe à notre expression.

Dernier de ma série de poètes autobiographes, Jean-Pierre Colombi (né en 1941) n’a publié que trois recueils jusqu’à ce jour : *Leçons de ténèbres* (Gallimard, 1980), *Allégories de l’automne et des autres saisons* (*ibid.*, 1986), *La Sorte d’ombre* (*ibid.*, 1996). La forme y tient une place telle qu’on devine le poète hanté par la perfection, désireux de faire de son recueil l’équivalent d’un jardin zen ou d’une forme absolue :

J’ai cru que je pourrais représenter la composition de mon livre d’allégories par un de ces objets fractals dont parle Mandelbrot⁶ mais j’y ai renoncé.

(J.-P. Colombi, “Ligaments déchirés”, *NRF* n°515, déc. 1995, p. 56)

Comme chez Francis Ponge à qui d’ailleurs l’allégorie importe autant que de “démesurer l’objet”, les changements d’échelle sont fréquents dans le recueil de 1986 :

Il y a un énorme iris dans le jardin
Avec de la barbe dorée sur les pétales
violets

L’extrémité mouillée de mes chaussures brille
De grosses gouttes d’eau roulent entre les ombres
et je dou-

cement crois être plus petit que mes chaussures
et traverser l’iris comme une cathédrale
avec des

draperies d’odeurs sombres

(J.-P. Colombi, *Allégories...*, p. 12)

Le “je” est véritablement celui d’un Jean-Pierre aux pays des merveilles, le changement d’échelle s’opérant par la troncation enjambante et l’agrammaticalité. Si le poète a recours à la modalisation (“ crois”), c’est sur cette même ligne de partage entre ici et ailleurs. L’allégorie aurait-elle alors ce sens – si elle permet d’entrer dans un iris comme dans une cathédrale — que sur la base de la référence au monde réel le poète puisse redonner le sacré? Le rapport fait plus haut avec l’œuvre de Ponge mérite quelques précisions néanmoins. Si on est loin en apparence de la “fabrique”

⁶ Benoît Mandelbrot est un mathématicien français d’origine polonaise (né en 1924), qui a travaillé sur les objets géométriques – appelés *fractales* – dont chaque partie a la même forme que le tout à échelle réduite.

pongienne, si Colombi ne laisse rien transparaître du travail poétique, les deux démarches ont tout de même ceci en commun qu'elles invitent à voir le monde autrement, avec un œil nouveau, lavé des catégories apprises.

La Faute à Rousseau, dans un récent numéro, problématise admirablement les rapports entre autobiographie et poésie. De façon générale, dès que le poème raconte, l'écart diminue entre le "je" lyrique et le "je" autobiographique et rend insoutenable toute revendication de pureté générique. Mais l'on sait gré à Philippe Lejeune de chercher l'intérêt d'"écrire sa vie en vers":

D'abord vous trouvez bizarre cette contrainte, qui semble parfois se moquer autant de la poésie que de l'autobiographie, être à deux doigts de la parodie (et qui parfois en est une, protection inspirée par la timidité). Et puis vous remarquez que cette bizarrerie est inspirante. Certaines choses demandaient, pour être dites, à être contournées. D'autres deviennent plus proches parce que la métrique force à renouveler le vocabulaire. Vous redoutiez qu'avec l'alexandrin, ou un mètre régulier, arrive le lieu commun et vous êtes devant une langue toute neuve.

(P. Lejeune, "Écrire sa vie en vers", *La Faute à Rousseau* n°29, février 2002, p. 30)

À la fois écran et moyen d'enquête, tel est en effet le vers en général, et dans cette dialectique je situerai l'usage qu'on en fait : l'artiste est aussi artisan, c'est à lui qu'il appartient de savoir jusqu'à quel point il fera oublier son travail.

Inutile de dire pour finir sur ce chapitre ce que des poètes tels Réda, Cliff ou Colombi peuvent avoir d'agaçant pour certains de nos contemporains : 1° leurs vers sont réguliers, voire rimés (alors que le vers est libre), 2° leur poésie est prosaïque (alors que la poésie doit être poétique). Or ces deux raisons d'agacement à mon avis s'annulent puisque le choix du vers est compensé par davantage de prosaïsme (et vice-versa). C'est-à-dire que de tels poètes perpétuent la tradition du vers français, tout en questionnant mieux que ne pourrait le faire le vers-libriste la distinction entre vers et prose. Chemin faisant (la métaphore s'impose pour tous ces poètes de la "marche à pieds"⁷), ils font bouger les frontières des genres, et jusqu'à nos critères de littéarité.

Voir et désigner le monde en poésie

Un rappel historique est ici nécessaire, quand même tout cela est souvent rebattu, et ne nous éloignera qu'en apparence de notre propos. Reportons-nous donc plus d'un siècle en arrière. Alors même qu'on cesse de confondre la poésie au vers, Mallarmé l'identifie à la littérature :

Un désir indéniable à mon temps est de séparer comme en vue d'attributions différentes le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel.

⁷ L'expression est de William Cliff (*Marché au charbon*, Gallimard, 1978, p. 42).

Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel *reportage* dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains.

(Mallarmé, *Crise de vers*)

La glose est-elle encore nécessaire? Comme contrepied de l'usage commun, l'intransitivité et la gratuité du langage poétique deviennent par extension critères de littérarité. Tout au plus oublie-t-on parfois que Mallarmé reste fidèle dans ces lignes à l'esthétique symboliste... Aussi Dominique Combe peut-il écrire :

Ce n'est vraiment qu'avec la postérité de Baudelaire – avec Mallarmé, mais aussi Rimbaud – que se dessinent avec précision les contours d'une nouvelle rhétorique des genres, dont l'exclusion du récit est la clé de voûte.

(D. Combe, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, José Corti, 1989, p. 9)

Comme par symétrie de ce que Jean-Yves-Tadié appelle "récit poétique", le récit en vers est lui aussi le siège d'"un conflit constant entre la fonction référentielle, avec ses tâches d'évocation et de représentation, et la fonction poétique, qui attire l'attention sur la forme du message".⁸ Plus qu'un pareil conflit, c'est l'exclusion de tout référent qui menace : le poète cessant non seulement de "narrer" mais aussi d'"enseigner, même décrire", le langage poétique finirait-il par ne plus désigner? S'interrogeant sur la référence dans la poésie contemporaine, Michel Collot montre ce qu'elle a de complexe et d'assurément paradoxal : "Ce qui est en jeu [...], ce n'est pas la manifestation d'un autre monde, mais la révélation que notre monde est autre que nous le croyons, la mise au jour de son altérité secrète".⁹ Ou encore, comme le dit joliment Christian Bobin, "[q]uand on voit ce monde on voit l'autre en transparence, comme le filigrane pris dans la trame du papier".¹⁰ Ainsi, ce qui distinguerait le langage poétique du langage ordinaire, c'est cette "référence dédoublée"¹¹ dont parlait Jakobson : par ses images autant que par son travail proprement formel, le poème montre à la fois ce qu'est la chose et ce qu'elle n'est pas, sa face apparente et sa face cachée, de cette manière associant l'ici et l'ailleurs. On voit alors ce qu'ont d'univoque les formulations d'un Sartre pour

⁸ J.-Y. Tadié, *Le Récit poétique*, PUF, 1978, p. 8. J'ai développé la question du récit en vers dans deux versions d'un même travail : 1°) "Lorsque ferraillent poète et romancier. Le récit en vers chez W. Cliff et chez R. Ducharme", in *Le Croquant* n° 28 (novembre 2000); 2°) "Le récit en vers chez W. Cliff et chez R. Ducharme : l'épique revu et (sévèrement) corrigé", in *L'Épique : fins et confins* (Presses universitaires franc-comtoises, 2000).

⁹ M. Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989, p. 158.

¹⁰ C. Bobin, *Ressusciter*, Gallimard, 2001, p. 30.

¹¹ Pour schématiser, c'est à la fois le sens propre et le sens figuré, la dénotation et la connotation, et non l'un sans l'autre comme le voulait Jean Cohen : "la phrase poétique assigne à ses termes une *fonction* que leur sens (dénotatif) est inapte à remplir" (*Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966, p. 211).

qui "l'attitude poétique [...] considère les mots comme des choses et non comme des signes"¹² ou encore d'un Georges Perros :

Les poètes écrivent mal. C'est leur charme. Si tout le monde écrivait comme Anatole France, lire ne serait plus et définitivement qu'une entreprise maussade. Ils écrivent mal, n'ayant qu'un obstacle, mais cet obstacle impossible à franchir. Ils le retrouvent partout. C'est le mot.

(G. Perros, *Papiers collés*, Gallimard, 1960; rééd. "L'Imaginaire", p. 80 et 81)

Le langage, réalité proprement humaine, est comme l'écrit justement Yves Bonnefoy "la meilleure et la pire des choses"¹³ : la pire parce que son usage courant, l'*aliénation linguistique*, nous maintient à la surface des choses et nous interdit le *sentiment de présence*, participation spontanée au monde; la meilleure dans la mesure où la poésie, en "rémunér[ant] le défaut des langues" (Mallarmé), permet de restituer la face cachée du monde et d'accéder analogiquement à l'être intérieur. Michel Collot ne dit pas autre chose quand il écrit :

Le poème est en quête d'un référent inaccessible, d'un horizon vers lequel il tend mais qu'il est voué à manquer. Dans cet échec, nous nous proposons de lire une approche de la vérité de l'être, qui ne se donne qu'en se retirant.

(M. Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 181)

Aussi le poète est-il celui qui bute à la fois sur les mots et sur le réel, pour qui le mot est tout ensemble le signe et la chose (et l'on voit aussitôt combien Ponge informe une telle définition, pour qui "PARTI PRIS DES CHOSES *égale* COMPTE TENU DES MOTS").¹⁴ Autrement dit, poète est celui qui s'engage dans une double tension, par rapport au langage et par rapport au monde. Il lui faut d'une part "donner un sens plus pur aux mots de la tribu" (Mallarmé, encore !) sans toutefois cesser de parler le langage commun, ou encore utiliser le langage de tous, tout en faisant "d'emblée et durablement l'expérience de la musique qui est en puissance dans la parole".¹⁵ Il lui faut d'autre part voir le monde caché sans déformer pour autant le monde connu, en d'autres termes désigner le réel tout en le dépassant, mettre son poème en tension entre l'autobiographie et "les mémoires d'une âme" (Hugo). En somme, comme l'écrit encore Yves Bonnefoy :

de toutes les activités humaines la poésie est celle, précisément, qui, loin de simplement employer les mots, se pose d'emblée la question de leur valeur pour la vie, pour cette plénitude possible que nous aimerions appeler la vie.

(Y. Bonnefoy, "La meilleure et la pire des choses", *art. cit.*, p. 26)

¹² *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, 1948; rééd. "Folio/Essais", 1999, p. 19.

¹³ Y. Bonnefoy, "La meilleure et la pire des choses", *États provisoires du poème I*, Cheyne, 1999, p. 25-34.

¹⁴ F. Ponge, "My creative method", *Le Grand Recueil. Méthodes*, Gallimard, 1961, p. 19.

¹⁵ Y. Bonnefoy, "La meilleure et la pire des choses", *art. cit.*, p. 33.

Gérard Genette a montré tout ce que l'ouvrage de Jean Cohen pouvait avoir d'incomplet.¹⁶ J'en retiendrai pourtant cette définition structuraliste du poème comme "technique linguistique de production d'un type de conscience que le spectacle du monde ne produit pas ordinairement",¹⁷ pour l'associer à cette définition tout-public du Zen :

Le Zen est une attitude mentale, une manière différente d'appréhender la réalité, c'est "voir" sans a priori intellectuel, sans parasitage émotionnel, la chose nue : une fleur, un caillou, un paysage, un oiseau, une grenouille.

(H. Brunel, *Les Plus Beaux Contes zen* suivis de *L'Art des haïkus*, Calmann-Lévy, 1999, p. 13-14)

On peut mettre le poème en accord avec l'une et l'autre définition, pourvu que le type de conscience produit revienne à voir le monde autrement : à la fois le réel connu et autre chose qui n'est pas moins le réel. Christian Le Dimna, professeur à Hiroshima, a récemment présenté son DEA dans l'université de Franche-Comté sur les rapports entre l'expérience poétique et l'expérience mystique.¹⁸ Je retranscris ici quelques-unes de ses analyses, qu'il a lui-même en ces termes synthétisées :

Les recherches menées par certains poètes pour faire du poème l'instrument d'une connaissance du réel peuvent être rapprochées de l'ascèse suivie par les disciples des maîtres mystiques sur le chemin de la sagesse. On assiste dans la poésie contemporaine à une tentative de passer de "l'autre côté du désespoir" (Comte-Sponville) pour accéder à l'acceptation de ce qui est. Ce "oui" à ce qui est devient possible par un travail sur les images-émotions qui permet de "voir" et non plus de penser.

Sachant que pensée et langage sont indissociables et que toute action sur l'un, entraîne une modification de l'autre, nous pourrions aussi considérer le poème comme moyen de modifier la pensée sinon de provoquer son arrêt pour créer un état de conscience qui amène à "voir", ainsi que le tente le Koan zen.

On voit alors que le même impératif de "connaissance du réel" peut être rapporté non seulement à des raisons politiques (Aragon) ou éthiques (Bonnetoy), mais également à une démarche de nature mystique. Or cette exigence de "voir" pose de façon générale la question du recours au sens figuré, et conduit à un usage raisonné de l'image. En effet, dans la mesure où la tension entre vérité métaphorique et vérité littérale remet en cause la référence (ce n'est pas vrai référentiellement de dire "la feuille morte *est* une aile d'oiseau", et ça brouille la vision), nombre de poètes tendent aujourd'hui la main à travers les siècles et le surréalisme au Victor Hugo du "Guerre à la rhétorique et paix à la syntaxe". De Guillevic

¹⁶ Voir ce très stimulant article "Langage poétique, poétique du langage", *Figures II*, Seuil, 1969; rééd. "Points/Essais", p. 123-153.

¹⁷ J. Cohen, *Structure du langage poétique*, op. cit., p. 206 et 207.

¹⁸ C. Le Dimna, *Le Jeu du je. L'Expérience dans la poésie et la mystique contemporaines*, Besançon, septembre 2002.

discréditant la métaphore¹⁹ à Cliff vitupérant contre la “fausse détermination”,²⁰ j’entends les manifestations de ce que – après Aragon, mais pas pour les mêmes raisons – on peut bien appeler *réalisme* en poésie. Maintenir le lien avec le lecteur, c’est aussi pour le poète accepter *au départ* de désigner le monde qui nous est commun.

Pour ne pas conclure sur poésie, vers et prose

À maintes reprises, ne serait-ce que parce que son œuvre entière la met en question, Jacques Réda dit son attachement à la distinction traditionnelle entre vers et prose :

Je ne sais pas pour quelle raison j’écris tantôt en prose tantôt en vers, mais jamais entre les deux, dans le vers libre, que j’appellerais plus volontiers le *vers vague*.

(J. Réda, cité in *Le Monde* du 21.4.95)

À l’inverse le vers régulier aurait l’avantage d’être pour deux raisons précis.

Le vers est une règle qui ne garantit certes pas la qualité propre de ce qu’il mesure (fêtu de paille, fil d’or, brin de ficelle), mais c’est le seul outil de précision dont dispose en poésie l’outil mental qui le manie, et c’est le seul garde-fou.

(J. Réda, cité in *Libération* du 15.6.95)

D’abord en tant que mesure commune, vérifiable par tous; ensuite dans ce qu’il permet comme référence au monde commun, et partant dans ce qu’il interdit en matière de débordements. Dans ces conditions, je n’hésite pas à dire que le vers pourrait être un moyen objectif (oh ! pas le seul, probablement, ni le plus efficace...) de satisfaire à l’exigence qui se fait jour de voir le monde et de partager avec le lecteur le sentiment de présence. Et c’est dans les débordements que je situerais la poésie sonore ou expérimentale : je la comprends si peu, puisqu’elle a déserté le vers et le monde commun, que je dirais qu’elle ne s’intéresse plus qu’à ses trébuchements sur le langage, comme autant de faux-pas qu’elle donne tout à la fois pour forme et pour univers de référence...

Le poète artisan du vers reste libre, on l’a dit, de laisser voir ou non ses instruments, voire d’y faire tenir sa poésie tout entière. Mais pour revenir à nos poètes, entre la perfection formelle d’un Colombi et les gaucheries cliffiennes, on voit que les choix en vers sont multiples. Et cela m’amène à revenir sur cette

¹⁹ “[...] la métaphore n’est pas pour moi l’essence du poème. Je procède par comparaison, non par métaphore. C’est une des raisons de mon opposition au surréalisme.” (*Vivre en poésie*, Stock, 1980, p. 182 et 183.)

²⁰ “Une des choses que je trouve insupportable dans la poésie contemporaine, c’est la fausse détermination, que les surréalistes ont mise à l’honneur. “Une bouteille d’espoir”, des trucs du genre.” (“William Cliff : la vie comment ça rime”, *Le Carnet et les instants* n°77, 15 mars-15 mai 1993.)

question que soulevait Philippe Lejeune du vers comme moyen de parodie. Est-ce la parodie qui fait la spécificité du vers par rapport à la prose? Et d'ailleurs qu'est-ce qu'il parodie? En réponse à cette dernière question, une certaine *doxa* dirait que, tous les genres à leur déclin évoluant vers la parodie, la poésie en vers ne peut être aujourd'hui que parodique. Ce qui serait parodié en somme, et cette conclusion m'importe plus que le moyen d'y arriver, c'est la poésie versifiée. Plus largement, il me semble que le vers peut être conçu comme une manière de modalisation, une façon qu'a l'énonciateur de ne jamais tout à fait assumer son propos :

— **W.C.** : Comme les dizains sont une forme poétique, ils me permettent des échappées lyriques qui seraient mal venues en prose. Écrire en vers, c'est comme écrire entre guillemets. Donc, certaines incongruités, qui pourraient passer pour des erreurs, des réflexions qu'en prose on assumerait au pied de la lettre, sont présentées en perspective.

— **C.I.** : Ça permet l'ironie?

— **W.C.** : Voilà. Une distance. Dostoïevski disait : les vers ne sont qu'une bêtise, mais ça permet de dire ce qui autrement passerait pour une impertinence.

(“William Cliff : la vie comment ça rime”, *art. cit.*)

Et c'est en ceci qu'il permet de ne pas adhérer totalement à ce qui est dit que le vers m'intéresse. Entre une parole efficace (la prose) et une parole oraculaire (le vers libre), il pourrait être la parole poétique par excellence – tant il s'impose que l'entreprise poétique ne saurait être la recherche du vrai. Alors qu'il est le moyen de la poésie lyrique à l'origine, pourquoi ne pourrait-il rester l'instrument d'un “lyrisme critique” (Jean-Michel Maulpoix) ou d'un “lyrisme dégrisé” (Jean-Claude Pinson)? Ce qui rend le vers suspect peut être le risque qu'on y adhère sans conditions, alors que lui-même permet de désaffecter le reste. À la manière du potier chinois qui entaille le pot qu'il vient de tourner, le poète en vers devrait-il par quelque moyen remettre en cause la possible perfection de son poème? Reste alors à puiser dans le vers même les ressources qui mettront le vers à distance : entre la discordance hugolienne, la méprise verlainienne, la rime funambulesque de Banville à Rostand, l'histoire littéraire montre que les possibles sont nombreux...

Dans ces conditions, aux poètes pour qui la poésie *a quelque chose à dire*, le vers pourrait demeurer un moyen. Outre ce qu'on a dit de la mesure et du rythme pour rendre l'espace-temps, le chantonnement du vers lui confère encore des qualités mnémotechniques qui font défaut ailleurs, ainsi que la possibilité de se mettre en accord avec le chant du monde – ou avec la musique des sphères, comme on voudra : c'est à dessein que je ne chercherai à définir aucune de ces notions, n'ayant déjà que trop parlé de ce “quelque chose à dire”. Certes, la poésie n'est pas le vers, mais rien ne dit que le vers ne fait pas *également* la poésie.

Zobaczyć świat w wierszu

Streszczenie

Tekst poświęcony jest poezji bliskiej badaczowi i poecie jednocześnie, tzn. poezji, która preferuje wers i której nie obcy jest referent. I pod tym względem omawia autor poezję okolicznościową Guillelica, autobiograficzną Williama Clifffa, Jacquesa Rédy i Dominique'a Colombiego, przywołując wzorzec wcześniejszy Raymonda Queneau z *Chien et chène*, a następnie poezję która widzenie świata wskazuje tylko, odwołując się do wzorca Mallarméańskiego. Ta ostatnia to poezja Yvesa Bonnefoya czy Dominique'a Combiego. W ostatnim typie poezji najnowszej funkcja poetycka pozostaje w konflikcie z funkcją referencyjną. Jak każda poezja, która ma coś do powiedzenia często posługuje się rytmem i wersem.

Ferdinand Stoll

Paul Valéry : De la poétique à la poésie

“Il n’y a que deux choses qui comptent [...] : L’une, que je nomme *Analyse*, et qui a «la pureté» pour objet; l’autre, que je nomme *Musique*, et qui compose cette «pureté», en fait quelque chose.”¹

Quantitativement par rapport à l’ensemble de son oeuvre, la part de la poésie versifiée de Paul Valéry est plutôt mince : au long poème de *La Jeune Parque* (512 vers) et aux chaque fois 21 poèmes composant l’*Album de vers anciens* et *Charmes*, il faut ajouter 10 pièces diverses ainsi que deux mélodrames (*Amphion* et *Sémiramis*), les *Paraboles pour accompagner douze aquarelles de L. Albert-Lasard*, le libretto de la *Cantate du Narcisse*, plus une traduction en vers de 10 *Bucoliques* de Virgile. Cela fait en tout 200 pages sur les 1500 du premier volume de la Pléiade, alors que le second tome est entièrement consacré à la prose. Quant aux fameux *Cahiers*, ils ont été réduits à deux fois mille cinq cents, soit trois mille pages dans deux autres volumes de la Pléiade, alors que l’édition intégrale est constituée de trente mille pages. Stricto sensu donc, sur un ensemble de trente-trois mille pages, il n’y a que deux cents pages de poésie.

Cette approche quantitative se révélera pourtant trop étroite. Ainsi Michel Jarrety a pu écrire à juste titre : “Mais l’essentiel est à coup sûr qu’au moment où l’exercice du vers s’est pour près de vingt ans suspendu, le poème en prose au contraire se préserve”.² Ainsi par exemple on retrouve les mêmes thèmes dans *La Jeune Parque*, poème en vers de 1917, et *L’Ange*, poème en prose de 1945. Outre à *Poésie perdue*, il faudra se référer également à *Ego Scriptor et petits poèmes abstraits*,³ ouvrage en prose dont les parties s’intitulent respectivement “Poèmes et P.P.A.”,⁴ “Poésie” et “Ego scriptor”. L’adjonction des poèmes en prose se révèle

¹ In : Berne-Joffroy, *Présence de Valéry*, précédé de *Propos me concernant*, Témoignages, Plon, 1944, p. 83.

² Paul Valéry, *Poésie perdue. Les poèmes en prose des Cahiers*, édition de Michel Jarrety, Poésie / Gallimard, 2000, p. 9.

³ Présentation de Judith Robinson-Valéry, Poésie / Gallimard, 1992.

⁴ soit *Petits Poèmes Abstraits*.

donc indispensable et conduit à une vue beaucoup plus large sur la poésie valéryenne.

Pour bien saisir le sens de la poétique de Valéry, il faut au préalable se livrer à un essai d'interprétation de la fameuse nuit de Gènes. Il s'agit de la nuit du 4 au 5 octobre 1892, alors que Valéry a 21 ans. L'auteur a noté lui-même, de façon plutôt sibyllique :

Nuit effroyable – passée sur mon lit – orage partout – ma chambre éblouissante par chaque éclair – Et tout mon sort se jouait dans ma tête. Je suis entre moi et moi.⁵

On trouvera l'explication du double moi dans les *Cahiers* :

On pourrait écrire moi pour désigner sa personne et MOI pour désigner l'origine en général et le champ non moins général. Rien de plus impersonnel que ce MOI. Le M est invariant, origine, lieu ou champ, c'est une propriété fonctionnelle de la Conscience.⁶

Quant au moi personnel, Daniel Moutote précisera :

Le moi de Valéry en son intégralité, son vrai moi, ce sont les *Cahiers* qui s'accroissent à chaque aurore, qui seront 257 en 1945⁷ et qui prouvent que ce moi est d'abord et surtout un foisonnement intérieur de réflexions sur l'idée jaillissante, d'essais de l'esprit sur soi, *comme un lyrisme intellectuel*.⁸

La révélation de Gènes marque un revirement important dans l'idéologie du poète. Valéry s'en explique a posteriori en 1944, dans *Propos me concernant* :

A l'âge de vingt ans, je fus contraint d'entreprendre une action très sérieuse contre les "Idoles" en général. [...] Tout ceci me conduisit à décréter toutes les Idoles *hors-la-loi*. Je les immolai toutes à celles qu'il fallut bien créer pour lui soumettre les autres, *l'Idole de l'Intellect*, de laquelle mon *Monsieur Teste* fut le grand-prêtre.⁹

Effectivement, comme conséquence directe de la fameuse nuit de 1892, Valéry commence à écrire, dès 1893, chaque matin, dans un laps de temps variant entre

⁵ *Notes personnelles (inédites)*, citées par Agathe Rouart-Valéry dans le premier tome de la Pléiade, p. 20.

⁶ Ce commentaire éclaire singulièrement la problématique de *La Jeune Parque*, présente dès les trois premiers vers :

Qui pleure là, sinon le vent simple, à cette heure
Seule avec diamants extrêmes? ... Mais qui pleure
Si proche de moi-même au moment de pleurer?

⁷ 262 à l'heure actuelle.

⁸ D. Moutote, *Egotisme français moderne*, Paris, SEDES, 1980, p. 133. C'est nous qui soulignons.

⁹ Op. cit., p. 19–20.

quatre et huit heures, ses *Cahiers*. Suivront, en 1895, l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* et en 1896, *La Soirée avec M. Teste* qui figurent parmi ses oeuvres les plus "intellectuelles".

Jean Levaillant précisera :

En réaction contre la perfection décourageante de Mallarmé et de Rimbaud, et contre les bouleversements de la passion, Valéry décide de se consacrer à l'Idole de l'Intellect, et de renoncer à la littérature, *jusqu'à ce qu'il ait trouvé les moyens de la transformer*. Cette crise radicale est à l'origine du "système" valéryen, qui tend à mettre en place une science des opérations de l'Esprit.¹⁰

Dans le même ordre d'idées, le critique Berne-Joffroy renchérit :

Ce qui lui importe, ce n'est pas Valéry-poète, c'est Valéry-Teste. De même que Valéry-mathématicien et que Valéry-prosateur, Valéry-poète est au service de Valéry-Teste. Si Valéry-poète a adopté une méthode laborieuse, c'est parce que ce travail importait à Valéry-Teste et non point à la poésie.¹¹

Comment interpréter maintenant la méthode de M. Teste? S'agit-il d'un "discours de la méthode"? Valéry est certes cartésien, et il a consacré pas moins de quatre études à Descartes, recueillies dans les "Études philosophiques" réunies dans *Variété*. Mais il admire davantage l'égotisme de Descartes que sa méthode. Malgré la rédaction d'une *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Valéry est loin d'être systématique.

S'agit-il d'une "phénoménologie de l'esprit", comme le voudrait Daniel Moutote?¹² Certes, mais Valéry ne se veut pas philosophe, comme il l'a expliqué lui-même :

On m'a souvent reproché de ne pas faire de "système". Je n'en ai nulle envie. Mais je ne suis pas philosophe. [...] La philosophie est l'art de faire un système de toutes choses qui viennent à l'esprit.¹³

Malgré la séduction de la formule de Jean Levaillant, je ne crois pas non plus à une "mystique du moi".¹⁴ Je préfère plutôt parler d'une "théorie de la connaissance", telle qu'elle se dégage de la rédaction des *Cahiers*. "Je prends note de mes

¹⁰ In : Paul Valéry, *La Jeune Parque et poèmes en prose*, édition présentée par Jean Levaillant, Poésie / Gallimard, 1974, p. 140. C'est nous qui soulignons.

¹¹ Berne-Joffroy, *Présence de Valéry*, p. 200.

¹² D. Moutote, op. cit., p. 136.

¹³ P. Valéry, *Propos me concernant*, p. 46.

¹⁴ J. Levaillant, op. cit., p. 163.

idées”,¹⁵ dira Paul Valéry. Après l’exploration du moi à l’aube, Valéry mène une vie normale avec ses concitoyens le reste du jour, très au courant de l’actualité, très humain également (ce n’est certes pas M. Teste qui tombe amoureux de Catherine Pozzi et d’Emilie Noulet!). A l’appui de ma théorie, il faudra surtout se remémorer la conclusion de *L’Ange* (mai 1945) : *Et pendant une éternité, il ne cessa de connaître et de ne pas comprendre.*¹⁶

Pour ce qui est de la poésie valéryenne proprement dite, l’auteur lui-même s’en est expliqué abondamment dans le *Calepin d’un poète*, dans *Variété* et *Tel Quel*. Des commentaires sur les principaux poèmes de *Charmes* ont été faits par Alain dès 1929 et par Gustave Cohen, en Sorbonne et en présence de Valéry lui-même, en 1933. Les grands critiques valéryens comme Jean Hytier ou James R. Lawler ont pris la relève, et l’ensemble des histoires de la littérature française, dont Lagarde et Michard, consacrent des pages bien fournies à la poétique et à la poésie valéryennes. Pour éviter des redites, je mentionnerai tout simplement que Valéry emploie toujours le terme de poésie dans son sens étymologique de création, et je me limiterai à quelques citations :

Mes vers n’ont eu pour moi d’autre intérêt direct que de me suggérer bien des réflexions sur le poète.

Plus me chaut le faire que son objet. C’est le faire qui est l’ouvrage, l’objet à mes yeux – capital – puisque la chose faite n’est plus que l’acte d’autrui.

Et à propos de *La Jeune Parque*, poème de 512 vers que Valéry a mis 4 ans à composer, de 1913 à 1917, par réaction contre la guerre, l’auteur parle d’*Exercice* :

Il me semble que rien ne vaut de faire un long poème obscur pour éclaircir les idées.¹⁷

J’aimerais bien considérer Paul Valéry comme le dernier grand poète du XIX^e siècle. Cela s’inscrirait dans la tendance actuelle qui fait aller le XIX^e siècle littéraire de la Révolution Française à la Grande Guerre inclusivement. Disciple de Mallarmé, Valéry a réalisé la synthèse entre les symbolistes, en ce qui concerne la perfection et la pureté des vers, et les Parnassiens, pour ce qui est de la thématique utilisée. Cette

¹⁵ *Propos me concernant*, p. 11.

¹⁶ In : *La Jeune Parque et poèmes en prose*, p. 41.

¹⁷ P. Valéry, *Oeuvres*, Pléiade tome 1, passim pour les trois citations. C’est nous qui soulignons.

symbiose est admirablement illustrée par la formule de Jean Levaillant : “Dionysos sous les contraintes d’Apollon”.¹⁸

C’est ce qui explique que Valéry n’est pas fait école au XX^e siècle et qu’il n’a eu que quelques épigones, méconnus aujourd’hui. Pourtant l’admiration qu’il a suscitée en Europe était grande : la meilleure preuve en est la traduction que Rilke a faite de ses principaux poèmes ainsi que de deux textes en prose, *L’âme et la danse*, ainsi que *Eupalinos ou l’architecte*. Mais l’une des constantes de la poésie moderne et contemporaine française est qu’on y trouve quelques grandes figures isolées qui, à l’exception de Jacques Prévert, pratiquent toutes l’hermétisme (Saint-John Perse, Henri Michaux, René Char). Parmi les poètes encore en vie, la carrière et l’œuvre d’Yves Bonnefoy pourraient être rapprochées de celles de Valéry. On retrouve en effet chez Bonnefoy le même intérêt pour les grands poètes symbolistes (voir en particulier ses études sur Rimbaud et sur Mallarmé).¹⁹

Bonnefoy pratique une poésie entre les deux mondes (“Weltinnenraum”) qui n’est pas sans rappeler le double moi de Valéry (voir *Du mouvement et de l’immobilité de Douve*). Comme chez Valéry, de nombreux poèmes en prose (dont *Rue Traversière*) succèdent aux premiers recueils en vers de Bonnefoy.²⁰ De même que Valéry a pratiqué la critique d’art, notamment dans une série d’études sur les peintres impressionistes, Yves Bonnefoy a consacré quelques livres majeurs à des artistes comme Giacometti. Enfin, de 1981 à 1993, Bonnefoy a assuré un cours de poétique au Collège de France,²¹ à la chaire qui avait été créée spécialement pour Valéry en automne 1937 et qu’il a occupée jusqu’à sa mort en 1945.

Paul Valéry : od poetyki do poezji

Streszczenie

Zrytmizowana część poezji Valéry’ego jest niewielka – w sumie wynosi ok. 200 stron na 1500 stron pierwszego tomu *Pléiady*. Sens swej poezji wyraża poeta wprost w *Cahiers*, wskazując na podwójność swego Ja, ale autor szuka go głębiej, także w kompozycji innych dzieł niż poetyckie. Sądzi, że jest nim “fenomenologia ducha”, choć Valéry nie miał się za filozofa. Uważa poetę za największego ucznia Mallarmé’ego, i tego, kto dokonał syntezy symbolizmu i parnasizmu. Choć nie stworzył szkoły, naśladowali go np. Rilke, Jacques Prévert czy Yves Bonnefoy.

¹⁸ Jean Levaillant, édition citée, p. 10.

¹⁹ Son *Rimbaud* a paru au Seuil et ses préfaces à l’édition des *Poésies* et des *Vers de circonstances* de Mallarmé dans la collection Poésie / Gallimard.

²⁰ Tous ces ouvrages ont été rassemblés dans la collection Poésie / Gallimard.

²¹ Yves Bonnefoy, *Lieux et destins de l’image*, Editions du Seuil, Paris, 1999.

SUR LE ROMAN

Ryszard Siwek

James Ensor ou le piège du masque

C'est notre mort qui guide notre vie et notre vie n'a d'autre but que notre mort. Notre mort est le moule où se coule notre vie et c'est elle qui a formé notre visage.

Maurice Maeterlinck

Avant-propos

L'esquisse que nous nous proposons portera sur le masque. Mais comme sa problématique est très complexe, elle englobe différents domaines et une riche littérature, précisons au préalable que notre objectif se limite à une de ses particularités, à savoir celle qui révèle la confusion et même la fusion entre être et paraître. Il s'agira donc d'un paradoxe du masque car, comme l'explique le dictionnaire des symboles:

Le masque [...] est une modalité de la manifestation du *Soi* universel. La personnalité du porteur n'en est généralement pas modifiée ; ce qui signifie que le *Soi* est immuable. [...] Le masque ne cache pas, mais révèle au contraire les tendances inférieures qu'il s'agit de mettre en fuite.¹

Afin de confirmer cette observation, d'ailleurs nullement contestée, mais pas du tout évidente dans l'acception ordinaire, nous allons la vérifier en nous servant de trois exemples. Le premier sera tiré du quotidien, appelons-le *fausse femme – vraie femme ou paradoxe de la femme maquillée*. Il nous servira d'introduction suivie d'une parenthèse intitulée *fou rire ou faux rire*. Dans celle-ci nous ferons quelques observations sur la nature du carnaval selon Mikhaïl Bakhtine. Quant au second exemple, nous le devons à l'art de James Ensor. Comme sa peinture est à l'enseigne du masque, emblème du carnaval, la partie que nous lui consacrerons sera intitulée *peintre des masques ou néant carnavalesé*. Le dernier exemple sera tiré de la littérature et plus précisément des contes fantastiques de Gérard Prévot.² Cette partie

¹ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris 1982, pp. 614–615.

² Auteur belge, en 1954 il s'installe à Paris qu'il ne quitte qu'en 1970 pour se fixer à Ostende. Il débute en poésie en 1951 et poursuit ses activités en prose, drame et essais. Les cinq dernières années passées en Flandre marquent sa véritable venue au fantastique dont il devient l'un des grands maîtres.

portera le titre *démon démasqué*. Les trois références, si différentes qu'elles soient dans leurs origines, illustrent bien le paradoxe en question. Notre propos portera alors sur le masque qui contredit son rôle usuel, car au lieu de dissimuler, il assume une fonction révélatrice.

Fausse femme - vraie femme ou paradoxe de la femme maquillée

Avant même d'entamer notre démarche, posons-nous une question apparemment absurde: est-ce possible de reconnaître le vrai derrière le faux et, en occurrence, le visage caché derrière un masque? Les exemples des héros masqués dans les romans de cape et d'épée ou déguisés pendant le carnaval de Venise prouvent que cette tentative est vouée à l'échec. Il en est ainsi car, dans sa plus large acception, le masque ne signifie que l'apparence, le dehors, l'extérieur. Cette acception suggérerait alors que le masque ne sert qu'à dissimuler. Or notre intention est de démontrer le contraire.

En guise d'introduction, évoquons ici l'une des plus importantes préoccupations matinales de toute femme. Chaque individu de l'espèce humaine de sexe féminin dès qu'il prend conscience d'être femme éprouve le besoin d'accentuer sa féminité. Cette nécessité se traduit en un geste quotidien; à chaque levée du soleil la femme fait sa toilette. A l'aide des produits de beauté elle se met un masque en vue d'être plus femme qu'elle ne l'est. Mais plus qu'elle se coiffe et se maquille, au lieu de se masquer, elle se dévoile.³

Voilà le paradoxe de cette mascarade de tous les jours. Car, cette simulation n'étant pas la femme même, mais seulement le moyen de sa mise en relief, renvoie à celle qui s'en dote. Voyons comment Gaston Bachelard conclut son article sur le masque: "La phénoménologie du masque nous donne des aperçus sur ce dédoublement d'un être qui veut paraître ce qu'il n'est pas et qui finit par se découvrir en se dissimulant, par sa dissimulation".⁴

Il est évident que la vraie réalité se cache derrière les apparences extérieures et demeure dans son essence intérieure. Tout de même dans le cas du masque nous observons une curieuse confusion – l'être se confond avec le paraître. Cette confusion devient encore plus frappante si nous nous rendons compte que la relation qui s'effectue entre la surface et le fond est d'ordre aporétique, car quoique qu'ils s'excluent réciproquement, l'un est indispensable à l'autre.

L'exemple de la femme dite "masquée" peut paraître provocateur, précisons pourtant qu'il ne nous sert point à entamer une quelconque réflexion sur la nature féminine, mais plutôt à mettre à jour le paradoxe, dont la source réside dans le quotidien le plus banal et ordinaire. Paradoxalement alors, la femme qui se maquille

³ Nous devons l'exemple évoqué à Leszek Kolakowski, *O maskach*, in: "Gazeta Wyborcza" 26–27 août 2000.

⁴ G. Bachelard, *Le droit de rêver*, Paris 1970, p. 114–115.

ne le fait pas pour être maquillée, voire masquée, elle le fait pour dire: je suis femme! Mais plus précisément encore, pour s'écrier: à ce qu'elle soit vue et considérée comme telle.

Fou rire ou faux rire

James Ensor compte parmi ces rares artistes dotés du génie de démasquer le masque humain, voire la nature de l'homme. Mais avant d'aborder son art, arrêtons-nous un instant sur les travaux de Mikhaïl Bakhtine. Ses recherches sur le rire rabelaisien, dit carnavalesque, contribuent à l'explication de la nature du carnaval. Or comme le masque y joue un rôle tout à fait prépondérant, l'évocation de ce grand chercheur russe nous semble tout à fait justifiée.

Rappelons que, selon Bakhtine, le carnaval est la seule période dans la vie de l'homme où celui-ci, épris de la folie commune, ose toucher tout tabou et il ne s'incline pas même devant la mort. C'est ainsi qu'elle est invitée, au moins symboliquement, à participer au jeu. De cette "cohabitation" instantanée et stupéfiante de la vie et de la mort naît le faux rire qui masque la déroute. D'après Bakhtine le rire carnavalesque est révélateur, voire universel, puisqu'il s'en prend à l'existence même : "Car ce rire est à lui seul une vision du monde".⁵

Cette vision est fondée sur l'ambivalence à part entière de l'ordre établi. Rien n'y est épargné, aucune valeur ni vérité, aucune personne ni institution n'en sortent intactes. Toute hiérarchie y est abolie, car quoique officiellement respectées et clamées même, dans le cadre du carnaval on observe leur dénégation. Par contre, tout ce qui était dénié et repoussé vient au jour et participe à droit égal au jeu. En associant les contraires, la "culture populaire du rire" balance entre l'enchantement et le dégoût, l'enthousiasme et l'effroi, l'affirmation et la négation. De ce non-conformisme du rire tout à fait involontaire, spontané et gratuit, naît une nouvelle saisie du mode. Car : "Le rire seul échappe à la contamination du mensonge. [...] Ce rire englobe véritablement le monde entier, joue avec toutes les choses de ce monde, infimes et grandes, lointaines et proches".⁶

S'il nous faut préciser comment, au fond, est-ce rire carnavalesque, fou ou faux, il paraît juste de constater qu'il est l'un et l'autre. Voilà le résultat de l'antinomie surmontée qui se réalise au cours du carnaval. Son effet surprend, effraye même, mais en aucun cas nous ne pouvons le contester.

Peintre des masques ou néant carnavalisé

Il est étonnant de voir combien la spécificité – ou plutôt la nature – du rire carnavalesque, élucidée par Bakhtine à partir de l'œuvre de Rabelais, se reflète dans

⁵ M. Aucouturier, *Préface*, in M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris 1978, p. 15.

⁶ M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.* p. 378.

la peinture de James Ensor. Le grand maître ostendais, lui aussi, s'intéresse au carnaval, qui a d'ailleurs une très riche tradition en Flandre, mais c'est au masque qu'il accorde une attention toute particulière. Pour la première fois il s'en sert en 1883 (*Les masques scandalisés*).

Le masque ensorien devient l'expression de l'homme en général. Mais ce qu'il a de très particulier, c'est qu'il arrive à saisir, sous les apparences les plus troubles, ce qu'il y a de proprement humain, il sait le percevoir et l'exprimer. Dans son regard le visible-masque et l'invisible-visage s'échangent. Privés de passion ou d'idée, plus encore, explicitant l'imbécillité de l'absence d'idée, tout comme l'absence de passion, l'un et l'autre apparaissent redoutables.

Le dégoût que le peintre éprouve envers l'homme qu'il considère hypocrite, cruel et bête va de pair avec son mépris de la société. Dans son art le masque reflète aussi bien l'un que l'autre et touche à leur essence. Ainsi il devient un des plus importants attributs de la comédie humaine que le peintre dévoile sans pitié comme s'il voulait :

détruire ce qui détruit, le monde petit bourgeois [...]. Il bosselle ses figures, il en strie et fendille la peau qu'il couvre de pustules et de bubons, il en brise les traits avant de les déchiqueter; bref, il en a ôté les masques de sociabilité, ces paravents vides, pour leur substituer les masques qui conviennent à leur être et à les révéler tels qu'ils sont en eux-mêmes : rien.⁷

La Cathédrale en est la preuve, l'artiste présente une foule des gens masqués, or ces masques expriment déjà la vraie nature de ceux qui les portent.

A noter que la vision ensorienne du monde véhiculée à travers ses tableaux, hormis sa dimension existentielle, est bien ancrée dans la réalité que le peintre vit et à laquelle il est sensible tout particulièrement. Par conséquent le thème du masque s'inscrit dans le discours indentitaire. Son art évoque l'incessant doute du fait même d'être belge: "qu'est un visage qui n'existe que dans le discours d'autrui. L'identité en creux...".⁸ Il semble que la notion de "belgitude",⁹ pourtant postérieure à l'artiste et fondamentalement ironique sinon péjorative, s'applique bien à ses toiles.

C'est son entourage le plus familier qui l'incite à ne sortir jamais du décor bruxellois ou ostendais peuplé de masques. L'artiste n'hésite pas à y placer son autoportrait (*Portrait d'Ensor aux masques*). Entouré de masques, il assume le rôle du rédempteur et porteur de la révélation... sur les siens; ainsi Bruxelles devient Jérusalem et l'artiste devient le Christ (*L'entrée du Christ à Bruxelles*). La mission

⁷ M. Ribon, *Archipel de la laideur. Essai sur l'art et la laideur*, Paris 1995, p. 297.

⁸ M. Quaghebeur, *Lettres belges entre absence et magie*, Bruxelles 1991, p. 412 ; voir encore sa postface "Littérature et fonctionnement idéologique en Belgique francophone" à *La Belgique malgré tout*, Bruxelles 1980.

⁹ Sur la nature de la notion de belgitude, voir C. Javeau, P. Mertens, *La belgitude*, in "Nouvelles littéraires" no 2557, Paris 1976.

dont il se sent responsable vise alors à dévoiler les défauts et les faiblesses de l'homme, en l'occurrence de ses compatriotes.

Attentif à la réalité politique et sociale de son pays, mais plus anarchiste et individualiste que révolutionnaire, comme en témoignent surtout ses dessins, il transforme les hommes en présentant leur drame personnel – y compris le sien. Et c'est pourquoi le masque devient signe de la crise existentielle, mais aussi identitaire. Ensor commence par l'évocation de sa propre déception. *L'homme des douleurs* est la preuve émouvante du masque qui n'exprime que la souffrance. A propos d'un autre (*Le portrait du peintre entouré de masques*) l'artiste s'explique lui-même :

Entouré d'hostilité [...] critiqué partout, je pris plaisir à peindre des masques. Depuis le goût du masque ne me quitte plus [...]. J'ai pu contempler ainsi, philosophiquement les faces des hypocrites, dissimulées, intéressées et fourbes des couards écrasés par mes méprisantes évaluations.¹⁰

Mais même avant que le masque ensorien atteigne son stade le plus expressif, il subit une évolution. L'artiste passe du masque objet, élément de la nature morte, au masque carnavalesque, voire grotesque, où la drôlerie et l'horreur se mêlent, pour enfin aboutir au masque enveloppé creux qui manifeste son intériorité vide, là ne domine que l'épouvante. Or comme l'épouvante émane déjà du carnaval à condition qu'il soit perçu comme parodie des vices humains, la frontière entre les deux n'est jamais nette. Et en effet, de cette manifestation de la joie des foules, Ensor ne retient que l'aspect misérable, mais en même temps inspirateur car révélateur. L'artiste avoue :

Ah ! Il faut les voir, les masques, sous nos grands ciels d'opale, et quand barbouillés de couleurs cruelles, ils évoluent, misérables, l'échine ployée, piteux sous les pluies, quelle déroute lamentable, personnages terrifiés, à la fois insolants et timides, grognant ou glapissant, voix grêles de fausset ou de clairons déchaînés, têtes de bêtes macabres, joies irritées, gestes inattendus, insoumis, d'animaux irrités ! Humanité repoussante mais combien mouvementée sous les défroques irisées de paillettes arrachées du masque de la lune. Alors, j'ai vu grand et mon cœur a vibré et mes os ont tremblé, et j'ai deviné l'énormité des déformations et devancé l'esprit moderne, un nouveau se dessiner.¹¹

Le carnaval devient donc une émouvante et tragique révélation sur la misérable dimension de l'existence humaine. Aux yeux d'Ensor il change de nature et de signification, cessant d'être un simple divertissement. Derrière son apparence gaie et innocente, le peintre le découvre grotesque et effrayant, même diabolique et macabre, mais toujours inspirateur.

Le masque y est à sa place, comme il est dans la vie, mais contrairement à la vie c'est dans le tumulte forcené du carnaval qu'il se dévoile, prend sa force et

¹⁰ Cité après F.C. Legrand, *Ensor*, Bruxelles 1990, p. 100.

¹¹ J. Ensor, *Lettres à A.Ridder*, Anvers 1960, p. 57.

commence à traumatiser. La métamorphose qu'il subit, il la doit au corps en mouvement, non au visage vide restant à son abri. Ensor voit les masques s'animer dans le cortège costumé qui se transforme en une prolifération de monstres.

C'est dans la situation du jeu carnavalesque que le masque, immobile par sa nature, commence à vivre sa propre vie. En s'échappant de sa passivité, il s'anime, se libère et commence à dominer. Mais ce qui est à souligner, sa prolifération, quoique étrange et effrayante, n'atteint jamais le surnaturel. Tout en restant dans le réel, il l'élargit et ainsi déploie devant nous de nouveaux terrains, sinon à conquérir, au moins à exploiter. Inutile de dire qu'ils sont repoussants et dangereux, mais ils restent encore dans les limites de l'humain.

De la vision ensorienne du carnaval émerge alors son contraire, un univers absurde tout d'abord, car ridiculisé et renversé, et par la suite hostile et terrible, mais ancré à jamais dans le quotidien. La fête dévoile donc son vrai visage, elle ne signifie plus une gaie mascarade, mais la vie même dans son essence. L'apparence et la convention s'effacent devant les tréfonds de la nature. Tout ce qui était jusqu'ici caché et dissimulé ressort en plein air et réclame ce qui est de son droit. Il est évident qu'une telle manifestation soudaine provoque le choc et la stupéfaction qui se transforment vite en effroi et panique, si présents dans les tableaux du maître ostendais.

Tout d'abord, le paraître devient drôle mais aussi déroutant et commence à se confondre avec l'être pour ensuite le devenir. Ainsi l'éventuelle hésitation initiale causée par les masques-objets se transforme en confusion due aux masques carnavalesques pour enfin aboutir à une certitude terrifiante du néant, domaine de la mort. Afin qu'un tel projet puisse être réalisé, le masque, la foule et la folie doivent prendre la place qui leur est due. Là dessus Ensor suit de près Bosch et Bruegel, ses géniaux prédécesseurs, qui ont su peindre la fusion du drame et de la farce, de la Mort et de la Vie.

C'est ainsi que le masque – moyen de distraction – participe au dévoilement d'un monde horrible, peuplé d'une foule d'individus foncièrement solitaires parce que cachés, voire piégés à jamais derrière leurs masques – rôles qui, à leur étonnement et contre leur gré, s'avèrent leurs vrais visages. La douloureuse conscience acquise de l'artiste contribue à son angoisse, à son drame personnel de peintre incompris, repoussé et persécuté, mais en même temps elle devient la force motrice de sa création.

D'après Ensor cette universelle stratégie de l'homme qui, par prudence, pusillanimité ou par hypocrisie, se sent obligé de se protéger derrière un masque, signifie qu'il sait ou au moins pressent sa vraie nature qu'il préfère camoufler. Dans les tableaux du peintre tout effort que l'individu entreprend afin d'être perçu conformément au rôle qu'il se choisit, apparaît toujours vain. Ensor a bien compris ce jeu et ose le dévoiler sans compromis. Le diagnostic de l'artiste est cruel. Car même si, au début, ses personnages portent des masques qui sont encore des objets dissimulant leurs vrais visages, ce qui est déjà inquiétant mais pas encore menaçant,

le peintre va plus loin, leurs masques s'approchent de la chair pour enfin y adhérer. Le piège du masque se referme. Son paradoxe voit le jour: le visage même devient le masque.

La différence entre la mort et la vie s'estompe et le néant atteint sa plénitude. Bien sûr la mort guette, car le creux dévoilé fait partie de son domaine et constitue sa vraie et unique réalité. Ainsi la mascarade humaine selon Ensor devient le contraire de la délivrance. N'ayant aucun pouvoir purificateur, elle ne sert qu'à démasquer les vices, c'est-à-dire refléter les tréfonds de l'âme humaine. Voilà comment la décrit Emile Verhaeren:

Oh ! La piteuse mascarade et comme la détresse d'une gloire abolie et d'une gaieté défunte s'y marque. Fini l'orgueil, le triomphe et la gloire. Toute fanfare s'est tue. On rit et l'on est triste. Acteurs flétris d'un drame chimérique, les fantoches sont là n'ayant plus même un bout de bâton pour simuler un vague.¹²

La cruelle vérité est là. Le masque l'atteste en démontrant sa fausse et vaine utilité d'un côté, mais de l'autre – son rôle révélateur. Car en s'avérant dérisoire il dévoile sa nature trompeuse, son piège et son paradoxe. L'individu qui prétend être caché derrière, dans le regard du peintre, se montre un simulacre humain identifié tel quel, tout d'abord grâce au masque qu'il porte, pour ensuite devenir un squelette, une marionnette ou... un démon accompagné de la mort (*Les masques et la mort, La mort et les masques*). Comme le constate Marcel Brion : "La représentation du masque aboutit chez Ensor, à une opération double, en apparence contradictoire, et fort singulière, de déshumanisation de l'humain, et d'humanisation de l'inhumain"¹³

Ajoutons à cela qu'au cours de cette même opération le peintre arrive à surmonter l'éternelle dichotomie de la Vie et de la Mort. Considérées à droit égal, les deux sont incluses dans le quotidien, ce qui permet de dévoiler l'être dans sa plénitude. La vérité qui en surgit, même la plus cruelle et terrifiante, nous enseigne sur nous-mêmes et sur notre existence.

Démon démasqué

Si le masque constitue un des traits distinctifs de l'art ensorien, on pourrait se demander dans quelle mesure sa valeur révélatrice, que le peintre a su mettre à nu si génialement, a inspiré les hommes de lettres. Déjà les écrits d'Emile Verhaeren témoignent de son admiration.¹⁴ Michel de Ghelderode déclare également son estime et sa reconnaissance. Le dramaturge ne cache pas que ses personnages doivent

¹² L. De Heusch, *Emile Verhaeren sur James Ensor*, suivi de *Peintures par James Ensor*, Bruxelles 1990, p. 83.

¹³ M. Brion, *L'art fantastique*, Verviers 1968, p. 297.

¹⁴ A ce propos voir le chapitre "Verhaeren et la lumière" in *op. cit.*, M. Quaghebeur, *Lettres belges, entre absence et magie*.

beaucoup à l'œuvre d'Ensor, que leur nature et leur sort rappellent les masques qui peuplent les tableaux du grand maître ostendais.

Mais puisque le théâtre de Ghelderode, mondialement connu, a fait l'objet d'analyses exhaustives, résumons-nous par quelques exemples explicites qui confirment sa parenté directe avec l'art ensorien. Ainsi dans les remarques préliminaires de la pantomime *Masques ostendais* (1935) le dramaturge précise : "Cette pantomime, ou plutôt cette projection plastique [est] inspirée du carnaval ostendais et suggérée par certaines toiles d'Ensor".¹⁵ Cette déclaration ne laisse aucun doute, et cependant, en présentant les mimes qui participent au drame, l'auteur se sent obligé d'ajouter que l'histoire se joue entre : "la Mort, le Diable et les Masques curieux : Figurants variés, de style ensorien".¹⁶

A cet exemple ajoutons encore deux autres. Le premier se rapporte au *Siège d'Ostende*, pièce datée 1933, où la personne de James Ensor est incarnée par le personnage de Sir Jaime, le second vient du recueil des contes fantastiques *Sortilèges* (1941). Sa dédicace : "Au cher et grand Ensor [...] après vingt-cinq ans d'inaltérable admiration"¹⁷, se passe de tout commentaire. A noter encore l'échange de correspondance entre deux grands artistes belges.¹⁸

Verhaeren et Ghelderode comptent parmi les plus grandes figures de la littérature belge, de ce fait leur témoignage est d'autant plus intéressant et précieux. Mais si nous cherchons une correspondance directe entre le masque ensorien et le récit littéraire, c'est à l'œuvre de Gérard Prévot qu'il nous faut nous référer. L'œuvre fantastique de cet auteur, quoique peu étudiée,¹⁹ constitue l'un des jalons de "l'école belge de l'étrange".²⁰ Ses contes écrits dans les années 1970–1975 sont classés sous l'enseigne du «fantastique de réaction», ce qui veut dire que son "fantastique s'apparente à une révolte, à un formidable cri de protestation – le désir, la volonté farouche de déranger la toute-puissante suprématie d'un ordre établi, de renverser un excès de rationalité et de bon sens".²¹ Sur le plan idéologique ils représentent donc une surprenante parenté avec la vision du monde que l'on retrouve sur les toiles du

¹⁵ M. de Ghelderode, *Masques ostendais*, in *Théâtre* vol. IV, Paris 1955, p. 315.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 317.

¹⁷ M. de Ghelderode, *Sortilèges*, Bruxelles 1989, p. 10.

¹⁸ Cf., *Correspondance de Michel de Ghelderode*, vol. I, Bruxelles 1991, pp. 118–119, vol. III, Bruxelles 1994, pp. 175–177, 235–237 et *James Ensor. Lettres*, Bruxelles 1999, pp. 96–99.

¹⁹ A noter tout de même l'article d'E. Ricci, *Le discours fantastique dans "La nuit du Nord" de Gérard Prévot*, in "Textyles" no 10, Bruxelles 1993.

²⁰ Expression datée 1972 à l'occasion de la promotion de l'œuvre de Thomas Owen (1910–2002), une des grandes figures des fantastiqueurs belges, reprise en France pour marquer un des traits spécifiques des lettres belges d'expression françaises. Sa carrière doit beaucoup à l'entreprise commerciale de la Maison d'Éditions Marabout.

²¹ J.-B. Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française. Dès origines à demain*, Bruxelles 2000, p. 224.

maître ostendais. Dans son journal, l'écrivain avoue : "ce qui m'enchanté dans le fantastique, c'est qu'il régenté le réel, qu'il lui donne un air acceptable".²²

Quoique dans plusieurs de ses récits on observe les traces de ce malicieux projet ensorien du masque, arrêtons-nous sur deux contes, à savoir: *Par temps de pluie et de brouillard* et *Les démons du Dimanche gras*. Cette halte nous semble bien justifiée puisque les deux font référence directe, sinon littérale à l'art d'Ensor. Dans le premier, en guise d'introduction, le narrateur se penche sur la nature du masque ensorien:

Devant certains masques d'Ensor, je me suis parfois demandé à quoi tenait cette impression bizarre que je ressentais. Que l'âme humaine soit ambiguë, nous le savons. Et quoi de plus ambigu qu'un masque? Sur les toiles du peintre flamand, cette double ambiguïté crée un malaise. A la bizarrerie simple du masque s'ajoute, de toute évidence, une bizarrerie plus subtile. Il m'a fallu les regarder longtemps pour comprendre – mais peut-être cette compréhension même est-elle un piège – qu'à la différence du masque ordinaire, le masque d'Ensor ne cache aucun visage humain. Plus exactement, il est le visage. Il colle à peau. Il nous dit d'une manière burlesque ou tragique ce que nous sommes et ceux qui rient devant ces masques-là sont ceux qui ne se connaissent pas.²³

La caractéristique proposée, quoique intéressante, même prometteuse, convient mieux à un discours d'un critique d'art, qu'à l'introduction à un récit littéraire. En effet, les événements qui suivent ne méritent notre attention car l'auteur a choisi la trame «burlesque» de leur déroulement. Reste à remarquer que le propos en soi contient tout de même un projet très intéressant d'intrigue: il faut noter que Prévot s'en servira dans le conte *Les démons du Dimanche gras*. Là encore l'auteur propose une sorte d'introduction : "Ce conte apparaîtra incroyable. La plupart des lecteurs y verront une fantaisie à la manière d'Ensor".²⁴

L'action du récit est très simple et se rapporte directement au paradoxe du masque. L'histoire racontée se situe dans le domaine du fantastique, mais le message qu'elle véhicule ne quitte pas le réel. Conformément à une tradition qui remonte au Moyen Age, chaque année, les habitants d'une petite ville flamande organisent le carnaval qui commence à la veille des jours gras. Cinq amis, tous notables de cette ville, décident de se déguiser en démons. Fiers de leur costume, mais surtout du masque conçu à cette occasion : "un masque vert et tout ridé, tenant de l'ours, du singe et de l'homme, masque effrayant de vérité"²⁵ ils se lancent dans la folie de la fête.

A un certain moment aux cinq démons se joint le sixième. Le nouveau venu leur propose de venir chez lui boire un verre. Déjà sur place il ôte son masque. En

²² G. Prévot, *Fragments d'un journal*, [in:] J.-M. Vandijck, *Gérard Prévot*, brochure éditée par Commission du Patrimoine Historique et Archéologique de la ville de Binche.

²³ G. Prévot, *Le démon de février*, Bruxelles 1998, pp. 102–103.

²⁴ *Op. cit.*, p. 393.

²⁵ *Ibid.*, p. 395.

l'enlevant les invités s'effraient de voir : "le même masque vert et tout ridé tenant de l'ours, du singe et de l'homme – masque effrayant de vérité. Seulement, cette fois, c'était la peau".²⁶ Traumatisés, ils observent le paraître se transformer en être. La scène finale dévoile, voire trahit, leur nature et décide de leur sort.

La leçon que nous pouvons en tirer exemplifie bien le projet ensorien du masque ou plutôt son paradoxe démystificateur:

Il me déplait que vous ayez ainsi montré mon vrai visage à toute une ville pendant tout un Dimanche gras. Ailleurs, les masques de démons sont dérisoires. Les vôtres sont trop... comment dites-vous? réalistes, je crois. J'ai décidé de vous punir. Vous mourrez tous. Ne tremblez pas, vous êtes tous mortels.²⁷

En prononçant ce verdict irrévocable l'hôte prévotien semble suivre la démarche révélatrice d'Ensor. La comédie est bien jouée, mais le spectacle de la vie continue, semblait-il dire le sixième démon. En effet, il précise: "nous ne sommes pas au théâtre". Et il a raison puisque la distinction entre le déguisement et la métamorphose n'est jamais évidente. Les masques ensoriens prouvent malheureusement que toute tentative de simulation ne mène, au fond, qu'à un effet qui la contredit.

En guise de conclusion impossible

Paradoxalement alors le jeu de paraître qui a ses phases successives, entre autres la transe et la panique, aboutit à dévoiler l'être. Car, comme le constate Roger Caillois, si le jeu ne peut être totalement séparé de sa source la plus profonde, la possession non simulée ne rompt jamais avec le simulacre. Alors "le vertige se substitue au simulacre"²⁸ et le joueur, "pris au jeu", finit par se confondre avec son rôle.

Inutile de préciser que le rôle-masque coïncide avec la nature de celui qui l'a choisi. Nous voilà au cœur du paradoxe de masque ensorien et de sa difficile et dure leçon de perspicacité et de clairvoyance, leçon bien répétée par Gérard Prévot. Mais il reste encore à savoir comment est la nature humaine que le masque ensorien reproduit si parfaitement.

Là-dessus la divergence d'opinions est énorme. Entre *mare tenebrarum* de Maurice Maeterlinck, le siège et la source du "silence actif" qui devient "le cri passif", voire le masque, constitutif du *Tragique quotidien*, par exemple, et la conception sartrienne, foncièrement pessimiste, de l'autre, il existe une distance irréductible. Est-ce possible alors de répondre à la question aussi fondamentale que complexe, à savoir: qui suis-je à mes yeux et comment suis-je aux yeux des autres? Des réponses multiples ont été formulées, mais aucune qui satisferait tout le monde.

²⁶ *Ibid.*, p. 401.

²⁷ *Ibid.*, p. 402.

²⁸ R. Caillois, *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris 1991, p. 174.

Afin d'achever notre conclusion, déclarée impossible, voire toujours ouverte, il nous paraît juste d'évoquer encore deux exemples littéraires. Quoique de manière différente, ils relèvent implicitement de la quête ensorienne. Le premier concerne la célèbre "gueule" de Witold Gombrowicz, le deuxième, les sœurs, héroïnes de *L'Insoutenable Légèreté de l'être* de Milan Kundera. Les deux propositions contribuent à cette quête en témoignant en même temps de son actualité.

James Ensor czyli pułapka maski

Streszczenie

W masce i maskaradzie, wszechobecnych motywach malarstwa Jamesa Ensora, zawarte jest paradoksalne przesłanie; nie służą one zakryciu, przeciwnie obnażają hipokryzję jednostki i społeczeństwa, są wyrazem zafalszowanej powszechnie tożsamości. Sugestywność przewartościowanego zamysłu mistrza z Ostendy ma swoje korzenie w kulturze ludowej, odwołuje się też do wielkiej tradycji malarstwa flamandzkiego (Bosch, Brueghel). Demaskatorska wizja świata, choć nie wolna od doktrynalnych przesłanek, uznawana jest powszechnie za na tyle nowatorską, iż jej autora obwołano jednym z prekursorów sztuki XX wieku. Okazuje się ona również źródłem inspiracji literackiej. W dramatach M. de Ghelderode'a czy opowiadaniach G. Prévota odnaleźć można literalne odniesienia.

Agata Kraszewska

L'image de la maison dans la création littéraire d'Antoine de Saint-Exupéry

Presque soixante ans après la disparition d'Antoine de Saint-Exupéry, son œuvre littéraire n'est pas tombée dans l'oubli, au contraire, elle bénéficie d'une audience incessante sous toutes les latitudes. Les critiques sont unanimes à constater que la création saint-exupéryenne est un témoignage fervent en faveur de la grandeur humaine. Jean-Claude Ibert écrit que

ce qui séduit chez Saint-Exupéry c'est cette passion pour les hommes qu'aucune déception n'a jamais réfrénée, c'est cette rigueur qu'il nous enseigne, [...] c'est cette tentation, cette tentative de créer Dieu au sein même de la vie, et ce besoin de pétrir les âmes en leur restituant leur splendeur première.¹

Mû par le désir d'éveiller les hommes à leur noblesse, Saint-Exupéry n'en reste pas moins un des plus grands stylistes de la littérature contemporaine. Son respect profond pour la langue, l'ordre et la clarté du style, la belle cadence et musicalité des phrases, mais surtout la métaphorisation de sa langue ont valu à l'auteur de *Citadelle* le nom d'écrivain classique et de poète. Selon l'expression de Pierre Boyer, "cette rare qualité, diverse, fuyante" que l'on appelle poésie, "imprègne et nimbe l'œuvre écrite de Saint-Exupéry".²

Le symbole et l'image poétique,³ indissolubles dans cette œuvre, y jouent un double rôle. D'un côté, ils servent de moyen d'expression littéraire, Saint-Exupéry

¹ J.-C. Ibert, *Saint-Exupéry*, coll. "Classiques du XX^e siècle", Editions Universitaires, Paris 1960, p. 99–100.

² P. Boyer, "Postface" à *Saint Exupéry, le sens d'une vie*, Le Cherche-Midi Editeur, Paris 1994, p. 115.

³ Comme les définitions du symbole et de l'image varient chez différents chercheurs, nous osons citer celle qui semble la plus pertinente pour notre étude. Ewa Lukaszzyk propose une distinction entre l'image et le symbole opérée à partir de la façon de signifier: "L'image reste toujours mimétique, bien qu'elle soit une déformation de la copie pragmatique de la réalité fournie par la perception. [...] La relation entre le

en “éclaire inopinément sa prose sobre et concrète”⁴ et leur confère une fonction poétique. D’un autre côté, comme l’affirme Jean-Louis Major,⁵ c’est justement à ce niveau-là que transparaissent les significations de l’univers saint-exupéryen. Selon l’expression de Major, les symboles et les images «réfractent», c’est-à-dire donnent une orientation et une portée nouvelles aux énoncés abstraits, tels que, par exemple, le “crédo” final du *Pilote de guerre*. L’apparition des mots tels que: l’Esprit, l’Homme, la Vérité, Dieu, la Sagesse, mots propres à la pensée traditionnelle, au sein de l’œuvre de Saint-Exupéry, a suscité nombre d’interprétations contradictoires, des tentations de ranger cet écrivain sous la bannière de différentes orientations philosophiques, mais surtout de voir en lui un défenseur des valeurs traditionnelles. Et ce sont en effet les images ainsi que les récits expérimentaux constituant la partie majeure de l’œuvre qui corrigent l’ambiguïté de ce langage, de ces termes trompeurs, révèlent le caractère unique de la pensée saint-exupéryenne et son originalité par rapport aux idéologies de l’époque.

Il serait enfin intéressant d’évoquer une remarque d’Anna Bukowska⁶ qui parle, elle aussi, d’une double fonction jouée par les symboles dans la prose saint-exupéryenne. D’un côté, les symboles ordonnent et clarifient la pensée, en font un système doté d’universalité. Mais au-delà de cette fonction, ils servent à créer et préserver un contact permanent avec la sphère du sacré. La symbolique crée donc un climat spécifique, l’impression d’être en relation avec une réalité transcendante. Cette dimension de l’univers symbolique de Saint-Exupéry est particulièrement sensible dans le climat poético-religieux de *Citadelle*.

L’œuvre saint-exupéryenne est «habitée» par des symboles qui cheminent durant des siècles à travers différentes cultures et religions,⁷ mais qui sont souvent dotés par l’écrivain de significations inédites. Parmi les symboles, les plus fréquents sont ceux du métier, du désert, de l’arbre et de la maison. Le métier, celui d’aviateur, de berger, de jardinier ou autre, permet une présence active au monde, son exercice sert de moyen de connaissance. En outre, il donne l’occasion de créer des liens avec autrui et de se construire en dépassant ses limites. Le désert, image du dépouillement physique le plus complet est, conformément à sa signification universelle, un cadre privilégié de la découverte de soi. L’image qui sert à mettre en relief l’abondance spirituelle se trouve enrichie d’un aspect dynamique: la spiritualité apparaît ici

symbole et son sens est d’un ordre déictique. Le symbole fait penser à un doigt tendu vers la réalité qu’il veut signifier. L’image *représente*, le symbole *évoque*.” (E. Łukaszyk, *L’architecture de la demeure imaginaire dans la prose narrative portugaise des années 1960–1966*, doctorat sous la direction de R. Bochenek-Franczakowa, Cracovie 1999, p. 22). L’étroite liaison entre l’image et le symbole dans la prose saint-exupéryenne résulte du fait que l’image y est dotée d’un au-delà symbolique.

⁴ D’après R. Caillois, *Przedmowa* do “Pocztą na południe. Nocny lot” Antoine’a de Saint-Exupéry, tłum. A. Olędzka-Frybesowa, M. Czapska, S. Stępowski, PIW, Warszawa 1977, p. 11.

⁵ Cf. J.-L. Major, *Saint-Exupéry, l’écriture et la pensée*, Editions de l’Université d’Ottawa 1968, p. 244–255.

⁶ A. Bukowska, *Saint-Exupéry czyli paradoksy humanizmu*, PIW, Warszawa 1970, p. 165.

⁷ Selon A. Bukowska, op. cit.

à travers l'acte, la marche de la caravane vers l'oasis ou la réponse à l'appel secret d'un puits. L'arbre, qui tout en appartenant au sol tend vers son propre déploiement, se fait l'image de l'homme, sujet à la dialectique du devenir et de l'appartenance. Il est symbole de la force vitale, d'une poussée vers l'accomplissement, mais il crée son être dans une durée et une continuité. La maison signifie l'opposition entre l'action et le bonheur, mais aussi elle constitue un espace où chaque acte est imprégné d'un sens qui le dépasse. Elle est enfin l'image la plus familière de l'ordre du monde.

Il semble que l'image de la maison soit la plus fréquente sur les pages saint-exupéryennes, elle connaît de nombreuses variantes, parfois même contradictoires. En effet, on y rencontre des maisons – abris paisibles, microcosmes humains, lieux de sécurité et d'intimité, ou bien, à l'opposé de celles-ci, chambres impersonnelles; paysage bâti à la manière d'une demeure; maisons – sanctuaires de l'amour, forteresses repliées sur leur douceur; maison – l'image d'une civilisation entière. Dans l'œuvre saint-exupéryenne, des demeures atteintes par l'usure du temps ou de la guerre côtoient de vieilles maisons familiales qui donnent l'impression d'une protection souveraine, qui, tels des navires, flottent à travers le temps, survivent à l'homme et pérennisent sa marque, qui lui procurent un goût d'éternité. Il y a enfin des images de maisons habitées à l'instant même, de maisons – lumières ou étoiles observées d'en haut, de la perspective du vol, de maisons qui surgissent dans la mémoire de ceux qui en sont éloignés ou privés.

Comment expliquer cette étonnante richesse? Wladyslaw Kwiatkowski estime qu'Antoine de Saint-Exupéry, de même que Proust et bien d'autres écrivains contemporains, ne cherche pas à donner dans ses œuvres littéraires l'image du monde objectif, mais seulement son reflet dans la conscience humaine, ses résonances complexes dans l'âme de l'homme.⁸ Si l'on s'en tient à la remarque bachelardienne selon laquelle "il semble que l'image de la maison devienne la topographie de notre être intime",⁹ son apparition et la fréquence de ses réapparitions sur les pages saint-exupéryennes y trouve son explication.

La richesse des images de la maison s'accompagne d'une multiplicité de significations qui lui sont accordées. En effet, l'apparition et les réapparitions de l'image de la maison ainsi que de celle du métier, de l'arbre et du désert sur les pages de l'auteur du *Petit Prince* sont dues au poids de leur contenu philosophique, à peine effleuré ci-dessus. De plus, ces images constituent un véritable univers mouvant, car elles sont constamment dotées par l'écrivain d'une portée nouvelle. Par leur progression et parfois même par leur ambivalence elles révèlent une pensée en évolution. L'image de la maison se prête particulièrement, croyons-nous, à servir de biais pour dégager les lignes essentielles de cette pensée.

⁸ D'après W. Kwiatkowski, *Humanizm Saint-Exupéry'ego*, PAX, Warszawa 1969, p. 103.

⁹ G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, PUF, Paris 1959, p. 18.

Aux yeux du pilote Jacques Bernis, héros du premier livre saint-exupéryen,¹⁰ le paysage terrestre, observé de la perspective du vol, apparaît comme une structure bien organisée, où règne l'ordre, où tout est à sa place. Par la suite, ce monde bien rangé, sous la voûte du ciel, s'associe lui-même à une maison et le pilote se sent à l'intérieur du paysage comme s'il habitait une demeure familière. Or, dans ce calme du vol, du temps qui semble figé et du paysage bien sécurisant, brusquement Bernis subit un choc : il entre dans la tempête et se découvre accroché aux hésitations de l'avion qui menace de s'écraser :

Voici Bernis ruiné. Une seconde encore, et de cette maison bousculée, et qu'il vient à peine de comprendre, il sera rejeté pour toujours. Plaines, forêts, villages, jailliront vers lui en spirale. Fumée des apparences, spirales de fumée, fumée!¹¹

Le paysage-demeure établi bien paisiblement n'était qu'une illusion. "Une faille entrevue" dénonce "le trompe-l'œil"¹² et la vision éclatée dissipe les apparences rassurantes qui ne servaient qu'à dissimuler l'instabilité. Les mirages s'envolent en fumée et Bernis appréhende la mort.

Cet événement, vécu par l'adulte, recoupe une expérience située dans l'enfance de Bernis, une expérience initiatique en quelque sorte, qui a marqué de façon indélébile la personnalité de Bernis. Elle concernait une découverte enfantine des lieux cachés, placés sous le signe de la mort, à côté des endroits foisonnant de vie dans l'espace protégé de la maison natale. Dans la mémoire du narrateur du *Courrier Sud* apparaît le souvenir d'une partie du jardin, où régnait un été exubérant qui dégagait la terre de tout secret, qui rendait le paysage bien rempli, sans fissures. L'autre partie du jardin, interdite aux enfants, qui portait les signes du flux et de l'usure du temps, attirait Bernis par son obscurité et son mystère. Cet espace, qui constituait "l'envers des choses",¹³ lui faisait pressentir l'existence d'un élément obscur sourdant à travers un paysage qui n'était plus aussi complet que dans l'autre partie du jardin: l'existence de la mort.

De même, le grenier de la maison, dévoilait "les coulisses de la vie",¹⁴ de la vie qui coulait continuellement dans une sécurité trompeuse aux salons. En effet, chacun des habitants de cette maison cédait à la tentative d'oublier la destinée humaine vouée à la mort en glissant dans la coulée quotidienne des changements itératifs, dans l'entrelacs des traditions et des habitudes avec leur caractère de fausse sécurité. La mort s'y plaçait parmi les faits inévitables, sans être toutefois perçue en tant que perspective essentielle de l'existence. C'est au grenier que l'on reléguait ce qui était suranné, tombé en désuétude, des signes de l'époque révolue, c'est là que l'enfant

¹⁰ A. de Saint-Exupéry, *Courrier Sud*, coll. "Folio", Gallimard, Paris 1929.

¹¹ Ibidem, p. 27–28.

¹² Ibidem, p. 28.

¹³ Ibidem, p. 122.

¹⁴ Ibidem, p. 123.

retrouvait maintes signes de la mort. Au grenier, auquel la phénoménologie bachelardienne découvre des valeurs de claire intimité et de sécurité due à la solidité de la charpente,¹⁵ l'enfant percevait des lézardes des poutres et des failles de la toiture. La maison, tel un navire, flottait à travers le temps qui l'empregnait de son travail obscur, qui lézardait même son armure : la charpente, qui la faisait éclater de l'intérieur. Bernis descendait l'escalier du grenier emportant une représentation du monde placé sous le signe de la mort qui se cache à l'intérieur des choses et en constitue l'essentiel.¹⁶

A travers les deux images évoquées ci-dessus, la maison, ce symbole de sécurité, sert à exprimer une même prise de conscience : celle de la menace au cœur même de la quiétude et de la sécurité, la menace du temps et de la mort qui percent l'illusion de stabilité dont l'homme veut s'entourer grâce à l'ordre des choses, au culte des traditions et des habitudes. Le temps et la mort trahissent la sérénité de surface dans laquelle les hommes tentent de s'enraciner, ils constituent "la faille qui fait soudain craquer toute la carapace"¹⁷ et mettre à nu la vraie perspective des choses, la perspective de la mort. Ainsi l'image de la maison exprime-t-elle l'intuition nourricière de la méditation saint-exupéryenne qui est celle de l'éphémère humain, "un sentiment aigu, permanent, tragique de la fragilité de l'homme, de sa personne et de ses créations".¹⁸

Dans le même livre commence à se dessiner une opposition entre la maison, domaine de la femme, et l'action, univers viril. La description de la maison natale de Geneviève, compagne de Bernis, confirme la vision bachelardienne de la maison – centre du monde. C'est un vrai microcosme qui, tel un miroir, reflète la structure du monde tout en constituant son plus petit composant, sa cellule où chaque objet est imprégné de valeurs intimes, psychologiques. Mais surtout ce monde en miniature est impérissable et immuable. La vie s'y déroule invariablement au rythme des saisons, de l'alternance des jours et des nuits. La marche vers le soir débouche sur une tranquillité absolue. L'univers de Geneviève est donc analogue à celui dont Bernis a pressenti la fausseté dans sa maison d'enfance. Cependant il admirait les liens étroits qui existaient entre elle et la nature, entre elle et les objets, liens qui la rendent sûre des choses, de ses pensées, de son avenir.

La maison de Geneviève paraît soustraite à l'usure du temps qui, apprivoisé par les objets qui le retiennent, plus que comme force destructrice, se révèle comme un allié qui crée le visage de la maison. De plus, comme un fleuve invisible, il alimente la vie des habitants de cette demeure, apporte et éveille des souvenirs. La maison offre un décor stable et solide, "des réalités qui durent"¹⁹ ainsi qu'une conception de la vie appuyée sur l'ordre et les rituels. Aussi la maison sert-elle d'abri et d'appui

¹⁵ G. Bachelard, op. cit.

¹⁶ D'après A. Bukowska, op. cit., p. 42.

¹⁷ J.-L. Major, op. cit., p. 19.

¹⁸ P.-H. Simon, *L'Homme en procès*, Edition de la Baconnière, Neuchâtel 1950, p. 126.

¹⁹ A. de Saint-Exupéry, *Courrier Sud*, op. cit., p. 66.

à l'existence précaire de Geneviève, lui procure le sentiment de continuité, de sûreté et de stabilité dont elle a un besoin impérieux pour exister. En effet, de la perspective d'une brève vie humaine, la maison semble éternelle, divine même. L'imagination saint-exupéryenne l'associe donc souvent à l'image d'un navire qui surnage les flots des siècles et accompagne plusieurs générations de la naissance jusqu'à la mort, de l'une à l'autre rive de la vie.

L'angoisse de la mort est étrangère à l'ambiance de cette maison. La monotonie de la vie la rend forte et la protège contre les catastrophes. Les événements dramatiques entrent dans le cadre des rituels, s'y installent de façon tellement naturelle qu'ils sont dépourvus de tragique. Tandis que dans la maison d'enfance de Bernis la vie et la mort existaient en tant que deux réalités bien distinctes, dont l'un constituait l'envers de l'autre, la maison natale de Geneviève accueille la vie et la mort d'un même air impassible, comme tout autre élément de la vie, en intime. Dénuée de toute interrogation anxieuse sur le sens de l'univers,²⁰ la mort n'y suscite pas de méditations sur l'absurde. Par conséquent, la maison de Geneviève symbolise un accord parfait de la jeune femme avec le monde et la vie dont la mort fait partie intégrante. Or, vu le non-sens objectif de cette existence, cet accord semble n'être qu'une simple résignation.

En contrepoint du thème de la maison, tout au long du *Courrier Sud* apparaît l'image de la chambre de Bernis. Mais, à l'opposé de la maison de Geneviève, qui apparaît en tant qu'abri paisible et lieu de sécurité, cette chambre se révèle comme une réalité changeante et un lieu de passage, un pauvre refuge temporaire auquel il est interdit de s'attacher. Le métier d'aviateur de Bernis ne lui permet en effet qu'un monde instable où tout est neuf, étranger et provisoire. Geneviève se rend compte du fait que partager sa vie avec Bernis signifierait pour elle "durer plus que les choses".²¹ Quant à Bernis, s'arrêter pour une brève trêve dans sa chambre signifie pour lui s'élancer vers l'aventure et n'habiter vraiment que le paysage-demeure aux commandes de son avion. Ayant pressenti, dans sa maison d'enfance déjà, la fragilité de l'homme et de ses créations voués à l'action du temps et de la mort, Bernis préfère la révolte au conformisme de la stabilisation, à la vie domestique illusoirement bien ordonnée et sécurisante. Il s'expose à des luttes, à des souffrances et à des tourments épargnés à ceux qui se contentent d'accepter des modèles d'existence tout faits, de refaire la vie de leurs aïeux.

Ainsi l'image de la maison, univers féminin, et celle de la chambre, succédané de maison choisi par l'homme prenant le parti de s'évader dans l'action, servent-elles à esquisser deux modes de vie, tout à fait incompatibles. Le seul point commun en est que ni l'une ni l'autre ne donnent de sens à la vie ni de recours contre la mort. L'opposition entre la maison et l'action va se manifester avec plus de force dans le livre subséquent, intitulé *Vol de nuit*, mais elle y prendra des significations différentes.

²⁰ D'après J.-L. Major, op. cit., p. 152.

²¹ A. de Saint-Exupéry, *Courrier Sud*, op. cit., p. 71.

Les premières pages de ce livre apportent de belles évocations poétiques du paysage terrestre, baigné dans une lumière crépusculaire et observé par le pilote Fabien de la perspective du vol :

Déjà pourtant s'éclairaient les villages, et leurs constellations se répondaient. Et lui [Fabien] aussi, du doigt, faisait cligner ses feux de position, répondait aux villages. La terre était tendue d'appels lumineux, chaque maison allumant son étoile, face à l'immense nuit, ainsi qu'on tourne un phare vers la mer. Tout ce qui couvrait une vie humaine déjà scintillait.²²

Chacune de ces lumières qui forment des constellations sur la terre constitue un signe de présence humaine, de présence éveillée qui correspond à celle du pilote-veilleur et qui permet leur «dialogue» lumineux. De plus, ces maisons lointaines apparaissent avec toutes leurs valeurs de sécurité, de protection et d'intimité impliquée par l'image de la lampe qui, seule, selon Gaston Bachelard, rend la maison humaine.²³ Tel Asmodée, le pilote songe alors à la vie abritée par l'intimité de ces maisons. La demeure humaine est perçue comme un "monde sacré de bonheur",²⁴ "un sanctuaire d'or des lampes du soir",²⁵ un temple d'amour créé par la femme, enfin une forteresse à l'intérieur de laquelle les gens protègent leur humble bonheur. Evoquée toujours avec affection et piété, elle symbolise l'humain, peut-être trop humain, fermé sur son intimité et sa chaleur. Mais ce bonheur simple semble insuffisant, car il s'avère que certaines lampes lancent vers le ciel un signal d'ennui ou d'inquiétude que seul le pilote, qui connaît le goût du danger et des victoires, est capable de comprendre.

En effet, l'espace fermé de la maison s'oppose à l'infini de la nuit, à l'espace du vol, de l'action héroïque et périlleuse, placée sous le signe de la mort, à l'univers de luttes, de "divines colères"²⁶ dans l'orage, de conquêtes et de victoires, qui est un univers essentiellement viril. Les deux mondes sont dotés d'un trait divin et les deux exigent une exclusivité absolue, car ils constituent deux conceptions contraires de la vie. Dans la perspective des pilotes – héros du *Vol de nuit*, l'humble bonheur humain s'avère limité et fragile, sujet aux forces destructrices de la vieillesse et de la mort qui transforment les sanctuaires en poussière. Dans ce sens-là l'amour est vain, car il ne sauve de la mort ni l'individu ni les collectivités. Au lieu que l'action, qui arrache les hommes à l'univers auguste de tendresse construit par les femmes, prétend en sauver à condition qu'elle construise des œuvres durables, qui survivent à leurs créateurs.²⁷ Voilà le principe, teinté de nietzschéisme, au nom duquel la maison en

²² A. de Saint-Exupéry, *Vol de nuit*, coll. "Folio", Gallimard, Paris 1948, p. 21.

²³ G. Bachelard, op. cit. Bachelard affirme d'ailleurs que "par sa seule lumière [...] la maison voit comme un homme. Elle est un œil ouvert sur la nuit", *ibidem*, p. 48.

²⁴ A. de Saint-Exupéry, *Vol de nuit*, op. cit., p. 161.

²⁵ *Ibidem*, p. 130.

²⁶ *Ibidem*, p. 94.

²⁷ D'après P.-H. Simon, op. cit., p. 126.

tant qu'univers de l'amour et de l'humble bonheur, loin d'être méprisée, reste lucidement sacrifiée en faveur du monde de l'action et, dans l'optique virile, réduite au rôle d'une brève escale. C'est seulement dans les livres qui suivent, *Terre des hommes* et *Pilote de guerre*, que la maison se trouvera revalorisée.

Elle y apparaît surtout comme patrie intime, l'univers où toute chose est empreinte de significations personnelles. Que son souvenir renaisse dans la mémoire du pilote échoué au cœur de la nuit dans les dunes sahariennes après un accident d'avion, menacé de tous les côtés et éprouvant sa propre contingence, le désert, symbole du vide, se remplit d'une présence secrète de la maison, de ses odeurs et des voix qui l'animaient. L'immensité du Sahara éveille l'image des vestibules de la maison d'enfance, frais et spacieux. Dans le paysage mouvant, instable et menaçant du désert, surgit le souvenir des grandes armoires de la maison, tout à la fois solennelles et protectrices. En effet, comme le souligne Bachelard, l'armoire est un royaume d'ordre qui "protège toute la maison contre un désordre sans borne",²⁸ elle est un rempart contre le chaos. Aussi la maison est-elle une réalité vénérable et digne d'estime, elle assure une continuité à travers le temps et répond au besoin humain de s'entourer de réalités durables, sujettes à des rites immuables, comme la maison blanche de l'esclave noir nommé Bark, "assise chaque jour sous la même étoile".²⁹ Si selon Bachelard "la maison est un corps d'images qui donnent à l'homme des raisons ou des illusions de stabilité",³⁰ celles des héros saint-exupéryens leur en donnent plus car, en dépit de toute précarité, elles procurent à l'homme "un goût d'éternité" qui provient de leur propre permanence.

Le temps, loin d'anéantir la maison, l'enrichit, crée son visage et son charme unique en laissant empreinte du passé sur chaque objet. *Terre des hommes* contient l'évocation d'une maison de l'oasis où les usures, craquelures, trous sont entourés d'un extraordinaire respect comme œuvres du temps. Cette demeure, avec ses mystères, recoins et oubliettes, permet de vivre une expérience d'intimité et crée une ambiance où, tout naturellement, naissent des rêveries. Le pilote-visiteur est enchanté par l'odeur de la vieille bibliothèque qui se répand dans la maison comme un encens, par la présence d'une vieille lampe à huile transportée, comme à l'époque de son enfance, d'une pièce à l'autre. Il y pressent l'existence de tout un éventail d'objets inusuels qui pourtant sont dotés d'un grand pouvoir d'éveiller des songes: vieilles lettres, clés inutiles, coffrets et trésors cachés. Toutefois, le mystère de cette maison ne se replie pas sur lui-même. La demeure fait partie de celles qui, comme l'affirme Bachelard, permettent d'habiter l'univers ou, autrement dit, que "l'univers vient habiter".³¹ Les deux filles, fées silencieuses qui vivent dans l'oasis, règnent sur tous les animaux de la création, s'entendent à merveille avec la nature qui devient un nouveau paradis terrestre.

²⁸ G. Bachelard, op. cit., p. 83.

²⁹ A. de Saint-Exupéry, *Terre des hommes*, coll. "Livre de poche", Gallimard, Paris 1939, p. 130.

³⁰ G. Bachelard, op. cit., p. 34.

³¹ Ibidem, p. 62.

Permettant de vivre une expérience d'intimité, formant "dans le fond du cœur, ce massif obscur dont naissent, comme des eaux de source, les songes..."³² et devenant ainsi une réalité interiorisée, la maison constitue une pesanteur qui ramène à lui-même celui qui l'a rendue sienne. Son existence seule, même aux confins du monde, permet de garder l'identité psychique même à celui qui est déraciné, dépaycé et privé de tout point de repère. Echoué dans le désert, le pilote évoque ainsi le monde de son enfance:

Il était, quelque part, un parc chargé de sapins noirs et de tilleuls, et une vieille maison que j'aimais. Peu importait qu'elle fût éloignée ou proche, qu'elle ne pût ni me réchauffer dans ma chair ni m'abriter, réduite ici au rôle de songe: il suffisait qu'elle existât pour remplir ma nuit de sa présence. Je n'étais plus ce corps échoué sur une grève, je m'orientais, j'étais l'enfant de cette maison.³³

Toutefois, lors des vols de reconnaissance, le pilote-narrateur du *Pilote de guerre* assiste à un intarissable exode des populations fuyant l'avance allemande. Ceux qui se bâtissaient "des villages qui dureraient des siècles"³⁴ deviennent nomades et tâchent, en vain, de sauver des objets, "reliques pieuses",³⁵ leurs trésors. La demeure de chacun d'eux se décompose, «la patrie intime», où toute chose était dotée de significations personnelles, reste désagrégée. L'identité des réfugiés n'est plus soutenue par l'éternité de la maison à laquelle il est désormais impossible de croire et elle est encore plus lésée par la privation d'un cadre où s'accomplir à travers ses actes, l'exercice d'un métier.³⁶ Ils avancent donc vers le néant, vers le non-être. L'expérience des personnages saint-exupéryens confirme donc la constatation bachelardienne selon laquelle sans la maison "l'homme serait un être dispersé. Elle maintient l'homme à travers les orages du ciel et de la vie".³⁷

L'importance de la maison et l'intensité de sa présence, indépendante des distances spatiales, est conditionnée par la force spécifique des liens psychiques tissés entre l'homme et sa demeure.³⁸ Par conséquent, la maison – patrie intime s'inscrit de façon marquante dans le réseau de relations avec le monde et les autres, réseau qui, selon la pensée saint-exupéryenne, permet à l'homme d'exister et constitue sa richesse. La maison semble occuper une position privilégiée dans ce tissu de liens puisqu'elle est le premier microcosme humain. D'où la fréquente association de son image avec les souvenirs d'enfance. Enfin, la maison est l'image la plus familière d'un accord avec le monde. En effet, comme le remarque Michel Quesnel, la maison en tant que fenêtre constitue une ouverture sur le monde, et en

³² A. de Saint-Exupéry, *Terre des hommes*, op. cit., p. 84.

³³ Ibidem, p. 81.

³⁴ A. de Saint-Exupéry, *Pilote de guerre*, coll. "Folio", Gallimard, Paris 1942, p. 101.

³⁵ Ibidem, p. 103.

³⁶ Il en sera question par la suite.

³⁷ G. Bachelard, op. cit., p. 26.

³⁸ D'après W. Kwiatkowski, op. cit., p. 106–107.

tant que lampe elle est une fermeture dirigée vers l'homme. Ainsi la maison entretient-elle un dialogue avec l'homme et avec le monde, et joue un rôle conciliateur entre les deux.³⁹

Dans *Terre des hommes* et *Pilote de guerre*, l'image de la maison se double cependant d'un sens de plus. Les valeurs de la maison-patrie intime sont à retrouver dans la maison de Geneviève : la même valeur psychologique de tout objet, la même réponse à l'exigence de durée et de stabilité. Il était néanmoins dit que la vie, ni dans cette maison, ni ailleurs, n'avait de sens. *Terre des hommes* constitue pourtant une méditation sur les conditions qui favorisent l'épanouissement de l'homme, la réalisation de toutes ses possibilités, et *Pilote de guerre* expose les visées humanistes de Saint-Exupéry. Que les images de la maison y apparaissent si souvent, c'est qu'en plus de ses connotations psychologiques, elle implique un mode de vie authentiquement humain, donc doté d'un sens. Celui-ci se manifeste pleinement dans *Citadelle*.

La demeure protège contre le chaos, contre les conséquences pernicieuses du nomadisme et du dispersement. Mais, comme le souligne Frédéric d'Agay, chez Saint-Exupéry habiter une maison n'est pas une fonction passive.⁴⁰ Elle symbolise un ordre où chacun est astreint à des tâches, où par le travail, dont toute l'œuvre saint-exupéryenne fait l'apologie, l'homme retrouve sa dignité et participe à la création du monde. De plus, l'homme « s'échange » contre des œuvres qui lui survivent. Le thème de « l'échange », de l'action créatrice des œuvres durables censées prolonger l'éphémère vie humaine, est déjà apparu dans *Vol de nuit*. Or, si dans cette œuvre-ci la morale de l'échange arrachait l'homme à la maison, dans *Citadelle* elle l'y rend. En effet, du *Vol de nuit* à *Citadelle*, la signification de la maison a changé, et dans le dernier livre saint-exupéryen les valeurs d'intimité, de douceur et de bonheur attachées à la maison dans *Vol de nuit* s'estompent au profit de l'image de la maison – cadre solide où s'accomplir à travers son travail, où l'homme, qui est montré surtout en tant qu'artiste et créateur,⁴¹ est invité à s'échanger contre des objets de valeur, contre la maison elle-même. Sinon, il risque de s'exposer au néant.

Or, loin de se limiter aux finalités objectives qu'est le prolongement de l'existence individuelle, « l'échange » se répercute sur la subjectivité humaine, éveille et renforce l'amour de son objet. La maison est digne d'amour et acquiert une valeur aux yeux de l'homme moyennant ses efforts et sacrifices, elle est « pâte dans l'aube pour devenir le soir livre de souvenirs »⁴² à condition qu'elle soit « faite de son temps [et] de sa ferveur »⁴³ à condition qu'il se lève au petit jour, qu'il s'use aux soins du ménage, qu'il refasse chaque jour l'ordre défait par la vie. C'est ainsi qu'il crée le sens de sa demeure et que celle-ci commence à « peser » sur son cœur.

³⁹ D'après M. Quesnel, *Saint-Exupéry ou la vérité de la poésie*, Paris 1964, fragment cité par W. Kwiatkowski, op. cit., p. 106.

⁴⁰ F. d'Agay, « L'enfance et la maison » in: *Saint-Exupéry, le sens d'une vie*, op. cit., p. 29.

⁴¹ Cf. W. Kwiatkowski, op. cit., p. 72.

⁴² A. De Saint-Exupéry, *Citadelle*, coll. « Folio », Gallimard, Paris 1948, p. 223.

⁴³ Ibidem, p. 222.

En outre, la maison crée des liens d'amour et de responsabilité entre ceux qui l'habitent, liens tissés par l'effort commun de «l'échange». De plus, hériter d'une vieille demeure familiale habitée au cours de siècles par des générations successives signifie ancrer sa destinée individuelle dans la chaîne de ceux qui lèguent, les uns aux autres, un même patrimoine spirituel. La maison elle-même préserve toutes sortes de richesses spirituelles :

Car la maison qui vous enferme devient cellier et grange et magasin. Qui peut dire ce qu'elle contient? Votre art d'aimer, votre art de rire, votre art de goûter le poème, votre art de ciseler l'argent, votre art de pleurer et de réfléchir, il vous faudra bien les ramasser pour déléguer à votre tour. Votre amour je le veux navire pour cargaison qui doit franchir l'abîme d'une génération à l'autre.⁴⁴

Aussi la maison permet-elle de réaliser l'idéal saint-exupéryen de l'homme en marche, qui se crée en communauté avec les autres dont il se sent responsable. Le réseau de liens avec les autres et avec tout ce qui constitue le cadre durable de sa vie doit enraciner l'homme dans une continuité de traditions, de rites et de coutumes qui préservent une même idée de l'homme et de sa destinée. C'est par la maison que l'homme habite, s'enracine, accepte l'héritage spirituel et l'augmente par ses actes, par son rôle même le plus effacé donne un sens à son existence, perfectionne son âme et s'il meurt, il ne meurt qu'à demi car son existence craque "comme une cosse et livre ses graines"⁴⁵ qui ensemencent ses descendants. Aussi la maison devient-elle pour l'homme une patrie spirituelle et lui permet d'accéder à une harmonie intérieure. Après tout, dans la dernière œuvre saint-exupéryenne, la maison – cadre solide à la vie humaine qui protège contre les méfaits du nomadisme, ordre où chacun s'accomplit par la soumission à des devoirs et obligations, réalité durable où l'on transmet l'héritage spirituel accumulé au cours des siècles, constitue une miniature de citadelle, d'une civilisation entière, d'un monde harmonieux qui garantirait à l'homme les conditions de vie matérielle et d'épanouissement spirituel ainsi que la paix et le bonheur.⁴⁶

Cette présentation des significations accordées à l'image de la maison dans l'œuvre de l'auteur de *Citadelle*, présentation par nécessité succincte et sans prétention à l'exhaustivité, permet de voir la façon dont cette image reflète la complexité et les tensions de la pensée saint-exupéryenne. Selon Władysław Kwiatkowski, celle-ci est basée sur deux "ailes" de son humanisme: l'humanisme héroïque et l'humanisme plus simplement humain, fondé sur les relations liant l'homme au monde et aux autres.⁴⁷ L'oscillation de cette pensée entre la force et l'amour,⁴⁸ entre l'engagement et la rêverie, entre l'action qui déracine et la nostalgie

⁴⁴ Ibidem, p. 424.

⁴⁵ A. de Saint-Exupéry, *Terre des hommes*, op. cit., p. 235.

⁴⁶ D'après P.-H. Simon, op. cit., chap. 5.

⁴⁷ D'après W. Kwiatkowski, op. cit., p. 15.

⁴⁸ Ibidem, p. 117 (citation dans notre traduction).

des structures immuables qui enracinent, oscillation qui existe et qui se manifeste avec plus ou moins de force dans chaque œuvre saint-exupéryenne, entraîne une certaine ambivalence de l'image de la maison. La prédilection pour l'action, que trahissent les deux premiers livres de Saint-Exupéry, jette une ombre négative sur la maison quoi qu'elle aussi soit présentée généralement comme digne de respect, avec affection ou même piété. Cette ambivalence n'est surmontée qu'à partir de *Terre des hommes* où la pensée de Saint-Exupéry semble trouver un équilibre et où, par conséquent, la valeur nettement positive de l'image de la maison commence à s'affirmer. C'est un univers où chaque objet, chaque acte est imprégné d'un sens qui le dépasse, une réalité qui anime et soutient la vie intérieure de l'homme. Elle est l'image la plus familière d'un ordre du monde, de l'acceptation du monde et de la vie. En définitive, selon l'expression de Jean-Louis Major, dans la prose saint-exupéryenne grâce à la maison "l'homme habite et est habité".⁴⁹

Obraz domu w twórczości Antoine'a de Saint-Exupéry'ego

Streszczenie

Obraz domu, jeden z obrazów najczęściej pojawiających się na kartach prozy Antoine'a de Saint-Exupéry'ego, jest nacechowany dużą różnorodnością przedstawień, bogactwem walorów poetyckich, a przede wszystkim wielością znaczeń nadawanych mu przez autora *Nocnego lotu*. Znaczenia te odzwierciedlają ewolucję, a zwłaszcza złożoność i napięcia myśli saint-exupéry'owskiej, jej oscylację pomiędzy siłą i miłością, zaangażowaniem a marzeniem, upajającym czynem, który wykorzenia, a pragnieniem niezmiennych rzeczywistości, które zakorzeniają. Gloryfikacja czynu, charakterystyczna dla pierwszych utworów tego autora, pociąga za sobą ambiwalencję obrazu domu, który będąc przedstawiony jako godny szacunku i czi, jest zarazem ukazany w negatywnym świetle, jako symbol iluzorycznego bezpieczeństwa i stabilizacji, bądź też jako świat pokornego ludzkiego szczęścia i miłości, domena kobiety nieuchronnie skazana na zagładę. Ambiwalencja ta jest przezwyciężona począwszy od *Ziemi, planety ludzi*, książki, w której myśl Saint-Exupéry'ego zdaje się odnaleźć pewną równowagę i gdzie w konsekwencji zaczyna się afirmować jednoznacznie pozytywna wartość domu, przedstawionego jako intymna ojczyzna, rzeczywistość, która ożywia i podtrzymuje wewnętrzne życie człowieka, staje się najbliższym człowiekowi obrazem porządku świata i akceptacji życia. Jednocześnie dom nabiera coraz większego znaczenia jako ojczyzna duchowa, miniatura całej cywilizacji, jako trwała rzeczywistość umożliwiająca przekaz duchowego dziedzictwa nagromadzonego przez wieki, jak również realizację saint-exupéry'owskiego ideału człowieka zakorzenionego.

⁴⁹ J.-L. Major, op. cit., p. 254.

Dominique Rougé

Jean Reverzy, témoin du passage

Une science est à naître qui se préoccupera de l'approche des vivants, de leur contact, de leur retrait, des mouvements de leurs corps et de leurs membres, science qui serait celle de la solitude de l'homme et, par là, celle de l'homme même. C'est pourquoi elle n'a encore tenté personne.

Jean Reverzy

Jean Reverzy (1914–1959), médecin et romancier lyonnais reçut le prix Renaudot pour son premier roman publié en 1954 “Le passage”. De son vivant parurent encore en 1956 “Place des Angoisses” et “Le Corridor” en 1958. Éloigné de Paris et de ses modes littéraires Reverzy bien que lyonnais ne céda jamais aux facilités des Lyonnaises, littérature fondée sur quelques clichés (La colline qui prie et la colline qui travaille, la bourgeoisie pingre et sans le sou d’Ainay et les nouveaux riches dispendieux des Brotteaux). Il demeura provincial, continua l’exercice de la médecine dans un faubourg prolétarien de la capitale des Gaules. L’œuvre écrite de Reverzy est indissociable de sa pratique médicale, toutes deux témoignent du passage. Nous vivons pris entre deux néants, accompagnés de notre naissance jusqu’à notre mort par la médecine et ses serviteurs. Gérard Danou écrit à propos de Reverzy que: “L’écriture le désolidarise du camp des médecins pour celui des malades”.¹ Les premiers accompagnent les seconds vers le terme de la vie, les seconds précèdent les premiers, les initient, sont leurs éducateurs. Apprentissage du “métier de vivre” pour parler comme Pavese. Médecin et écrivain comme Céline, le lyonnais ne désertera pas. La misère humaine, le spectacle de la pauvreté et de la déchéance ne le pousseront pas au nihilisme, contrairement au premier, pendant la guerre il participera à la résistance, sera arrêté par la gestapo puis libéré participera au maquis FTP. Cependant il aurait pu être l’auteur de ce soliloque de Bardamu: “La vérité, c’est une agonie qui n’en finit pas, la vérité de ce monde c’est la mort”.² Claude Burgelin écrit: “Pour Céline comme pour Reverzy, l’exercice de la

¹ Gérard Danou, *Travail de la fatigue*, in: *Lire Reverzy*, Pul 1996, p. 53–60.

² Louis Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, NRF 1932.

médecine, la rencontre incessante avec la maladie et la mort représentent une aventure métaphysique autant qu'anti-métaphysique, radicale et exténuante".³

La fidèle compagne sur cette terre des narrateurs médecins du "passage" et de "Place des Angoisses" c'est une fatigue consubstantielle à l'être, pour Danou: "La fatigue reverzienne peint le monde aux couleurs du deuil".⁴ Les héros reverziens marchent épuisés dans une ville prisonnière du brouillard, titubent, s'arrêtent exténués aux pieds des escaliers délabrés de "L'enfer prolétarien". "Place des Angoisses" commence ainsi: "Ridiculement seuls dans les déserts vacillants du petit matin sur les trottoirs où pourrissait un reste de neige à peine debout, j'avais senti la molle étreinte. Ce serrement des poignets, des épaules et des genoux. Ma fatigue s'était éveillée avec moi et elle m'accompagnait dans le faubourg où le peuple endormi exhalait sa rancoeur de l'aube exténuante". PA⁵ (p. 171). Le narrateur partage avec le peuple son harassment, fraternité à distance. Après la mort subite de l'écrivain s'élabora un mythe du saint laïque, du médecin malade. S'il s'agit de cette fable laissons la parole à son fils Jean François:

Sa seule souffrance était une maladie de l'existence. Son pessimisme avait trouvé très tôt ses racines dans des moments de *spleen* dont témoignent plusieurs pages inaugurales du journal. La désillusion de bien des valeurs acquises, qu'il s'agisse de religion, de sciences, de philosophie, de politique ou plus simplement d'une quelconque inscription sociale, avait détruit en lui l'espoir de vivre et aggravé une fascination de l'anéantissement découverte dès son adolescence. Il passait de surcroît par des moments d'épuisement, plus que de dépression. Autant du fait d'un métier harassant, qu'au soir venu de l'angoisse de la page blanche Jean Reverzy n'a jamais écrit facilement et chacun de ses livres était le produit d'un long et douloureux labeur. Il définissait souvent ses états de souffrance par des métaphores somatiques, ce à quoi l'inclinait une certaine déformation médicale.⁶

Nous pourrions comparer l'oeuvre de Reverzy à un éternel Vendredi Saint où la seule consolation serait que dans "Le néant mérité" s'estompe la fatigue et que la pourriture du cadavre cède la place au silence de la mer. Ainsi Palabaud le double du narrateur venu "crever" dans la ville de sa jeunesse loin de l'azur :

qu'importait maintenant que sa dépouille se décomposât dans un cimetière de banlieue, loin des océans, que pas un humain ne se souciât de son souvenir? parce qu'il est mort, quelque chose manquera aux mers du sud. Là bas, en scrutant les soirs, on devinera une absence, un vide ou un passage et s'il existe une autre vie de châtiments et de félicités, il lui sera beaucoup pardonné parce qu'il a beaucoup aimé la mer. (p. 168) P.

³ Claude Burgelin, *Le malade, le médecin*, in: *Lire Reverzy*, Pul 1996, p. 103–115.

⁴ G. Danou, *op. cit.*

⁵ Les extraits cités du "passage" et de "Place des Angoisses" proviennent de Jean Reverzy, *Oeuvres*. Flammarion 1977. Pour le "passage" nous utilisons l'abréviation P, pour "Place des Angoisses" PA.

⁶ Jean François Reverzy, Préface au *Mal du soir* de Jean Reverzy, Actes sud 1986, p. 18.

Sentiment océanique cher à Romain Rolland, réconciliation et consolation ultimes ainsi s'achève "Le passage" et l'aventure humaine de Palabaud. Le narrateur médecin reste sur le seuil dans l'attente, seul avec sa fatigue d'exister. À travers une relecture du "passage" et de "Place des Angoisses" nous voudrions dégager quelques grandes thématiques de l'oeuvre reverzienne, et ainsi passer des brumes cracoviennes aux brouillards lyonnais.

Témoin du passage de l'homme ici bas. Le médecin reverzyen l'est tout comme la prostituée et le prêtre, étranges compagnons: "Sans doute éprouvons nous une solidarité obscure avec des êtres qui peinent comme nous dans les zones mystérieuses des douleurs, des jouissances et des craintes". (p. 22) P. Mais pour la plupart les membres du corps médical fuient dans la création d'un personnage incapable d'entendre la plainte du malade, de voir en lui un frère, ils l'objectivent en une collection de symptômes, en une entité étrange appelée le patient. Chacun est donc aliéné dans un rôle. Si l'on employait la terminologie heideggerienne on parlerait "d'oubli de l'être". Le médecin, en particulier le grand patron est identifié avec le savoir absolu. Le colloque singulier, la visite des salles, la présentation de cas ressemblent à une pièce de théâtre, Reverzy démasque ces faux semblants :

Après des années, ces témoins permanents du passage et de la fluidité de la vie devraient aboutir au plus rigoureux désespoir mais le vieil inconscient humain les avilit ou les protège de trop de lucidité et ces spectateurs de toutes les angoisses ne sont pour la plupart que de petits épargnants. (p. 12-19) P.

En fuyant l'Autre dans leur patient les médecins se fuient eux-mêmes. Les prêtres de même ne sont pas épargnés par Reverzy, il est possédé par une haine fascinée à leur égard : êtres pleutres, sales, malodorants mais pourtant frères. Ce qui caractérise ces "fonctionnaires de Dieu" c'est la peur : de la propreté, de la femme mais encore plus de la mort :

Plus que les autres hommes, le prêtre redoute et déteste la mort. Dans son esprit, c'est une obsession de tous les instants, comme l'eau claire laveuse des crasses humaines, comme la nudité des corps, comme la spontanéité de l'amour. La sécurité d'une vie ultérieure et éternelle ne peut diminuer chez lui un insurmontable effroi. (p. 139-140) P.

Les prêtres reverziens ressemblent à ceux d'un auteur de la même époque, Paul Gadenne, romancier catholique, adepte de Kierkegaard. Dans son livre "Les hauts quartiers",⁷ les prêtres ne sont que des fantoches au service des classes privilégiées, des âmes mortes. Le narrateur médecin des deux romans que nous avons choisis, comme la prostituée arpente les rues de la ville. Si "Place des Angoisses" n'est

⁷ Paul Gadenne, *Les hauts quartiers*, Le seuil 1973.

qu'une suite de courses épuisées, entrecoupées par des arrêts au lit du malade à son domicile ou à l'hôpital, dans "Le passage" c'est le double du narrateur Palabaud, cadavre ambulante, qui erre dans une ville grise et hostile. Il perdure dans ces deux romans un drame : la vanité du langage, la consultation se réduit à une suite de gestes, de grommellements, à l'angoisse du patient répond la lassitude du docteur, double anonymat, double monologue. La caricature de cette rencontre impossible est la visite aux morts chère à l'auteur : "Et parce que chaque mort mérite un bout de méditation, je me suis arrêté devant lui. À quoi ai-je pensé? À ce qu'un homme mort suggère à un homme épuisé, à rien". (p. 172) PA.

Paradoxalement le médecin trouve le réconfort, une suspension de sa fatigue dans ses haltes dans les foyers de la misère prolétarienne :

il est merveilleux que ces immeubles croulants et noirs puissent contenir tant de chaleur et de lumière, la clarté d'une lampe, le feu d'un fourneau rougeoyant s'y mêlent au rayonnement des êtres, et c'est là que l'on ressent la chaleur de la vie. (p. 137) PA.

Vanité du langage parlé, solidarité silencieuse, la consultation du médecin de quartier contraste avec celle du professeur lequel parle de ses patients comme s'il parlait d'objets à une cohorte d'assistants et d'étudiants serviles. Mais le professeur Joberton de Belleville, héros reverzien a avec le narrateur un point commun, sa marche continuelle. Une fois la consultation achevée le narrateur de "Place des Angoisses" retrouve sa solitude désespérée :

Une porte se ferma derrière moi, les ténèbres me giflèrent. Une main à la muraille pensant encore à la glace cassée où j'avais entrevu un visage qui n'était pas tout à fait le mien et que j'aurais voulu mieux connaître. Je me mis à chercher mon chemin mais je crus tomber dans une embuscade lorsque le poids de ma fatigue oubliée s'abattit de nouveau sur mes épaules. Vacillant je me traînai dehors. (p. 174) PA.

Dans "Le passage" le couple que forment le médecin et Palabaud correspond au couple monstrueux médecin – fatigue de "Place des Angoisses" "deux moribonds appuyés l'un sur l'autre". Le médecin et le malade sont incarcérés dans la vie, interminable agonie. Le malade est inculpé, soupçonné, placé sous le regard, le pouvoir d'autrui. Il ne sera acquitté que sur la table d'autopsie, le temps sera alors définitivement figé. Un portier d'hôtel louche dans "le passage" caricature le regard médical, méfiant, il signifie à Palabaud son exclusion de l'humanité.

Un malade, être impur devient souvent un suspect dont l'homme sain cherche et découvre les fautes. La défiance, le soupçon, puis l'hostilité germèrent et Mme Thérèse vite gagnée aux sentiments de son mari, toisa dorénavant d'un regard sévère Palabaud entrant et sortant de l'hôtel. (p. 124) P.

Le malade devra donc parcourir son chemin de croix, seul, isolé, abandonné du prêtre dépourvu de toute espérance : "À leur dernière heure, les grands croyants perdent leur foi, car la question religieuse est un passionnant débat à l'usage des vivants et non des moribonds." (p. 140). P.

“Mais Dieu se tait. Il n’a pas de raison d’être à côté de ceux qui n’ont plus rien à apprendre et à redouter : il n’était qu’une projection de l’angoisse des vivants.” (p. 140) P. Comme pour Camus Dieu est silencieux mais nous sommes bien loin ici de la Méditerranée, de l’été, de la joie du corps. Nous vivons dans le monde de la disgrâce. Le Dieu de Reverzy a abandonné les humains, s’est enfui. L’écrivain lyonnais aurait pu s’écrier comme Stendhal : “La seule excuse de Dieu c’est qu’il n’existe pas”. Le médecin reverzien, homme du passage est un accompagnateur et non un déserteur comme Bardamu, le malade un initiateur. Citons Burgelin : “alors que le malade se transforme plus ou moins soudainement en une sorte de catéchumène, le médecin joue le rôle d’officiant du rite qui va le mener au passage. Mais ce passeur est voué à toujours rester au seuil”.⁸

Son patient parti vers le néant et l’oubli le docteur reste seul abandonné avec sa fatigue annonciatrice de sa mort à venir. Le procès continue, l’inculpation n’est pas levée mais il faut se battre. Reverzy et le J. K. de Kafka sont frères : “Evidemment le procès reprend, mais il reste toujours la possibilité de provoquer un nouvel acquittement apparent. Il faut alors recommencer à ramasser toutes ses forces, on ne doit jamais se rendre”.⁹

Les personnages épuisés de Reverzy marchent à travers une ville sans nom, ville de fleuves, de collines avec ses quartiers bourgeois et ses faubourgs populaires. Le professeur Joberton de Belleville surplombe de ses appartements La place des Angoisses, nous l’apercevons comme son jeune étudiant traversant des ponts avant que d’affronter les pentes d’une colline du haut de laquelle une basilique menace de s’effondrer sur la ville. Au délabrement physique des personnages répond celui de la cité. Cette ville est-ce Lyon ou son double littéraire? Michel Schmitt dit : “Ville mentale dont le sujet est prisonnier comme il peut l’être de sa tête et des ses fantômes”.¹⁰ Hervé Micolet opère un découpage géographique et sociologique, évitant le folklore lyonnais habituel : “Reverzy n’oppose pas traditionnellement la colline qui prie et celle qui travaille”, mais le pouvoir héréditaire d’une caste dominante et complice. La bourgeoisie foncière, le clergé, les notables, les médecins des riches. À la misère d’un prolétariat de banlieue repoussé vers l’est, forme avilie de l’ancienne corporation des canuts bravant la ville basse des hauteurs de la Croix Rousse. Le bistouri et le goupillon règnent à Lyon sur des matelas d’or, par la grâce d’un vieux système d’alliance qui se donne aussi bonne conscience en pratiquant un peu la charité”.¹¹

⁸ C. Burgelin, *op. cit.*, p. 110.

⁹ Franz Kafka, *Le procès*, Gallimard.

¹⁰ Michel Schmitt, *La ville absente*, in: *Lire Reverzy*, Pul 1996, p. 57.

¹¹ Hervé Micolet, *Lyon, ville de l’humeur noire*, in: *Lire Reverzy*, Pul 1996, p. 63.

Cette ville grise cependant devient méditerranéenne avec la venue des beaux jours et c'est à travers sa description de "La place des Angoisses" que Reverzy nous expose ses métamorphoses mais cette place, chasse gardée des grands médecins est affublée d'adjectifs péjoratifs : "religieuse", "riche", "revêche", sottie, dans la bouche du narrateur qui avoue : "mais j'ai trop scruté la Place des Angoisses pour savoir la décrire". Si le narrateur devenu médecin s'est exilé loin de la place dans un faubourg prolétaire, il a vécu son enfance dans une famille déclassée, entouré de spécialistes. Le professeur Benedict Joberton de Belleville représentant typique de la Place des Angoisses apparaît dans les deux romans que nous étudions (là aussi nous ne nous attardons pas sur les personnes réelles qui se cachent derrière ce personnage ni sur le règlement de compte de Reverzy avec ses maîtres déchus).¹² Le professeur fascine le narrateur qui l'accompagne au long de son second roman. Le passage lui s'achève sur l'autopsie qu'il pratique sur la dépouille de Palabaud. La fascination du narrateur tourne d'ailleurs à l'obsession, à la complaisance morbide. Si le professeur marche sans cesse à la tête de sa cohorte (dont fit partie le narrateur), le médecin de quartier parcourt les rues du faubourg et gravit des escaliers interminables. Parfois même une certaine nostalgie semble poindre chez le médecin du peuple en évoquant son ancien maître :

Il dominait la Place des Angoisses et régnait en maître sur l'hôpital. La maladie affluait à lui malgré sa lassitude, il courait à sa rencontre et nous le suivions. Quand il disparut chacun découvrit sa solitude. (p. 198) PA.

Alors que dans le passage contrastent ces lignes :

Le professeur Joberton de Belleville était le plus grand médecin de la cité. Tyran libéral, au faite d'une médiocrité dès longtemps triomphante, il dominait un monde aux couleurs de poussière où l'intelligence sanglote comme une captive humiliée. (p. 137) P.

Nous allons suivre le professeur et sa cohorte à travers les couloirs de l'hôpital pour ensuite le retrouver dans son intérieur cosu et triste de la Place des Angoisses. Nous le verrons avec les yeux du narrateur. Chaque matin le maître après avoir gravi les pentes de la colline arrive à l'hôpital à bout de souffle, titubant et après avoir bu son café servi par une religieuse conduit une étrange procession par les couloirs, procession qui en croise d'autres tout aussi fantomatiques :

Nous étions cinquante dans la suite du professeur. De tous l'interne, jeune homme sain de trente ans respirant la chasteté et le scoutisme, était le plus considérable ; les chefs de clinique, coadjuteurs désœuvrés, lui cédaient le pas, venaient après les externes et les

¹² Les deux romans que nous étudions comportent des éléments autobiographiques, mais jamais Lyon n'est nommé en tant que tel de même s'il y a une transparence quant aux personnages et aux lieux. Ce qui est prépondérant chez Reverzy c'est la thématique existentielle, il s'accorderait avec le Kundera de l'art du roman: "Le roman est la grande forme de la prose où l'auteur à travers des ego expérimentaux (personnages) examine jusqu'au bout quelques grands thèmes de l'existence", in: Milan Kundera, *L'art du roman*, Gallimard 1986, p. 178.

stagiaires ; enfin, au plus bas degré de la hiérarchie, cinq ou six médecins sur le déclin, hommes grisonnants à odeur de début de siècle et de misère, vieilles filles à chignon ou à tresse, tous praticiens installés en ville, qui selon la formule que j'entendis souvent "suivaient le service". (p. 188) PA.

Claude Burgelin¹³ voit dans le professeur une figure paternelle qui permettrait au narrateur, orphelin de naissance de sortir du cocon maternelle, mais ce patron apparaît surtout comme un être dégradé et si son escorte s'identifie à lui c'est dans sa fatigue cauchemardesque : "Et la fatigue du professeur Joberton de Belleville de seconde en seconde paraissait s'aggraver, fatigue contagieuse, frappant ceux qui le suivaient et dont je ressentis moi-même la première atteinte". (p. 184) PA. Les analystes parleraient d'identification hystérique, fatigue qui ne quittera plus le narrateur lui fera désirer le néant comme un repos mérité.¹⁴ Mais ce cortège de morts vivants rencontre d'autres moribonds encore plus éloignés de la vraie vie. Devant eux le professeur soliloque comme lors des présentations à l'amphithéâtre :

Vous avez devant vous – commença-t-il – un malade ouvrier serrurier, buveur de vin, avouant cinq litres par jour, chiffre probablement très en dessous de la vérité qui nous a été amené dans le service, la semaine passée. Alors qu'il présentait une épitaxie cataclysmique traitée sans succès par un médecin de quartier. (p. 185) PA.

Et le professeur parle du malade comme s'il était absent s'appuyant à lui si bien qu'on ne sait lequel soutient l'autre. Les deux sont à la limite de l'effondrement. Cette métaphore des deux moribonds appuyés l'un sur l'autre est récurrente. Elle vient sans doute de la parabole évangélique des deux aveugles. Plus tard on verra le narrateur emboîter le pas du professeur traversant la Place des Angoisses, chacun au bord de l'écroulement.

Si le Cottard de Proust, autre observateur du monde médical est un clinicien de génie mais un imbécile, le professeur Joberton de Belleville malgré son inconsistance humaine et sa bigoterie en arrive à philosopher, dans le dernier chapitre du passage, l'autopsie de Palabaud terminée il énonce sentencieusement : "Ce malade a succombé à une maladie chronique. Cela mérite réflexion. Nous ne pensons pas assez que notre art, à travers l'organisme qu'il voudrait restaurer, s'acharne contre le plus désarmant de tous les ennemis, le Temps". (p. 167) P.

Philosophie stoïque, réflexion d'un médecin penseur digne d'un Claude Bernard. La vie considérée comme une maladie est une idée que Nietzsche reprochait à Socrate.¹⁵ En tout cas ceux qui suivirent le cortège, qui s'arrêtèrent aux

¹³ C. Burgelin, *op. cit.*, p. 184.

¹⁴ Le concept d'identification hystérique est introduit par Freud dans "Psychologie des foules et analyse du moi" (1924). Essais de psychanalyse, Payot 1981. Il écrit : "L'identification par le symptôme devient aussi l'indice d'un lieu de coïncidence des deux moi, lieu qui doit être maintenant refoulé", p. 170. S'il s'agit du narrateur l'identification avec le professeur se fait à travers la fatigue et la marche (marche qui par ailleurs évoque la déambulation de la prostituée). Cette marche, cette fatigue seraient nommées par Lacan "Trait unaire" (séminaire sur l'identification. Non publié).

¹⁵ Dans l'aphorisme 340 du "Gai savoir", "Socrate mourant" Nietzsche s'indigne contre les dernières paroles du Grec : "Oh! Criton, je dois un coq à Esculape", qu'il interprète ainsi : "Oh! Criton, la vie est une

lits des malades comme à une station de chemin de croix n'en sortent pas indemnes, vieillissent précocément :

J'allais à côté d'amis taciturnes comme moi habitués des cortèges : cela se devinait à leur démarche. Les maîtres se ressemblaient, les malades se ressemblaient, jeunesse déjà exténuée pour avoir trop longtemps marché derrière le professeur Joberton de Belleville. (p. 218) PA.

Les repas chez les Joberton de Belleville auxquels est convié le jeune étudiant, d'origine modeste, fils de tué ressemblent à une cérémonie funèbre. Les convives sont surveillés par les portraits des ancêtres, un prie dieu n'est pas loin. Toute la pièce se perd dans une semi-pénombre, le narrateur de Place des Angoisses s'en souviendra longtemps : "En réalité le professeur et sa femme étaient bien morts et je devais être ce soir-là le seul survivant à les évoquer et à les appeler". (p. 197) PA. Comme plus tard à la sortie des demeures ouvrières le narrateur une fois dans la rue retrouve sa solitude, sa dérégulation : "Incarcéré dans le présent, hanté par la menace des murs chancelants et du sol inconsistant j'étais de retour au monde incohérent de la fatigue, des ombres me frôlaient, de mains vaines se tendaient vers moi." (p. 197) PA. Le repas ce soir-là ne fut qu'une série de monologues entrecroisés du professeur et de son épouse : bigoterie, échos du monde médical et cléricale. Le morceau de choix est le récit à deux voix de la mort du professeur Sulpice, malade révolté n'acceptant pas le verdict de son confrère, rejetant le savoir clinique, rébellion intolérable risquant de mettre à bas l'ordre établi, la complicité des grands patrons. Mais Sulpice finira dans la contrition, mourra entouré des soins de la médecine et de la religion. Au contraire le professeur Lauvergnat sut mourant nommer son mal, à la fois médecin et agonisant, couple fusionnel idéal:

Quand on l'eut ramené chez lui, Mme Lauvergnat prit doucement son mari dans ses bras. Il eut à peine le temps de lui dire qu'il se mourait d'une hémorragie méningée : encore une fois son diagnostic se montrait infaillible... Dix minutes plus tard il expirait. (p. 195) PA.

C'est au cours de ce souper que Mme Joberton de Belleville prononcera une phrase qui hantera la mémoire du narrateur : "La mort des médecins est plus triste que celle des autres hommes".

maladie". Nietzsche verra en Socrate un précurseur du christianisme: maladie de la conscience, nihilisme, ressentiment (voir "La généalogie de la morale"). Ce n'est pas un hasard si "Ecce homo" se termine par le célèbre: "Dionysos face au crucifié". Un chapitre du "Crépuscule des idoles" s'intitule "Le problème de Socrate". Dans les années 1970 Maurice Clavel publia un livre polémique anti-nietzschéen: "Nous l'avons tous tué ou ce Juif de Socrate". Reverzy bien que lecteur fervent des trois maîtres du soupçon (Marx, Nietzsche, Freud) demeura prisonnier de l'éducation religieuse de son enfance dans la mesure où il apparaît comme un chrétien du Vendredi Saint.

Le narrateur ranime la mémoire du professeur Joberton de Belleville alors qu'il est installé dans les faubourgs ouvriers, solidaire de la misère prolétarienne, le professeur l'accompagne dans ses marches, gravit avec lui les escaliers épuisants menant aux taudis. En 1940 leurs routes ont divergé, la ville catholique et médicale, derrière son cardinal s'est confiée à Dieu et au Maréchal, le jeune médecin, éloigné de la Place des Angoisses a suivi d'autres chemins :

La guerre continuait : elle avait pris possession de la ville, de la Place des Angoisses jusqu'aux plus bas quartiers. Des médecins étaient dans la mêlée. On disait que chaque dimanche autour du mât où flottait le drapeau tricolore, sous la conduite du professeur Joberton de Belleville défilait un cortège de docteurs coiffés de bérets basques. Je n'assistais pas à ces manœuvres car j'avais entendu d'autres voix et je ne fut pas surpris lorsque un matin des jeunes gens vinrent me passer les menottes. Je ne leur objectai rien et crois qu'ils apprécièrent mon silence. Sur la placette une voiture nous attendait. L'auto traversa le faubourg et longea le fleuve. Au bout d'une rue, un instant apparut la Place des Angoisses dont je vis seulement les arbres malingres ombrageant un coin de désert poussiéreux, où un homme allait seul à grand pas, les bras ballants et régulièrement jetés, comme le semeur marchant au bord du sillon. (p. 241) PA.

Bien des années plus tard la mort du professeur permet au narrateur de commencer son deuil de cette figure honnie dans l'amour, aimée dans l'abhorration. Il l'imagine à la tête de son dernier cortège, suivi du cardinal, des évêques et autres hiérarques catholiques, les paroles vides jetées dans le vent "et les mots volent et s'éparpillent par dessus les têtes proclamant d'épuisantes certitudes que m'enseigne ce long drame du langage". (p. 246). Enfin seul le narrateur peut envisager son départ vers le néant. «Place des Angoisses» s'achève sur une jubilation morbide, la mort comme une délivrance mettra fin à ses marches épuisantes, la terre lui tendra ses bras :

Et je continue ma route accompagné par ma fatigue, annonciatrice d'une mort si peu redoutable malgré ses rigueurs qui un jour je me confondrai avec elle. Je ne lui survivrai pas, elle ne me survivra pas. Je mourrai en même temps que ma mort, saluée comme le but de ma longue étude, ce but qu'atteignit Joberton de Belleville. Et maintenant qu'ayant distancé son cortège, il s'est éloigné pour toujours. Je marche encore derrière lui, sans regret d'être fait d'une substance moins durable que le temps. (p. 247).

Lire Reverzy c'est marcher dans ses pas, s'essouffler à le suivre, être toujours au bord de la syncope comme le narrateur suivant le professeur Joberton de Belleville. La phrase reverzienne est une phrase exténuée, la virgule devient une brève station

au lit d'un malade, le point une pause prolongée mais il faut repartir seul, dans l'obscurité et la solitude. Le lecteur à son tour est pris dans cette identification hystérique qui contaminait le cortège.

La marche de Jean Reverzy, sur cette terre a pris fin subitement le 9 juillet 1959, le lecteur est devenu lui aussi orphelin. Reverzy "parti vers un néant mérité", demeure sa question sur la maladie humaine. Reverzy meurt au commencement du règne gaullien, en pleine guerre de décolonisation. Son monde extérieur, le Lyon qu'il a connu va se transformer, son faubourg va devenir un quartier de banques, un centre commercial et une cité administrative vont dévorer cet espace, les pauvres vont partir encore plus loin de la Place Bellecour ou si nous préférons de la Place des Angloisses. Reverzy, fervent lecteur de Baudelaire pourrait répéter avec lui:

Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas ! que le coeur d'un mortel)
Paris change ! mais rien dans ma mélancolie
n'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs,
vieux faubourgs. Tout pour moi devient allégorie
et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.

Les grands patrons haïs dans la fascination, bigots et réactionnaires ont cédé la place à des mandarins bavards et préoccupés de carrière politique. Plus aucun généraliste ne marche dans le brouillard de l'aube pour visiter un trépassé, même les brumes lyonnaises se sont estompées avec l'assèchement des Dombes.

Il faut prendre en compte que Reverzy est le fils d'une époque : révolté contre les prêtres qui l'avaient terrorisé à l'adolescence, lecteur de Nietzsche et de Freud bien avant que c'en fut la mode. Rêvant de l'océan, si loin de Lyon il passa de la révolte du jeune royaliste à celle de l'homme de gauche, solidaire du prolétariat il devint écrivain dans la douleur et le doute, écrivant avec peine après sa journée de consultation, confronté au drame du mutisme du langage et du tragique de l'existence mais il ne se réfugia ni dans l'idéologie existentialiste ni dans le structuralisme naissant. On ne peut dissocier son métier de médecin de celui d'écrivain. André Beetschen¹⁶ nous rappelle que le premier titre du passage fut "Psychologie des agonisants". Reverzy pour parler comme Heidegger passa de "l'être pour la mort" à "l'être avec", accompagnateur de l'homme jusqu'au seuil... Ces mots peuvent sembler banals à une époque où se développent les techniques d'accompagnement aux mourants. La technique peut apparaître elle-même comme une défense, le mourant dénudant le médecin de son personnage, le livrant à la dérélition.

Contrairement à Céline, le médecin lyonnais n'a pas déserté. Si Rimbaud partit et ne revint en France que pour mourir comme Palabaud, Reverzy lui rentra d'Océanie à Lyon et y demeura. Son drame se confond avec celui de la classe ouvrière, prétendue aujourd'hui disparue. Le médecin du peuple trouvait chez les pauvres une chaleur humaine, une solidarité. Reverzy, chrétien du Vendredi Saint,

¹⁶ André Beetschen, *L'animation*, in : *Lire Reverzy*, Pul 1996, p. 131-142.

n'abdique pas, orphelin de toute croyance par son témoignage sur "Le passage", il donne un sens à sa vie.

Jean Reverzy

Streszczenie

Artykuł ukazuje postać Jeana Reverzy (1914–1959); lekarza i pisarza lyońskiego, dla którego te dwa rodzaje działalności były nierozdzielne. W swych dwóch pierwszych powieściach, Reverzy przedstawia lekarza, który, pomimo wyczerpania, nie opuszcza swego chorego aż do jego śmierci. Lekarz–świadek i towarzysz niedoli, porzucający zamożne środowisko lekarzy, by zamieszkać w nędznej dzielnicy, zafascynowany jest równocześnie osobą swego pogardzanego mistrza, profesora Joberton de Belleville.

MOI ET L'AUTRE SUR LA SCÈNE

Alicja Rychlewska-Delimat

Le secret de Don Juan. Le personnage de Don Juan dans trois versions du mythe

La fascination du personnage de Don Juan ne s'explique pas rationnellement. Que peut-on voir d'attrayant dans cet homme cynique et méchant, pour qui la plus grande valeur est le plaisir des sens? Qu'y a-t-il d'extraordinaire dans l'histoire d'un débauché puni, même si cette punition vient directement du Ciel? Où devons-nous chercher le secret de son immense succès? L'analyse comparative des trois versions du mythe de Don Juan va chercher la réponse à ces questions.

Don Juan n'est pas un héros quelconque. En tant que personnage littéraire il appartient à la culture humaine universelle. Bien qu'il soit né d'un ouvrage particulier on a tendance à oublier son inventeur, tellement le héros est devenu autonome. Aucun pays, aucune époque ne l'ont ignoré – depuis la création de son prototype, donc dès le début du XVII^e siècle, jusqu'à l'époque contemporaine, il a trouvé l'expression dans un nombre très élevé des œuvres d'art, que ce soit la littérature, la musique ou la peinture.

Dans ce sens large, le personnage de Don Juan acquiert une dimension mythologique, comme tant d'autres motifs ou personnages – motifs (tels par exemple le "bon sauvage", Robinson etc.) qui ont leur *signifiant* dans la vie et leur *signifié* dans la conscience collective,¹ et qui fonctionnent comme mythes. C'est justement de cette façon que traitent ce motif certains critiques. D'après Denis de Rougemont, si le donjuanisme apparaît comme un mythe, alors, en tant que tel, il va illustrer, sous une forme artistique, les structures profondes du réel, les structures fondamentales du non-conscient universel.²

Mais en parlant de Don Juan il serait peut-être plus juste de mettre cette catégorie du mythe entre guillemets. Car il ne s'agit pas ici d'un mythe dans sa

¹ Cf.: R. Barthes, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil 1957.

² Cf.: D. de Rougemont, *Les mythes de l'amour*, Paris, Gallimard, 1967, d'après: M. Sauvage, *Le cas Don Juan*, Paris, Seuil, 1953, p. 8.

forme pure, d'un mythe – épiphanie du mystère, narration et symbole.³ Don Juan n'est pas un héros mythique des contes archaïques dont parlait par exemple Eliade. Nous voulons donc traiter l'histoire de Don Juan et ses sens selon une des significations attribuées au mythe par Michel Tournier dans son autobiographie *Le Vent Paraclet*, c'est-à-dire comme "histoire que tout le monde connaît",⁴ mais qui acquiert toutefois quelques valeurs universelles.

Don Juan ne se laisse pas oublier, il vit d'une vie autonome, il passe d'œuvre en œuvre, d'auteur en auteur, comme s'il appartenait à tous et à personne. – écrit Jean Rousset dans son étude *Le mythe de Don Juan* – On reconnaît là un trait propre au mythe, son anonymat lié à son pouvoir durable sur la conscience collective.⁵

Selon Rousset, ce qui permet aussi de considérer l'histoire de Don Juan comme mythe, c'est le fait qu'elle est fondée sur la mort, "sur la présence active du Mort, [...] agent de la liaison avec le sacré", et on peut y voir "une survivance d'anciens cultes des morts avec offrande de nourriture"⁶ (invitation à souper). Ce ne serait donc pas le personnage lui-même mais les circonstances de sa mort qui décideraient de son acception mythique.

Issu de la légende, le premier *Don Juan* – le drame *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* de Tirso de Molina – fut sa première manifestation littéraire. On ignore les circonstances et la date exacte de sa création – on la place entre 1627 et 1630. Son auteur est peu connu lui aussi, on le connaît sous le nom de Tirso de Molina mais son vrai nom était Fray Gabriel Tellez, moine de l'ordre de la Merci.

Conçu en Espagne, cette terre qui, comme le dit Georges Gendarme de Bévette "semblait, par sa situation et par ses mœurs, prédestinée à donner le jour à une fable où se mêlent la profondeur du sentiment religieux, la violence des appétits et l'étrangeté des aventures",⁷ Don Juan, dans l'esprit populaire, sera toujours associé à ce décor espagnol, et plus précisément, sévillan.

On peut voir des raisons plus fortes de l'"espagnolisme" du héros, notamment dans la situation sociale et religieuse du pays. Or, les années de l'activité artistique de Tirso sont les années de la Contre-Réforme qui en Espagne était développée à un tel point que les guerres de religion et les idées de la réforme ne s'y manifestèrent pas.

Don Juan étant, par nature, en révolte contre l'orthodoxie sociale et religieuse du milieu, il est évident que son attitude sera plus héroïque [...] en Espagne que partout ailleurs. Car [...] les puissances contre lesquelles il se soulève, Dieu et l'Etat, sont aussi plus fortes qu'ailleurs.⁸

³ Cf.: G. Durand, *L'Imagination symbolique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, pp. 19–29.

⁴ Cf.: M. Tournier, *Le Vent Paraclet*, Paris, Gallimard, 1977, p. 189, d'après: M. Mrozowicki, *Wersje, inwersje, kontrowersje*, Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2000, p. 16.

⁵ J. Rousset, *Le mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1978, p. 7.

⁶ *Ibidem*, p. 5.

⁷ G. Gendarme de Bévette, *La légende de Don Juan*, Paris, Hachette, 1911, p. 10.

⁸ G. Maranon, *Don Juan et le donjuanisme*, Paris, Gallimard, 1958, p. 44.

La rigoureuse morale chrétienne de ces temps-là était donc la plus hostile à la morale gouvernée par les passions et les sens que représente Don Juan.

Le personnage de Don Juan n'était sans doute pas une invention originale de Tirso de Molina. Il existait à l'époque beaucoup de légendes populaires, parlant d'un jeune débauché qui invite un mort à souper, qui pouvaient inspirer l'auteur du *Burlador*. Si Tirso n'a pas inventé la fable, il fut le premier à mettre cette légende sur la scène de théâtre, à y donner le cadre d'une œuvre littéraire, devenue le point de départ de tant de versions postérieures. Le motif de Don Juan est devenu un des motifs "intertextuels", pour employer le terme de Gérard Genette.⁹ Et même, avec le temps, ce motif a acquis une valeur intersémiotique¹⁰ : il est apparu dans d'autres matières artistiques, telles que la peinture, la musique (où il peut devenir par exemple un livret d'opéra, un ballet ou un poème symphonique).

Les imitations ou les adaptations de la pièce de Tirso commencent à apparaître très tôt, et c'est surtout en dehors de l'Espagne. À côté de quelques scénarios anonymes, parus en Italie dans les années cinquante du XVII^e siècle, on connaît celui de Cicognini (entre 1640 et 1650), celui de Giliberto (vers 1652) qui s'inscrivent dans la convention de la *commedia dell'arte*. En France Biancolelli, Dorimon et Villiers donnent leurs versions de la légende (le même titre – *Le Festin de pierre*, pour les trois auteurs, vers 1660). Dans les adaptations françaises et italiennes le drame religieux de Tirso tend vers une comédie bouffe, une *commedia dell'arte* ; l'élément comique se développe au détriment de la signification religieuse.

C'est justement dans la version de Dorimon et dans celle de Villiers que Molière a puisé son inspiration. Sans doute n'a-t-il pas connu le texte espagnol et les pièces de ses contemporains jouissaient du succès auprès du public parisien. Le sujet était donc à la mode et semblait garantir le succès. Mais *Le Don Juan ou le Festin de pierre*, donné pour la première fois le 15 février 1665 au Théâtre du Palais Royal, disparaît de l'affiche après quinze représentations et c'est à cause du scandale que la pièce a provoqué. Les allusions de Molière à la situation actuelle, les attaques contre les défauts de la société (le libertinage, la fausse dévotion, l'hypocrisie) étaient trop virulentes.

Certes, dans la conception du drame et du personnage de Don Juan, Molière s'est inspiré de ses prédécesseurs, mais la part de l'originalité y est considérable. On y retrouve le reflet des mœurs et de la pensée du XVII^e siècle; le caractère du protagoniste, jusqu'alors mis au second plan, en est marqué. Le portrait du séducteur fait par Molière est riche et complexe.

Le XVII^e siècle donne encore en France la version de Rosimond (1669) et celle de Thomas Corneille (1677) qui est une adaptation de la pièce de Molière.¹¹

La réception du sujet donjuanesque au XVIII^e siècle n'est plus aussi impressionnante que dans le siècle précédent. On doit pourtant mentionner la version de Goldoni (1736) qui dénature la légende en supprimant le spectacle de la

⁹ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982.

¹⁰ Cf.: S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001.

¹¹ Pour le catalogue des versions de la légende de Don Juan voir: J. Rousset, op. cit.

statue parlante. Si Don Juan perd un peu de sa popularité sur le terrain de la littérature, il regagne, par contre, dans le domaine de l'opéra. On note un vrai foisonnement d'opéras. L'opinion de Kierkegaard, selon laquelle le personnage de Don Juan est parfaitement musical et qu'il est prédestiné à l'opéra,¹² semble être confirmée par de nombreuses compositions lyriques.¹³ Le couronnement de cette production est évidemment le chef-d'œuvre de Wolfgang Amadeus Mozart – *Don Giovanni ossia il dissoluto punito*, donné pour la première fois en octobre 1787 à Prague. Ce “*dramma giocoso in due atti*”, pour le livret de Lorenzo Da Ponte, remporte tout de suite un grand et durable succès.

Si l'histoire de Don Juan a perdu, dans les versions françaises et italiennes, le caractère moral et religieux proposé par *Burlador* au profit de l'élément comique, Mozart a choisi la solution intermédiaire. Il garde un certain équilibre entre le comique et le sérieux, les scènes familiales, voire bouffonnes, alternent avec les scènes à l'expression sérieuse. Le ton grave l'emporte tout de même dans les dernières parties de l'œuvre, plus solennelles et symboliques. On sent, à travers la musique de Mozart, aussi bien le séducteur que la mort.

Aujourd'hui quand on invoque le personnage de Don Juan on songe toujours à l'opéra de Mozart. C'est le génie de Mozart qui assura à Don Juan, plus qu'aucune autre version, la célébrité et l'immortalité. “Mozart a fait pour Don Juan ce que Goethe fera pour Faust” – écrit Pierre Jean Jouve dans sa monographie consacrée à *Don Giovanni*.¹⁴ Ainsi l'œuvre de Mozart apparaît comme une étape importante dans le développement de la conception du personnage. C'est justement l'opéra de Mozart qui va servir désormais d'inspiration et de référence à de nouvelles versions et c'est lui qui va susciter le nombre de commentaires et d'interprétations. De même, à partir de Mozart, le caractère de la production sur Don Juan change – elle prend une direction plutôt critique. Et Don Juan devient désormais un héros romantique.

Sous la plume des auteurs tels que Hoffmann, Pouchkine, Byron, Musset, Dumas, Zorilla, la légende ne retrouve que de faibles liens avec la fable primitive. Don Juan y apparaît comme un héros passionné, une âme inquiète et mystique aux prises avec la réalité, un héros qui parfois, contre la légende, se convertit. La vie et la personnalité de Don Juan sont, pour les auteurs romantiques, l'expression du “mal du siècle”.

Si Don Juan est vivant et actuel jusqu'à nos jours, s'il suscite toujours un grand intérêt, c'est que, comme le veut Jean Rousset, il apparaît comme mythe.¹⁵ Il appartient donc à la conscience humaine universelle et ainsi il nous concerne encore.

Don Juan espagnol, Dom Juan français¹⁶ ou l'Italien Don Giovanni, ne sont, en fait, que différentes incarnations du même personnage, des variations d'un type

¹² Cf.: S. Kierkegaard, *Ou bien ... ou bien. Les étapes spontanées ou l'érotisme musical*, trad. E. Prior, Paris, Gallimard, 1943.

¹³ Tels par exemple les opéras de Melani (1669), de Righini et de Calegari (1777), de Tritto (1783), de Gardi (1787) et celui de Gazzaniga (1787). Ce dernier précède directement la version de Mozart.

¹⁴ P.J. Jouve, *Le Don Juan de Mozart*, Fribourg, Ed. Egloff, 1942, p. 11.

¹⁵ Cf.: J. Rousset, op. cit.

¹⁶ Nous employons l'orthographe *Dom* Juan lorsqu'il s'agit du héros de Molière.

humain dont les traits ont été fixés une fois pour toutes et dont on ne peut pas s'éloigner trop sans dénaturer son caractère propre.

A travers maintes reprises du thème, maintes conceptions différentes, Don Juan garde une certaine permanence, il possède des traits fondamentaux qui, malgré les modifications quelquefois considérables, demeurent essentiellement les mêmes, qui définissent le personnage. Ainsi, l'intérêt de notre essai serait de dégager, à partir des trois œuvres modèles, les traits communs du personnage plutôt que d'analyser les différences. On essaiera de discerner l'essentiel du donjuanisme ce qui permettra peut-être de répondre à quoi tient cette véritable fascination du personnage de Don Juan.

Parmi les nombreuses créations artistiques sur Don Juan nous n'avons choisi, pour notre analyse, que les œuvres les plus représentatives qui donnent la version la plus "classique" du thème. La comédie de Molière et l'opéra de Mozart sont des chefs-d'œuvre, que les autres versions sont loin d'égaliser. S'il s'agit de l'œuvre de Tirso de Molina, bien qu'elle soit aujourd'hui presque tombée dans l'oubli, elle mérite qu'on lui rende justice. Il nous a paru impossible de négliger l'importance de cette œuvre "fondatrice" à laquelle la légende doit sa diffusion et le mythe – sa création. C'est elle qui va servir de modèle auquel vont se référer les successeurs de Tirso.

C'est justement dans ce sens que le *Burlador* est important et intéressant. En tant que texte primitif, originaire par rapport aux autres, il va paraître comme *hypotexte*, pour employer la terminologie empruntée à Gérard Genette.¹⁷ Genette, en analysant les relations entre les textes littéraires, leur donne une notion générale de *transtextualité*, qu'il définit comme "tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes".¹⁸ La catégorie qui l'intéresse particulièrement c'est *hypertextualité* – "toute relation unissant un texte B (*hypertexte*) à un texte antérieur A (*hypotexte*) sur lequel il se greffe", ou, autrement dit, "un texte au second degré".¹⁹ Si *Burlador* apparaît comme *hypotexte*, toutes les versions postérieures seront ses *hypertextes*. Les modifications auxquelles procèdent leurs auteurs seront plus ou moins considérables et pourront aller dans différentes directions : transformation simple, imitation, parodie, pastiche etc. Les auteurs peuvent faire une polémique avec le texte original, lui donner un commentaire critique, bref – entamer un dialogue avec lui. Ils peuvent tout simplement reprendre les extraits entiers d'autres ouvrages. La question de paternité d'une œuvre artistique était autrefois conçue tout à fait différemment, les auteurs étaient donc beaucoup plus libres de puiser dans la production des autres, sans être accusés de plagiat.

Le thème de Don Juan, avec une multitude exceptionnelle de versions, mieux que tout autre histoire littéraire se prête à de telles analyses. Ce n'est pas tout de même notre intention directe dans la présente étude.

La question qui demande à être éclairée ensuite porte sur le genre des ouvrages analysés : pourquoi, à côté des œuvres littéraires, trouve-t-on un opéra? Or, l'opéra

¹⁷ Cf.: G. Genette, op. cit., p. 11.

¹⁸ Ibidem, p. 7.

¹⁹ Ibidem, p. 12.

est un genre qui possède ses deux aspects : l'aspect musical et l'aspect littéraire – le livret. Les deux créent le caractère dramatique. Le livret se présente donc comme une œuvre dramatique et obéit aux mêmes règles que tout autre texte dramatique. Mais l'opéra offre au spectateur un élément de plus : la musique qui incite des émotions, qui en elle-même, dans sa ligne mélodique contient déjà une charge émotionnelle, le drame acquiert ainsi une dimension nouvelle. Avec la musique, avec le chant, l'œuvre dramatique s'enrichit de nouvelles qualités, mais d'autre part la musique impose ses contraintes.

Les interférences entre la littérature et la musique (les autres arts en général) font objet de vastes études sémiotiques.²⁰ Ces recherches ont un caractère interdisciplinaire et doivent tenir compte de différentes matières et systèmes dont disposent différents arts. Le caractère littéraire de la musique se manifeste, selon Michał Głowiński, dans la tendance à sortir de sa matière et à dépasser ses limites naturelles.²¹

Dans le cas de l'opéra, le problème qui se pose en outre est la primauté des matières, et il ne s'agit pas uniquement de l'ordre de la composition. Le texte paraît être au service de la musique, le livret est donc secondaire par rapport à la partition musicale²² et doit y être subordonné, mais c'est le compositeur qui doit se conformer, en quelque sorte, au texte donné. L'équilibre entre le côté "musique" et le côté "drame" dans l'opéra est un idéal difficile à atteindre.

Certes, dans nos considérations, seul le côté littéraire de l'opéra va nous intéresser, il faut néanmoins se rendre compte de la spécificité de ce genre dramatique.

Dans l'histoire de Don Juan on peut dégager deux éléments fondamentaux qui sont inhérents à la légende : le thème du séducteur, de "l'homme à femmes" et le thème religieux qui entraîne l'élément du surnaturel. Aussi le personnage de Don Juan intéressera-t-il dans ces deux aspects : Don Juan vis-à-vis des femmes, ses victimes et Don Juan vis-à-vis du Ciel, représenté par le Mort.

Don Juan, qu'il soit le héros de Tirso, de Molière ou de Mozart, présente un caractère tellement complexe qu'il est impossible de donner une seule interprétation de sa personnalité. Sa brutalité, son cynisme et perfidie vont de paire avec une galanterie gracieuse, les bonnes manières et l'esprit de l'honneur. Il est tantôt sympathique, tantôt odieux ; plutôt léger et insouciant chez Tirso, il est méchant et hypocrite chez Molière. Il se rapproche ainsi à l'image de la société au sein de laquelle il fut né. Mais le trait essentiel du caractère de Don Juan, son trait "clef" est l'inconstance. C'est précisément l'inconstance qui distingue Don Juan d'une

²⁰ Cf. par exemple : S. Wystouch, op. cit.; *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślukowska, J. Sławiński, Wrocław, Wydawnictwo PAN, 1980.

²¹ Cf.: M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, in: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, op. cit., p. 76.

²² Cf.: J. Trzynałowski, *Teatr i muzyka w kręgu koncepcji teatru instrumentalnego*, in: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, op. cit., p. 116.

multitude des héros littéraires. Elle est son choix conscient et résulte de sa conception de l'amour toute particulière.

L'amour tient chez Don Juan une place première mais il le comprend à sa manière, il s'éloigne des normes admises généralement, plus encore – il est hors toute morale. On a du tort à nommer "amour" la sensation qu'il éprouve, c'est plutôt "le désir inapaisé de toutes les femmes", comme le qualifie Gendarme de Bévotte.²³ Selon lui, dans le cas de Don Juan "c'est son corps seul qui aime. Dans la possession même [...] il ne livre rien de lui, la femme qu'il tient dans ses bras lui est indifférente, il ne prend d'elle qu'une sensation".²⁴ Don Juan réduit l'amour aux sens, le plaisir sensuel est son unique plaisir et unique besoin. La femme ne compte pas pour le séducteur – elle doit seulement assouvir ses besoins.

D'après Kierkegaard, l'amour sensuel que représente Don Juan ne tient pas à l'individualité de la femme. Ce n'est pas une femme concrète qui l'intéresse mais une féminité tout à fait abstraite. Don Juan cherche dans les femmes ce qu'elles ont toutes de commun : leur féminité, leur sexe.²⁵ Et c'est pour son propre épanouissement qu'il le fait, pour le développement de son individualité, au détriment de l'individualité et de l'honneur de la femme. "Ces épouses sont des repères [...] de sa propre construction" – écrit Julia Kristeva dans ses *Histoires d'amour* – "s'il les désire, il ne les investit pas comme objets autonomes, mais comme des jalons de sa propre construction".²⁶

Aussi Don Juan ne se soucie-t-il ni du rang social de sa victime, ni de son physique : "*purché porti la gonnella, voi sapete quel che fa*" – ainsi Leporello, le valet de Don Giovanni, finit son énumération des amantes de son maître, qu'il fait dans son fameux air "du Catalogue" (*Don Giovanni* de Mozart, acte I, sc.5) et qui est en même temps la meilleure caractéristique du séducteur. Les héroïnes du Catalogue qui font un nombre si élevé (plus de deux mille si l'on en croyait Leporello) sont les femmes de tout âge, de toute condition, pour Don Giovanni elles sont toutes égales : les "*contadine, cameriere, cittadine*" et les "*contesse, baronessa, marchesane, principessa*", chez chacune il trouve quelque chose d'attrayant : "*non si picca se sia ricca, se sia brutta, se sia bella [...] delle vecchie fa conquista pel piacer di porle in lista*" (ibidem). Ce n'est pas la qualité qui le préoccupe mais la quantité, il poursuit les femmes pour sa liste, pour le nombre.²⁷

"*Dame, demoiselle, bourgeoise, paysanne, il ne trouve rien de trop chaud ni de trop froid pour lui*" – explique Sganarelle à Gusman (Molière, acte I, sc.1). Chez Molière, Don Juan expose les principes de sa conduite dans un long monologue qui est sa profession de foi – son aveu ne permet pas d'avoir de doutes de son

²³ G. Gendarme de Bévotte, op. cit., p. 42.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Cf. : S. Kierkegaard, op. cit., pp. 97–131.

²⁶ J. Kristeva, *Histoires d'amour*, Paris 1983, pp. 245–246.

²⁷ Aujourd'hui les psychologues verraient dans une telle attitude la volonté de confirmer sa virilité, sa performance.

immoralité : “*la constance n’est bonne que pour des ridicules; toutes les belles ont droit de nous charmer [...]*” (ibidem, sc.2). La fidélité est pour Don Juan “*un faux honneur*”, être fidèle c’est “*s’ensevelir pour toujours dans une passion, [...] être mort dès sa jeunesse [...] tout le plaisir de l’amour est dans le changement [...] Il n’est rien qui puisse arrêter l’impétuosité de mes désirs : je me sens un cœur à aimer toute la terre [...] j’ai sur ce sujet l’ambition des conquérants*” (ibidem). Dans l’opéra l’aveu de Don Giovanni est plus concis : “*elle (les femmes) per me son necessarie più del pan che mangio, più dell’aria che spiro! [...] chi a une è fedele verso l’altre è crudele*” (Mozart, acte II, sc.1).

Mais malgré ses ambitions de conquérant, Don Juan ne peut pas se vanter de grands succès, les conquêtes auxquelles on assiste dans les pièces en question ne sont pas très spectaculaires.

Les figures féminines présentées dans les trois œuvres analysées confirment ce caractère “cosmopolite” des goûts de Don Juan. Ce sont donc aussi bien les femmes de qualité que les paysannes. On peut observer une certaine logique dans les démarches que fait Don Juan pour séduire les femmes : ses procédés ne sont pas très recherchés ni subtils et consistent soit en incursion nocturne sous le masque d’amant (dans le cas des filles nobles), soit en serments d’amour et promesses de mariage (pour les paysannes).

“*Un mariage ne lui coûte rien à contracter [...] c’est un épouseur à toutes mains*” – c’est en ces mots que le valet Sganarelle caractérise son maître (Molière, acte I, sc.1). “*Je vous aime Charlotte [...] je n’ai point d’autre dessein que de vous épouser*” – s’écrie Don Juan (acte II, sc.2), ou Don Giovanni à Zerline : “*Io cangerò tua sorte [...] in questo istante io ti voglio sposar*” (Mozart, acte I, sc.9). Et toutes les filles : Thisbé et Aminta chez Tirso, Charlotte et Mathurine chez Molière ainsi que Zerline chez Mozart, se laissent abuser par les mots galants du séducteur. Mais il n’y a pas que les paysannes qui cèdent à ses charmes. Elvire, qui est une femme de qualité, s’est laissé enlever du couvent pour l’amour de Don Juan.

Absente de la version de Tirso de Molina,²⁸ Elvire a une place spéciale chez ses successeurs et elle y joue un rôle très important. Non seulement elle est la femme légitime de Don Juan et, par conséquent, elle a sur lui les droits légaux, elle est la seule femme à aimer véritablement le séducteur. Elvire moliéresque, délaissée et offensée par Don Juan, désespère. Mais même si, dans le premier temps, elle exhale sa fureur et exprime ses désirs de vengeance, elle y renonce aussitôt et elle va employer tous ses moyens pour sauver le pécheur du châtement. Elle ne réclame plus Don Juan pour elle, elle le réclame pour le Ciel. Elvire mozartienne est toujours prête à pardonner, toujours disponible à l’amour de Don Giovanni. Sa passion pour le séducteur est plus forte que le ressentiment et elle se le reproche : “*Ah! taci, ingiusto core, non palpitarmi in seno ; è un empio, è un traditore, è colpa aver pietà*” (acte II, sc.2).

²⁸ On ne peut pas voir les traits d’Elvire dans le personnage de la duchesse Isabelle.

Selon Jean Rousset le personnage d'Elvire donne au mythe donjuanesque une dimension supplémentaire : "avec Elvire, continuant d'aimer malgré l'abandon et le reniement, Don Juan est aimé d'une passion qui donne au personnage un relief, un attrait qui lui manquait".²⁹ Déchirée entre les sentiments, dirait-on, exclusifs : la haine et l'amour, Elvire est sans doute le personnage le plus émouvant et le plus vrai du point de vue psychologique.

Tout riche et complexe qu'il soit, le personnage d'Elvire a suscité moins d'intérêt que ne l'a fait celui d'Anna. En tant que fille du Commandeur Anna a un statut particulier dans le drame donjuanesque : elle lie le personnage de Don Juan à la statue, donc à la mort. Quand elle entre en jeu, le caractère des actions de Don Juan change, ses conquêtes se situent à un autre niveau – celui du crime. L'affrontement du libertin avec Anna n'est pas une aventure amoureuse de plus – il entraîne le meurtre. Par conséquent, Anna n'est pas une femme de plus à mettre dans le Catalogue, la relation avec elle se termine d'une façon tragique : elle est la femme qui apporte la mort.

Anna de Tirso est une "quasi-absence", comme le dit Jean Rousset.³⁰ Dona Ana de Ulloa n'existe que par son rapport avec le Mort. Même si elle n'est pas intéressante comme personnage, son existence prépare le dénouement. La solution adoptée par Molière – l'éviction totale du personnage d'Anna – peut paraître donc illogique. L'absence d'Anna affaiblit considérablement le lien entre le héros et la Statue. Les apparitions du Mort sont peu convaincantes, voire immotivées, le meurtre du Commandeur étant seulement mentionné par le valet. Ce qui faisait l'attraction de la légende dans ses versions antérieures – l'intervention du surnaturel – ne semble pas importer à Molière.

C'est Donna Anna de l'opéra de Mozart qui a suscité le plus grand nombre d'interprétations et de commentaires. Sa partie dans l'opéra est développée et importante, mais Anna, à la différence de l'omniprésente Elvire, ne poursuit pas Don Giovanni au sens propre du mot. Dans ses propos on voit une profonde tristesse et plus d'accablement et de résignation que de colère. Même si elle réclame la vengeance de son honneur souillé, elle se comporte comme fille orpheline plutôt que comme femme offensée.

L'interprétation toute romantique du personnage d'Anna, proposée par E.T.A. Hoffmann dans sa nouvelle de 1813, la présente comme antithèse du mal, du péché incarnés par Don Juan. Hoffmann voit en elle une femme prédestinée à sauver Don Juan, qu'elle aime secrètement. L'amour d'Anna va racheter Don Juan aussi dans d'autres versions romantiques du mythe.³¹

Dans ses *Palimpsestes* Gérard Genette parle d'une *valorisation* du personnage de Don Juan par l'amour d'une femme. La *valorisation* d'un personnage consiste, selon Genette, "à lui attribuer, par voie de transformation pragmatique ou psycho-

²⁹ J. Rousset, op. cit., p. 54.

³⁰ Ibidem, p. 49.

³¹ Par exemple chez Blaze de Bury (1834), Zorilla (1884) ou Tolstoï (1862).

logique, un rôle plus important et/ou plus ‘sympathique’, dans le système de valeur de l’hypertexte, que ne lui en accordait l’hypotexte”.³² Don Giovanni de l’opéra est ainsi plus riche et plus intéressant que le héros du *Burlador* (hypotexte). Son caractère ouvre de nouvelles voies d’interprétations, plus symboliques et poétiques.

Presque toutes les femmes séduites par Don Juan sont, dans un certain sens, éprises de lui, elles restent dans son pouvoir. Et la multiplicité de ses victimes confirme son inconstance, son goût pour le recommencement. Cette multiplicité est la définition du personnage.

L’inconstance de Don Juan apparaît donc comme une nécessité, une obligation. Le principe de sa “philosophie amoureuse” est le changement. La nouveauté, l’inconnu l’excitent, la tranquillité de la constance l’endort. Don Juan est condamné ainsi à une quête permanente. Les romantiques interprètent l’inconstance du héros comme une recherche de l’idéal, de l’absolu.

Pour l’esprit romantique Don Juan est assoiffé d’un amour idéal et éternel. Il cherche une femme unique qui pourrait le satisfaire pleinement, calmer enfin le feu dont il est dévoré. De telles interprétations exaltent le personnage de Don Juan, cherchent dans ses conquêtes un sens plus profond. Le héros acquiert ainsi une dimension nouvelle. Le désir de Don Juan devient sa fatalité, sa souffrance, son mal que rien et personne n’est capable d’apaiser. “Don Juan dépouille son antique personnage de libertin frivole, sceptique [...] pour devenir un amant tragique, tourmenté par d’inexprimables désirs, par des passions brûlantes et mortelles” – écrit Bévotte.³³ Et c’est alors que le donjuanisme se constitue, qui est une sorte de philosophie de l’amour, qui cherche à expliquer la psychologie du personnage et à trouver une motivation profonde de son inconstance.

Une des interprétations modernes du mythe, celle que Micheline Sauvage propose dans son ouvrage *Le cas Don Juan*, considère le donjuanisme comme une technique du temps.³⁴ Elle base ses prémisses sur l’opposition de deux personnages mythiques : Tristan et Don Juan, et leurs conceptions d’amour différentes.³⁵ Pour Sauvage les deux mythes s’expliquent par la notion du temps qui a ici un sens spécifique. Elle conçoit le temps comme une fuite, une perte, une usure ; le passé qui commande la temporalité de l’homme est une dimension destructrice. L’attitude de Don Juan est justement sa réplique au temps ainsi conçu : la fidélité, la constance se définissent par le temps, mais, en quelque sorte, contre lui. Il est naturel que le temps apporte plutôt le changement, l’altération et, par conséquent, l’infidélité. La fidélité serait donc l’abolition du temps. “Etre fidèle c’est faire comme si le temps n’existait pas” – écrit Micheline Sauvage – “ car si le futur répète le présent devenu passé, si la succession des temps dans le temps est le passage du même au même [...] c’est comme s’il n’y avait plus ni futur, ni présent, ni passé, donc plus de temps mais éternité.”³⁶

³² G. Genette, op. cit., p. 393.

³³ G. Gendarme de Bévotte, op. cit., vol. II, p. 10.

³⁴ Cf.: M. Sauvage, op. cit.

³⁵ Cf. également: K. Pospiszyl, *Tristan i Don Juan*, Warszawa, Iskry, 1986.

³⁶ M. Sauvage, op. cit., p. 72.

C'est justement cette solution qu'adopte Tristan. Sa passion, sa fidélité sont intemporelles. Il aime et il est aimé, pour ainsi dire, hors du temps, toujours d'une façon et d'une force égales. Le temps n'a pas de pouvoir sur les amants. A cet amour exclusif et éternel l'infidélité est inconcevable. L'attitude de Don Juan se définit donc par opposition à l'attitude de Tristan. Don Juan choisit le temps au détriment de l'éternité et ce choix le prive de l'éternité. C'est là l'essentiel du donjuanisme. Il apparaît comme une méthode qui consiste en rupture totale avec le passé, avec la permanence, la stabilité et en ouverture au futur, à la nouveauté. Il ne veut garder la femme plus un instant après l'avoir possédée, cela impliquerait un engagement de sa part, donc une habitude qu'il refuse. Quitter signifie pour Don Juan se libérer non seulement d'une femme, mais aussi de tout lien avec le passé. Et il quitte d'une façon définitive, sans laisser la moindre illusion à sa victime. Pour quitter une femme il n'attend pas qu'il s'ennuie d'elle, s'il la fuit ce n'est pas parce qu'elle ne l'attire plus mais parce qu'il en désire une autre. Selon M. Sauvage "la séduction n'est pas pour lui un but mais un moyen, le moyen de ne pas s'endormir, de ne pas vieillir".³⁷ Le donjuanisme apparaît ici comme une technique du renouvellement, du rajeunissement.

Dans son ouvrage *Morales du grand siècle*, Paul Bénichou explique l'insatiabilité de Don Juan par l'envergure du personnage, qui dépasse de loin les limites ordinaires de la condition humaine. Son inconstance est l'expression de "l'insatisfaction essentielle, du dégoût d'un plaisir limité, de l'ambition d'aller toujours au-delà des victoires déjà acquises".³⁸ Les strictes bornes des contraintes morales entravent Don Juan donc il les rejette ainsi que tout ce qui pourrait faire obstacle à son exigence de la liberté personnelle illimitée. Il se croit au-dessus du commun des mortels, les normes morales acceptées généralement ne le concernent pas, il les méprise et les brave à tout moment.

On doit cependant se garder de faire de telles généralisations : Don Juan de Molière n'est pas tout à fait le même que Don Juan de Tirso de Molina. Dans ce sens l'œuvre de Molière peut être perçue comme la manifestation de la "querelle" thématique – essentielle, selon Michel Riffaterre, dans l'intertextualité.³⁹ Elle demeure, par conséquent, dans les cadres de l'extratextualité, car elle "bénéficie de formations symboliques déjà constituées en dehors d'elle. Ainsi, il va sans dire que Molière, en dépeignant Don Juan, s'expose à traiter du sentiment amoureux".⁴⁰

Le héros de Molière est donc corrompu, il fait de l'amour pervers, l'unique but de sa vie. Celui de Tirso est avant tout *burlador*, persifleur et trompeur, on peut donc mettre ses aventures amoureuses sur le compte de sa jeunesse. Il est léger et

³⁷ Ibidem, p. 108.

³⁸ P. Bénichou, *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard, 1973, p. 279.

³⁹ Cf.: M. Riffaterre, *La trace de l'intertexte*, "La Pensée" 1980, octobre.

⁴⁰ *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*. Sous la rédaction de: M. Delcroix, F. Hallyn, Duculot, Paris 1990, chap. III, *Intertextualité* par L. Somville, p. 124.

insouciant plutôt que méchant et vicieux. Son penchant pour les femmes semble être instinctif et spontané.

Don Juan Tenorio, le héros de Tirso, est “le produit de son époque”. Sa personnalité est profondément marquée par l’esprit baroque. L’esthétique baroque était basée sur l’opposition du mouvement à l’immobilité, de l’inconstance à la permanence, du paraître à l’être. “*Un homme sans nom*” – ainsi se présente Don Juan dans la première scène du *Burlador* et ses nombreux déguisements prouvent qu’il choisit le changement, le paraître. Toujours en mouvement, en métamorphose, il est “l’homme aux cent masques”, selon le mot de Jean Rousset.⁴¹

Dom Juan de Molière, à la différence du héros tirsien, “introduit le calcul dans le plaisir et substitue à l’enthousiasme des sens une méthode et des principes de débauche”⁴² – comme le dit Bévoite. Sa volupté est froide et réfléchie. A sa brutalité et son intransigeance dans les contacts avec les femmes, à son égoïsme et son mépris de tout et de tous s’ajoute, dans la version de Molière, encore un trait, peut-être le plus hideux – l’hypocrisie. C’est, comme le dit Sganarelle, “*le comble des abominations*” (acte V, sc.2). Ce masque qu’il prend devant son père ou les frères d’Elvire, est le moyen de continuer impunément ses méfaits. Il ne respecte aucune autorité, il est libertin par excellence, qui bafoue toutes les valeurs morales, sociales et religieuses.

Le libertinage est, à côté de l’hypocrisie, le trait propre au héros moliéresque, il ne pouvait pas en être question dans le cas du *Burlador*. Comme le théâtre de Molière reflète les mœurs et l’état d’esprit de l’époque, il n’est pas étonnant que la pensée libertine ait trouvé sa manifestation dans *Le Dom Juan*. Georges Gendarme de Bévoite définit le libertinage comme “tendance à l’indépendance de l’individu envers toute règle imposée du dehors, envers toute discipline politique et religieuse établie par le pouvoir de l’Etat et de l’Eglise ou de la tradition”.⁴³ Ainsi les libertins refusent-ils toute autorité autre que leur propre conscience. Ils veulent s’affranchir de tout ce qui pourrait gêner leur indépendance, leur individualisme. Le libertinage peut apparaître sous deux aspects : comme la négation de la religion et de la morale au niveau des idées et au niveau “pratique”, au niveau des mœurs. Le libertinage intellectuel ne va pas obligatoirement de paire avec la corruption de mœurs mais c’est justement le cas de Dom Juan de Molière. Il est à la fois débauché et athée ; sa croyance est que “*deux et deux sont quatre*” (acte III, sc.1), ce qui exprime son refus total de Dieu et du surnaturel, dont il va pourtant mourir. Il rejette donc tout ce qui ne peut pas être vérifié par la raison. Les principes et les contraintes de la religion le gênent et s’il se révolte contre Dieu c’est parce qu’il est un obstacle à l’épanouissement de sa personnalité.

Ainsi, Don Juan lance un défi non seulement à la société avec sa morale et ses valeurs traditionnelles, il lance également un défi à Dieu. Il a l’audace de s’élever

⁴¹ J. Rousset, *L’intérieur et l’extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*, Paris 1968, p. 138.

⁴² G. Gendarme de Bévoite, op. cit., p. 126.

⁴³ Ibidem, pp. 108–109.

contre la Puissance Suprême. Le thème religieux est, à côté de la trame du trompeur, un des éléments constitutifs du mythe donjuanesque. Le motif de la statue animée ou du mort punisseur, perçu comme instrument de la justice divine, fut introduit par Tirso et repris par tous ses successeurs.

L'Invité de pierre, Le Festin de pierre, Il dissoluto punito – presque chaque version de la légende porte un titre ou un sous-titre suggérant l'élément fantastique. Et toujours, avec l'intervention de la Statue, on se trouve subitement au niveau du sérieux et du tragique. La singulière destinée de Don Juan devait servir de leçon morale : la mort causée par les forces surnaturelles apparaît comme nécessaire et inévitable. Le héros s'est préparé une telle fin par sa vie de débauché et de pécheur endurci. La justice terrestre n'est pas capable de l'atteindre, il y faut une intervention du Mort, messenger du Ciel et exécuteur du châtement divin. L'apparition de la Statue acquiert alors une fonction symbolique. "*Questo è il fin di chi fa mal! E de' perfidi la morte alla vita è sempre ugal*" (Mozart, acte II, *scena ultima*) – telles sont les dernières paroles de l'opéra, tel est le message du drame donjuanesque.

Si tous les auteurs ont conservé, après Tirso de Molina, le dénouement fantastique, ils adoptent des solutions différentes quant à l'attitude du héros face au Mort. Chez Tirso, Don Juan se montre au cours de la pièce insouciant et désinvolte. Il ne songe qu'aux plaisirs terrestres et remet à plus tard sa conversion et sa pénitence : "*la mort! nous avons bien le temps d'y penser!*" (Tirso de Molina, *passim*). C'est seulement dans la situation extrême, face à la Statue, émissaire du Ciel, qu'il se repent et implore sa clémence : "*Appelez un confesseur pour qu'il me donne l'absolution*". Pourtant la sentence de la Statue implacable ne lui laisse aucun espoir : "*Non, Don Juan, trop tard. Il n'est plus temps d'y penser [...] telle est la justice de Dieu! De tels crimes méritent de tels châtements*" (acte III, sc.21).

Le *Burlador* est avant tout un drame religieux, dont les intentions moralisatrices sont claires : l'exemple de Don Juan montre qu'il peut y avoir trop tard pour les regrets et pour le repentir. "L'idée-mère de la légende de Don Juan est celle de l'intervention directe de la Puissance divine après une longue impunité accordée au péché" – écrit Pierre Jean Jouve dans son étude sur *Don Juan* – "cette idée qui suppose l'impunité, suppose aussi la totale impuissance des éléments humains ; la vindicte personnelle doit échouer".⁴⁴ Le triomphe de la Statue de pierre et la mort épouvantable de Don Juan sont inévitables.

Si le héros tirsien n'a aucune chance du salut, aucune possibilité de racheter ses crimes, le héros de Molière, ainsi que celui de Mozart, rejettent une telle possibilité, ils refusent la grâce divine. Chez Molière le Spectre avertit le héros : "*Don Juan n'a plus qu'un moment à pouvoir profiter de la miséricorde du Ciel, s'il ne se repent ici, sa perte est résolue*", mais celui-ci est impassible : "*Non, non, il ne sera pas dit, quoi qu'il arrive que je sois capable de me repentir*" (acte V, sc.5). Dans l'opéra, la Statue du Commandeur s'exprime dans le même sens : "*Pèntiti, cangia vita : è l'ultimo momento*" (acte II, sc.15), mais Don Giovanni, en refusant, se condamne à la mort éternelle.

⁴⁴ P.J. Jouve, *op. cit.*, p. 180.

On assiste alors à une autre *valorisation* du héros, dont parlait Genette, valorisation “par l’audace du libertinage impie”.⁴⁵ Son refus de repentir est un symbole de révolte, un geste héroïque de défi lancé au Ciel.

La mort de Don Juan est provoquée par les agents surnaturels – autorité qu’il a refusée, tout au long du drame, par sa vie et par sa profession de foi. Cela a une expression profonde : la justice divine concerne et atteint tous, indépendamment de leurs convictions. Personne ne peut y échapper, croyant ou athée, chacun est soumis à la même Autorité suprême.

Don Juan de Molière et de Mozart, bien que puni d’une façon terrifiante et condamné à l’enfer, n’est pas vaincu : jusqu’au dernier moment il reste fidèle à lui-même, héroïque dans son refus. La majesté de la Statue rencontre une majesté égale de Don Juan. “La grandeur de Don Juan n’est pas uniquement terrestre ; elle se manifeste également sur le plan métaphysique par une prétention à se situer au niveau de la divinité en la dédaignant ou en la bravant” – écrit Paul Bénichou.⁴⁶ Et c’est justement ce dénouement et non pas celui de Tirso, qui sera adopté dans les versions postérieures de la légende. Don Juan sera toujours perçu comme transgresseur des lois humaines, offenseur des morts, profanateur du sacré qui refuse de se reconnaître coupable et qui ne laisse pas la grâce agir sur lui.

Quelque interprétation que l’on adopte de la personnalité de Don Juan, elle traduit la fatalité de son destin. Ce séducteur inlassable et irrésistible est sa propre victime. Il se révolte contre ce que sa révolte ne peut pas atteindre : contre les lois morales et religieuses qui sont la base de l’existence des civilisations. La fin que la tradition lui a réservée est terrifiante mais elle est à la mesure de sa vie.

L’histoire de Don Juan est une source inépuisable d’interprétations, un sujet toujours actuel et la tentation de nombreux artistes. Le secret de sa popularité peut se voir dans la nature même du héros. C’est que le trait le plus développé chez lui, le trait qui régit toute son activité est le sens de la liberté. “*Viva la libertà!*” – s’écrie Don Giovanni dans la scène du bal de l’opéra (acte I, sc.22), et c’est son chant de joie de vivre. “Un reflet de la liberté divine” – dit à ce propos Pierre Jean Jouve.⁴⁷ L’indépendance individuelle, l’indépendance de la pensée envers tout ce qui la contraint a toujours fasciné les artistes qui se veulent, eux aussi, libres de tout préjugé. En refusant les normes contraignantes et n’obéissant qu’aux impulsions spontanées de sa nature, Don Juan apparaît comme défenseur des droits individuels de l’homme. De même, l’insatiabilité amoureuse de Don Juan est très proche des artistes qui ressentent constamment une certaine insatisfaction créatrice et cherchent toujours des formes et des solutions nouvelles. Comme Don Juan, ils ne se contentent jamais des trophées déjà acquises, leur recherche de la nouveauté est une recherche de la perfection.

⁴⁵ G. Genette, op. cit., p. 403.

⁴⁶ P. Bénichou, op. cit., p. 278.

⁴⁷ P.J. Jouve, op. cit., p. 268.

Malgré tous ses traits répugnants qui, semble-t-il, condamnent le héros, Don Juan sait accaparer non seulement l'intérêt de tant de générations d'artistes, mais il sait aussi éveiller une certaine sympathie indulgente des publics successifs. Et notre attitude devant ce héros doit être ambivalente : tout comme Sganarelle nous ressentons souvent envers Don Juan "une sorte de fascination, à la fois terrifiée et admirative".⁴⁸

Tajemnica Don Juana. Postać Don Juana w trzech wersjach mitu

Streszczenie

Artykuł jest analizą porównawczą trzech wersji mitu Don Juana : pierwszej literackiej wersji, autorstwa Tirso de Moliny (1627–30), komedii Moliera (1665) i opery Mozarta (1787). Pomimo różnorodności koncepcji tych dzieł, Don Juan zachowuje, w swych rozmaitych wcieleniach, pewne niezmiennie cechy, które determinują go jako postać literacką. Sama zaś historia Don Juana posiada stale elementy : wątek uwodziciela i wątek religijny, wiążący Don Juana ze Śmiercią, który pozwala rozpatrywać tę postać w kategoriach mitu. Postać Don Juana wzbudza niezmiennie zainteresowanie lecz również spore kontrowersje, a mnogość interpretacji świadczy o jej bogactwie i aktualności.

⁴⁸ J. Schérer, *Sur le Dom Juan de Molière*, Paris, SEDES, 1967, p. 98.

Krzysztof Chodacki

La rencontre de l'autre dans *L'iconoclaste* de Gabriel Marcel

La question de la rencontre se situe parmi celles les plus souvent abordées dans la littérature et la philosophie contemporaines. Grâce à ses expériences, tragiques comme heureuses, le XX^e siècle s'est rendu pleinement compte du poids du problème. "L'expérience de l'autre ne peut plus être considérée comme l'une des nombreuses expériences de ce qui est en dehors de l'homme, mais comme une expérience clef dont dépend le sens du monde".¹ Ce qui est pourtant plus fondamental que "le sens du monde", c'est le sens d'une existence individuelle et concrète. Là aussi la rencontre de l'autre est une expérience principale dont dépend, pour ainsi dire, l'humanité de l'homme. Car la présence réelle d'un autre ouvre une nouvelle, mais aussi toute fondamentale dimension de la vie personnelle; elle introduit comme dans un autre mode d'existence: l'*être avec*. Ainsi devient-elle pour l'homme une source profonde du sens et d'une "vraie vie". Une rencontre, à moins qu'elle ne soit superficielle ou illusoire, ne peut donc être comparée avec aucun autre événement humain.

Cette étude est une réflexion sur l'expérience de la rencontre telle qu'elle a été présentée dans l'une des oeuvres dramatiques de Gabriel Marcel, et notamment dans *L'iconoclaste*. Elle porte sur ce qui arrive, ou ce qui peut seulement arriver, lorsqu'un être esseulé, demeurant pour différentes raisons dans l'inaptitude et le refus d'accueillir d'autres êtres, fait de manière profonde l'expérience réelle d'un autre.² Nous essayerons de relever ce qui constitue l'essentiel de l'événement de la rencontre, et ce qui fonde son importance dans une destinée individuelle. Le texte dramatique est le point de départ de l'étude. Toutefois à part l'analyse littéraire quelques références directes à des oeuvres philosophiques de G. Marcel apparaîtront par la suite. Une telle méthode permettra, croyons-nous, une meilleure compréhension de la pensée de l'auteur.

¹ J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków, Znak, 1998, p. 28.

² Cf. A. Mary, *Esthétique dramatique de Gabriel Marcel*, dans *Présence de Gabriel Marcel*, n° 2/2002, p. 42.

Abel Renaudier

Il semble nécessaire de commencer cette étude par une esquisse du portrait du personnage principal de la pièce: sa personnalité extrêmement complexe, et le cheminement spirituel qu'il a suivi avant les événements décisifs qui feront l'objet de l'analyse dans les parties à venir. Abel Renaudier que nous voyons arriver dans la maison de son ami Jacques Delorme, est un jeune universitaire brillant. A travers les propos de ses proches nous apprenons que ses goûts intellectuels se sont éveillés très tôt, qu'il a été un enfant très précoce. Dans sa jeunesse, entraîné par sa passion pour les lettres il ne vivait que par la pensée. La confiance dans les avantages de la raison augmentait en lui au fur et à mesure qu'il s'éloignait de la religion.

Il a vécu toute son enfance et son adolescence dans l'intimité la plus confiante avec sa mère dont il est le fils unique. Le cheminement intérieur qu'il s'est appliqué à suivre l'écartait pourtant de plus en plus des autres, même de Madame Renaudier. Inconnu même des plus proches, il semble vivre dans son propre monde à part, inaccessible et trop compliqué pour les autres.

Le sort de cet intellectuel exceptionnel est visiblement marqué par une désolation intérieure. En effet, l'esseulement, "l'amère tristesse de compter si peu pour les autres",³ sont comme la face cachée de sa carrière brillante. Il semble qu'il ait tout ce qu'il faut pour jouir du bonheur, l'essentiel excepté. Sa mère ne se trompe pas lorsqu'elle lui dit: "Au fond, c'est là ce qui t'a manqué jusqu'à présent: tu ne t'es jamais senti aimé..."⁴ Ce n'est pas dans l'affection filiale, même la plus tendre, que son désir d'aimer et d'être aimé aurait pu s'accomplir.

Autrefois il a rencontré une jeune fille, Viviane Bréau. Mais l'admiration fervente qu'elle lui a inspiré tout de suite ne devait jamais être manifestée. Il ne s'est rendu pleinement compte de son amour pour elle qu'au moment du mariage de Viviane avec Jacques. C'est précisément à ce moment-là que sa vraie tragédie commence. Son amour passionné, "trop grand", ne pouvait s'imaginer un accomplissement heureux. En vérité il ne croyait guère pouvoir inspirer à Viviane un sentiment profond. Se comparant avec Jacques il se jugeait dépourvu de beauté et de toute grâce naturelle: indigne de l'amour d'une femme. Enfin, bien que ce scrupule ne fût pas décisif, une loyauté à l'égard de Jacques, son ami de toujours, le retenait de manifester sa passion.

Humilié par son propre jugement sur lui-même, et torturé par la vue de l'amour du jeune ménage, il n'a pourtant pas cessé de fréquenter leur maison, le seul endroit où il avait le sentiment de vivre vraiment. Il est parvenu à neutraliser "sa jalousie cruelle contre Jacques en l'amalgamant à une sorte d'admiration pour lui. C'était une victoire sur lui-même dont il était fier" et qu'il a remportée au prix de son orgueil.⁵ Son amour que l'élan naturel tournait vers une autre personne, et qui dans

³ Marcel, *L'iconoclaste*, dans *Percées vers un ailleurs*, Fayard, 1973, p. 155.

⁴ *Ibidem*, p. 154.

⁵ M. Belay *Commentaire de "L'iconoclaste"*, dans *Percées vers un ailleurs*, op. cit., p. 171.

d'autres conditions aurait pu trouver un accomplissement dans une intimité, une communion avec un autre, a donc été intériorisé. Il repliait Abel sur lui-même, le "travaillait", l'enfermait de plus en plus dans sa souffrance en le rendant incapable d'en sortir.

La jeune épouse de Jacques est morte prématurément. "Ce qui va encore davantage enfermer Abel en lui-même, écrit Marcel Belay, c'est-à-dire dans ses représentations, c'est la mort de Viviane".⁶ Effectivement, les mois qui ont succédé au décès de la femme ont été pour lui "une agonie affreuse". Il pensait même à la suivre dans la mort. Jacques, qui d'ailleurs ne devinait aucunement la nature de l'amour d'Abel, pensait vivre désormais dans le recueillement d'un deuil sacré.

Sa décision inattendue de se remarier a causé à Abel un véritable choc, et elle a fini par le verrouiller dans une attitude réprobatrice et hostile envers l'ami. Il l'a jugé coupable d'une impardonnable trahison et parfaitement digne de mépris. Dans la virulence de sa passion il n'était plus en mesure de partager la vie intime de Jacques et alors ne pouvait même soupçonner les vrais motifs de sa démarche. Toutes les justifications possibles lui ont paru sans valeur. "L'homme, dit-il, ne vaut que par la fidélité dont il est capable".⁷ Seulement ce qu'il appelle la fidélité le conduira à des actes qui failliront détruire l'existence de son ami et celle de sa seconde femme.

L'attitude d'Abel, tel que nous le rencontrons dans le premier acte de la pièce, est celle du refus. Il n'admet pas que les intentions de Jacques puissent être différentes de celles qu'il lui prête, il ne cherche pas à comprendre, n'accepte aucun rapprochement: il refuse. Sa rancune prend l'aspect d'une ironie méprisante et d'une insincérité mal cachée. Cela signifie aussi son isolement complet. Mais tout ce qui se manifeste comme hostilité et mépris recouvre un fond secret et douloureux. Chaque évocation du passé dans la bouche de Jacques inflige à Abel une souffrance cruelle. Les traits du visage adoré l'accompagnent tout le temps. Une nuit il se trouve, pleurant, auprès du lit de Roger, le fils de Viviane: le petit ressemble merveilleusement à sa mère. Quelquefois seulement une parole lui échappe qui laisse entrevoir sa douleur.

Vers une rencontre

Arrivant chez Jacques Abel l'aborde avec une hostilité à peine dissimulée. Il y a là pourtant une personne qui à son tour affronte Renaudier dans une disposition inexplicablement agressive. Il s'agit de Florence Bréau, la soeur cadette de Viviane. Personne ne se doute de la cause de cette malveillance inattendue. Une première explication apparaît dans l'entretien de la jeune femme avec la mère d'Abel. Or, Florence croit être persuadée qu'entre ce dernier et la première épouse de Jacques il y avait eu une liaison amoureuse secrète; elle prétend même disposer de preuves.

⁶ Ibidem, p. 172.

⁷ *L'iconoclaste*, op. cit., p. 52.

C'est pourquoi, semble-t-il, elle ne peut supporter la présence d'Abel, et elle exige qu'il quitte le plus vite possible la maison des Delorme.

C'est à ce moment-là qu'une idée perfide vient à Abel: Jacques, par son ignoble trahison envers sa première femme, a mérité d'être sévèrement puni. Il induit son ami à supposer que Florence l'accuse, lui Abel, d'avoir été l'amant de Viviane. C'est ainsi qu'il croit accomplir le devoir de vengeur qu'il s'est attribué. "Il (Jacques) ne s'est pas douté, dit Renaudier, que Viviane morte, je restais là pour défendre des droits sacrés".⁸

Il ne se rend pas compte de l'ampleur du drame qu'il crée emporté par sa haine. Le soupçon qu'il provoque en Jacques atteint l'amour de celui-ci pour Viviane et non pas son amour-propre. Or, depuis le jour du décès Jacques vit constamment en présence de la disparue. La trahison indigne dont Abel l'accuse n'a jamais eu lieu. S'il s'est décidé à épouser Madeleine, c'est parce qu'il croyait accomplir ainsi la volonté de Viviane. Cette exigence, prétend-il, lui a été confiée au cours d'une communication occulte avec la morte. Il semble que la présence de la femme adorée l'accompagne de manière presque continue, et c'est uniquement grâce à elle que son second mariage a pu être conclu et durer jusqu'à présent. Seulement la confiance de l'homme se nourrit d'une foi intacte en une Viviane-sainte. Mais voici que cette image d'une "sainte en son auréole", pour reprendre l'expression d'Abel, s'abîme brusquement. Jacques commence à être rongé par le doute. Aussitôt ce qu'il croyait être la présence mystérieuse de Viviane s'évanouit. Il est hanté par la pensée qu'il a été dupe d'une simple imagination, que tous ses actes, toute sa vie actuelle reposent sur une illusion.

A ce moment-là une découverte est donnée à Abel, qui ouvre comme une première brèche dans ce huis clos où il s'est condamné à vivre. Or, Florence, jusqu'à présent sûre de l'adultère de Renaudier et prétendant en avoir la preuve, une lettre d'amour écrite par Viviane, perd sa certitude. Elle voit bien qu'Abel veut demeurer accusé mais, lui semble-t-il, ce n'est pas la faute qui le pousse à cette auto-accusation. Il est bon de rapporter le moment décisif de cette scène. Madame Renaudier vient de dire un mot qui dévoile le secret étouffant le cœur de la jeune femme, et dont Abel ne s'est pas douté: Florence l'aime.

ABEL

Maman, c'est mal ce que tu viens de faire là.

FLORENCE

Non, ce n'est pas mal, je ne lui en veux pas. Tout vaut mieux que cette prison où j'ai vécu.

⁸ Ibidem, p. 51.

ABEL, *avec douceur.*

Je crois que vous êtes en proie à une sorte de... rêve, et quand vous en sortirez... allez, vous retrouverez tous vos griefs au réveil.

FLORENCE

Ne me rappelez pas tant ce qui vous condamne, puisque mon coeur vous absout.

ABEL, *à sa mère qui sort lentement.*

Maman, que fais-tu?

(Mme Renaudier lui fait signe de ne pas la retenir.)

ABEL

Votre coeur a voix au chapitre? Prenez garde, ma pauvre enfant, vous n'avez pas conscience...

FLORENCE

Si.

ABEL

Allez, je n'ai pas entendu ces paroles... Ces mots qui vous sont échappés dans un instant d'égarément, je ne m'en souviendrai pas, je vous le promets.

FLORENCE

Vous pouvez vous en souvenir.

ABEL

Il ne faudra pas rougir quand vous vous les rappellerez.

FLORENCE

Je n'en rougirai pas, c'est ma première minute de courage.

ABEL

Voyez-vous, si je ne croyais pas que vous avez dit ces mots dans une sorte de songe, que vous les désavouerez demain...

FLORENCE

Je ne les désavouerais jamais.

ABEL

Ce serait à la fois déchirant et très doux, ce serait...⁹

Voici l'explication de l'attitude surprenante de Florence dès l'arrivée d'Abel: son animosité a été dictée par sa jalousie, et celle-ci par son amour passionné pour lui. Au point où elle en est pourtant, elle n'arrive plus à le retenir. Son aveu est un risque: il dévoile ses sentiments les plus profonds devant un homme qui sait agir avec une cruauté froide. C'est un acte de confiance. C'est un appel. C'est encore, et ceci est peut-être le plus important pour Abel en ce moment, l'affirmation: tu

⁹ Ibidem, p. 106-107.

comptes pour moi. Voilà à quoi il ne s'attendait plus guère: occuper une place dans le coeur de quelqu'un d'autre. La parole de Florence le touche au plus profond de lui-même. Il essaie encore de se dérober, il n'est pas sûr de pouvoir donner foi à cet aveu inattendu, il reste impassible. Mais il est clair qu'une expérience toute nouvelle lui est donnée, ou du moins donnée à pressentir: *la présence d'un être qui l'aime*. Il faut croire qu'il n'est pas habitué à ce qu'il éprouve en ce moment. Si c'était vrai, dit-il, "ce serait à la fois déchirant et très doux". "On peut dire, écrit Marcel Belay, que le verrou de son isolement affectif est forcé".¹⁰

L'expérience d'Abel est, toute proportion gardée, celle de Raskolnikov de Dostoïevski dans sa rencontre avec Sonia, ou encore celle de la pécheresse de l'Évangile devant le Christ. Il y a un regard qui soulève, qui éveille le bien dans le coeur de l'homme. Un autre qui me condamne, ne me laisse pas être bon, il m'enferme dans ma culpabilité. Celui qui dit: "ne me rappelle pas tant ce qui te condamne, tu n'es pas que ta faute", fait que je veux être bon pour lui. On dirait que l'amour est la capacité de voir un être meilleur qu'il ne l'est. Nous sommes très précisément dans le champ de la rencontre au sens le plus positif. Marcel Belay: "Désormais il (Abel) sera porté à se mettre à la place des autres parce qu'il a la preuve qu'il occupe une place dans le coeur d'un autre".¹¹

Mais auparavant il connaît une deuxième découverte, encore plus inattendue que la première. Dans la conversation dont nous avons cité plus haut un fragment, Florence fait allusion à une lettre de Viviane que Renaudier n'a jamais reçue puisqu'elle n'avait pas été postée. Non sans hésitation Florence lui montre la lettre. Elle commence ainsi:

Mon Abel, mon amour... Je t'écris de la vieille maison grise et triste dont je t'ai si souvent parlé; il faudra bien que tu la connaisses un jour. Ce n'est pas la première lettre d'amour que je t'écris, mon cher chéri, mais les autres je les ai toutes déchirées; celle-ci, la déchirerai-je aussi? non, non, elle partira; et alors... Mon coeur bondit dans ma poitrine quand je pense à ce qui arrivera à notre première rencontre après que tu l'auras lue. Il bondit de joie et de frayeur. Une frayeur enivrante...¹²

L'image de la femme adorée qu'Abel a gardée ineffacée jusqu'à présent, soudainement s'avère fautive. L'image d'une femme exceptionnelle, satisfaite de la vie qu'elle a choisie, heureuse dans son ménage et méprisant peut-être un tout petit peu lui, Abel, bien que toujours très amicale avec lui. Lui qui n'osait même pas penser que ses sentiments puissent avoir un répondant, découvre qu'ils étaient désirés et payés de retour par l'être chéri. Nous imaginons un peu ce qu'est la souffrance d'Abel en ce moment. Il pleure en lisant la lettre.

Cette rude épreuve a pourtant une signification importante pour la vie intérieure de ce solitaire, enfermé dans ses imaginations sur lui-même et sur les autres. Dans sa

¹⁰ M. Belay *Commentaire de "L'iconoclaste"*, op. cit., p. 176.

¹¹ *Ibidem*, p. 176.

¹² *L'iconoclaste*, op. cit., p. 109–110.

courte rencontre avec Florence et, dans un autre sens, avec Viviane, il lui est donné d'entrevoir la vérité intérieure d'un autre. Certes, il se rend compte que ses jugements qui ont caractérisé des êtres à ses yeux, et déterminé ses rapports avec eux, ne correspondent pas à leur vérité. Mais à part cette constatation négative il y a quelque chose de beaucoup plus important, une expérience positive. Abel commence à percevoir un autre dans sa réalité intime, son individualité et sa richesse. Or, cette réalité ne peut jamais être réduite à un jugement, même le plus juste; elle s'oppose à toute tentative de caractérisation objective, elle la dépasse infiniment. Abel est donc à découvrir, et est à même de faire l'expérience de ce que nous pouvons nommer le mystère de l'autre. "C'est toujours le mystère d'une âme, écrit François Mauriac, que la passion, même coupable, nous découvre".¹³

Marcel Belay remarque à propos de la scène citée plus haut: "Ce n'est pas surtout la pensée de son propre malheur qui lui arrache ces larmes. En lui cette souffrance est nouvelle, car elle n'est pas uniquement la sienne: elle est le retentissement et le prolongement de celle qui a été endurée par l'être aimé. Une telle souffrance n'hypnotise pas le Moi sur son image: elle l'ouvre à la vie d'un autre Moi".¹⁴ Il y a donc un partage d'amour et un partage de souffrance. Cela veut dire que l'expérience d'Abel ne peut être considérée uniquement dans les catégories d'une découverte, d'une prise de conscience, mais déjà comme une espèce de participation à la vie intérieure d'un autre. Nous verrons comment cette évolution spirituelle du héros va continuer à travers les événements qui suivent.

Il semble effectivement que les épreuves arrivant à Abel l'une après l'autre constituent comme un canevas pour les changements qui s'effectuent en lui. Il paraît mené d'un point à l'autre d'un itinéraire douloureux, mais en même temps libérateur. L'entretien avec Florence d'abord, puis la découverte tardive du secret de Viviane, ont éveillé en lui le désir profond mais, pourrait-on dire, endormi d'*être avec*. Nous comprenons très bien: ils ont touché son besoin le plus fondamental d'être aimé; le besoin, ajoutons-le, qui n'avait jamais avant été réalisé. Mais voici qu'une nouvelle rencontre lui arrive qui l'introduit dans un autre drame, celui de Madeleine et Jacques.

Nous avons déjà mentionné le trouble dans lequel ce dernier s'enfonce torturé par les soupçons au sujet de sa première épouse. Madeleine entreprend alors une tentative pour apaiser l'inquiétude de son mari. Bien qu'elle suppose que les accusations portées contre Viviane et Abel soient justifiées, elle demande à Renaudier de persuader Jacques de leur non culpabilité. "Il est affreux, dit-elle, que, sachant sur vous... ce que je crois savoir, je sois amenée à vous dire ce que vous

¹³ F. Mauriac, *La fin de la nuit*, Paris, Grasset, 1935, p. 139.

¹⁴ M. Belay, *Commentaire de "L'iconoclaste"*, op. cit., p. 176.

allez entendre. Mais je n'ai pas le choix. Cette confiance que je n'ai pas faite à ma meilleure amie, c'est à vous qu'il faut que je la fasse".¹⁵ Elle lui raconte alors les conditions dans lesquelles son mariage avec Jacques a été décidé: la grande détresse du veuf après la mort de sa bien-aimée, son intention de lui rester pleinement fidèle et de refuser toute autre liaison, les communications mystérieuses avec la disparue dont il croyait bénéficier et l'exigence ferme de se remarier dans l'intérêt des enfants qui lui a été posée par "l'interlocutrice voilée".

Entendant ce récit Abel reçoit le choc d'une nouvelle révélation. On pourrait dire que tout ce qu'il croyait savoir sur ses proches, et qui lui permettait de porter sur eux un regard méprisant et hostile, au fur et à mesure s'avère l'imagination d'un esprit malsain. Il commence à comprendre ce qui s'est passé dans le coeur de son ami dans les moments affreux qu'il a traversés. Il voit quelle forme a revêtue la fidélité de Jacques envers Viviane. Et peu à peu il conçoit ce que Jacques éprouve en ce moment, lorsque sa foi en la défunte et l'image chérie et sacrée qu'il porte en lui tombent en ruine. C'est grâce à Madeleine qu'Abel arrive à le voir ainsi. En effet, le regard de la femme est d'amour et de dévouement, et non pas un jugement sévère. Lui-même est encore trop ancré dans sa réprobation et sa rancune. Il entre un peu dans le drame de son ami comme par l'intermédiaire de Madeleine. "Vous avez raison, dit-il, je le vois comme vous, par vos yeux. C'est bien la nuit qui est descendue sur lui; et cette nuit est plus solitaire et plus noire que la nôtre, puisque la voix qui la remplissait vient de se taire et que le souvenir même en est détesté".¹⁶ Une compréhension véritable et une compassion pour l'ami commencent à prendre place dans le coeur d'Abel.

Mais ce n'est pas seulement Jacques qui lui apparaît dans une autre lumière au cours de cet entretien. Parlant de son mari, Madeleine ne peut éviter de dévoiler à Abel le secret de son propre coeur. Un jour elle a rencontré un homme très malheureux après la perte de sa femme adorée. Elle l'a aimé. En lui donnant la main elle a consenti en fait à une espèce de bigamie, et elle a promis d'accepter toujours. Désormais elle vit dans la conscience que c'est uniquement par l'entremise de Viviane que Jacques lui appartient. Elle n'a pas d'illusion: il n'y a qu'un seul être qui compte pour lui. Elle-même doit se contenter de témoignages, d'ailleurs très sincères, de son affection reconnaissante. Seulement ce n'est pas cette place-là qu'une femme désire occuper dans la vie de l'homme qu'elle aime. "C'est un bonheur... très spécial... que le mien, dit-elle à Abel, et dont peu de gens se contenteraient".¹⁷ Maintenant c'est à Jacques qu'elle pense. Elle s'acharne à le sauver, et c'est pour cela qu'elle voulait parler à Renaudier; elle-même ne compte pas. Mais c'est justement ce qui révèle le mieux son intérieur. "Oui, affirme Abel, cela s'appelle aimer".¹⁸

¹⁵ *L'iconoclaste*, op. cit., p. 115.

¹⁶ *Ibidem*, p. 123.

¹⁷ *Ibidem*, p. 117.

¹⁸ *Ibidem*, p. 124.

Cette Madeleine qui n'était pour lui qu'une intruse, quelqu'un dont l'arrivée avait été une profanation de la mémoire sacrée de Viviane, et la destruction de cette "trinité idéale" dans laquelle il avait vécu avec la morte et son mari, cette-même Madeleine lui apparaît maintenant dans la dignité de son amour magnanime, et de cette solitude étrange aux côtés de Jacques et la seule femme qu'il aime vraiment. Une nouvelle fois la rencontre avec le mystère d'un autre lui est donnée; une rencontre avec cette réalité intime de l'autre cachée la plupart du temps, qui pourtant se manifeste dans les moments privilégiés ouvrant l'accès à sa vérité plus profonde.

Mais cette révélation de l'autre lui permet aussi une prise de conscience douloureuse de sa propre vérité. Entendant le récit de Madeleine il se rend compte du non-sens terrifiant de son attitude, et de son comportement surtout à l'égard de Jacques. "La conscience affreuse de son néant" grandit en lui. "L'ordre que ma pensée avait cru saisir, dit-il, était instable et terrible, mais du moins il était à moi et je le dominais. Le monde est autre, et je ne me connais plus". [...] "Je ne saurai pas défaire les noeuds que j'ai formés".¹⁹

Il essaiera pourtant de les défaire, parce que la dure épreuve qu'il traverse ne lui procure pas seulement des déceptions, mais aussi le rend capable de redécouvrir peu à peu la réalité des liens humains. Madeleine et surtout Jacques ne sont plus pour lui des étrangers dont le sort lui est extérieur. L'indifférence à laquelle il s'obstinait si longtemps ne lui est plus possible. On peut dire qu'il a perdu sa position confortable de spectateur autonome qui, tout en restant en dehors des destinées de ses proches, peut se permettre de les juger et évaluer sans aucun souci d'eux-mêmes. Au point où il se trouve, il est appelé à prendre part au drame qui se déroule à côté de lui. C'est ainsi qu'une rencontre devient la source de nouveaux sens et de nouvelles responsabilités.

Les scènes que nous venons d'analyser sont une tentative pour saisir l'événement de la rencontre, et l'exprimer dans le langage du théâtre. Mais cet événement fondamental est aussi l'objet de plusieurs recherches approfondies de Marcel-philosophe. Nous nous y référerons maintenant espérant accéder à une compréhension plus complète, plus vaste, de ce qui nous est présenté sous forme d'une oeuvre littéraire.

On pourrait dire que l'expérience de l'autre offerte à Abel dans ces quelques événements inattendus constitue pour lui, au moins dans une certaine mesure, quelque chose de nouveau. *L'être avec* n'est pas, pour ainsi dire, sa façon d'être habituelle. A plusieurs reprises nous avons évoqué l'état d'enfermement morbide dans lequel il demeure, incapable d'entretenir aucun véritable lien avec d'autres. Le grand amour de sa vie, celui pour Viviane, n'a pas pu l'ouvrir à l'être aimé, et il a

¹⁹ Ibidem, p. 124, 125.

fini par le livrer à lui-même. Comme il l'avoue, il a voulu à cette époque-là trouver un apaisement à sa souffrance dans une résignation stoïcienne. Ce n'est pas par hasard que Marcel met dans la bouche d'Abel ces paroles significatives: "Je savourai avec une sorte de tristesse supérieure la faculté qui me permettait, tout en aimant passionnément Viviane, d'associer à son image celle de Jacques dans un sentiment complexe où il entrait à la fois une sorte d'admiration, de la jalousie, et cette résignation méditée dont je m'appliquais depuis si longtemps à trouver le secret".²⁰

Que signifie l'attitude stoïcienne dans le contexte de la problématique de la rencontre? La réponse de Marcel est caractéristique: "Le stoïque méconnaît l'espérance parce qu'il reste enfermé en lui-même: il s'affermir sans doute mais ne rayonne pas. Il nous présente la plus haute expression du 'moi'; il n'atteint pas le 'je' véritable. Il se comporte, il s'oriente intérieurement comme celui qui n'aurait pas de *prochain*, ne relèverait que de soi, n'aurait la responsabilité que de lui-même".²¹

Celui qui se comporte comme s'il n'avait pas de prochain reste seul, isolé. Il est privé de cette communion avec un autre d'où jaillit la source la plus profonde du sens de vivre. Dans l'univers qu'il s'est bâti il n'y a aucun *tu*. Et la prise de conscience de cet esseulement est le désespoir: Abel est un être désespéré.

On parle souvent du danger de réification dans les rapports humains. Nous l'avons évoqué aussi en décrivant les relations d'Abel avec ses proches. En effet, le regard que je porte sur un autre risque toujours de méconnaître sa valeur personnelle et individuelle. Le *sujet* est alors réduit à l'état d'un *objet*. Cette réduction d'ailleurs peut s'exprimer de différentes manières: l'autre peut être identifié au rôle social ou professionnel qu'il remplit, à la somme des renseignements qu'il est en mesure de fournir ou des services qu'il est capable de rendre, ou encore à un inventaire de jugements que l'on formule plus ou moins légitimement à son sujet. L'essentiel est toujours le même: il est traité comme objet, comme la somme des prédicats qu'on lui attribue pour le *caractériser*. Du coup la dimension personnelle de l'autre est anéantie; il perd sa réalité, il cesse d'être un sujet autonome, souverain et libre avec qui je pourrais entrer en relation personnelle. Il se trouve comme assimilé, intégré à mon univers en tant que l'un de ses nombreux composants.²²

D'une part l'objet est ce que je peux saisir, décrire, dont je peux disposer ou manipuler, et enfin ce que je peux posséder ou perdre. D'autre part, il est ce pour quoi je ne compte pas. "Il est donc essentiel de la nature même de l'objet, dit Marcel, de ne pas tenir compte de moi".²³ Karol Tarnowski ajoute encore: "Il ne tient pas compte de moi **parce que c'est ainsi que je le constitue**".²⁴ Un objet ne

²⁰ Ibidem, p. 48.

²¹ R. Troisfontaines, *De l'existence à l'être. La philosophie de Gabriel Marcel*, Louvain, Nauwelaerts, et Paris, Vrin, 1953, vol. II, p. 189.

²² Voir G. Marcel, *Journal métaphysique*, Gallimard, 1927, p. 316–317.

²³ Ibidem, p. 254.

²⁴ K. Tarnowski, *Ku absolutnej ucieczce. Bóg i wiara w filozofii Gabriela Marcela*, Kraków, Wydawnictwo Naukowe PAT, 1993, p. 50.

peut s'adresser à moi ou avoir égard à moi; je n'ai pas non plus le sentiment d'être pour lui. Il peut tout au plus élargir l'état de mon *avoir*. Il est manifeste qu'à ce niveau une rencontre de personnes est impossible.

Le regard objectivant que je porte sur un autre n'est pas indépendant de la façon dont je me vois et je me traite moi-même: "Chose remarquable, plus un être me reste extérieur, plus je reste moi-même, du même coup et dans cette même mesure, *extérieur à moi-même*; en face de quelqu'un qui demeure pour moi 'un tel', je demeure moi-même 'tel autre'. Je me vois du point de vue des autres. Là où l'intimité grandit, il n'y a plus face à face 'un tel' et 'tel autre'; il y a un 'nous'".²⁵

Le passage de la communication objectivante au niveau de la rencontre suppose l'expérience de la *présence*. Il peut se faire qu'un autre que j'aborde et qui m'apparaît dans les premiers moments comme un tel, un *lui*, devient de plus en plus profondément un *toi*. Marcel parle ici de révélation: dans la rencontre s'effectue la révélation du *tu* en tant qu'une richesse inépuisable, "infinie", un mystère impossible à caractériser. Toutes les imaginations et les jugements maintenus au sujet de l'autre s'avèrent inadéquats à cette réalité intime qui se dévoile dans la présence. Sa présence laisse voir ce qu'il *est* et non pas ce qu'il *a*.

Cette expérience appartient à celles qui à vrai dire ne se laissent pas analyser ni décrire. Toutes les tentatives pour la saisir aux moyens du langage s'avèrent manquées ou du moins insatisfaisantes, et finalement il faudrait vivre ce moment privilégié, pas tellement rare peut-être, pour se rendre compte de ce dont il est question. Cette difficulté accompagne toujours la philosophie de Marcel. Il tâche de dépasser les limites imposées par le langage en cherchant des images et des comparaisons censées exprimer ses intuitions. Sans pouvoir tout expliquer, elles sont néanmoins en mesure d'indiquer la bonne direction à ceux qui suivent la pensée du philosophe.

La présence est alors une espèce de charme. "Le charme est ce rayonnement, ce halo légèrement émotionnel dans lequel nous baigne le contact avec un être, qui ne prétend pas le moins du monde nous l'imposer [...] Quand un être nous charme, c'est que son mystère s'offre à nous au delà de ses traits objectifs, mystère de sincérité et de simplicité".²⁶ Le charme n'est pas un attribut objectif qui se laisserait voir par "n'importe qui" par exemple dans un rassemblement public. Il ne peut être aperçu et accueilli que par des individus. Il peut aussi rester méconnu.

La présence de l'autre est liée avec le pressentiment d'une profondeur. La profondeur est ce qui m'invite et qui me fait une promesse; qui éveille en moi le désir de suivre. "Elle apparaît comme ce qui est en même temps espéré et souvenu; ce qui est proche, mais dont nous restons mystérieusement éloignés. Elle est comme le pressentiment de quelque chose que l'on pourrait nommer notre patrie, à la fois proche et lointaine".²⁷ "Ce lointain s'offre à nous comme intérieur, comme un

²⁵ E. Sottiaux, *Gabriel Marcel. Philosophe et dramaturge*, Louvain-Paris 1956, p. 60.

²⁶ *Ibidem*, p. 57-58.

²⁷ K. Tarnowski, *Ku absolutnej ucieczce*, op. cit., p. 64.

domaine dont il faut dire qu'il est nostalgiquement nôtre – exactement comme l'est pour l'exilé la patrie perdue".²⁸

Il serait difficile de trouver chez Marcel des définitions toutes faites ou des formules achevées exprimant la signification de termes qu'il utilise. C'est une philosophie qui entreprend toujours de nouveau sa recherche, inlassable dans son effort de se remettre constamment en question, et surtout s'approchant de sa matière avec humilité et respect. Il en est ainsi car au centre de son attention se situent souvent des mystères et non pas des "objets d'analyse". La tentative d'inclure définitivement le contenu d'un mystère dans les catégories du langage est d'avance vouée à l'échec.

La présence d'un autre est justement un mystère. Qu'est-ce que cela veut dire? Cela veut dire d'abord, négativement, qu'elle n'est pas un "problème". Le problème est ce que je rencontre sur ma route, qui se dresse devant moi comme un obstacle. Il est ce que je peux définir et qui peut être résolu au moyen de techniques convenables. Il constitue un *objet* de questionnement. Dans ce sens un exercice mathématique à résoudre par exemple est un problème. Le mystère par contre n'est point un objet. Il transcende toute tentative de le saisir intellectuellement, et par là s'oppose aux prétentions d'une pensée persuadée de son aptitude de pénétrer la réalité et de la dominer cognitivement. Il exige plutôt d'être accepté comme ce qui ne peut pas être possédé par la raison. Cela ne signifie pas que le mystère demeure inconnaissable. Dans ce cas-là toute réflexion à son sujet serait dépourvue de sens.

Toute confusion entre le mystère et l'inconnaissable doit être soigneusement évitée: l'inconnaissable n'est en effet qu'une limite du problématique [...]. La reconnaissance du mystère est au contraire un acte essentiellement positif de l'esprit, l'acte positif par excellence et en fonction duquel il se peut que toute positivité se définisse rigoureusement.²⁹

Marcel réclame alors une espèce de "conversion de l'intellect qui consiste à accueillir et accepter quelque chose qui en aucune façon ne peut être définitivement pensée".³⁰ Une telle exigence peut paraître injustifiée ou "déraisonnable". Il en résulte que le mystère peut rester méconnu ou rejeté comme tel, ou encore réduit à l'état de problème, c'est à dire vidé de l'essentiel.

C'est ainsi que l'auteur de *L'iconoclaste* essaie d'éclairer le sens du mystère. Il nous rapproche par là de sa compréhension de l'expérience de la présence vécue, comme nous l'avons vu, par Abel Renaudier.

Nous avons dit plus haut que la présence d'un autre s'est avérée pour lui un appel, l'invitation à entrer en relation, à prendre part au drame commun. Comment se fait-il qu'un être dont nous avons défini l'attitude comme un "enfermement" et un "refus" découvre en lui le désir de participer à la vie d'un autre? Quand quelqu'un se

²⁸ G. Marcel, *Le mystère de l'être*, Paris, Aubier, 1963, vol. I, p. 208.

²⁹ Ibidem, vol. I, p. 228.

³⁰ K. Tarnowski, *Ku absolutnej ucieczce*, op. cit., p. 59.

tient devant moi en tant qu'un tel, je demeure moi-même tel autre, et nous sommes étrangers l'un pour l'autre. Mais lorsqu'il me devient réellement présent, et que je peux sentir le "sois-avec-moi" qu'il m'adresse plus ou moins clairement, il cesse d'être "un tel", il devient un *tu*. Alors, étonnamment, je me découvre moi-même comme un *je*, celui qui peut être présent à un autre. On peut dire que la rencontre me révèle à moi-même. "Mes sentiments, il est naturel, louable même, que jusqu'à un certain point je les ignore. L'émotion me prend par surprise. Elle me dévoile l'inconnu de mon *être*, celui qui fait ma valeur et que je ne puis en aucune façon traiter comme un 'lui'".³¹ "Autrui, quand je le sens *présent* me renouvelle intérieurement. Sa présence est révélatrice: elle me fait *être* plus pleinement que je ne serais sans elle".³²

Etre plus pleinement signifie se découvrir soi-même comme celui qui ne peut trouver son véritable accomplissement autrement qu'avec un autre et grâce à lui. De la présence d'autrui se dégage une invocation qui fait naître le désir d'y répondre: je veux être avec toi parce que tu es déjà avec moi. En m'atteignant ainsi dans l'intimité l'autre collabore à ma liberté: il m'aide à me faire être, à m'élever au *je*.³³

Le mystère du "nous"

L'entretien d'Abel avec la femme de Jacques est interrompu par le retour de ce dernier. Madeleine sort en laissant son interlocuteur avec la mission délicate d'apaiser l'inquiétude de son mari. Mais ce n'est pas seulement la prière de la pauvre femme qui le pousse à une explication sincère avec Delorme. Le fruit peut-être le plus précieux de ses épreuves précédentes est le changement de sa disposition envers lui, comme si l'amitié qui le liait autrefois à son compagnon d'enfance, et qui semblait s'être effondrée le jour de son remariage, revivait à présent et le rendait à Jacques au moment où il a le plus besoin d'être soutenu.

En l'abordant Abel peut en toute sincérité affirmer: "Ecoute-moi pourtant, Jacques, je ne suis plus le même que cet après-midi".³⁴ Certes, il est déchiré entre deux sentiments dans un sens contradictoires: celui pour Viviane et celui pour Jacques; mais ce dernier va toujours en s'approfondissant et l'incite à chercher un rapprochement avec l'ami. Il se rend compte qu'il n'y a qu'un seul moyen de le sauver: lui rendre sa foi en la Viviane-fidèle. Mais Jacques se montre méfiant. Comment en effet croire à cet Abel qui, à peine quelques heures plus tôt, insinuait avec une sombre satisfaction l'infâme trahison de la morte?

Pourtant dans les paroles qu'il adresse maintenant à Delorme une voix de sollicitude et de compassion se laisse clairement discerner, ainsi que la conscience

³¹ R. Troisfontaines, *De l'existence à l'être*, op. cit., vol. II, p. 24.

³² Ibidem, vol. II, p. 21.

³³ Cf. E. Sottiaux, *Gabriel Marcel. Philosophe et dramaturge*, op. cit., p. 65.

³⁴ *L'iconoclaste*, op. cit., p. 131.

du mal qu'il lui a fait. Jacques ne peut ne pas l'entendre. Il sent ce changement qui s'est effectué dans l'attitude d'Abel depuis leur dernière rencontre. Celui-ci s'exprime d'ailleurs de plus en plus ouvertement: "Non, je lis en toi: pour la première fois tu crois à la mort et cette croyance va te tuer... Jacques... ce qui nous unit est tout de même tellement fort... moi non plus je n'ai jamais cessé d'être ton ami, au fond".³⁵

Jacques ne sait pas croire tout de suite; il demeure méfiant, et surtout il doute toujours de la fidélité de Viviane bien que Renaudier l'atteste fermement. Ses dispositions changent toutefois au cours de l'entretien, comme si les paroles d'Abel répondaient quand même à quelque espérance cachée en lui. Malgré toutes les blessures et les rancunes ils sentent tous les deux qu'il est quelque chose qui, à un plan plus profond, les unit: le passé où ils étaient ensemble. L'évocation de cet *ensemble*, et l'espoir qu'il n'est pas définitivement détruit constitue pour eux comme un lieu de rencontre. "Mais tout à l'heure en marchant, dit Jacques, je revivais le passé... il y a eu ici même des heures qui n'ont pas pu mentir, des heures privilégiées où nous nous sommes compris, tous les trois".³⁶

Au point où ils en sont, ils savent déjà s'entretenir plus ouvertement et plus franchement. S'ils parlent de ce qui leur fait mal, ce n'est plus pour s'attaquer réciproquement. Ce sont plutôt les effusions d'une amitié profondément blessée que des coups portés par les ennemis.

Le désir de sauver l'ami mènera pourtant Abel trop loin. Voulant lui rendre la foi en Viviane il raconte une histoire qui n'a pas eu lieu. Il lui dit que la femme, pressentant sa mort, lui a confié son angoisse à l'égard du mari, et aussi son espoir qu'après la mort elle pourrait l'accompagner outre-tombe, et par un échange mystique travailler à son bonheur. Ces paroles éveillent en Jacques un espoir et même une joie. De nouveau il veut croire à la Viviane-fidèle mais, comme il n'est pas encore en mesure d'y donner pleinement foi, il exige d'Abel de lui garantir par un serment, et après une réflexion, l'authenticité de l'aveu qu'il a prêté à la morte.

Marcel Belay écrit: "Cette ultime requête effraie Abel. S'il y répond, ne devra-t-il pas violenter et même mutiler sa conscience?... De plus, la duperie dont il s'est rendu coupable pour faire renaître en Jacques la confiance, lui apparaît avec une évidence accablante".³⁷

Le rapprochement recherché avec l'ami apporte ainsi à Abel un nouvel approfondissement de sa crise intérieure provoquée par les événements précédents. L'amère conviction: "je suis un misérable", l'accompagne de façons différentes à toutes les étapes de son drame. Après s'être rendu compte du mal qu'il avait causé à Jacques, il voit à présent que s'efforçant de réparer sa faute il a porté une nouvelle atteinte à soi-même. Nous avons vu cependant comment la prise de conscience de

³⁵ Ibidem, p. 137.

³⁶ Ibidem, p. 134.

³⁷ M. Belay, *Commentaire de "L'iconoclaste"*, op. cit., p. 182-183.

son tort envers Jacques était devenue un point de détournement dans son itinéraire spirituel. Il en sera de même maintenant.

On peut observer comment, durant ces scènes, Abel est de plus en plus près de Jacques et de sa souffrance. Il est "toujours disponible à la douloureuse inquiétude de celui auquel il s'adresse. Il participe, il communie à la détresse intérieure de son interlocuteur: il compatit, au sens étymologique du terme".³⁸ Et c'est justement cette intimité progressant qui lui interdit de maintenir plus longtemps le mensonge auquel il a eu recours. Aussi la fidélité qu'il garde à Viviane ne lui permet plus de construire sa fausse image, même au nom du bien de l'ami. Il se conforme à l'exigence de vérité: il se refuse à commettre un parjure, retire les paroles qu'il a prêtées à Viviane, et par là supprime ce qui troublait l'intimité qui s'établissait entre lui et Jacques. Il lui avoue: "J'ai cru d'abord que je la trahirais, elle, en t'abusant plus longtemps: et puis une horrible pitié m'a saisi [...] Il y a tout de même un point de la souffrance humaine où la vérité jaillit: c'est quelque chose de plus fort que l'homme [...] A ces profondeurs-là on ne peut plus mentir".³⁹

Ces dernières paroles montrent comment la relation d'Abel et Jacques a changé depuis les premières scènes de la pièce. Certes, Abel demeure un être torturé par la solitude et le sentiment de sa misère, mais tel que nous le voyons maintenant, il n'est plus cet homme enfermé dans le refus de tout rapprochement humain. Il semble en effet, du moins en ce moment, qu'il ait retrouvé son aptitude d'être avec un autre et pour un autre. Ce n'est qu'à présent qu'il découvre enfin l'être authentique de son ami. Non plus un *lui*, un Jacques-iconoclaste imaginé, mais un *toi*, toi Jacques. "Or, le 'toi' [...] ne se révèle à proprement parler, que si je suis *avec* Toi, que dans l'acte par lequel je me rends immédiatement présent à Toi [...]". Le toi "éveille aussi une exigence irrésistible de sincérité: avec toi, je ne puis être que moi, je ne puis jouer un rôle [...], je ne puis obéir à aucune arrière-pensée, ni même la former".⁴⁰

C'est ainsi qu'Abel retrouve le lien qui l'unissait auparavant avec Jacques. Il ne s'agit pas de dire qu'une communion idéale s'établit entre eux à ce moment: trop de malheur les a séparés et les sépare encore. Mais à n'en pouvoir douter on peut affirmer qu'un *ensemble* de ces deux êtres est un fait. "Il n'y a plus face à face 'un tel' et 'tel autre'; il y a un 'nous'".⁴¹ Il convient encore d'esquisser les traits essentiels de la signification marcellienne de ce *nous*.

Pour qu'une véritable rencontre soit possible il faut qu'il y ait une *invocation*: "il faut que chacun adresse plus ou moins clairement à l'autre un 'sois-avec-moi'".

³⁸ Ibidem, p. 185.

³⁹ *L'iconoclaste*, op. cit., pp. 162, 164, 165.

⁴⁰ M. Belay, *Commentaire de "L'iconoclaste"*, op. cit., p. 186.

⁴¹ Voir note 24.

Je n'abdique pas en ta faveur et je ne veux pas t'asservir; mais je ne me replie pas davantage sur moi et je ne te tiens pas à l'écart".⁴² Celui qui appelle ne le fait pas en vue d'obtenir un avantage ou un renseignement; pour avoir ou pour savoir. Ce qui compte dans l'invocation c'est le *tu*, ta présence. On pourrait dire en le langage de l'amour (et il est permis de l'utiliser ici car c'est dans l'amour que l'*être avec* trouve sa pleine réalisation), je ne t'aime pas "parce que...", je t'aime pour toi.

L'invocation signifie alors une disposition à recevoir l'autre, et aussi une espérance. Mais en même temps elle suppose que celui qui l'exprime offre déjà sa présence à l'invoqué. Si cet appel est "entendu", on peut imaginer une réponse. Ayant accueilli le don que l'autre me fait de lui-même, je peux, dans un acte libre, m'offrir à lui à mon tour comme une présence. La réponse "réside alors dans une volonté de disponibilité, de don de soi, de présence à celui qui appelle".⁴³ Il faut absolument que je mette tout ce que je *suis* dans la réponse, car c'est le *je* dans son unicité et son intégralité, que l'invocation sollicite.

Voilà qu'une nouvelle qualité se constitue, le *nous*, qui n'est pas que la somme du *je* et du *tu*. A l'intérieur de cette intimité une valeur se réalise que nous n'avons pas, ni moi ni toi, possédée avant, parce que ce qui l'a engendrée c'est notre présence mutuelle. "La distinction du 'mien' et du 'tien' s'est évanouie, je suis à ta disposition et réciproquement. [...] Le 'je' et le 'tu' ne sont que dans le 'nous' et celui-ci est un être nouveau, une vie plus riche de l'être véritable".⁴⁴

C'est un rapport plus profond qu'une simple communication verbale. Il ne s'agit pas d'idées ou d'affaires; il s'agit d'*être à deux*, "co-esse". Plutôt qu'à la communication il faudrait songer alors à une *communion vivante*, une unité réelle. Cette unité pourtant ne supprime pas les différences; au contraire, elle individualise, elle rend chacun lui-même car elle donne à chacun d'être ce qu'il doit être.⁴⁵

Il faut ici rappeler ce que nous avons dit plus haut au sujet de la présence. La communion du *nous*, comme la présence, est un *mystère*. Elle échappe aux concepts; elle se situe finalement hors de portée des "outils d'analyse". Une pensée qui s'applique à aborder cette réalité spirituelle se verra toujours dans l'impossibilité de construire un savoir. Gabriel Marcel écrit: "Il devrait apparaître clairement que cette philosophie est avant tout de l'ordre de l'appel, ou en d'autres termes qu'elle ne peut pas ou ne pourrait jamais complètement prendre corps dans une sorte d'exposé doctrinal dont le lecteur n'aurait qu'à s'assimiler le contenu".⁴⁶

La recherche spirituelle du personnage principal de *L'iconoclaste* le mènera plus loin encore. Le drame qui se déroule entre lui et Jacques, et en même temps comme en présence de Viviane morte, trouvera son dénouement dans la dernière scène de la pièce. L'expérience qui arrive à Abel à ce moment-là se laisse difficilement saisir

⁴² R. Troisfontaines, *De l'existence à l'être*, op. cit., vol. II, p. 29.

⁴³ E. Sottiaux, *Gabriel Marcel. Philosophe et dramaturge*, op. cit., p. 62.

⁴⁴ Ibidem, pp. 62–63.

⁴⁵ Cf. K. Tarnowski, *Ku absolutnej ucieczce*, op. cit., p. 53.

⁴⁶ G. Marcel, *Le mystère de l'être*, op. cit., vol. I, p. 229.

dans une analyse littéraire. Il faudrait la nommer une conversion religieuse, ou une ouverture à la dimension transcendante de l'être, et à la présence des morts, cette fois-ci non par de prétendues communications au plan occulte. Cette ultime étape du cheminement d'Abel ne nous a pas intéressée ici. Le contenu de l'étude présente est une réflexion sur la rencontre de l'autre: l'essentiel de cette expérience, et le rôle qu'elle a joué dans une existence concrète. Il faudrait plutôt utiliser le pluriel; il s'agit effectivement de quelques rencontres qui constituent des étapes successives de l'itinéraire d'Abel: celles avec Florence, Viviane, Madeleine, Jacques... Si l'on peut parler d'une transformation dans sa vie intérieure, d'un enrichissement, ou d'une découverte de nouveaux sens, c'est grâce à la rencontre et dans la rencontre que cette transformation a été possible. Ses épreuves confirment encore une fois qu'on ne retrouve pas le sens de sa vie dans les recherches et les méditations solitaires: on le retrouve avec un autre. Il semble en effet que le seul lieu où ce sens puisse se révéler vraiment, et alors où l'homme puisse sentir pleinement le sens de sa propre existence, c'est la présence d'un autre, ou plus explicitement l'amour d'un autre.

Filozofia spotkania w *Obrazurcy* Gabriela Marcela

Streszczenie

Problem spotkania – jeden z najczęściej omawianych problemów filozofii i literatury współczesnej – został w niniejszym tekście opracowany na podstawie dramatu G. Marcela pt. *L'Iconoclaste* (*Obrazurca*). Odwołania do krytyki literackiej o tym pisarzu i filozofie, jak i do prac filozofów dialogu (np. K. Tarnowskiego czy R. Troisfontaines) oraz do innych dzieł Marcela (np. do jego *Dziennika*) uzasadniają różne aspekty filozofii spotkania, obecne w omawianym dramacie, poprzedza szczegółowe przedstawienie jego treści. Zbieżności założeń filozoficznych i rozwiązań treściowych są tu ewidentne.

L'IDENTITÉ PHILOSOPHIQUE, LITTÉRAIRE ET POLITIQUE

Regina Lubas-Bartoszyńska

L'identité : esquisse du problème

L'identité est une catégorie omniprésente dans la science, la culture et la vie. Il y a l'identité de l'homme en tant que représentant de toute une espèce, celle du Polonais ou de l'habitant d'un autre pays, d'une "petite patrie", d'un espace géographique, appartenant à un groupe ethnique, professionnel, culturel, vivant à une époque donnée. Il y a aussi l'identité d'un texte, d'une oeuvre d'art, d'un fait culturel. Quant à l'identité de l'homme (personnelle), on distingue l'identité individuelle et collective, celle de femme, celle d'homme, celle de malade (en fonction du type de maladie : somatique ou psychique), celle de mystique. On parle de l'identité juridique, politique, culturelle, sociologique, religieuse, narrative, ethnique, etc. Enfin, l'identité est une catégorie philosophique ayant une longue tradition.

Le terme même d'"identité" implique un complément : identité de quoi? Les philosophes y ajoutent le terme le plus général : "de l'être". Pour les philosophes mystiques "les êtres gardent leur identité lorsqu'ils contemplent un être se trouvant au-dessus d'eux".¹ Cet être suprême, appelé "l'Unité", fut considéré comme l'origine de tout ce qui existe, la source dont l'homme et les choses, c'est-à-dire "les êtres inférieurs", émanent. Ceux qui se sont précipités dans l'insondable divinité ne risquent pas de perdre leur identité, car ils gardent la conscience de leur propre présence. [...] Même l'expérience du vide, c'est-à-dire d'un état dans lequel notre perception est momentanément arrêtée, verse sur l'homme une nouvelle lumière et lui donne le sentiment de se découvrir une nouvelle et très spirituelle identité.²

Selon Alexandre Kojève, exégète de la pensée hégélienne, "l'Être se définit par l'identité. La différence est indispensable pour l'identité, pour que l'identité soit conservée comme la première, sinon l'exclusive, signification de l'être".³

¹ Cf. J.A. Kłoczowski, *Drogi człowieka mistycznego*, Kraków, Universitas, 2001, p. 35.

² J.A. Kłoczowski, *Drogi człowieka mistycznego*, op. cit., p. 23. Sur la hiérarchie des êtres et leurs rapports réciproques, c.f. A.O. Lovejoy, *Wielki łańcuch bytu. Studium z dziejów idei*, Warszawa 1999; G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*. Przel. B. Banasiak, K. Nowakowska, Warszawa 1997.

³ V. Descombes, *La même et l'autre. Quarante cinq ans de philosophie française (1933–1978)*. Cambridge University Press and Ed. Minuit 1979.

Présentant deux courants de la philosophie de l'identité, et notamment celui qui perçoit l'identité absolue (Hegel, Schelling, Fichte), Rudolf Gasché signale des catégories supérieures à l'identité : le centre, la vérité et l'absolu. Pour Gasché, le synonyme de la notion d'identité est le substantif "totalité"; l'identité ne peut se former que comme une totalité réfléchie.⁴ Le centre chez Hegel est double : tantôt il apparaît comme une identité, tantôt comme une totalité. Mais l'identité des pôles du centre ne suffit pas pour former une totalité. Pour Hegel, la totalité absolue résulte d'une autoconstruction, dans laquelle l'identité se transforme en totalité.⁵ La vérité n'est complète que dans la totalité de l'identité et dans la différence.⁶ Le deuxième courant de la philosophie de l'identité apparut à l'époque du Romantisme. Furent alors révélées l'incohérence interne et la dispersion de l'identité. Ces caractéristiques, allant jusqu'à la proclamation de l'effacement du sujet, furent ensuite mises en relief par la psychanalyse et la philosophie existentialiste, et plus récemment par la déconstruction. Selon Gasché, Jacques Derrida, avec sa théorie de l'infrastructure hétérologique, remet en cause la philosophie de la maîtrise et du rassemblement de la multitude de phénomènes indissociables.⁷ Déjà David Hume, pour lequel le moi se révélait à travers une autoréflexion, a signalé la constitution incertaine de l'identité (*endentity* de Locke). Pour Paul Ricoeur, ce fut bien Hume qui avait inauguré "l'ère du soupçon", près de cent ans avant que celle-ci ne fût proclamée en littérature par Nathalie Sarraute.⁸

Pour les philosophes, la catégorie de la personne est le nom complément le plus souvent utilisé par rapport à l'identité. Paul Ricoeur décrit "l'identité personnelle" dans *Temps et récit*, t.III et dans *Soi-même comme un autre*.⁹ Celle-ci implique, selon le philosophe, l'identité du sujet parlant et agissant comme une identité ethico-juridique. Elle relève de l'identité narrative, de la forme de la narration elle-même et tient compte de la dimension temporelle de la personne. La notion générale d'identité comprend, toujours selon Ricoeur, l'identité de ce qui est le même (*idem*) et l'identité de soi-même (*ipse*). C'est dans la narration que l'identité personnelle peut identifier le sujet comme soi-même. La structure de l'identité personnelle est conditionnée par les réponses aux questions: qui suis-je? qui parle? qui agit? La version narrative est confrontée à la version éthique. Ce qui importe ici, c'est la

⁴ R. Gasché, *Le tain du miroir. Derrida et la philosophie de la réflexion*. Traduit de l'américain par M. Froment, Paris, Ed. Galilée 1995, p. 74.

⁵ R. Gasché, *ibidem*.

⁶ R. Gasché, *Le tain du miroir*, op. cit., pp. 178–179.

⁷ *Ibidem*.

⁸ N. Sarraute, *l'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1990, p. 154.

⁹ P. Ricoeur, *Temps et récit*, t. III, Paris, Seuil, 1985; *Soi-même comme un autre*, op. cit., pp. 140–154, 187–223. Voir aussi les conférences de Ricoeur à l'Académie Papale de Théologie : *Tożsamość osobowa* in : *Filozofia osoby*. Traduit par M. Frynkiewicz, Kraków, Wyd. WSP, 1992, pp. 33–44. J'aborde ce sujet dans mon livre *Sukcesy i gorycze. O historiach życia polityków polskiej opozycji antykomunistycznej*, Kraków 1998, p. 17.

façon dont une personne peut compter sur une autre, c'est-à-dire la responsabilité. Ce problème réside au centre de la philosophie du dialogue, dont Ricoeur fut l'un des fondateurs. Ce qui intéresse ce philosophe ce sont notamment les "récits de vie" ou "récits autobiographiques", où l'identité personnelle et l'identité narrative se manifestent le mieux. Pensant probablement à ce type de littérature, Ricoeur déclare que l'identité, se révélant dans la narration, se révèle aussi dans le passé et qu'elle est "un mélange bizarre de souvenirs et d'oubli".¹⁰ Et, notons-le bien, les récits de vie sont le lieu privilégié pour ressusciter le passé, les souvenirs, pour faire place à l'oubli. Développant dans *Soi-même comme un autre* l'analyse des relations des deux identités : personnelle et narrative, Ricoeur affirme que la première ignore la seconde, alors que c'est bien la seconde qui façonne le concept d'identité personnelle. *Idem et ipse* vont à la rencontre du pôle de "maintien de soi", dans lequel *ipséité* s'allie à *mémeité*.¹¹

Pour Ricoeur et, d'une manière générale, pour les hermeneutes, il est évident que l'identité de la personne est l'identité de sa narration sur elle-même. Cela signifie pourtant que, "tant que la personne est vivante, son identité n'est pas définitive".¹²

Dans la théorie littéraire, c'est Tzvetan Todorov qui a souligné l'importance de la narration dans la révélation de l'identité personnelle, en partant du principe que l'identité personnelle est dans la narration, et que la narration ce sont les hommes qui remplissent les rues,¹³ et plus récemment P. Lejeune dans ses ouvrages sur l'autobiographie.

Le rôle que joue la narration dans la détermination de l'identité intéresse aussi le philosophe Charles Tylor qui considère l'identité en fonction du lieu où se trouve la personne et d'où se fait entendre la question portant sur cette personne. Grâce à la narration, "tous les éléments constitutifs de l'être se réunissent, [...] l'universel devient particulier, permettant ainsi de reconnaître le caractère distinctif de toute communauté linguistique et la singularité de toute existence humaine".¹⁴

Toutes les réflexions sur l'identité de la personne partent du principe selon lequel l'unique fonction du Moi est celle du sujet (*Dasein*) auquel se rapportent toutes les marques distinctives du Moi. La notion de *Dasein* (Cogito de Descartes) nous renvoie de manière évidente à la phénoménologie husserlienne. Les autres

¹⁰ P. Ricoeur, *Większość była gapiami. Z Paulem Ricoeurem rozmawia J. Zakowski*. Gazeta Wyborcza 2001, 23–24 juin.

¹¹ P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 195.

¹² K. Rosner, *Narracja jako struktura rozumienia*. "Teksty Drugie" 1999, cah. 3, p. 14.

¹³ T. Todorov, *Les Hommes-Récits* in: *Grammaire du Décaméron*, Th Hagu-Paris 1969, pp. 85–97.

¹⁴ Ch. Tylor, *Sources of the self. The Making of the Modern Identity*. Cambridge, Univ. Press 1989. Je cite d'après la présentation de cet ouvrage par A. Bielik dans *Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*. Réd. B. Skarga, t. V, Warszawa, PWN, 1997, pp. 444–454. La fonction accordée au lieu dans la théorie de l'identité par Ch. Tylor fut analysée par M.P. Markowski dans *Identity and Deconstruction*. "Archives of Psychiatry and Psychotherapy" 2001 december, vol. 3, IS.4.

conséquences de cette appréhension du Moi mises à part, on pourrait dire que le Moi empirique est constitué d'un centre de références (Dasein) et de différentes marques distinctives grâce auxquelles l'identité pourrait être reconnue.¹⁵

La psychanalyse fait aussi cette distinction entre le Moi et le sujet. Selon Jacques Lacan, le Moi surgit grâce au registre de l'imagination, à la suite de l'identification visuelle avec son reflet ("l'autre"),¹⁶ laquelle permet de maîtriser le morcellement du corps. Quant au sujet, "il surgit grâce à l'Autre, c'est-à-dire dans l'ordre préétabli du Symbole, dans lequel il s'introduit grâce à la parole".¹⁷ Mais "le grand Autre" naît grâce au passage à travers le deuxième miroir et grâce au rayon venant "d'en haut".¹⁸ C'est seulement lui, le Grand Autre, qui est capable de subjuguer la nébuleuse et le chaos du monde.

Dans son livre *La nébuleuse du discours*, Wojciech Kalaga a signalé l'interpénétration de différentes approches de la critique moderne et postmoderne du sujet : linguistique, sémantique, philosophique, psychanalytique. L'auteur se penche pour l'opinion selon laquelle le sujet s'insère dans l'ordre symbolique qui "désormais déterminera à lui seul son identité et son désir. Dès lors le sujet se regardera du point de vue de l'Autre".¹⁹ Ce qui importe, c'est l'identité du sujet du texte, l'identité de son essence, car la recherche de l'identité est la recherche de son essence : qui est le sujet? L'identité est le répertoire commun de caractéristiques. Nous laisserons donc de côté une conception d'identité s'appuyant sur la similitude platonienne, opposée à l'altérité : tel être est pareil à un être x, y ou n, donc il leur est identique. De même, nous ne chercherons pas à établir l'identité de l'auteur d'un être (d'un texte), pour savoir si le nom figurant sur la couverture d'un livre est en conformité à celui de son auteur réel, car il s'agit là d'un problème purement philologique (Homère, Gary – Ajar, etc.).

La question de l'identité du sujet se pose avec le plus d'évidence dans les textes autobiographiques (dans le sens large du terme, incluant aussi essais philosophiques). La question cruciale pour déterminer l'identité : "qui suis-je?", "comment suis-je?" fait partie des questions fondamentales qui furent posées par le sujet autobiographique bien avant Freud, lequel, comme l'observe Kalaga à la suite de Ricoeur, "a affaibli le

¹⁵ C'est la conclusion de l'article *Podmiot literacki – konstrukcje i dekonstrukcje* de K. Bartoszyński in : *Ja autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*. Réd. D. Snieżko, Warszawa, Semper 1996, pp. 22–37.

¹⁶ Voir l'analyse de ce problème par M. Markowski dans *Występek. Eseje o pisaniu i czytaniu*. Bydgoszcz, Wyd. "Sic", 2001, p. 178.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Pour l'application à l'analyse littéraire de la théorie lacanienne des étapes du passage à travers les miroirs c.f. P. Dybel, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Leśmian*. Kraków, Universitas, 2002, pp. 209–263. On trouvera aussi la présentation des étapes lacaniennes de la formation de l'identité au moyen du passage à travers trois miroirs dans : J. Bator, *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza. Filozoficzne dylematy feministycznej "drugiej fali"*, Gdańsk, Słowo, Obraz, 2001, pp. 165–176.

¹⁹ W. Kalaga, *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*, Kraków, Universitas, 2002, p. 251.

moment de l'arbitraire («je pense, donc je suis») et de l'adéquation («je suis tel que je me perçois»)²⁰. Là encore, avec plus d'acuité que dans la prose fictionnelle, la certitude existentielle s'accompagne d'un doute portant sur la conscience de soi : «Je suis, mais qui est-ce qui je suis, moi qui suis? Qu'est-ce que je suis?... La certitude de Sein est désormais à jamais contaminée par les apories de So-Sein».²¹ L'incertitude quant à la conscience de soi (la méfiance) qui est une caractéristique importante de l'identité du sujet autobiographique et, plus généralement, littéraire, devrait être analysée dans le contexte de la dépendance de celui-ci par rapport à l'extériorité.

Cette dépendance du sujet par rapport à l'extériorité (ou à "l'être-au-monde" heideggerien) est permanente, sans que l'identité du sujet se transforme en une "identité de l'extériorité": le sujet non seulement dépend des autres, mais il devient "l'autre" sous l'effet d'interactions que Maurice Merleau-Ponty appelle "chiasmes" et Mikhail Bakhtine – "polyphonie originelle".²² Pour sortir de sa place et rencontrer l'autre, il faut d'abord définir son identité. Mais la conscience de soi est un processus sans fin et nécessite qu'on dépasse les limites de soi. La vraie rencontre consiste à retrouver "le visage", c'est-à-dire l'identité de l'autre, identique à moi-même".²³ Ensuite il faut lui offrir un don et accepter qu'il nous en remette un autre. "Le visage de l'autre me rend responsable de sa mort", répète souvent Lévinas. Ricoeur dit qu'un ami, en tant qu'un "autre soi" nous garantit ce que nous ne pouvons pas nous offrir à nous-mêmes. Car l'homme ne peut être que partiellement son propre ami. Son cœur ressent l'absence d'une vraie amitié. Au lieu de la formule de Lévinas "pas d'autre que soi sans soi" Ricoeur propose la sienne : "seul un soi peut avoir un autre",²⁴ prônant la reconnaissance d'un "soi neuf" au monde. Il faut avoir confiance en "toi aussi", comme on a confiance en "soi-même". Pour préserver son identité il faut se garder de transgresser les limites de l'identification avec l'autre, s'abstenir d'exhiber son identité sur la place publique, de céder à la tentation des médias. Il faut éviter de "se souiller, quand on veut tirer quelqu'un de la boue", comme disait Martin Buber.

En rencontrant l'autre, nous devons respecter son altérité, car la différence est l'essence même de l'identité, plus encore que l'aspiration à se connaître et se construire en permanence. Selon Jan Szczepański, l'essence de l'identité réside dans

²⁰ W. Kalaga, *Mgławice dyskursu*, op. cit., p. 248.

²¹ Ibidem. Ajoutons ici que Derrida va jusqu'à nier une identité "absolue" et inébranlable, car celle-ci – comme le présente A. Burzyńska – ne peut exister qu'à condition de contenir une altérité. Cf. A. Burzyńska, *Dekonstrukcja i interpretacja*. Kraków, Universitas, 2002, p. 291.

²² B. Walden, *Doświadczenie Innego; między zawłaszczeniem i wywłaszczeniem* in: *Racjonalność współczesności. Między filozofią a socjologią*. Réd. H. Kozakiewicz, E. Mokrzycki. Warszawa, PWN, 1992, p. 127.

²³ Je cite l'une parmi les nombreuses définitions du "visage" formulées par Lévinas dans : *Entre nous. Essais sur le penser à l'autre*, Paris 1991, p. 45.

²⁴ P. Ricoeur, *Soi même...*, op. cit. p. 218.

la persistance d'un trait ou d'un état.²⁵ Pour mieux respecter l'altérité, il faut tenir compte du lieu d'où l'on parle et de celui à qui l'on s'adresse.²⁶

L'extériorité n'est pas seulement ce qui se trouve en dehors de mon "chez moi", lequel n'est pas "usurpation des lieux qui sont à d'autres déjà par moi opprimés ou affamés, de ceux que j'ai expulsés" de mon intimité.²⁷ C'est aussi l'infini que j'éprouve, séparé chez moi, quand j'ai "la lumière du visage". Car la séparation rejoint le désir de l'autre, elle me permet de garder ma particularité propre lorsque, parlant à l'autre, je lui accorde le droit à l'égoïsme,²⁸ lorsque "je cherche la vérité en moi", selon les paroles de saint Augustin : "à l'intérieur de l'homme habite la vérité; ne sors pas au monde".²⁹ C'est ainsi que s'accomplit dans la séparation l'acte de conscience de soi et, se faufilant dans "la fente de l'ouverture" on va à la rencontre de l'autre pour le recevoir.³⁰ Ce qui aide l'homme dans cette rencontre, c'est "l'apprentissage de la transcendance" – la voix venant de l'autre bord de l'extériorité infinie.³¹

Dès qu'on parle de Lévinas et de saint Augustin, il est temps de citer une conception d'identité fondée sur l'ennui, selon laquelle "l'ennui se cache au seuil de l'assouvissement".³² L'ennui – "éternité sans consistance", "profondeur superficielle", comme dit Michał Markowski à la suite de Kierkegaard, mène au désir "de devenir un autre que celui qu'on est".³³ Car être toujours le même, c'est l'ennui. Mais si nous devenons un autre, ce n'est pas seulement pour vaincre l'ennui et "retrouver le temps".³⁴ Notre identité, c'est évident, est un devenir permanent sous l'influence des autres. Cette prise de conscience de soi est un processus dont l'un des effets est l'appréhension en soi d'un autre que soi, ne fût-ce que sous forme d'idées qu'on a appréhendées en lisant un texte; par conséquent, il est impossible de distinguer en soi ce qui vient d'un autre de ce qui appartient à soi.³⁵ Des autobiographes, tels Jean Jacques Rousseau ou Stendhal, furent les premiers à le signaler, lorsqu'ils parlaient d'eux-mêmes comme d'un autre; mais l'on connaît mieux les phrases souvent citées

²⁵ J. Szczepański, *O indywidualności*, Warszawa 1998, p. 108.

²⁶ Ch. Tylor, *Source of the Self*, op. cit.

²⁷ E. Lévinas, *Entre nous*, op. cit., p. 155.

²⁸ E. Lévinas, *Metafizyka a transcendencja*, dans *Od Husserla do Lévinasa*. Réd. W. Stróżewski, Kraków 1989, Wyd. PAT, p. 317.

²⁹ Cf. P. Kłoczowski, *Drogi człowieka mistycznego*, op. cit., p. 67.

³⁰ C'est ainsi que B. Skarga interprète la fissure dont Lévinas parle dans *Totalité et l'infini*; cf. *Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*, op. cit., pp. 255–256.

³¹ E. Lévinas, *Totalité et l'infini. Essai sur l'extériorité*, Paris 1991, p. 186.

³² Cf. M. Markowski, *O tożsamości. Anatomia ciekawości*, Kraków, Universitas, 1999, pp. 185–200.

³³ Ibidem, p. 192.

³⁴ Ibidem, p. 197.

³⁵ J. Kaczorowski, dans *Ten dziwny intruz, który jest we mnie*, [in:] *Autor, podmiot literacki, bohater*. Réd. A. Martuszewska, J. Sławiński. Warszawa, Ossolineum, 1983, pp. 61–70, parle d'un autre qui est présent "en moi" sous forme de souvenirs de lecture. L'impossibilité de distinguer soi-même d'un autre a été signalée aussi par M. Markowski (*Identity and Deconstruction*, op. cit.).

de Novalis et Rimbaud. La pensée philosophique formule ainsi cette vérité : "Or, moi même, quand je parle, je suis pour moi un autre, dès que ce que je dis a un sens; dès que je comprends, je ne sais plus qui parle et qui écoute".³⁶

L'autre en moi n'est pas seulement la trace d'un autre venant de l'extériorité; il peut tout aussi bien prendre la forme d'un appel de mon alter ego, meilleur ou pire, ou de vestiges de mon passé, de ce qui reste de mon ancien moi, lorsque j'étais autre que maintenant. Il peut aussi me parvenir comme la voix de mon désir, désir que je ne pourrais satisfaire comme on satisfait un besoin. Le désir qui restera à jamais inassouvi est surtout celui de la présence de l'Autre. C'est pourquoi il ne suffit pas d'affirmer que l'identité signifie "être toujours soi-même".³⁷ Car on est, nous l'avons bien vu, soi-même tout en étant un autre. La prise de conscience de soi, sur laquelle se fonde l'identité peut également aboutir à un constat de désintégration du Moi, de ses limites ou de son dédoublement

Toute tentative de définir l'identité nous fait entrer dans un évident cercle herméneutique: d'une part, mieux nous nous rendons compte de l'existence des autres, de leur infinie richesse, au sens qualitatif et quantitatif du terme, mieux nous réalisons l'altérité et la singularité de notre Moi. D'autre part, une prise profonde et complète de conscience de notre singularité rend possible la découverte du monde des autres. Aucune de ces deux méthodes ne garantit pourtant le succès, car notre identité est une et peut être décrite par la vieille formule scholastique : "individuum est ineffabile". Dans cette perspective, la méthode consistant à analyser soi-même par rapport aux autres semble plus efficace que l'analyse des autres par rapport à soi-même. Là, il serait temps de passer au sujet textuel, notamment au sujet du texte autobiographique, mais cette analyse fera l'objet d'un autre article.

Tożsamość – zarys problematyki

Streszczenie

Kategoria tożsamości stała się obecnie kluczowym problemem cywilizacji we wszelkich jej dziedzinach, jak również w życiu jednostki i zbiorowości. Tekst powyższy jest zarysem różnych koncepcji filozoficznych tego problemu, od ujęcia tożsamości zrównanej z "jednią", "prabytem", "centrum", "prawdą", poprzez ujęcia Kartezjańskie, Heglowskie, filozofów podejrzeń po pogłębiające podejżenia ujęcia postmodernistyczne. Tekst stara się również wskazać cechy tożsamości, jak : różnicę, stałość, związek z miejscem, nieustanne stawanie się, samoświadomość, otwartość na innych. Tożsamość osobowa najpełniej ujawnia się w tekstach autobiograficznych.

³⁶ M. Merleau-Ponty, *La prose du monde. Texte établi et présenté par C. Lafort*, Paris 1969.

³⁷ C'est le principe fondateur de l'identité de la personne proposé par J. Lecarme et E. Lecarme-Tabone dans *L'Autobiographie*. Paris, Ed. "Colins", 1999, p. 12.

Maria Gubińska

La quête identitaire dans les deux romans de Tahar Ben Jelloun : *L'Enfant de sable* et *La Nuit sacrée*

Tahar Ben Jelloun, écrivain marocain de langue française, mais aussi sociologue et spécialiste de psychiatrie sociale (son brillant Doctorat de 3^e cycle en psychiatrie sociale, a été publié en 1977, sous le titre *La Plus haute des solitudes* aux Editions du Seuil), lauréat du prix Goncourt pour *La Nuit sacrée* en 1987, est un auteur prolifique, connu pour ses poèmes, ses romans et ses essais dans lesquels il

chante la terre des humbles, condamne les injustices, préoccupé par les problèmes de déracinement, de racisme et par les oppressions de toute nature.¹

“Qui suis-je?” est l'une des questions majeures posée dans son oeuvre. Cette interrogation devient particulièrement obsédante dans ses deux romans formant un ensemble romanesque : *L'Enfant de sable* et *La Nuit sacrée*. Son diptyque inspiré d'un fait divers authentique retrace l'histoire d'Ahmed-Zahra, huitième fille d'Hadj Ahmed Souleïmane. Celui-ci, pour réhabiliter son honneur et pour garder sa fortune, décide que cet enfant “à naître sera un mâle même si c'est une fille!”² Cette idée bizarre, apparemment irréalisable, saugrenue même, réussit grâce, entre autres, à la discrétion précieuse de personnes dont la présence est absolument incontournable (sage-femme, circonciseur, bonne). Dès le début, le lecteur est confronté à la structure ambivalente du personnage féminin dans ces romans.³ La quête identitaire s'opère par le double, ce que souligne Bengt Novén.

¹ *Ecrivains arabes d'hier et d'aujourd'hui*, sous la direction de Farouk Mardam-Bey, Sindbad, Institut du monde arabe, Actes Sud, 1996, p. 68.

² Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, (E.S.), Paris Le Seuil, “Points”, 1995, p. 21. Toutes les pages indiquées entre parenthèses renvoient à cette édition.

³ Cf. Anne-Marie Nisbet, *Le personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française des indépendances à 1980. Représentations et fonctions.*, Québec, Naaman, Sherbrooke, 1982.

Ayant pour thème le dédoublement d'identité, *L'Enfant de sable* et *La Nuit sacrée* sont totalement construits autour de l'opposition entre le masculin et le féminin traduisant les mots et le corps, le paraître et l'être, le dehors et le dedans, le mensonge et la vérité.⁴

Le protagoniste a deux prénoms: né Ahmed, il/elle reçoit le prénom Zahra lorsqu'elle quitte sa maison natale pour être appelée L'“Invitée” ou “Amie” dans *La Nuit sacrée*. A partir de ce changement radical dans sa vie, elle rencontre des marginaux, des êtres bizarres comme Oum Abbas, une vieille femme qui lui propose de travailler dans un cirque forain :

Tu te déguiseras en homme à la première partie du spectacle, tu disparaîtras cinq minutes pour réapparaître en femme fatale. (*E.S.*, p. 121)

Cherchant à récupérer son identité féminine, elle devient “la femme à la barbe mal rasée”⁵... Cette oscillation permanente de la masculinité à la féminité, ou bien le rapport dichotomique entre le masculin et le féminin, comme le veut Bengt Novén, est bien visible dans *La Nuit sacrée* où emprisonnée pour l'assassinat de son oncle haï, elle exerce le travail d'écrivain public et de secrétaire.

En tant que fonctionnaire de prison, même détenue, je devais porter la tenue réglementaire: veste et pantalon gris, chemise bleue, cravate noire, casquette bleu marine, chaussures noires. [...] Quand le matin je mettais mon uniforme, je me regardais dans le miroir. Je souriais. J'étais de nouveau en costume d'homme. Mais ce n'était plus un déguisement. C'était un habit de fonction. [...] C'était ridicule. Certains, peut-être sans l'avoir fait exprès, m'appelèrent “monsieur”. Je ne rectifiais pas. Je laissais ce doute, mais j'avais la conscience en paix. Je ne trompais personne.⁶

Sa conscience tranquille, parce que toute tricherie est exclue, l'héroïne suit son chemin de délivrance de l'identité imposée par son père, identité mensongère à la limite de la schizophrénie, admettant malgré tous ses doutes et blessures, les privilèges sociaux du statut de l'homme dans la société musulmane.

Je me rendais compte combien j'avais été préservée durant l'enfance et la jeunesse, combien j'avais été éloignée du vent, du froid et de la faim. On aurait dit que mon père m'avait mise sous verre, à l'abri de la poussière et du toucher. (*N.S.*, p. 177)

Et elle continue:

Ma vie d'homme déguisé avait été plus qu'un péché, une négation, une erreur. Si j'avais été fille parmi les filles, mon destin aurait été peut-être violent mais pas misérable, entaché de honte, de vol et de mensonge. (*N.S.*, p. 177)

⁴ Bengt Novén, *Les mots et le corps. Etude des procès d'écriture dans l'oeuvre de Tahar Ben Jelloun*, Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Romanica Upsaliensia 53, Uppsala 1996, p. 151.

⁵ Le titre d'un chapitre de *L'Enfant de sable*.

⁶ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, (*N.S.*), Paris, Editions du Seuil, coll. “Points”, 1989, p. 175. Toutes les pages indiquées entre parenthèses renvoient à cette édition.

Ainsi, la rupture avec la maison familiale, transformée en images fortes «vives et cruelles dans son esprit: le père autoritaire; la mère folle; l'épouse épileptique» (*E.S.*, p.128), n'est pas un acte exhaustivement salvateur; elle est aussi ambiguë, d'autant plus que Ahmed, au moment d'atteindre l'âge adulte, acquiesce à la décision folle de son père. Se décidant à épouser Fatima, sa cousine épileptique et boiteuse, Ahmed avoue :

Ma condition, non seulement je l'accepte et je la vis, mais je l'aime. Elle m'intéresse. Elle me permet d'avoir les privilèges que je n'aurais jamais pu connaître. Elle m'ouvre des portes et j'aime cela, même si elle m'enferme ensuite dans une cage de vitres. Il m'arrive d'étouffer dans mon sommeil. [...] Mais, quand je me réveille, je suis malgré tout heureux d'être ce que je suis. [...] En optant pour la vie, j'ai accepté l'aventure. Et je voudrais aller jusqu'au bout de cette histoire. Je suis homme. Je m'appelle Ahmed selon la tradition de notre Prophète. (*E.S.*, pp. 50–51)

Comme le suggère L. Kohn-Pireaux, cette dualité de la quête identitaire peut être analysée à différents niveaux, parmi ces nombreuses approches figurera une analyse psychanalytique :

le besoin de l'autre est une évidence dans l'oeuvre de Ben Jelloun et contribue à expliquer l'attitude de personnages schizoïdes se créant un autre moi. Ahmed-Zahra est vraisemblablement dans ce cas. Ce moi divisé correspond enfin dans le texte à la projection d'une figure d'écrivain, en quête d'une écriture.⁷

Le thème de l'écriture est largement présenté dans la première partie du diptyque; dans *L'Enfant de sable*, Ahmed rédige son "Journal", pièce à conviction de son histoire improbable, et pourtant vrai pour plusieurs conteurs, qui prétendent avoir le droit à l'exclusivité de ce manuscrit, dans lequel le protagoniste introduit plusieurs lettres échangées avec un correspondant anonyme, peut-être imaginaire, mais important dans la recherche identitaire d'Ahmed. Comme le souligne L. Kohn-Pireaux

Les lettres d'Ahmed et d'un correspondant anonyme dans *L'Enfant de sable* introduisent de nouvelles voix dans le récit, qui viennent s'ajouter à celles des conteurs. L'utilisation de la première personne y traduit un dédoublement. Le scripteur du fameux "Journal" exhibé par les conteurs cherche à se reconstituer en un "moi" unique, mais il n'y parvient pas. Dans un monde où la communication est exclue, il se crée cependant, grâce à cette correspondance, un interlocuteur privilégié.⁸

L'écriture devient ainsi un moyen de dépasser sa situation difficile (aussi dans son aspect psychanalytique); elle s'inscrit dans la stratégie salvatrice et sûre des êtres tourmentés par la quête identitaire: Ahmed-Zahra, Tahar Ben Jelloun. Ce métier d'écrivain public que l'héroïne de *La Nuit sacrée* exerce paradoxalement en prison, prend

⁷ Laurence Kohn-Pireaux, *Etude sur Tahar Ben Jelloun: L'Enfant de sable, La Nuit sacrée*, Paris, Ellipses, coll. "Résonances", 2000, p. 49.

⁸ *Ibidem*, p. 48.

une dimension emblématique parce que dans les sociétés traditionnelles l'écrivain public est celui qui rédige le courrier administratif à la place de ceux qui ne savent pas écrire, mais encore et surtout il devient la voix de ceux qui n'ont pas la parole.⁹

L'identité du héros est tellement difficile à conquérir, ce que rappelle Kohn-Pireaux, parce qu'elle résulte du “dédoulement culturel” des Marocains, qui du fait de la présence française sont devenus “étrangers à eux-mêmes”.

Or le caractère labyrinthique des romans de Ben Jelloun traduit précisément l'indicible et le trouble du corps bilingue dont l'étrangeté à soi se trouve métaphorisée par l'ambivalence sexuelle d'Ahmed-Zahra (*L'Enfant de sable, La Nuit sacrée*).¹⁰

Cette métaphorisation de la situation schizophrénique de la société postcoloniale prend sa source dans le bilinguisme et plus précisément dans le choix du français, donc de la langue de l'ancien occupant, de l'autre. Paradoxalement, le français devient un outil dans la recherche de son identité. Chercher son identité à travers le langage de l'autre¹¹ s'avère un acte difficile et dangereux.

Ahmed est une figure androgyne, comme le souligne Tenkoul

Nous assistons [...] à la naissance de l'androgyne dans le texte, à son évolution et à sa transformation par l'écriture. Ahmed cherchant à échapper à la condition qui lui est imposée, devient tour à tour l'homme aux sens de femme et la femme à la barbe mal rasée. Le jour, il fait régner la terreur masculine sur ses soeurs et vis-à-vis de sa mère, et le soir il noie son chagrin et son désir de femme refoulé dans le silence et le rêve. [...] Mais ne pouvant contenir pour longtemps son désespoir, Ahmed quitte la maison paternelle pour vivre en vagabondage.¹²

Pour Tenkoul, le personnage androgyne, voué à l'anéantissement est le symbole d'une insatisfaction, et comme tel, il est récupéré par l'art qui est le moyen de dépasser la mort. Le mythe de l'androgyne invite le lecteur à lire les livres de Ben Jelloun, et d'autres auteurs maghrébins, comme “une profonde interrogation” sur le rôle de l'écrivain maghrébin, sur le statut de la littérature, sur les relations entre l'auteur et son public et sur le rapport de l'écrivain à la langue.¹³

La quête identitaire est aussi une grande recherche de la littérature autonome, s'inspirant de la tradition orale de la littérature maghrébine comme le souligne Salah Natij dans son article sur le dialogue interculturel.

⁹ Cf. Tahar Ben Jelloun, *L'Ecrivain public*, Seuil, “Points”, 2001.

¹⁰ *Littérature francophone. 1. Le Roman*, par Charles Bonn et Xavier Garnier, Hatier – Aupelf • Uref, 1997, p. 227.

¹¹ Cf., L. Kohn-Pireaux, op. cit., p. 49.

¹² Abderrahmane Tenkoul, “Mythe de l'androgyne et texte maghrébin” in *Littératures maghrébines, colloque Jacqueline Arnaud*, t. 1: *Perspectives générales, Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 10, L'Harmattan, 1990, p. 119.

¹³ *Ibidem*, p. 120.

Ben Jelloun attire parfois notre attention, fait appel parfois à notre “troisième oreille”, avec des mots et des proverbes traduits de l'arabe ou avec des paraphrases et de brèves explications.¹⁴

Dans *L'Enfant de sable*, Ahmed, arrivé à la mosquée avec son frère, regarde les plafonds sculptés et les versets du Coran qui y sont gravés, au moment où il aperçoit une belle prière, il l'introduit dans son «Journal», en arabe et en français (*E.S.* p. 38).

Ben Jelloun ne mène pas seulement des jeux intertextuels,¹⁵ mais aussi, ce que souligne Natij, des jeux interlinguistiques. La lecture de certains passages de *La Prière de l'absent*, surtout la symbolique numérique est difficile pour un lecteur européen qui ne connaît pas la langue arabe.

L'Enfant de sable, plus compliqué que *La Nuit sacrée* du point de vue narratologique, offre au lecteur, renouant de cette manière avec la tradition des *Mille et Une Nuits*, plusieurs possibilités de combinaisons de statuts pour le narrateur. Comme le suggère Bengt Novén, cette première partie de l'ensemble littéraire

met en scène l'acte de raconter. Le roman encadre le récit en présentant d'emblée un conteur, Si Abdel Malek, qui commence à raconter, sur la place publique, l'histoire de cet homme qui était en réalité une femme.¹⁶

Même si toutes les tentatives d'Ahmed-Zahra sont vouées à l'échec, l'acte de raconter son histoire ou quelques variétés de la même histoire le/la rend immortel/le. L'acte créatif, ici l'acte de raconter, lui-aussi, est risqué. Rappelons que le conteur est toujours tourmenté par des réactions peu amicales de la part de son auditoire ou par le manque d'intérêt de sa part. Dans le chapitre 10 de *L'Enfant de sable* intitulé “Le conteur dévoré par ses phrases”, le conteur s'adresse à son public :

Compagnons fidèles! Vous n'êtes pas nombreux à suivre avec moi l'histoire de cet homme; mais qu'importe le nombre. Je sais pourquoi certains ne sont pas revenus ce matin : ils n'ont pas supporté la petite hérésie que s'est permise notre personnage. Il a osé détourner un verset du Coran. (*E.S.*, p. 107)

Le chapitre 14 annonce la disparition du conteur :

Cela fait huit mois et vingt-quatre jours que le conteur a disparu. [...] Le conteur est mort de tristesse. On a trouvé son corps près d'une source d'eau tarie. Il serrait contre sa poitrine un livre, le manuscrit trouvé à Marrakech et qui était le journal intime d'Ahmed-Zahra. La police laissa son corps à la morgue le temps réglementaire, puis le mit à la disposition de la faculté de médecine de la capitale. Quant au manuscrit, il brûla avec les

¹⁴ Salah Natij, “Dialogue interculturel et complaisance esthétique dans l'oeuvre de Tahar Ben Jelloun” in *Poétiques croisées du Maghreb, Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 14, L'Harmattan, 1991, p. 44.

¹⁵ Plusieurs ouvrages traitent du rôle de l'auteur argentin Jorge Luis Borges dans le roman *L'Enfant de sable*. Cf. *Littérature maghrébine et littérature mondiale* sous la direction de Charles Bonn et Arnold Rothe, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1995.

¹⁶ Bengt Novén, *Les mots et le corps*. op. cit., p. 147.

habits du vieux conteur. On ne saura jamais la fin de cette histoire. Et pourtant une histoire est faite pour être racontée jusqu'au bout. (*E.S.*, p.135, 136)

Raconter veut dire disparaître, créer veut dire s'anéantir; s'identifier avec ses personnages, vivre leur vie parce que l'art ne supporte aucun compromis, le conteur meurt, mais l'histoire vit pour être racontée par d'autres conteurs qui prennent le relais de la leur; dans *L'Enfant de sable*, ce seront: Salem, Amar, Fatouma, le troubadour aveugle qui raconteront la fin de l'histoire, chacun à sa façon, et chacun justifiant la véracité de son histoire présentée d'une façon originale. Le dernier conteur, celui au turban bleu s'identifie entièrement avec l'histoire racontée:

Les personnages que je croyais inventer surgissaient sur ma route, m'interpellaient et me demandaient des comptes. J'étais pris au piège de mon propre délire. Des doigts me désignaient à la vindicte et m'accusaient de trahison. Ce fut ainsi que le père d'Ahmed me séquestra dans une vieille bâtisse et exigea de moi de retourner à la place raconter l'histoire autrement. [...] Vous savez, sans être superstitieux, il ne faut pas plaisanter avec ces choses-là! Les histoires qu'on raconte sont comme des lieux. Elles sont habitées par ceux à qui elles ont appartenu dans les temps lointains [...]. Une histoire, c'est comme une maison, une vieille maison, avec des niveaux, des étages, des chambres, des couloirs, des portes et fenêtres [...]. Grattez un peu une pierre, tendez l'oreille et vous entendez bien des choses! [...] Avant de me quitter elle [Fatima] me remit un grand cahier [...]. Je l'ai lu et relu. J'étais à chaque fois bouleversé et je ne savais que faire de cette histoire. Je me suis mis alors à la raconter. Plus j'avancais, plus je m'enfonçais dans le puits..., mes personnages me quittaient..., [...] Lorsque le livre fut vidé de ses écritures par la pleine lune, j'eus peur au début, mais ce fut là les premiers signes de ma délivrance. J'ai moi aussi tout oublié. Si quelqu'un parmi vous tient à connaître la suite de cette histoire, il devra interroger la lune quand elle sera entièrement pleine. Moi, je dépose là devant vous le livre, l'encrier et les porte-plume. Je m'en vais lire le Coran sur la tombe des morts! (*E.S.*, 204–209)

Cette longue citation révèle encore une fois la mort, qui est, citons de nouveau Novén, l'agent de la faillite car c'est la mort qui s'est emparée de son histoire, s'est confondue avec Ahmed-Zahra qui à son tour s'est retourné contre son auteur et l'a privé de l'art de raconter.¹⁷ Le conteur, auteur des histoires, créateur, invite son public à l'acte de création, ce qui paraît une conséquence logique du pacte conclu entre le conteur et son public dès la première page de *L'Enfant de sable*.

La confusion identitaire d'Ahmed Zahra, d'après Novén, ne produit qu'une ambiguïté. La fin de *La Nuit sacrée* est énigmatique: dans les deux derniers chapitres intitulés "L'enfer" et "Le saint", il s'agit de deux refuges, deux maisons; dans la première se trouve Zahra, "la Sainte des sables" qui a le pouvoir de guérir la stérilité des jeunes filles. Sa surprise est très grande lorsqu'elle y rencontre son ancien amant, le Consul. Au chapitre suivant, c'est le Consul qui devient le Saint, et Zahra retrouve le Consul qui lui dit "– Enfin, vous, voilà!" (*N.S.*, p. 189). "Tout se

¹⁷ Ibidem, p. 165.

passé comme si la différence entre la réalité et la fiction, entre l'homme et la femme, tendait à disparaître. [...] Il n'y a pas de synthèse récupératrice entre homme et femme [...]. L'agencement textuel de ces romans met donc en crise la thèse qui pose l'écrivain comme personne embrassant deux identités."¹⁸ L'aporie identitaire n'a pas été surmontée, l'immersion finale dans l'état ambigu: mi-réel, mi-imaginaire, n'est pas une réponse satisfaisante.

L'échec de la quête identitaire place le lecteur dans une situation difficile, le fil conducteur de la narration de *L'Enfant de sable* a été perdu, *La Nuit sacrée* se termine sur une ambiguïté; la déconstruction a triomphé. L'invitation de *L'Enfant de sable* à raconter sa version de l'histoire, de mener une quête identitaire, semble la seule issue possible à cette impasse.

W poszukiwaniu tożsamości : *L'Enfant de sable* i *La Nuit sacrée* Tahara Ben Jellouna

Streszczenie

Tahar Ben Jelloun (ur. 1944) jest pisarzem i poetą marokańskim, piszącym w języku francuskim, mieszkającym w Paryżu. Jest autorem licznych zbiorów poetyckich, szkiców socjologicznych, powieści, w których analizuje związki współczesnego Maghrebu z tradycją muzułmańską, przedstawia procesy poszukiwania tożsamości kulturowej swoich bohaterów. Artykuł jest próbą analizy owego poszukiwania tożsamości androgenicznego bohatera dyptyku literackiego *L'Enfant de sable* (1985) i *La Nuit sacrée* (1987), (Nagroda Goncourtów 1987); Ahmeda-Zahry, które kończy się klęską. W jakiej mierze klęska ta jest klęską pozorną, zmuszającą do zadawania ważnych pytań o własną tożsamość; to zagadnienie, o którym mowa w artykule.

¹⁸ Ibidem, p. 155.

Wojciech Prażuch

L'identité européenne – un projet en devenir

L'attrait de l'UE, telle qu'elle est aujourd'hui, avec ses bons et ses mauvais côtés, n'est pas dû simplement au fait que nous sommes le marché le plus riche du monde mais au fait que ce projet représente quelque chose¹ – Jacques Delors.

La question des négociations d'adhésion, qui a exacerbé pendant toute l'année 2002 l'opinion publique tant des pays membres que celle des pays candidats, a mis dans l'ombre les très peu médiatiques travaux de la Convention européenne ainsi que le débat sur l'avenir de l'Europe. Ce débat est pourtant d'une importance essentielle pour les actuels et les futurs habitants de l'UE car c'est leur avenir personnel qui s'y joue.

L'opinion publique représente pour la construction européenne une donnée importante car sans son soutien, les progrès de l'intégration seraient difficiles à réaliser. Or, les questions institutionnelles de l'Europe sont nombreuses, et les discussions ainsi que les malentendus qui les accompagnent dépassent les capacités de compréhension des citoyens. Il n'y a rien d'étonnant à cela car la construction européenne actuelle, cet objet institutionnel non identifié, est d'une redoutable complexité et la triade Commission, Conseil, Parlement, très éloignée de la clarté du partage des pouvoirs. En vingt ans, la participation moyenne aux élections au Parlement européen est tombée de plus de 60% en 1979 à moins de 50% en 1999. L'analyse des Eurobaromètres montre que si jusqu'en 1991 le soutien à l'Union a constamment augmenté pour atteindre un chiffre proche de 72%, il a commencé à baisser, d'abord en Allemagne à la suite de la réunification. Plus tard, la tendance à la baisse s'est étendue à d'autres pays. L'élargissement de 1995 a encore accéléré ce déclin car les habitants des trois nouveaux pays se sont avérés relativement sceptiques à l'égard de l'UE. Par conséquent, le soutien est tombé en 1998 à 46%.² La tendance générale que l'on peut déduire des sondages est donc que les citoyens de l'UE sont aujourd'hui plus susceptibles d'être indifférents si l'UE devait disparaître.³

¹ Jacques Delors, *L'Europe en tant qu'entité politique*, in *Combats pour l'Europe*, Paris, éditions Economica, 1996, p. 19.

² Eurobaromètre 48, 1998, source : la Commission européenne.

³ Eurobaromètre, Rapport Numéro 55, octobre 2001.

Il est évident que l'élargissement, qui logiquement se fait à chaque fois aux dépens de la cohésion, accentuera encore les hésitations des Européens. L'UE est continuellement en train de chercher sa raison d'être et souffre à présent du triple déficit : de légitimité, d'efficacité et d'identité. L'accélération du processus de l'intégration conduit non seulement les politiciens mais aussi les citoyens à s'interroger sur l'avenir. Ces interrogations arrivent au moment où se développe un sentiment d'inquiétude face au processus de mondialisation. Lord Dahrendorf aperçoit à cet égard que "dans le contexte de la mondialisation aucun argument n'est en faveur de l'Europe"⁴ et Henri Kissinger ajoute : "Il n'y a aucune idée commune européenne".⁵

Comme le remarque Anna Wolff-Powęska, l'identité ne se manifeste que quand elle est menacée.⁶ L'inéluctable réunion des deux Europes, a redonné aux questions identitaires une nouvelle actualité. Avec le déclin de la bipolarisation, c'en a été fait d'une géopolitique facile basée sur la dialectique allié-ennemi et tout comme c'est le cas après chaque tournant historique, aujourd'hui on assiste à une sorte de foire aux idées. L'époque de la confrontation des idéologies a débouché à l'Est sur un vide anémique et a lancé à la CE un double défi : d'une part celui d'eupéaniser l'Europe, et d'autre part, d'élaborer un vrai projet politique. En même temps, pour les pays de l'autre côté du rideau de fer, la CE est devenue une proposition civilisationnelle à tel point attractive que l'on a fini par abandonner toute idée de construire en Europe centrale et orientale une entité politique indépendante sous la forme de quelque fédération ou alliance régionale. Cette troisième voie prônée par Jean-Paul II et populaire un certain temps chez les intellectuels a cédé la place à l'identification totale avec la partie la plus développée du continent. Les PECO ont également rejeté d'autres propositions, comme celle de François Mitterrand sur une confédération européenne, suspectes à leurs yeux parce qu'étant censées éloigner la perspective du réancrage définitif dans l'Occident.

Il faut souligner que le déficit identitaire trouve son origine dans les débuts de la construction européenne. Les pères fondateurs ont longtemps cherché à éluder la question du modèle ultime de l'intégration. Leur méthode évolutive des petits pas ou si l'on veut méthode d'engrenage avait bien évidemment un sens pratique. Grâce à elle, on a pu éviter de longues disputes politiques et par là continuer à désarmer les oppositions en tissant de façon empirique, par ajout de fonctions, un réseau de plus en plus épais d'intérêts communs. Le fruit de cette stratégie est une sorte de fédération à l'envers,⁷ consistant dans un transfert du pouvoir économique avant celui du pouvoir politique. Sans doute, s'agit-il là d'une invention proprement européenne, considérée par certains comme "la plus grande innovation jamais

⁴ R. Dahrendorf : colloque international de La Villette "L'entrée dans le XXI^e siècle", le 03.11.1999.

⁵ *Radźcie sobie sami*, entretien avec Henry Kissinger, *Polityka* n° 29 (2098), 19.07.1997.

⁶ Anna Wolff-Powęska, *Oswojona rewolucja : Europa Środkowo-Wschodnia w procesie demokratyzacji*, Poznań : Instytut Zachodni, 1998, p. 316.

⁷ Formule d'Anne Cécile Robert, *Le Monde diplomatique*, septembre 1999.

accomplie dans les relations internationales”⁸, mais elle n'est pas privée de défauts. L'Union européenne est perçue par les habitants comme une création lointaine et trop peu démocratique des élites modernistes et technocrates. Or, on ne peut s'identifier qu'à une entité connue et acceptée. L'Union a beau être une réalité à laquelle les Européens sont confrontés chaque jour – euro, normes, etc. – c'est aussi une réalité privée de mythe et, comme l'a dit Jacques Delors, “on ne tombe pas amoureux d'un supermarché”. Timothy Garton Ash dit à ce propos : “l'EU-ropé ennue la plupart des Européens. Ce «grand ennui» présente un réel danger pour l'ensemble du projet et limite ses possibilités d'évolution”⁹.

La stratégie Jean Monnet a déjà atteint ses limites et aujourd'hui nous pouvons assister à une sorte de revanche du politique. En fait, pendant quelques décennies, jusqu'à la difficile ratification du traité de Maastricht, l'Europe communautaire s'est passée de discussion démocratique en contournant les nations et leur vie politique. L'apparition sur la scène de l'opinion publique en 1991 a prouvé combien il était urgent de combler le gouffre entre les projets des architectes de la maison commune d'un côté et les désirs de ses futurs habitants de l'autre.¹⁰ Depuis, le nombre croissant d'eurosceptiques, les référendums perdus, ont prouvé que les peuples se sentent toujours éloignés de cette construction qui pénètre de plus en plus leur vie. Il semble donc que le principal danger peut venir paradoxalement du côté des citoyens qui tout en bénéficiant d'une longue période de prospérité et de paix ne s'identifient pas pleinement avec le modèle proposé. Les conclusions sont les suivantes: premièrement, il n'est plus possible de continuer la marche sans décrire la destination d'où l'initiative de la prochaine Conférence Intergouvernementale, et deuxièmement, pour créer une Europe commune, on ne peut plus faire abstraction de la question d'identité de ses citoyens. Il serait naïf de continuer à croire que la lecture des traités remplacera la volonté de vivre ensemble. Si l'on perdait la faveur des sociétés, cela pourrait porter un coup décisif à la dynamique européenne et prouver que la prétendue irréversibilité des processus d'intégration n'est qu'une illusion.

La physionomie actuelle de l'Europe est déterminée par la nation, principe d'organisation de notre modernité. L'Europe d'aujourd'hui est celle des États-nations et elle le sera encore longtemps. Comment peut-on imaginer alors une autre identité collective, source d'une citoyenneté européenne? Peut-on parler déjà d'une identité européenne? Le sentiment d'être Européen menace-t-il l'existence des identités nationales ou la pérennité des États-Nations? Le débat sur ces sujets se limite souvent à des interrogations ou à des jeux de métaphores car la notion même d'identité européenne demeure, sous de nombreux aspects, ambiguë. Elle recouvre un ensemble de peuples, délimités dans une vaste zone géographique où tout semble parfois s'opposer.

⁸ Sylvie Goulard, *L'Europe n'est-elle que stratégie?*, Critique internationale n° 7, avril 2000.

⁹ Timothy Garton Ash, *L'orchestre européen*, Le Débat n° 116, septembre-octobre 2001, p. 118.

¹⁰ Cf. Fabrice Fries, *Spór o Europę*, Warszawa, PWN, 1998, p. 20.

Si aujourd'hui ce qu'est l'Union européenne est plus ou moins évident, en revanche l'Europe échappe à toute tentative de définition. L'identité européenne peut être comprise sous un double aspect: celui de la mémoire commune et du patrimoine tant culturel qu'historique et celui de la perspective de recherche d'un avenir cohérent et acceptable pour tous. En ce sens, l'identité européenne est déjà pour certains une réalité même si peu apparente, pour d'autres il ne s'agit là pour l'instant que d'un projet, d'une vision à réaliser.

On se souvient de la fameuse phrase de Jean Monnet dans laquelle il déclarait que s'il avait eu à recommencer la construction de l'Europe commune, il aurait commencé par la culture. En effet, la notion d'identité européenne nous renvoie tout naturellement à ses composantes culturelle et historique. Les intellectuels et surtout les historiens nous rappellent différents antécédents à l'idée de l'unification du continent. On évoque donc l'universalisme culturel du Moyen-Age ou celui de la République des Lettres aux XVII^e et XVIII^e siècles. Les hommes politiques ne manquent pas de parler des Carolingiens ou des Hohenstaufen. Tout cela prouve – abstraction faite du bien fondé de ce genre de références – que les élites sont toujours occupés à chercher des mythes fondateurs et des modèles à suivre. Or, la culture européenne semble être à cet égard un fournisseur idéal.

L'Europe contemporaine est le fruit d'une longue histoire. Bien que ses mythes universalistes relèvent d'un passé révolu, on aime à répéter que l'Europe est héritière directe de deux traditions antiques : greco-romaine et judéo-chrétienne. L'europanisme triomphant, sécularisé à l'époque des Lumières, prenait souvent la forme d'un sentiment de supériorité à l'égard des autres cultures ce qui a plusieurs fois mené à des pratiques abominables. Progressivement, la civilisation européenne, où il existe pourtant parallèlement tout un courant de (Montaigne, Lévi-Strauss), est quand même parvenue à s'ouvrir aux expériences des autres cultures en finissant par reconnaître leur statut égal. Après une période d'impérialisme et de totalitarisme débridés, les Européens ont réussi à faire de la liberté, de la démocratie et du droit le principe des relations entre les peuples.¹¹

A travers les siècles, chaque peuple et chaque région de l'Europe ajoutait sa propre contribution sans cesser de puiser dans le patrimoine commun. En même temps, on assistait à une expansion accélérée de l'Europe. Depuis le XVI^e siècle, l'Europe a dépassé ses limites géographiques et il serait impossible de dire où s'arrête sa culture à l'époque du village global. Certes, pour essayer de répondre à la question de savoir s'il existe un espace socio-culturel européen spécifique, il faudrait probablement opérer une distinction entre la culture européenne et la culture occidentale au sens large du terme. La notion de culture occidentale englobe la culture du vieux continent mais aussi celles des Amériques, de l'Australie ou de la

¹¹ Sur les fondements de la culture européenne voir aussi Wojciech Kaute, *Europa Zachodnia a problemy integracji krajów Europy Środkowej. Refleksje nad sferą kultury*, [in:] *Czynniki integrujące i dezintegrujące Europę Środkową*, dir. Bogdan Lomiński et Jan Przewłocki, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1994.

Nouvelle Zélande qui ont cessé il y a belle lurette de n'être que clients ou récepteurs des modèles. Mais, essayer de définir la culture ou plus largement la réalité européenne, en opposition par exemple à la réalité américaine, serait une entreprise à risque car les différences ne semblent pas fondamentales.

Y a-t-il donc dans la culture européenne quelque chose qui la rend exceptionnelle? La caractéristique la plus frappante de la réalité européenne, sa plus grande richesse ou, si l'on veut, sa malédiction c'est sa diversité, ses stratifications séculaires qui trouvent aussi leur expression dans le maillage institutionnel exceptionnellement dense. L'Europe est une mosaïque d'éléments ethniques, religieux et culturels dont l'enchevêtrement a souvent été et est toujours source de conflits. L'Irlande du Nord, le Pays basque, la Catalogne, les Balkans ou la montée des forces centrifuges en Europe centrale sont autant d'exemples que l'affirmation des intérêts nationaux et d'identités traditionnelles fait partie de notre modernité même si elle est parfois considérée avec mépris par les intellectuels comme un retour à la mentalité tribale.

La culture européenne avec toute sa richesse que toutes les instances communautaires se doivent de préserver n'est évidemment pas un invariant; elle n'est pas à l'abri des dangers que porte le monde actuel. Il s'agit avant tout de l'uniformisation car dans le domaine culturel, l'Europe a adopté une attitude défensive. D'aucuns croient, il est vrai, que la réussite de l'intégration permettrait à l'Europe de reprendre l'initiative sur le champ civilisationnel, mais les tendances observées n'inspirent pas l'optimisme. De nombreux intellectuels déplorent en effet le manque de courants intellectuels paneuropéens et de repères collectifs. L'Europe a cessé de rayonner et elle est de plus en plus souvent réduite à un endroit de plus où sévit "l'internationalisme d'une culture pop".¹² dans une grande mesure importée et n'ayant rien à voir avec la diversité. Il est à craindre que dans l'avenir ne s'accroisse le clivage entre une élite culturelle européenne et une majorité des citoyens soumis aux influences de la culture internationale homogénéisée divulguée par les médias électroniques.

Comme le remarque Alexandre Adler, il est certainement plus facile de dire ce que l'Europe n'est pas que de l'enfermer dans une définition quelconque.¹³ L'identité culturelle européenne n'a jamais été et ne sera jamais ni unidimensionnelle ni homogène. Quant à sa dimension religieuse par exemple, l'Europe n'est point catholique et protestante – où devrait-on alors placer sa composante orthodoxe – pas plus que chrétienne en général, cela voudrait dire qu'on en exclut la composante musulmane, juive, etc. Il ne faut pas oublier que dans un avenir proche, compte tenu de la dynamique démographique, bientôt des millions d'Européens seront originaires d'autres régions du monde. Après le 11 septembre, il existe cependant un risque, les textes d'Oriana Fallaci nous en fournissent une preuve certaine¹⁴, que le débat sur

¹² *Europa zjednoczonych różnorodności*, entretien avec Wolf Lepenies, *Polityka* n° 12 (2133), 21.03.1998.

¹³ Alexandre Adler : colloque international "De l'identité culturelle à l'identité politique européenne", Strasbourg, le 20 septembre 2001, http://www.coe.int/T/F/Communication_et_recherche/Presse/Dossiers_thématiques/

¹⁴ Oriana Fallaci, *Wściekłość i duma*, *Gazeta Wyborcza*, 06.10.2001 et *Samobójczy strach Zachodu*, *Wprost*, n° 1047, 22.12.2002

l'identité sera trop marquée par l'actualité dramatique et la soi-disant confrontation des cultures. Ceci pourrait mettre beaucoup de jeunes Européens d'origine arabe ou africaine devant des choix douloureux. L'identité européenne comme facteur de cohésion et d'intégration ne concerne pas seulement les Européens d'aujourd'hui: il faut que les générations à venir puissent aussi s'y reconnaître.

Comme on l'a vu plus haut, si l'Europe n'est qu'une juxtaposition de cultures nationales, il est extrêmement difficile de saisir ses limites. Or, le problème des frontières géographiques est non seulement un des plus urgents mais aussi douloureux. Il est impossible d'imaginer un débat sur la finalité de l'intégration sans aborder au préalable cette question qui implique pourtant l'exclusion. L'UE sera à terme une entité politique et en tant que telle elle aura besoin d'un cadre géopolitique défini même s'il n'est pas non définitif. Il ne faut pas oublier que les pays tels que le Kazakhstan ou le Maroc se sont déjà officiellement portés candidats. Aussi, bon nombre de politologues se sont déjà demandé où il faudrait poser les bornes de l'UE. Il est frappant de voir à ce propos que la coupure religieuse continue de jouer un rôle important quoique le plus souvent implicite dans les recompositions du continent, "non pas comme une clef ultime mais parce qu'elle définit une sorte de fracture socio-culturelle, un rapport à la modernité différent".¹⁵ Dariusz Rosati estime par exemple que l'UE "n'a pas vocation à continuer son expansion plus loin que la ligne de partage entre les chrétientés occidentale et orientale",¹⁶ exception faite pour la Grèce, la Roumanie et la Bulgarie. Otto de Habsbourg, député européen, a lancé quant à lui un appel on ne peut plus éloquent dans le contexte de l'élargissement de l'OTAN : "Ne délaissions pas les États baltes ! Ce sont des pays qui sont très proches de nous. Leur alphabet noyé dans un océan de cyrillique, est latin. Ils appartiennent à la chrétienté occidentale et font partie de notre civilisation".¹⁷

Il est clair que la vision gaullienne d'une Europe unie allant de l'Atlantique à l'Oural n'est pas réalisable. Encore moins celle de Coudenhove-Kalergi (Europe de San Francisco à Vladivostok). Bien entendu, personne n'essaie de faire croire que la Russie n'appartient pas à la culture européenne, loin de là, mais elle demeurera "un monde en soi".¹⁸ La Russie est tout simplement trop grande démographiquement et territorialement pour la construction européenne actuelle où les parités, le nombre de voix pondérées ou celui de commissaires jouent un si grand rôle. Il est d'ailleurs trop clair que si présente soit-elle dans l'Europe, comme elle l'est à travers différentes institutions, la Russie est, en raison de ses ambitions et de son potentiel énorme, prédestinée à un rôle autrement plus autonome que celui d'un des pays membres. Henry Kissinger dit à ce propos que la Russie "ne fait pas partie du concert

¹⁵ *Les frontières de l'Europe*, dialogue entre Michel Foucher et Bronislaw Geremek, Politiques n° 2, printemps 1992, édition Quai Voltaire, p. 122 et 132.

¹⁶ Dariusz Rosati, *Krucjaty nie będzie*, Gazeta Wyborcza, 11-12.08.2001.

¹⁷ *La Résurrection de l'Autre Europe*, entretien avec Otto de Habsbourg, Politique internationale n° 68, été 1995.

¹⁸ Krzysztof Pomian, *Intégration européenne, déchirements européens*, Le Débat n° 114, mars-avril 2001.

européen".¹⁹ D'autres politiciens ajoutent qu'il faut se garder d'admettre au sein des institutions européennes des États qui nourrissent des doutes quant à leur identité. Dans ce contexte, il n'est point étonnant d'entendre à Bruxelles des voix selon lesquelles la frontière polono-ukrainienne serait la limite ultime de la Communauté. Aussi, prévoit-on dans l'avenir l'existence en Europe de deux zones géopolitiques distinctes : celle de l'UE et celle du groupe russe sans qu'elles doivent être forcément antagonisées.

Étant donné que "l'UE ne peut pas s'étendre à l'ensemble de l'espace géographique qu'on appelle l'Europe",²⁰ il faut prévoir d'autres formes de cohabitation. Alain Juppé, ancien premier ministre d'une France traditionnellement tournée vers le bassin de la Méditerranée, postule par exemple la création d'une sorte de partenariat renforcé, statut intermédiaire entre association et adhésion, en adressant cette conception aux pays du Maghreb.²¹ En effet, si l'on conçoit l'Europe non pas tant comme un espace défini mais plutôt en tant que continuité des valeurs, on peut imaginer plus facilement ne serait-ce que l'élargissement pourtant très audacieux à la Turquie, pays de 60 millions d'habitants à grande majorité musulmane. La vision récente de Bronislaw Geremek d'accueillir au sein de la famille européenne la Terre Sainte (Israël et Palestine), bien sûr une fois que les critères de Copenhague auront été satisfaits, s'inscrit dans la même lignée. L'adhésion des pays musulmans (Palestine) à l'UE serait selon lui le prix à payer pour surmonter l'intégrisme islamiste et instaurer une paix durable au Proche Orient.²² Dans ce cas-là, la donnée culturelle céderait la place à des critères idéologiques et l'Europe devrait évoluer par conséquent vers une zone des valeurs et des normes partagées, plutôt que vers une forme de super-État. Enfin, ce ne sont pour le moment que des visions de futurologues d'autant plus difficiles à réaliser que bon nombre d'Européens ne peuvent toujours imaginer la Constitution de l'UE sans invocatio dei. Ce n'est qu'à grand peine que Jacques Chirac et Lionel Jospin ont réussi en 2000 à faire enlever au texte de la Charte des Droits fondamentaux de l'UE la référence au patrimoine religieux européen en la faisant remplacer par les mots spirituel et moral. Les journaux de gauche français ont écrit aussitôt que la France avait sauvé le caractère laïque de l'Union²³. Il reste à savoir si cela durera longtemps puisque la bataille autour des symboles continue et que les épiscopats, les milieux chrétiens tels que le Comité des catholiques allemands (ZdK), mais aussi le Parti populaire européen, mènent actuellement une offensive à la Convention.

Comme on l'a vu précédemment, le problème des frontières de la communauté est intimement lié aux choix à caractère politique. Depuis longtemps, deux

¹⁹ *Radzcie sobie sami*, entretien avec Henry Kissinger, op. cit.

²⁰ Günter Verheugen, *Schluss mit der Erbsenzählerei. Die Türkei will in die UE*, Die Zeit, Hambourg, 9.12.1999, p. 6, traduit en français dans *Problèmes politiques et sociaux* n° 850, p. 45.

²¹ *Europa szlachetna i silna*, Gazeta Wyborcza, le 25.04.2002.

²² Bronislaw Geremek, *Czy Ziemia Święta leży w Europie?*, Gazeta Wyborcza, le 25.04.2002.

²³ Nathalie Dubois, *L'Union a-t-elle une âme*, Libération, 16-17. 11.2002.

conceptions sont en concurrence: d'un côté, les confédéralistes ou souverainistes selon la terminologie française – il s'agit avant tout des britanniques et des scandinaves – optant pour un lien moins étroit, fondé sur l'intergouvernemental, entre des États souverains et, de l'autre, les européistes ou partisans d'une étroite fédérations des États-nations à caractère postclassique selon la formule de Heinrich August Winkler (qui auront cédé une partie de leurs souveraineté à de fortes institutions supranationales).

C'est le discours de Joschka Fischer, prononcé à l'Université Humboldt, le 12 mai 2000, qui a redynamisé la discussion sur l'avenir de l'Europe. Sa conception de créer une fédération basée sur un nouvel acte fondateur, pour beaucoup trop radicale, n'a pas été accueillie partout en Europe avec le même enthousiasme. Fischer propose aussi de former, ce qu'il appelle un centre de gravité européen (Gravitationszentrum) composé des États les plus avancés et les plus déterminés dans le processus de l'intégration politique. Ce groupe serait censé servir d'aimant pour les autres pays membres de l'UE. Les réactions peu favorables à cette proposition soulignent entre autres que la proposition de Fischer est une conception de plus qui consiste à créer une Europe à plusieurs vitesses ou à géométrie variable. Peu importe l'appellation, on y retrouve l'écho des conceptions du “noyau dur” de Schäuble-Lamers, de “l'avant-garde” et des “cercles concentriques” de Delors. Elles impliquent toutes plus d'intégration au centre, au club élitiste de quelques pays fondateurs, et moins sur le pourtour, mais traduisent également une certaine nostalgie du bon, heureux temps de la “petite Europe”. Certes, on peut dire que l'Europe à la carte existe déjà car tous les pays n'ont pas adopté les mesures de Schengen ou l'euro, mais ce n'est pas de cette façon qu'on arrivera à éliminer les différents clivages européens.

En décembre 2001, au sommet de Laeken, on a mis en place la Convention européenne chargée de préparer le projet des réformes institutionnelles de l'Union à 25–30 membres ainsi qu'une esquisse de la Constitution. Ce premier forum politique paneuropéen regroupe 105 membres de 28 pays dont 26 anciens premiers ministres ce qui doit traduire l'importance attachée à ses travaux. La principale innovation est que les parlements nationaux jusqu'alors peu impliqués dans le processus de la construction de l'UE pourront jouer désormais un rôle plus important dans l'élaboration de la Finalität en vue de créer des liens plus étroits entre l'Union élargie et ses 450 millions de citoyens. En ce moment, les délégués en sont à la phase d'écoute, mais on peut entrevoir déjà certaines orientations. Premièrement, il semble que le besoin de simplification et de clarté conduise logiquement à un seul texte (appelons-le Constitution) définissant les objectifs de l'Union et le rôle des différentes institutions (W. Cimoszewicz et d'autres hommes politiques polonais proposent deux traités : le premier à caractère général, le deuxième détaillé²⁴). Il faut rechercher parallèlement des moyens permettant d'éviter des interventions abusives

²⁴ *Europa w remoncie*, Gazeta Wyborcza, 28.02.2002.

de l'Union dans la vie des Européens. Les intervenants soulèvent aussi le besoin d'une plus grande légitimité démocratique.

Différentes conceptions sont analysées actuellement au forum de la Convention. Le président Giscard d'Estaing essaie de lancer ces derniers temps l'idée d'un Congrès européen, "lieu de rencontre entre les légitimités nationales et européenne"²⁵ dont pourrait émaner l'autorité d'un éventuel "Président de l'Europe". Ce dernier, qu'il soit représentant de la Commission (conception allemande) ou celui des chefs de gouvernements (idée franco-britannique), donnerait enfin un visage à l'Europe. Tout comme le drapeau, l'hymne ou la monnaie, il aurait une signification symbolique non négligeable pour les citoyens de l'UE car Bruxelles ne serait plus perçue par eux comme un colosse bureaucratique anonyme aux comportements hégémoniques.

Un Président contribuerait aussi à une plus forte projection de l'UE dans le monde notamment dans le domaine de la politique étrangère d'autant que cela semble correspondre aux aspirations des Européens. Si l'on en croit les Eurobaromètres, le soutien de l'opinion pour le principe de la PESC serait en effet étonnamment stable au fil des ans : 64% des citoyens de l'UE s'y déclarent favorables contre 20% des avis opposés.²⁶ Certes, il y a des gouvernements qui ne voudraient qu'un projet minimal : un grand marché, mais une grande partie des populations et des gouvernements ont, semble-t-il, des attentes plus ambitieuses, concernant en particulier l'avenir du modèle social mais aussi une politique étrangère communautaire. Or, l'Europe est, aujourd'hui comme il y a dix ans, un nain politique car la diplomatie européenne, née au début des années 90, n'arrive toujours pas à parler d'une seule voix. Elle n'a fait ses preuves qu'une fois, en été 2001, au moment où, au nom de toute l'UE, on a envoyé en Macédoine Javier Solana. Depuis, les choses ont repris leur train habituel et, après le 11 septembre, Paris, Londres et Berlin mènent une politique étrangère déterminée par les intérêts nationaux, tandis qu'à l'échelon européen on continue d'avoir une expression bicéphale²⁷ : d'un côté Le Haut représentant Solana, de l'autre, le commissaire chargé des relations extérieures, Chris Patten. On ne doit pas donc s'étonner quand Henry Kissinger demande avec ironie qui va décrocher le téléphone si l'on appelle le responsable de la défense européenne – Blair, Chirac ou Schröder? Si les pays européens veulent être capables d'une volonté politique unie et créer une véritable entité sur ce plan, ils seront obligés de dépasser les susceptibilités nationales. Il n'y a pas d'autre chemin possible.

Tant que l'Europe politique n'existe pas ou presque, certains pays jouent tout naturellement un rôle plus important que les autres et ne renoncent point à leurs zones d'influence traditionnelles ce qui s'est manifesté cruellement lors de la guerre en ex-Yougoslavie. En janvier 2002, le Financial Times a révélé le projet de créer une sorte de super-conseil européen à l'image de celui de l'ONU ce qui a aussitôt rappelé aux commentateurs le scandale du sommet de Gand où les représentants de

²⁵ Valéry Giscard d'Estaing : *La dernière chance de l'Europe unie*, Le Monde, le 23.07.2002.

²⁶ Eurobaromètre 57, mai 2002, source : Commission européenne.

²⁷ *La Convention à la recherche d'une politique extérieure de l'UE*, Le Monde, le 03.07.2002.

la Grande-Bretagne, de la France et de l'Allemagne s'étaient rencontrés en petit comité avant même l'ouverture des débats. Tout cela prouve l'existence au sein de l'UE d'un groupe de pays qui, malgré les procédures de prise de décision existantes, ne comptent que très peu avec l'avis des autres membres, en tout cas là où ils trouvent que leur sécurité peut être en danger. L'Europe de la défense, ce “serpent de mer” selon l'expression de Catherine Lalumière²⁸, semble être pour le moment un leurre. Tout simplement, la somme des décisions prises dans tous les organismes nationaux mène souvent à des résultats dérisoires et certains pays membres ainsi que bon nombre de candidats considèrent toujours la présence américaine sur le vieux continent (pour d'autres anachronique) comme indispensable. Il serait difficile de donner tort à Zbigniew Brzeziński lorsqu'il déclare que l'Europe ne sera pas avant beaucoup de temps une super-puissance et que “la cohésion de l'OTAN continuera d'être la seule garantie de la sécurité et de l'équilibre interne de l'Europe”.²⁹ D'ailleurs, les PECO, du fait de leurs souvenirs historiques auront du mal à opter pour l'alternative européenne. Une chose est certaine: on mettra beaucoup de temps encore pour que les différentes dimensions de l'Europe: économique, politique, juridiques, sociale, etc., forment un tout cohérent. L'histoire nous apprend que l'UE n'entreprend des réformes qu'à condition que celles-ci deviennent absolument nécessaires.

Il est temps de se demander comment fonctionne le mécanisme de la formation d'une identité collective. La matière première de la culture et surtout ses éléments symboliques tels que la langue, la religion, l'histoire, sont, nous l'avons dit, les plus importants.³⁰ En parlant de la culture, on ne peut pas toutefois l'identifier de façon très simple avec la notion d'identité. La principale différence vient du fait que l'identité en tant que sentiment d'appartenance à une communauté est nécessairement liée à un choix conscient. On n'appartient pas à une identité. Chacun façonne sa propre identité en choisissant dans le patrimoine culturel commun, selon le principe des oppositions, les caractéristiques qui deviennent les siennes. Une même culture peut donc servir de base pour des identités différentes. Il faut souligner aussi que l'identité ne se forme pas uniquement avec des éléments disponibles pour une collectivité mais aussi contre les éléments qui lui sont étrangers.

Gilles Lipovetsky, dans son livre *L'Ère du vide*, avance une thèse selon laquelle le développement des sociétés démocratiques a provoqué le déclin des règles et des conventions universelles qui consistaient dans la subordination aux idéaux politiques ou révolutionnaires.³¹ En d'autres termes, selon lui, dans les sociétés démocratiques

²⁸ Catherine Lalumière, *L'identité européenne à l'heure de l'élargissement*, <http://www.globenet.org/europe99/fr>

²⁹ Zbigniew Brzeziński, *Ameryka tu zostanie*, Gazeta Wyborcza, 09–10.02.2002.

³⁰ À la question : *qu'est-ce qui témoigne le plus nettement de l'identité polonaise des personnes vivant en émigration?*, les personnes enquêtées répondaient de la façon suivante : l'éducation des enfants dans la tradition polonaise (33%), l'emploi du polonais (32%), la pratique des coutumes polonaises (25%) et la participation régulière à la messe (9%). Danuta Bartol-Jarosińska, *Langue et identité nationale en Pologne (passé et présent)*, in *Identités de l'Europe centrale*, Paris, Institut d'études slaves 1995, pp. 65–75.

³¹ Cf. Gilles Lipovetsky : *L'Ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983.

actuelles. L'intégration sociale à caractère disciplinant disparaît au profit de l'intégration qui consiste à attribuer à l'individu une valeur fondamentale. Ce dernier a donc de plus en plus la possibilité d'affirmer ses comportements. Aussi, est-il continuellement en train de chercher son identité narcissique à géométrie variable; il use de stratagèmes et isole temporairement, en fonction du moment de la vie, des éléments pour en faire un facteur d'identification avec tel ou tel groupe précis. Un même individu peut se définir tantôt comme breton, tantôt comme français, européen, occidental ou citoyen du monde. Qui plus est, cet emboîtement ne menace nullement la cohésion de l'identité car l'appartenance à un groupe n'exclut pas l'identification avec d'autres collectivités. Il n'y a à priori aucune contradiction empirique entre, par exemple, le sentiment d'appartenance à l'Europe et la fierté d'être Français, Polonais ou Italien. Au contraire, il peut y avoir une hiérarchie d'identités et les opinions selon lesquelles l'attachement à la nation est incompatible avec une identité collective, transnationale ne sauraient être prouvées.

Parmi les principaux éléments qui soudent une communauté il y a les mythes patriotiques, la mémoire collective mais aussi les visions collectives de l'avenir. L'identité est le résultat d'un processus cognitif et le contenu affectif, la présence des éléments symboliques jouent pour elle un grand rôle. C'est pourquoi, les sociologues, dans leurs recherches utilisent des questions du genre : "à quel point vous vous identifiez avec...", "êtes-vous fier de...", en essayant de définir les critères d'appartenance politiques, civiques ou nationales. Citons deux exemples. Dans son article publié dans *Le Monde*, présentant les résultats des recherches menées en Wallonie, Sophie Duchesne démontre que l'Europe n'est pas un espace géographiquement, historiquement ou sociologiquement opposé aux nations qui la composent. D'après elle, les personnes chez qui le sentiment national est fort voient dans l'Europe une protection supplémentaire, le renforcement et le prolongement de la nation. En revanche, les citoyens qui attachent une moindre importance au sentiment national, qui sont plus tournés vers le monde, ne voient pas de place pour l'Europe car elle ne représente pour eux qu'un échelon supplémentaire inutile, un obstacle de plus pour leurs aspirations à l'universel. Ainsi, 85% des Français, fiers d'être Européens, sont également fiers de leur appartenance nationale.³² Les recherches menées à l'autre bout de l'Europe, en Lettonie, ont montré que les enquêtés appartenant au groupe le plus important numériquement se définissaient d'abord comme Lettons et en deuxième lieu comme Européens.³³ Ce modèle hiérarchisé mais admettant les deux appartenances a tendance à prédominer en Europe. D'après l'Eurobaromètre 47 du printemps 1997, le pourcentage des citoyens ne reconnaissant que leur appartenance nationale variait dans les pays membres de 4,6% seulement en Allemagne jusqu'à près de 40% en Grèce. Ce manque de conflit apparent entre les identités européenne et nationale prouve, selon les eurosceptiques, que cette

³² Sophie Duchesne, *L'attachement à la nation ouvre la voie à l'identité européenne*, *Le Monde*, 28.05.1999.

³³ Source : Service de presse du Conseil de l'Europe : <http://press.coe.int/press2>

première a un caractère éminemment artificiel. Il serait néanmoins plus juste de croire que cela relève du caractère positif du modèle identitaire européen. Inutile de dire que les identités faites de connotations positives sont plus volontiers choisies que les autres. Il est beaucoup plus difficile d'accepter un paradigme où il y aurait quelques éléments perçus comme négatifs. On peut évoquer l'exemple des Balkans ou de l'Allemagne après la guerre. Il faut souligner aussi que pour le moment, la citoyenneté européenne, définie pour la première fois dans l'article 8 du traité de Maastricht, n'impose pas aux Européens d'obligations spécifiques. Il n'y a donc pas actuellement de contradiction entre les loyautés européenne et nationale. L'identité nationale peut cependant sembler menacée dans le processus de l'approfondissement de l'intégration. Ainsi, une partie des Irlandais, attachés qu'ils sont à l'idée de la neutralité de leur pays, ne trouvent pas acceptable la création de l'Europe de la défense. Dans ce cas-là, on peut constater l'apparition d'un conflit entre deux paradigmes. À l'heure où nous en sommes, il serait sans doute suicidaire de faire croire que l'identité européenne devrait reposer sur la supériorité à la loyauté envers son pays d'une loyauté envers l'ensemble de l'Europe.

Les identités nationales se sont formées surtout au XIX^e siècle et les institutions d'enseignement ont joué un rôle majeur dans leur diffusion. La scolarisation, développée à grande échelle dès le début du XIX^e siècle, mettait l'accent sur la transmission de connaissances homogénéisant la formation de base. Parallèlement, dans les premières décennies du XIX^e siècle, on créa les premières histoires nationales qui n'avaient plus pour but de légitimer la dynastie ou de créer la mythologie des couches privilégiées. L'éducation historique était fondée sur les batailles qu'on avait gagnées sinon sur les oppressions souffertes de la part des voisins, donc des éléments symboliques qui instauraient une continuité pluriséculaire de la collectivité nationale, utilisant une même langue, et la solidarité de ses membres, quelle que soit leur origine sociale. L'histoire d'une nation est celle de la défense du territoire et du patrimoine légués par les ancêtres. Ainsi, l'histoire commune, diffusée par l'école, la littérature et les arts, devenaient le socle d'une mémoire commune, légitimant le sens du destin commun comme "héritage d'un long passé de luttes et de résistance".³⁴ Dans de nombreux cas comme dans celui de la France, l'instrumentalisation de l'histoire était accompagnée de brutales méthodes répressives à l'égard des minorités régionales, linguistiques ou religieuses. Au nom d'un nationalisme civique, on partait du principe que seuls les individus disposent de droits et non les collectivités.³⁵ Dans la création de l'identité européenne, on ne peut évidemment pas recourir au même processus que celui de la formation des identités nationales

³⁴ Anne-Marie Thiesse, *La formation des identités nationales – identités régionales et transnationales*, discours donné lors du colloque *L'identité européenne*, Strasbourg, 17–18.04.2001. http://www.coe.int/T/F/Communication_et_recherche/Presse/Dossiers_thématiques/

³⁵ Cf. Sergio Fabbrini, *Powstanie państwa – doświadczenia Zachodu*, [in:] *Do jakiej Unii zmierzamy? Polityka i gospodarka Unii Europejskiej*, dir. Andrzej Mania et Beata Płonka, Kraków, Uniwersytet Jagielloński 2001.

(administration centralisée, service militaire, éducation), au même système des références identitaires : l'identité européenne ne doit ni être basée sur la conviction de la supériorité ni être exclusive d'autres identités collectives. Elle ne peut pas passer par l'homogénéisation d'un espace initialement très hétérogène. Pour surmonter les vieux clivages du continent, il est en revanche nécessaire de procéder à une nouvelle lecture du passé conflictuel, une déconstruction des concepts religieux, culturels et philosophiques d'où le grand rôle de l'historiographie. Il est d'ailleurs intéressant de voir à quel point on fonctionne toujours sur les vieux concepts romantiques : on veut faire de l'Europe un État avec tous ses attributs, former la citoyenneté européenne (et une nation?).

L'identité européenne, à supposer qu'elle existe, sera une identité transnationale, dépassant les frontières politiques et ethniques. Dans l'histoire contemporaine européenne, nous n'avons que trois exemples, tous peu édifiants : la Tchécoslovaquie, la Yougoslavie et l'Union soviétique. Ces trois pays se sont disloqués sous nos yeux et certains comme Tony Judt considèrent que le même sort peut être réservé à l'Europe.³⁶ S'agissant de la Tchécoslovaquie, depuis sa création, on s'efforçait de prouver l'existence d'une identité commune basée sur le cousinage ethnique. L'historiographie a donc créé le mythe de la nation tchécoslovaque, “unie par sa langue et sa culture”, sans que les Slovaques puissent se débarrasser d'un certain sentiment d'infériorité. Ils avaient même l'impression que la domination étrangère d'autrefois avait été remplacée par le primat de la nation majoritaire tchèque.³⁷ Il en était de même dans le cas de l'ex-Yougoslavie, en 1992, où 32% de Serbes orthodoxes, 44% de Bosniaques musulmans et 17% de Croates catholiques composant “la nation yougoslave” ne trouvaient plus que leurs intérêts réciproques soient suffisamment représentés par cette nouvelle identité commune. Franz-Lothar Altmann souligne que les identités transnationales peuvent être un puissant moyen de dépasser les nationalismes, mais aussi qu'elles sont extrêmement sensibles aux échecs éventuels. Les identités nationales quant à elles sont d'une part beaucoup plus solides parce qu'elles comportent le sentiment commun de “nous contre les autres” qui aide à triompher dans des situations difficiles, et d'autre part, plus faciles à entretenir et à cultiver parce qu'elles ont “un contenu plus naturel”.³⁸

D'après la théorie constructiviste, les identités collectives sont toujours celles dont le contenu émotionnel est une création instrumentale de la volonté politique. Mais il n'en demeure pas moins que la volonté politique ne doit pas anticiper de trop sur les sentiments des populations. Les leçons de l'histoire relatives aux États multinationaux prouvent qu'il vaut commencer par la base, en définissant laborieusement les intérêts communs et veiller à ce qu'une identité plus vaste ne relativise pas

³⁶ *Kostium na evropejski bal*, Polityka n° 2 (2071), 11.01.1997.

³⁷ Anna Petitova, *Les Préoccupations identitaires en Tchéco-Slovaquie et l'évolution des critères d'auto-identification*, [in:] *Identités de l'Europe centrale*, Paris, Institut d'études slaves, 1995, pp. 43–51.

³⁸ Franz-Lothar Altmann, colloque international *L'identité européenne – la notion d'identité*, Strasbourg, 17–18.04.2001. http://www.coe.int/T/F/Communication_et_recherche/Presse/Dossiers_thématiques/

les identités plus restreintes. Malheureusement, contrairement à ce que prétend Thierry de Montbrial, le facteur temps n'est plus forcément un allié de l'Europe. Au contraire, le mauvais climat économique contribue à la montée des nationalismes. Les élites flirtent souvent avec les mouvements d'extrême-droite tandis que les citoyens confondent de plus en plus souvent "européanisation" et "mondialisation". Les succès récents de Le Pen en France, le phénomène du populisme alpin³⁹ et les carrières des nouvelles vedettes du nationalisme en Europe du Nord témoignent de la fragilité du succès de l'intégration. Les pays candidats ne sont pas non plus à l'abri de l'air du temps : il suffit d'évoquer ici les noms de Vladimir Mečiar, de Vladimir Tudor ou d'Istvan Csurka.

Certes, le retour à la rhétorique populiste peut être présenté comme une réaction allergique à l'incontournable rationalisme des doctrines libérales et à la version européenne de la political correctness, mais ce phénomène est aussi révélateur du fait que les habitants de l'Europe se sentent de plus en plus déboussolés. Face aux incertitudes sur l'avenir, l'identité nationale traditionnelle apparaît souvent comme une protection solide et son éventuelle relativisation est perçue comme un danger pour la cohésion sociale. On peut déplorer que de plus en plus de gens ne ressentent plus aucune nécessité existentielle à l'idée de l'Europe, peut-être parce qu'elle est pour eux une évidence au quotidien et que le souvenir de la guerre et de la menace communiste s'est en partie effacé.

Pour remédier à cette situation, il faut, d'une part, mettre l'accent sur la question de l'éducation, d'autre part, développer l'idée de la citoyenneté et du patriotisme européens. Dans son allocution au Parlement européen, le 8 mars 1994, Václav Havel postulait la création d'une Charte de l'Identité européenne pour, reprenons la formule du Président tchèque, "retrouver le génie européen enseveli sous les montagnes de mesures fonctionnelles, techniques, administratives, économiques, monétaires et autres". Ce défi a été vite relevé par l'association Europa-Union Deutschland. Le premier projet a été publié en avril '94 et la version définitive de la Charte a été adoptée à Lubeck, le 28 octobre 1995, lors du 41^e congrès de l'association. Elle définit l'Europe en tant que communauté de destin, de valeurs, de vie et de responsabilité. L'essence de l'Europe est fait d'après ce document de l'ensemble d'identités individuelles et collectives passées et présentes dont aucune ne possède une supériorité, acquise ou innée, sur les autres.

Cette initiative comme tant d'autres montre que dans la conscience des jeunes Européens, libres de visions conflictuelles de l'histoire, l'Europe est avant tout une zone à l'abri des guerres; un espace où l'on respecte les valeurs fondamentales, la diversité culturelle et un modèle social original. Ce dernier et sa valeur humaniste peuvent d'ailleurs être la principale caractéristique opposant l'Europe à l'Amérique. Les Européens attendent de l'Europe qu'elle assure la défense et la promotion de ces valeurs, simplement parce qu'elle peut être plus efficace pour les articuler.

³⁹ Jacques Rupnik utilise cette expression en pensant à Berlusconi et Bossi en Italie, à Heider en Autriche et à Stoiber en Allemagne, *Nacjonalizmy w reakcji łańcuchowej*, Gazeta Wyborcza, 11–19.04.2002.

Depuis cinquante ans, la problématique des droits de l'individu est la plus importante des valeurs démocratiques propagées par les institutions européennes. La suprématie de l'État de droit est en même temps le principe de l'élimination des tensions et de la réconciliation entre les pays. La notion de la responsabilité est à cet égard un mot clé. Si l'Union européenne, dans sa forme actuelle, a pu devenir réalité c'est justement grâce à la conviction que la vieille Europe avait frôlé l'autodestruction et qu'il faut par tous les moyens éviter de tomber dans la même ornière. Citons les propos de György Konrád :

Faire le choix des valeurs européennes, cela implique un plus grand respect de la vie humaine, ainsi qu'un euro-humanisme, qui est composé d'éléments complexes, faits tout à la fois, à cause des expériences accumulées du XX^e siècle, d'un rejet viscéral de la violence dictatoriale et d'un refus épidermique de l'esprit de querelle nationaliste.⁴⁰

Pour Adenauer, Schuman et de Gasperi, la force de l'intégration résidait justement dans la certitude que l'Europe de l'avenir ne pouvait être que diamétralement différente de celle que les Européens avaient commencé à construire après la Grande Révolution. Il en résulte pour certains que vouloir faire de l'Europe un géant sur le plan militaire relève du malentendu car l'Europe, telle qu'elle est apparue après 1945, ne peut pas par définition devenir une super-puissance. L'Europe ne doit pas devenir, comme l'a dit Dariusz Rosati, un Croisé, mais plutôt servir de poteau-indicateur positif. On ne peut pas aujourd'hui proclamer une identité européenne bien définie: ce projet devra s'accomplir sur plusieurs générations. Mais, son avenir, c'est la reconnaissance de toutes les différences et des points communs au moyen de politiques pluralistes appropriées. Le principe, certes prudent, mais efficace, serait donc le suivant: autant de diversité que c'est possible, autant d'unité que c'est nécessaire.

Budowa "europejskiej tożsamości"

Streszczenie

Z chwilą podjęcia decyzji o poszerzeniu o kraje Europy Środkowej i Wschodniej, Unia Europejska kolejny raz znalazła się na rozdrożu. Tymczasem deficyt demokratycznych procedur Unii Europejskiej, jej instytucjonalna nieokreśloność i zawstydzająca nieskuteczność w polityce zagranicznej sprawiają, że obywatele europejscy coraz mniej skłonni są odsyłać do lamusa państwo narodowe z jego bezpiecznymi granicami, a na hasło "tożsamość europejska", bynajmniej nie odczuwają egzystencjalnej konieczności.

Otwarte pozostaje pytanie czy realne jest powstanie spójnej i trwałej tożsamości o charakterze ponadnarodowym. Pewne jest, że jej tworzenie nie może się odbywać kosztem zacierania tożsamości pośrednich – narodowych czy regionalnych – ani też opierać się na dziewiętnastowiecznych wzorcach, w których nadrzędna tożsamość była owocem politycznej woli z jej podstawowym instrumentem – mitotwórczą historiografią.

⁴⁰ György Konrád, *L'élargissement du centre. L'Europe et l'Europe de l'Est à la fin du XX^e siècle*, Vienne, Picus, 1999, pp. 9–19.

L'HISTOIRE ET CONTEMPORANÉITÉ

Marta Cichocka

Le temps et ses histoires

Le monde, comme le sable capable de recevoir toutes les empreintes, est essentiellement muet. Les réponses que nous obtenons ont pour seule raison les questions que nous avons décidé de poser.

(Isabelle Stengers)¹

Remarques générales

Pas d'histoire sans le passé, pas de passé sans le présent. Cette remarque semble peut-être plus banale, que générale: néanmoins il est indispensable de souligner l'étroite dépendance entre l'instant présent et la reconstitution du passé. Au cours de mon travail de recherche sur la nouvelle histoire ainsi que sur le roman historique contemporain je me suis intéressée aux relations entre le présent et le passé, entre le monde contemporain et sa façon de réfléchir sur l'histoire, ainsi qu'aux formes que prend la reconstitution du passé au courant du XX^e siècle. Mon point de départ était le désir de cerner la nature des changements dans la façon de pratiquer la philosophie de l'histoire, de définir la nouvelle manière avec laquelle le présent manie le passé. D'une part, la succession de Gianbattista Vico et l'héritage de Jorge Luis Borges, d'autre part, les travaux de Roland Barthes, de Paul Ricoeur, de Paul Veyne, de Michel de Certeau, de Hayden White et de Franklin Ankersmit – voilà les éléments du puzzle qui, une fois réunis, permettent d'apprécier la profondeur de l'évolution sous plusieurs angles, qu'ils soient historiques, linguistiques, rhétoriques, philosophiques ou sociaux. Dans le désir d'enrichir davantage les perspectives de mon étude, je me permets à présent quelques réflexions sur la nature du temps, inspirées des travaux dans le domaine de la physique.

Les histoires du temps

Pourquoi nous souvenons-nous du passé et non pas du futur?

(S.W. Hawking)²

Malgré son rôle fondamental en histoire, et aussi en physique, le temps n'est toujours pas une notion facile à cerner. Au XVI^e siècle, Galilée est le premier

¹ I. Stengers, *Cosmopolitiques*, le tome 5: "Au nom de la flèche du temps: le défi de Prigogine", Paris, La Découverte, 1997, p. 21.

² S.W. Hawking, *Une brève histoire du temps: du Big Bang aux trous noirs*, (trad. I. Naddeo-Souriau), Paris, Flammarion, 1989, p. 181.

à introduire le temps comme une dimension physique fondamentale dans le but d'ordonner et de relier mathématiquement ses mesures du mouvement des objets. Mais c'est Newton, avec ses lois de mécanique, qui au XVII^e siècle donne une définition explicite du temps: il définit le mouvement des corps dans l'espace en précisant leurs positions et leurs vitesses à des instants successifs. Le temps newtonien est unique, absolu et universel. Il s'écoule de la même façon pour chacun et chaque observateur dans l'univers partage le même passé, le même présent et le même futur. Par ailleurs, l'espace et le temps sont rigoureusement distincts: le temps s'écoule sans subir aucune interaction avec l'espace.

Aussi surprenant que cela puisse paraître, la véritable histoire du temps s'est fait seulement au cours du XX^e siècle. Boltzmann, très influencé par Darwin, est le premier physicien à penser une conception évolutive de l'univers comme une généralisation de la conception darwinienne, tout en étant persuadé de la validité des lois de Newton. Boltzmann est mort de n'avoir pu concilier ces deux conceptions contradictoires – mais un an avant sa disparition, en 1905, le concept d'un temps absolu est remis en question par Einstein avec la publication de sa théorie de la relativité restreinte.³ C'est alors que le temps perd sa rigidité et le caractère universel que Newton lui avait attribués. Avec Einstein, le temps n'est plus indifférent à l'univers dans lequel il est censé s'écouler. Le temps devient élastique quand il se révèle tributaire du mouvement de l'observateur: plus la vitesse augmente, plus le temps ralentit.⁴ Ce n'est un paradoxe que pour notre bon sens, souvent trompeur... La théorie de la relativité rend parfaitement compte de ce ralentissement du temps. Imperceptible quand il s'agit des vitesses pratiquées dans la vie quotidienne, ce phénomène devient important à des vitesses proches de celle de la lumière et a été observé notamment dans le cas des particules lancées à de très grandes vitesses dans les accélérateurs.

Autre révolution: le temps et l'espace ne mènent plus des vies séparées, Einstein en fait un couple uni. Le comportement des deux membres du couple est toujours complémentaire: quand le temps s'étire et passe plus lentement, l'espace rétrécit. Dans ce nouveau cadre, l'espace et le temps deviennent des entités impossibles à démêler l'une de l'autre en toutes circonstances, avec comme conséquence que ni les longueurs ni les durées ne sont plus des quantités absolues. Elles deviennent

³ La première édition française: A Einstein, *La Théorie de la relativité restreinte et généralisée (mise à la portée de tout le monde)*, "traduit d'après la 10^e édition allemande, par Mlle J. Rouvière, licenciée ès sciences mathématiques", Paris, Gauthier-Villars et Cie, 1921, 120 p.

⁴ En 1911, un physicien français, Paul Langevin (1872–1946), imagine un exemple frappant de l'élasticité du temps connu désormais sous le nom de "paradoxe des jumeaux de Langevin". Imaginons deux jumeaux qui sont âgés de 20 ans lorsque l'un d'entre eux décide de s'embarquer dans une fusée pour explorer l'univers. Son voyage consiste à faire un aller-retour de la Terre vers Alpha de Centaure, une planète située à 20 années-lumière à la vitesse de 297 000 km/s (99% de la vitesse de la lumière). À son retour sur Terre, la montre du voyageur indique 6 années de temps propre, tandis que celle de son frère resté sur Terre marque 40 années. Il s'agit ici de temps vécu: on aurait pu mesurer l'âge des frères en battements de cœur. Le voyageur aurait réellement 26 ans à son retour, alors que son jumeau en aurait désormais 60. (Cf. *Oeuvres scientifiques de Paul Langevin*, Paris, Ed. du CNRS, 1950, 687 p.)

“relatives”, c'est-à-dire dépendantes du référentiel dans lequel elles sont calculées. Les déformations concertées du temps et de l'espace peuvent être considérées comme une transmutation de l'espace dans le temps et vice versa. L'espace qui se rétrécit se transforme en temps qui se rallonge. Mais le temps est ralenti non seulement par la vitesse mais aussi par la gravité: c'est ce qu'Einstein annonce en 1915 dans sa théorie de la relativité généralisée.⁵

Comme nous voyons, le XX^e siècle découvre un univers évolutif dans lequel il y a non seulement des lois mais des événements, tout comme dans l'histoire. Le caractère élastique du temps a une conséquence fondamentale: il permet, comme le présentait Bergson, une évolution créatrice.⁶ Le temps perd son universalité, il n'est plus le même pour chacun:

Mon présent peut être le passé de quelqu'un d'autre et le futur d'une tierce personne, s'ils sont tous deux en mouvement par rapport à moi. Puisque le concept de simultanéité perd son sens, le mot “maintenant” devient ambigu. Et si, pour quelqu'un d'autre, le futur existe déjà et le passé est encore présent, tous les instants se valent.⁷

Le problème de la flèche du temps est discuté en physique depuis près de deux siècles. Toutefois, aucune des explications ne peut être présentée comme universelle et définitive, d'autant que les extraordinaires développements de la physique du XX^e siècle ont compliqué à la fois la question posée et ses réponses possibles. La conception classique du temps physique a notamment été bouleversée par la théorie de la relativité restreinte énoncée par Einstein. Il s'agit d'une troisième révolution de la physique (après la révolution quantique et la relativité), révolution dans la branche la plus ancienne, la dynamique, qui abandonne l'idéal de certitude et d'intemporalité. Le déterminisme et la prétention de prédictibilité générale qui régnait depuis plusieurs siècles dans la science occidentale n'ont maintenant qu'une portée limitée. La nouvelle formulation des lois de la nature rend possible des événements; les nouvelles lois expriment seulement ce qui est possible. L'univers devient, comme l'homme, comme la nature. La nature aussi invente, comme le monde humain produit des inventions au cours du temps. Les règles ne suffisent pas, l'art dépasse ces règles pour se faire œuvre: ainsi, une fugue de Bach peut être un bon modèle de l'univers: un mélange d'événements et de régularités.

⁵ Le ralentissement du temps par la gravité a aussi été vérifié expérimentalement: les physiciens ont pu mesurer un changement de temps entre le haut et le bas d'une tour de 23 m de haut à l'université de Harvard. L'horloge située en bas de la tour est plus lente parce qu'elle est plus proche du centre de la terre et que la gravité est très légèrement plus forte à ce niveau. Le ralentissement de l'horloge du bas, par rapport à celle d'en haut, est d'une seconde tous les 100 millions d'années – exactement selon la théorie de la relativité généralisée.

⁶ H. Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris, F. Alcan, 1907, 403 p.

⁷ M. Ricard, T. Trinh Xuan, *L'infini dans la paume de la main*, Paris, Fayard, 2000, p. 172.

Le temps de réflexion

Nous menons notre vie quotidienne sans presque rien comprendre au monde qui est le nôtre.

(Carl Sagan)⁸

Au début du XX^e siècle, les gens croyaient encore en un temps unique et absolu. Chaque événement pouvant être répertorié de façon unique, deux horloges différentes étaient toujours d'accord sur l'intervalle de temps entre les événements. Cependant, la découverte que la vitesse de la lumière est la même pour tout observateur, indépendamment de son mouvement, conduit à la théorie de la relativité et donc à l'abandon de l'idée d'un temps unique: chaque observateur dispose de sa propre mesure du temps. Si les deux observateurs sont en mouvement, leurs horloges ne sont pas nécessairement d'accord.⁹

La place tout comme le rôle du temps dans notre univers sont loin d'être évidents. Bien au contraire, la situation du temps dans la science et dans la philosophie contemporaines constitue un important sujet de débat. Pour enrichir notre perspective d'autres éléments de réflexion, il serait intéressant de rappeler ici les enjeux du débat engagé entre Stephen Hawking,¹⁰ dont l'esprit triomphe tous les jours sur son corps atteint d'une maladie incurable, et Ilya Prigogine, le prix Nobel en chimie en 1977 pour ses contributions à la thermodynamique de non-équilibre.¹¹

Il y a une quinzaine d'années, la publication d'un ouvrage intitulé *Une brève histoire du temps: du Big Bang aux trous noirs* est très rapidement devenue un événement planétaire. Si mes souvenirs sont exacts, les ventes s'envolèrent après la diffusion de plusieurs émissions télévisuelles consacrées à l'auteur, montré dans toute sa misère physique – tandis que les journalistes répétaient inlassablement qu'à Cambridge, Stephen Hawking occupait la chaire de Newton. Le lendemain et dans tout le “village global”, des cohortes de gens se ruaient vers les librairies. Une brève histoire du temps s'est vendue (au total) à vingt-cinq millions d'exemplaires dans un nombre incalculable de langues, ce qui fait de Hawking l'auteur le plus vendu, le moins lu et vraisemblablement le moins compris de l'histoire du livre.

Stephen W. Hawking écrit son histoire du temps avec la conviction qu'une certaine époque est finie. Il espère que les hommes ne sont pas loin d'atteindre la réponse sur la question de l'origine de l'univers, car les scientifiques sont sur le point d'obtenir une synthèse de théorie de la relativité, de la mécanique quantique et de la

⁸ C. Sagan, “Introduction”, in S.W. Hawking, *Une brève histoire du temps: du Big Bang aux trous noirs*, op. cit., p. 13.

⁹ Ibidem, p. 180.

¹⁰ Déjà cité. Cf. aussi S. Hawking, *La nature de l'espace et du temps*, avec Roger Penrose, (trad. F. Bali-bar), Paris, Gallimard, 1997, 213 p.

¹¹ I. Prigogine, I. Stengers, *Entre le temps et l'éternité*, Paris, Fayard, 1988, 223 p.; *La fin des certitudes. Temps, Chaos et les Lois de la Nature* (avec la collaboration d'I. Stengers), Paris, Editions Odile Jacob, 1996, 225 p.

mécanique statique. Il semble y poindre une nouvelle possibilité: que l'espace et le temps forment ensemble un espace fini, à quatre dimensions, sans singularité et sans bord (comme la surface de la Terre – mais avec plus de dimensions...) Quant à l'univers, l'auteur formule une proposition que l'univers est: il ne devient pas. L'univers ne pourrait être ni créé ni détruit, il ne pourrait qu'être.¹²

Hawking ne parle pas du temps, mais plutôt de la cosmologie. En 1981 il prononce au Vatican une conférence sur le thème du laïus: la possibilité que l'espace-temps soit fini mais sans bord, sans commencement, sans aucun moment de création. Il remplace le temps (à devenir) par un temps dit "imaginaire", pour le spatialiser, et pour le besoin de certaines théories contemporaines il introduit la notion de l'espace-temps "dix ou vingt-six dimensions au lieu de nos quatre".¹³ Il juge utile d'éliminer la notion du temps ainsi que la symbolique de sa flèche, car le temps, comme irréversibilité, ou même comme succession, comme déroulement naturel, est une illusion. Par conséquent, n'est-il pas légitime de supposer que tout recommence, que le futur peut influencer le passé, que nous renaîtrons dans la peau de quelqu'un qui a vécu avant nous? Borges serait ravi d'apprendre que Stephen Hawking rêve de renaître dans la peau de Galilée, avec lequel ils ressentent un "fort sentiment d'identité", renforcé par le fait que les deux soient nés le même jour, à 300 ans d'intervalle...¹⁴

Il est extraordinaire de voir comment, à la fin du XX^e siècle, d'éminents physiciens arrivent à des idées qui contredisent notre expérience de l'existence, et qui s'approchent de certaines idées métaphysiques, celles-là même méprisées jusqu'ici par la science. Propulsé sur le devant de la scène, devenu richissime grâce au succès de ses écrits, Hawking devient peu à peu le bouc émissaire d'une contestation qui commence à se faire jour. On comprend aisément qu'un homme qui connaît une existence aussi pitoyable ait accepté avec complaisance l'échelle que lui offraient les médias. Cependant, les critiques des thèses et du personnage de Hawking se font de plus en plus véhémentes: on l'accuse d'être un mauvais vulgarisateur de la science et un scientifique très moyen.

En effet, rien ne permet de hisser Hawking à la dimension d'Einstein, alors que les deux hommes sont systématiquement associés au pinacle du génie scientifique. A la différence d'Einstein, aucune des théories d'Hawking n'a jamais été vérifiée. Mais ce qui est plus grave, c'est que celui-ci se fait le chantre d'une théorie physique ultime et universelle, qui engloberait tous les savoirs sur le temps, l'espace, les forces et l'énergie. Or rien dans les travaux publiés jusqu'à présent par Hawking ne laisse supposer qu'il est suffisamment génial ou visionnaire pour proclamer l'existence de cette théorie ultime dont il se serait approché plus près que quiconque. Finalement, cette contestation vise moins l'homme que cette "maladie" qui semble avoir gagné au fil des décennies l'ensemble de la physique théorique et de la cosmologie, qui

¹² S.W. Hawking, op. cit., p. 173.

¹³ Ibidem, p. 200.

¹⁴ Ibidem, p. 146

transforme les échafaudages théoriques en discours de nature théologique: une histoire de l'univers que l'on nous demande de croire, sans nous la prouver.

Mais Stephen Hawking n'est pas le seul à se rendre compte de l'évolution des concepts en physique contemporaine. Prix Nobel 1977 en chimie, Ilya Prigogine (chimiste et thermodynamicien d'origine russe, qui travaille et enseigne à Bruxelles) essaie par d'autres moyens de solutionner la dichotomie homme/univers. Il estime également qu'une page de l'histoire de la science est définitivement tournée, et il annonce par ailleurs "la fin des certitudes".¹⁵ Le XX^e siècle a commencé par un double coup d'éclat, la naissance de la théorie de la relativité et de la mécanique quantique. D'autres découvertes aussi inattendues que spectaculaires pointent, selon lui, vers la même direction: la nécessité de dépasser la négation du temps irréversible qui constitue l'héritage de la physique traditionnelle. Déjà en 1988 Prigogine laissait supposer qu'à tous les niveaux de la physique nous retrouverions la présence du temps, niée jusqu'ici par la tradition classique.

Entre le temps et l'éternité, la suite de la collaboration de Prigogine avec Isabelle Stengers,¹⁶ est moins une présentation de la physique contemporaine que la poursuite d'une question unique à travers la multiplicité de ses champs. Si *La Nouvelle Alliance*, leur ouvrage précédent, avait pour fil conducteur l'histoire de la physique,¹⁷ *Entre le temps et l'éternité* explore la confrontation entre les schémas conceptuels de la physique et le problème du temps. Là où, pour la plupart des physiciens, le statut du temps physique de nos descriptions phénoménologiques doit être défini au niveau des théories fondamentales, la démarche de Prigogine suit courageusement la logique inverse. Son point de départ est une évidence immanente à la physique elle-même: l'ensemble des descriptions physiques phénoménologiques affirment la flèche du temps. Au lieu de chercher à faire découler la vérité du temps phénoménologique du temps théorique, il remet en question la conception du temps physique dans les théories fondamentales à partir de son évidence phénoménologique.

Pour Prigogine il ne s'agit pas d'introduire le temps dans la physique au prix d'abandonner la science classique, mais de quitter les situations simples pour les situations complexes, celles dans lesquelles on rencontre le temps et sa flèche. Sa démarche pose immédiatement le problème de l'autorité des théories fondamentales,

¹⁵ I. Prigogine, *La fin des certitudes. Temps, Chaos et les Lois de la Nature* (avec la collaboration d'I. Stengers), Paris, Editions Odile Jacob, 1996, 225 p.

¹⁶ I. Prigogine, I. Stengers, *Entre le temps et l'éternité*, Paris, Fayard, 1988, 223 p. Collaboratrice de Prigogine, Isabelle Stengers, chimiste, docteur en philosophie des sciences et lauréate du grand prix de la philosophie de l'Académie française, enseigne à l'Université libre de Bruxelles. Elle s'est fait connaître en co-signant plusieurs ouvrages de Prigogine, mais depuis elle a fait son chemin en tout ce qui concerne l'épistémologie, l'histoire et l'éthique des sciences. Elle est notamment la créatrice de la collection "Les empêchements de penser en rond" et elle a publié une histoire des sciences relue sous l'angle de la contradiction entre l'humilité apparente de la recherche scientifique et ce qu'elle estime être l'arrogance des scientifiques.

¹⁷ I. Prigogine, I. Stengers, *La Nouvelle alliance: métamorphose de la science*, Paris, Gallimard, 1979, 302 p.

surtout d'ailleurs celle de la symétrie entre le passé et le futur, dans la tentative de “comprendre la singularité culturelle qui a permis à la physique de nier une évidence à ce point contraignante qu'aucune culture ne l'avait jusque-là mise en question”.¹⁸ Il estime néanmoins que le temps irréversible a pénétré à tous les niveaux de la physique et permet d'envisager la possibilité d'une cohérence nouvelle, articulée autour de ce devenir, hier défini comme obstacle.

Simultanément, *Entre le temps et l'éternité* propose une philosophie humaine de la science. Les auteurs estiment que la science, au même titre que l'art et la philosophie, est avant tout expérimentation, créatrice de questions et de signification. Cette nouvelle philosophie traduit la nécessité de se libérer de l'image, encore dominante, d'une rationalité scientifique neutre, destinée à détruire ce qu'elle ne peut comprendre. C'est contre cette science que devraient être défendues les questions et les passions qui donnent son sens à la vie humaine. Selon Prigogine ce sont des généralisations hâtives qui ont conduit la science à opposer l'homme et le monde qu'il cherche à comprendre. La science est l'œuvre de l'humanité, et non son destin implacable.

Prigogine poursuit ses recherches sur le temps et presque dix ans plus tard publie *La fin des certitudes*: à la base il s'agit d'une révision de l'ouvrage précédent, en prenant en compte les progrès récents accomplis dans la matière.¹⁹ Avec la conviction que nous assistons à un changement radical de la direction suivie par la physique depuis Newton, Prigogine se penche sur la Nature, les lois de chaos et sur le principe d'irréversibilité, ce qui lui permet d'établir une généalogie cosmologique de la flèche du temps qui lui est si chère. Il rattache l'irréversibilité à une nouvelle formulation, probabiliste, des lois de la nature: elle lui donne des principes qui permettent de déchiffrer la construction de l'univers de demain – tout en sachant qu'il s'agit d'un univers en construction. Nous vivons la fin des certitudes: le futur n'est pas donné.²⁰

Ce que cherche Prigogine, c'est une voie étroite entre le hasard et le déterminisme, deux conceptions qui mènent à l'aliénation: celle d'un monde régi par des lois qui ne laissent aucune place à la nouveauté, et celle d'un monde absurde, a-causal, où rien ne peut être ni prévu ni décrit en termes généraux.²¹ Moment privilégié: de nouvelles questions, de nouveaux horizons de la science, entre lois aveugles et événements arbitraires. La science est une entreprise collective, oeuvre de création. Et la formulation du paradoxe du temps est en elle-même un exemple extraordinaire de créativité et d'imagination humaine, comme le prouve notamment l'histoire de la flèche du temps et de sa négation.

¹⁸ I. Prigogine, I. Stengers, *Entre le temps et l'éternité*, op. cit., p. 11–12.

¹⁹ I. Prigogine, *La fin des certitudes. Temps, Chaos et les Lois de la Nature* (avec la collaboration d'I. Stengers), Paris, Editions Odile Jacob, 1996, 225 p.

²⁰ Ibidem, p. 217.

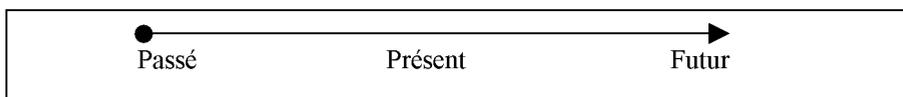
²¹ Ibidem, p. 222.

Que vise la flèche du temps?

Pour nous autres physiciens convaincus, la distinction entre passé, présent et futur n'est qu'une illusion, même si elle est tenace.

Albert Einstein²²

S'il y a une seule caractéristique pour décrire la nature du temps humain, ce sera bien son mouvement, imperceptible mais inexorable : le temps passe. Nous subissons tous le passage du temps. Chaque être humain se forge un système de représentations temporelles et il semble bien que parmi ces représentations, c'est l'impression d'avancer dans le temps qui prédomine. Le point de départ étant dans le passé, l'homme passerait par le présent pour se diriger vers le futur. D'où l'image de la flèche du temps²³ : dans ce cas de figure, de la flèche du temps psychologique :



Les adultes comme les enfants rient en voyant des films projetés en marche arrière. Dans notre monde quotidien de tels phénomènes sont impossibles – la flèche du temps pointe toujours dans le même sens, vers le futur. Il existe une justification scientifique pour laquelle le futur et le passé sont tellement différents dans notre vie de tous les jours. C'est le principe de l'entropie qui suppose que le désordre croît toujours avec le temps. Il y a donc aussi la flèche du temps thermodynamique, qui marque le direction du temps dans laquelle croît l'entropie ou le désordre. Notre sens subjectif du temps est donc déterminé à l'intérieur de notre cerveau par le second principe de la thermodynamique: nous nous souvenons de choses dans l'ordre qui voit l'entropie croître. La flèche du temps psychologique dépend de la flèche thermodynamique du temps, et vice-versa: le désordre croît avec le temps parce que nous mesurons le temps dans la direction où l'entropie s'accroît. Les physiciens expliquent par ailleurs que l'Univers a commencé lors du Big-Bang dans un état homogène et ordonné et, en se dilatant, il est devenu plus irrégulier et désorganisé.²⁴ Même si l'idée que le temps a un commencement n'est pas particulièrement heureuse

²² Cf. *The Quotable Einstein*, (ed. A. Calaprice), Princeton, Princeton University Press, 1996, p. 61.

²³ Cf. Hawking, *Une brève histoire du temps: du Big Bang aux trous noirs*, op. cit., p. 180, chapitre 9: "La flèche du temps"; I. Stengers, *Cosmopolitiques*, le tome 5: "Au nom de la flèche du temps: le défi de Prigogine", La Découverte, 1997, 155 p.

²⁴ Les états organisés sont rares dans l'Univers, contrairement aux très nombreux états désordonnés. Si un vase éclate en morceaux, il y a une seule façon de réunir et d'agencer les fragments pour reformer le vase, alors qu'il existe de très nombreuses façons d'éparpiller les morceaux sur le sol. De même, l'Univers a débuté dans un état organisé et il évolue vers un quelconque état désordonné, simplement parce que les états désordonnés sont beaucoup plus nombreux.

pour la science athée, car elle laisse une place à une intervention divine,²⁵ cette idée permet d'imaginer la flèche du temps à une très grande échelle. C'est la flèche du temps cosmique, celle qui marque la direction du temps dans laquelle l'univers se dilate et se refroidit.²⁶

En même temps, c'est toujours la même flèche du temps que nous connaissons des leçons de grammaire: selon la langue étudiée, un ou plusieurs temps du passé reflètent différents aspects de cet espace temporel d'où nous venons et qui fondamentalement nous semble vécu, acquis, figé. La vie humaine se conjugue au passé: chaque curriculum vitae le confirme, chaque autobiographie en est la preuve. Le présent est imprécis et insaisissable, le futur n'est qu'une projection ou une supposition, mais le passé est non seulement un point de départ précis, mais aussi un héritage certain et immuable.

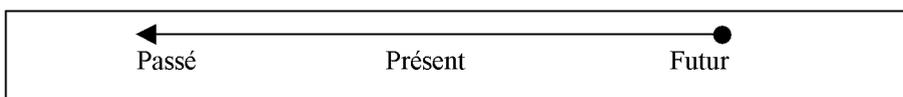
Pourtant, les lois de la physique découvertes par Galilée, Newton et Einstein sont symétriques vis-à-vis du renversement du temps: ces lois ne différencient pas le passé du futur. Un film montrant le comportement des particules élémentaires ne peut se distinguer de ce même film projeté en marche arrière, car une particule se déplace aussi aisément à reculons qu'en marche avant. La symétrie par renversement du temps fait partie de la symétrie CPT (charge – parité – temps) qui est au cœur de la physique moderne. C (charge) représente le remplacement de la matière par l'antimatière et des particules par l'anti-particules; P (parité) donne l'image miroir, les deux images étant interchangeables; T (temps) renverse la direction du mouvement de toutes les particules: comme si le mouvement se déroulait à l'envers. Échangeons matière et antimatière, regardons l'Univers dans un miroir et inversons le sens du temps: alors toutes les expériences donneront le même résultat que dans le monde réel²⁷.

²⁵ Comme rappelle S.W. Hawking, l'Eglise catholique s'est emparée du modèle de Big Bang et en 1951 l'a déclaré officiellement en accord avec la Bible! (Cf. S.W. Hawking, *Une brève histoire du temps : du Big Bang aux trous noirs*, op. cit., p. 69).

²⁶ Et la raison, ajoute Stephen Hawking, pour laquelle nous observons que la flèche cosmologique colle à la flèche thermodynamique, est que la présence de cette dernière est nécessaire pour que les êtres intelligents puissent exister. La vie intelligente ne pourrait pas exister dans la phase de l'univers. (Ibidem, p. 191–192.)

²⁷ Dans le monde microscopique de la physique subatomique, cet acquis doit être remis en cause. La physique quantique nous amène à considérer aussi les antiparticules; or des expériences antérieures en laboratoire nous enseignent que particules et antiparticules ne se comportent pas toujours de la même façon. Cela conduit les physiciens à penser qu'il faudrait modifier les équations du monde subatomique si le temps était renversé. En 1998 les physiciens de l'expérience CPLEAR (une collaboration internationale des universités et instituts de France, Grande-Bretagne, Grèce, Pays-Bas, Portugal, Slovénie, Suède, Suisse et Etats-Unis) au CERN viennent pour la première fois d'effectuer des mesures sur des particules appelées *kaons* qui montrent que le temps s'écoule différemment vers l'avant et vers l'arrière. Pour la première fois dans l'histoire de la physique, on observe la flèche du temps à l'échelle microscopique. Cette expérience jette une lumière nouvelle sur les symétries fondamentales de la physique et les conditions dans lesquelles elles ne sont pas respectées, et explique peut-être pourquoi la matière domine sur l'antimatière dans notre Univers actuel.

Pour les besoins de notre travail et sans aller jusqu'à chercher l'antimatière, il serait peut-être utile de retourner aussi la flèche du temps humain et de formuler une nouvelle intuition. Le passé n'est pas figé ni immuable: c'est le présent qui détermine la forme que prend le passé. Non seulement le passé n'est pas immuable, mais en plus il découle, en quelque sorte, du présent. Si nous dessinons la flèche du temps dans l'autre sens, le futur devient une sorte de prémisse du temps présent qui s'écoule vers le passé. C'est le futur qui devient le présent, et à son tour le présent devient le passé. C'est aussi la direction de la mémoire qui est constamment tournée vers le passé: nous nous souvenons du passé, mais pas de l'avenir:



Cette flèche du temps insolite permet d'envisager en même temps que le présent influence le passé, influence sa représentation, sa forme, son existence. C'est le présent qui permet d'interpréter, voire réinterpréter le passé. Aussi sûrement que la vie humaine se conjugue au passé, il faut maintenant ajouter que les événements de ce passé dépendent toujours du regard présent. L'expérience d'un journal intime permet d'ajuster sa vision du passé jour après jour, tout comme l'histoire des découvertes archéologiques permet d'observer les mêmes ajustements à une grande échelle. Le futur est inaccessible et imprévisible, le présent qui en découle est changeant et fluctuant, et le caractère du passé dépend étroitement de ce que le présent veut en faire.²⁸

Le temps en question

Qu'est-ce que le temps? Si personne ne me le demande, je le sais. Mais qu'on m'interroge là-dessus et que je veuille l'expliquer, et je ne sais plus.

Saint Augustin²⁹

Seul le temps possède une unité universellement acceptée, la seconde, dont la définition dépend de la physique: c'est la durée de 9 192 631 770 périodes de la radiation correspondant à la transition entre deux niveaux hyperfins de l'état fondamental de l'atome de césium 133. Ce n'est pas le cas de la température, de la longueur ou de

²⁸ Impossible d'oublier ici *Viaje a la semilla* (1958) d'Alejo Carpentier; mais nous pourrions citer également le roman de Martin Amis, *La flèche du temps*, qui la retourne à l'envers et ses protagonistes remontent le temps de New York à Auschwitz en quête de la compréhension de la condition humaine et de son passé, aussi récent que douloureux. Cf. M. Amis, *Time's Arrow or The Nature of the Offence*, (1981), l'édition consultée: *La flèche du temps*, (trad. G. Koff d'Amico), Christian Bourgeois éditeur, 1993, 193 p.

²⁹ Saint Augustin, *Confessions*, (trad. J. Trabucco), Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 264.

la masse pour lesquels co-existent plusieurs systèmes. Mieux, c'est l'unité de temps qui définit l'unité de longueur, le mètre! Depuis le 20 octobre 1983, un mètre est la longueur parcourue par la lumière en $1/299\,792\,458^{\circ}$ seconde.³⁰ Finalement, tout dépend-il donc du temps? Le temps serait-il la mesure de toute chose?

Consciente de ses limites, la physique ne prétend pas répondre à toutes les questions qui concernent le temps: elle cherche simplement la meilleure façon de le représenter. Par exemple, la physique échoue à rendre compte de la relation entre le temps physique et le temps psychologique, entre le temps des horloges et celui de la conscience. Ces deux temps ont certainement des liens, mais certaines de leurs propriétés sont distinctes, voire antagonistes. Déjà, leurs structures diffèrent. Le temps physique est toujours représenté comme un mince filament qui s'écoule identiquement à lui-même. Mais le temps subjectif, lui, se déploie en ligne brisée, entremêle des rythmes différents, des discontinuités, de sorte qu'il ressemble plutôt à un cordage tressé. Notre conscience éprouve en effet plusieurs temporalités enchevêtrées, tant par leur nature (le temps de nos sensations, celui de nos idées, de nos humeurs...) que par leurs échelles.

Temps physique et temps psychologique se distinguent aussi par le fait que le premier, toujours ponctuellement concentré dans le présent, sépare l'infini du passé de l'infini du futur tandis que le second mélange au sein du présent un peu du passé récent et un peu de l'avenir proche. Par définition, des instants successifs n'existent jamais ensemble dans le temps physique. Le temps psychologique, lui, élabore une sorte de coexistence au sein du présent du passé immédiat et du futur imminent. Il unit donc ce que le temps physique ne cesse de séparer, il retient ce qu'il emporte, inclut ce qu'il exclut, maintient ce qu'il supprime. Temps physique et temps psychologique se distinguent également par leur fluidité. Le premier s'écoule uniformément – du moins dans la conception classique – tandis que le deuxième a une fluidité si variable que la notion de durée éprouvée n'a qu'une consistance très relative: il n'y a pas deux personnes qui, dans un temps donné, compteraient un nombre égal d'instant. Notre estimation des durées varie avec l'âge, et surtout avec l'intensité et la signification pour nous des événements qui se produisent. Rien de tel pour le temps physique, et c'est bien pourquoi nous portons des montres. Enfin, les temps physique et psychologique n'accordent pas des statuts semblables à la notion du passé et à celle de l'avenir. Pour les hommes, le passé et le futur ne sont pas équivalents. Nous nous souvenons en partie du passé, mais aucunement de l'avenir. Cette asymétrie est la manifestation du cours même du temps. Or, selon la physique d'aujourd'hui, presque tous les phénomènes ayant lieu au niveau microscopique sont réversibles, c'est-à-dire que les lois qui les décrivent leur permettent de se dérouler en principe dans les deux sens, du passé vers l'avenir ou l'inverse.

L'irréductibilité des temps physique et psychologique semble en tout cas insurmontable, du moins pour le moment. On se doute bien que leurs liens se situent à la lisière de la matière et de la vie, mais les tentatives pour dériver le temps du

³⁰ M. Corzon, "Introduction" à *Le Temps et sa* Flèche* (ouvrage collectif) Paris, Flammarion, 1996, p. 19.

“monde” du temps de “l’âme” ou l’inverse n’ont pas vraiment abouti. On doit donc envisager une pluralité de temps: non une pluralité apparente derrière laquelle on devrait découvrir un temps supposé le seul vrai, mais une pluralité réelle et insoluble, et qu’il faut accepter en l’état. Le temps mathématisé du physicien ne semble pas épuiser le sens du temps vécu, pas plus que le temps vécu ne donne l’intuition de toutes les facettes du temps physique. Si le temps monotone des physiciens est constitué de tic-tac répétitifs et isolés, de quelle matière est fait le temps de la vie, de quelle fibre est fait le temps de l’histoire?

Déjà au XVIII^e siècle Vico rejette le concept purement linéaire de l’histoire, perçue comme une marche ininterrompue de l’humanité vers l’avenir. Il conçoit l’histoire comme un mouvement de flux et reflux (*corsi e ricorsi*), comme un rythme cyclique suivant lequel les civilisations se succèdent, naissent et disparaissent, toujours différentes, mais portant chacune la mémoire de sa propre antériorité, des acquis et des échecs des civilisations précédentes.³¹ Point de flèche temporelle reliant le passé avec le futur : les *corsi e ricorsi* chez Vico s’élèvent en spirale, dont la symbolique contemporaine est proche de quelques inventions littéraires proprement hispano-américaines. Comme remarque Carlos Fuentes, cette spirale incarne peut-être moins le temps circulaire imaginé quelques siècles plus tard par Jorge Luis Borges ou l’idée de l’éternel retour chère à Alejo Carpentier, que le présent constant des fictions de Cortázar – pour qui la fiction n’était qu’une des voies possibles de la réalité. Ce temps présent, propre à la littérature, aux beaux arts, à la science contemporaine, admet que chacun de nos actes présents porte la mémoire de tout notre passé.³² A la fois portant l’empreinte du passé, notre présent est aussi fortement marqué par l’empreinte du futur. Selon St. Augustin, “le présent du passé, c’est la mémoire; le présent de l’avenir, c’est l’attente”. En attendant, le temps mériterait bien une approche systématique et érudite, moderne et pluridisciplinaire: ces quelques pages n’en sont qu’un essai obtus.

Czas i jego historie

Streszczenie

Powstały na marginesie rozważań nad współczesną powieścią historyczną i najnowszą historiografią, niniejszy artykuł jest próbą spojrzenia na zagadnienia czasowości i przemijania (tak istotne w kontekście powieści historycznej) z punktu widzenia fizyki i jej najnowszych osiągnięć. Perspektywa nauk ścisłych wcale nie uściśla bynajmniej kwestii czasu: wręcz przeciwnie, każda nowa teoria odkrywa kolejne, pasjonujące perspektywy.

³¹ N’oublions pas l’intérêt éprouvé pour les concepts de Vico par l’écrivain James Joyce: à tel point qu’il définit *Finnegans Wake* comme “vicyclomètre”, ou mesureur des cycles de Vico.

³² Cf. C. Fuentes, *Valiente mundo nuevo: épica, utopia y mito en la novela hispanoamericana*, Madrid, Mondadori, 1990.

Mariusz Misztal

The Virgin or the Wanton? The Negative Representations of Queen Elizabeth Tudor in Popular Opinion

The Virgin Queen, Good Queen Bess, Eliza, Gloriana, Amazon, Diana, Cynthia,¹ Belphoebe,² Astraea,³ Deborah,⁴ Judith⁵... These and other glowing epithets describing Queen Elizabeth Tudor are familiar to all. Two old men, from the famous conversation from the prologue to Dekker's play *Old Fortunatus*, show how some at least of her the subjects viewed the Queen:

- Are you then travelling to the temple of Eliza?
- Even to her temple are my feeble limbs travelling. Some call her Pandora⁶: some Gloriana: some Cynthia: some Belphoebe: some Astraea: all by several names to express several loves: Yet all those names make but one celestial body, as all those loves meet to create but one soul.
- I am of her own country, and we adore her by the name of Eliza.⁷

¹ The moon goddess. The moon cult was started by Walter Raleigh in the 1580s as a personal, private one. See Roy Strong, *The Cult of Elizabeth* (London, 1977), 48.

² "A bright one", a Titaness, daughter of Uranus (Heaven) and Gaia (Earth). Grandmother of Apollo and Artemis. In later Greek writers her name was used for Selene (Moon).

³ A Roman goddess associated with justice.

⁴ Deborah was a Biblical prophetess of Israel. She acted as an adviser to her people, and was a judge in their disputes. Deborah was admired for her wisdom, and she rose to a position of leadership among her people.

⁵ Judith is the heroine of the Book of Judith, one of the Apocryphal books of the Old Testament. When the Assyrian general Holofernes attacked the Jews and laid siege to the town of Bethulia, Judith saved them. She went to Holofernes, and her beauty won his favour. On their third night together, she cut off his head while he was asleep. As a result, his forces fled.

⁶ The name Pandora means "all gifts" in Greek. Pandora, in Greek mythology, was the first woman. The gods and goddesses adorned Pandora with gifts to make her appear alluring.

⁷ Thomas Dekker, *Works* (London, 1873), 1: 533.

Also the greatest historian of the age, William Camden, describes Elizabeth as “the all-glorious, all-virtuous, incomparable, invict and matchless pattern of princes, the glory, honour and mirror of womankind, the admiration of our age”.⁸

If Elizabeth and her reign have become a canonical subject in the field of history, the canonical secondary texts in Elizabethan studies are those of Roy Strong, Frances A. Yates, and J.E. Neale.⁹ In the last years, fifteen or so, it has, however, become fashionable to speak slightingly of these scholarly works, because they concentrated only on the more positive aspects of Elizabethan court and reign. But because they chose to stress the fascinating glitter of Elizabeth’s reign, does not mean that the darker side of it did not exist.

Similarly, Dekker’s description of Elizabeth does not necessarily represent the only opinion about the Queen circulating among her subjects. Dekker’s play was performed before the ‘Queenes Majesty’ at Christmas 1600, so it is obvious that it would include laudatory verses. And as for the ‘celestial body’ it is described – at about the same time – as ‘wrinkled’,

as for her face, it is and appears to be very aged. It is long and thin, and her teeth are very yellow and unequal, compared with what they were formerly, so they say, and on the left side less than on the right. Many of them are missing so that one cannot understand her easily when she speaks quickly.¹⁰

Camden’s history was written under the influence and patronage (read: the financial support) of Robert Cecil, Elizabeth’s erstwhile minister and in later editions published under James I, Elizabeth’s portrayal lost quite a lot of glitter – indeed, the whole part lauding Elizabeth was omitted – and instead Mary Stuart’s picture gained considerably. Thus, the portrayal of Elizabeth, or any other monarch, found in official histories or pieces of literature written for the sovereign can hardly be taken as representing the real opinion of the people. Here, I would like to quote some of the negative, often scandalous, contemporary opinions of Elizabeth voiced by her own subjects.

Negative opinions about the Queen are rather difficult to find. There are a few printed libels, mostly anti-Protestant pamphlets, where the Queen is a prominent figure, and by attacking the Queen authors aim at attacking the Protestant religion. There are also a few books, e.g. John Knox’s *The First Blast of the Trumpet against the Monstrous Regiment of Women* (1558), which attack the Queen only because she was a woman; and even the Protestants thought that when God created Eve, he certainly did not have in mind that women should rule men or that women should wear a crown. The portrayal of Elizabeth found in these writings was meant to be

⁸ Quoted in *The Reign of Elizabeth*, ed. Christopher Haigh (London, 1984), 1.

⁹ Strong, *The Cult of Elizabeth*; Frances A. Yates, *Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century* (London, 1975); J.E. Neale, *Queen Elizabeth I* (London, 1934).

¹⁰ *A Journal of all that was Accomplished by Monsieur de Maisse Ambassador in England from King Henri IV to Queen Elizabeth Anno Domini 1597*, ed. G.B. Harrison and R.A. Jones (London, 1931), 25–6.

a propaganda – a negative propaganda, the same way that Camden's and Dekker's works were meant to be a positive propaganda.

It is still more difficult to find records showing the negative opinion on Elizabeth voiced by common people. There are, however, a few glimpses that survived in the documents of the day, namely in the depositions of people accused of slandering the Queen. They seem to be a rather reliable source, if not on what Elizabeth really was like, at least on what common people thought her to be.

Even today, common people are always talking about politicians – few can understand the economic policy of a Prime Minister but many voice expert, “informed”, opinions on his taking a mistress or drinking too much. And they usually know it all. The times have not changed much in this respect since the sixteenth century. We might be able to give reasons why people talk badly about a Prime Minister; but why the Englishmen living during the “Golden Age” be slandering their very own Queen?

The answer seems to be quite simple - people of England were disappointed and frightened. Disappointed that their next monarch (after Bloody Mary's death) is again a woman. At the beginning of Elizabeth's reign many hoped that she would soon marry and have plenty of babies and would leave the business of ruling the country to her husband. As the reign progressed, however, and the hope that Elizabeth would leave an heir diminished, the people of England were increasingly frightened – frightened as to what their future would be. The fear did not at all disappear after the victory over the Spanish Invincible Armada, England's gravest enemy, for in 1588 it was obvious that Elizabeth would not be able to have any children and therefore the problem of her successor was becoming a very serious one. Thus Elizabeth-the-woman disappointed the people of England. Elizabeth-the-Queen's duty was to protect her subjects while she lived and in this she was successful. But her duty was also to insure a clear Protestant line of succession to the English throne which would avert the dangers of a civil war on her death. This she refused to do until a few minutes before her death.

The question of Elizabeth's marriage and maternity was an important political issue throughout much of her reign. No doubt, then, the public opinion was eagerly observing the Queen and interpreting her behaviour according to their expectations. Camden tells us that Elizabeth swore an oath to follow a life of virginity soon after her accession, but it is obvious today that the story is little more than a myth.¹¹ Elizabeth's contemporaries never expected their Queen to remain a virgin, and her behaviour showed them that she did not intend to remain without a man.

Indeed, even when she was a girl, Elizabeth was closely observed and her chastity was being questioned. Scandalous rumours about Elizabeth's sexual activities had already started when she was a young teenager during the so-called

¹¹ J.N. King, “Queen Elizabeth I: Representations of the Virgin Queen”, *Renaissance Quarterly* 43 (1990): 30–74.

“Seymour incident.”¹² Thomas Seymour, aged 38, the then husband to Catherine Parr, widow of Henry VIII, would frequently come into Elizabeth’s bedchamber in his night-gown, and “one Mornyng he strave to have kissed hir in hir bed”. On another occasion, Catherine colluded in the sexual harassment, for she was holding Elizabeth while “in the Garden, he wrated with hir, and cut hir gown in an hundred Pieces.” Such behaviour resulted in slander, and Elizabeth herself wrote that ‘ther goeth rumors Abrode, wiche be greatly both agenste my Honor and Honestie [...] that I am in the Tower; and with Childe by my Lord Admiral. My Lord these ar shameful Schandlers’.¹³ She also requested that the Council should “sende forthe a proclamation in to the countries that they refrane their tonges, declaring how the tales be but lies.”¹⁴

The proclamations of this type were issued several times during Elizabeth’s reign but they did not stop people from talking. As the reign progressed, the scandalous rumours about Elizabeth’s sexual activities became more and more common. And the person most often named as her lover was Robert Dudley, the future Earl of Leicester.

Although a considerable body of work has been written about the relationship between Elizabeth and Leicester, it is still shrouded in mystery.¹⁵ Even Camden, discussing the reasons for Elizabeth’s favour towards Leicester, finds it difficult to explain:

Whether this proceeded from any vertue of his, whereof he gave some shadowed tokens, or from their common condition of imprisonment under Queene Mary, or from his nativity, and the hidden consent of the starres at the houre of his birth, and thereby a most straight conjunction of their mindes, a man cannot easily say.¹⁶

Hardly anything is known about Leicester’s relationship with Elizabeth before her succession. In 1566, he told the French agent Jacob de Vulcob, Sieur de Sassy, that they had been friendly before she was even eight years old.¹⁷ But knowing the reality of the English court, it is most unlikely that they really were close companions and spent much time together, although they must have seen each other at Court functions and entertainments.

¹² See, e.g. Sheila Cavanagh, “The Bad Seed: Princess Elizabeth and the Seymour Incident” in *Dissing Elizabeth*, ed. Julia M. Walker (London, 1998), 9–29.

¹³ *Collection of State Papers... Left by William Cecil*, ed. Samuel Haynes and William Murdin, 2 vols. (London, 1740–59), 1: 99, 100.

¹⁴ *Original Letters Illustrative of English History*, ed. Henry Ellis, 2nd series (London, 1825), 3: 156–7.

¹⁵ At least three book-size studies entitled *Elizabeth and Leicester* have been devoted to the relationship, namely, Frederick Chamberlin’s (New York, 1939), Elizabeth Jenkins’s (London, 1962), and Milton Waldman’s (Boston, 1945).

¹⁶ William Camden, *Annales* (1630 ed.), 1560.10.

¹⁷ “Ayant commencé a la cognoistre familierement devant qu’elle eust huit ans”. 6 August 1566, PRO SP 31/3/26 fol. 134.

It seems that Leicester only became Elizabeth's favourite a few months after her accession, as she got to know him better while he had been using his courtly attainments to ingratiate himself with her. With responsibility for her stables, Leicester was Elizabeth's regular companion at her favourite pastimes of riding and hunting, where he could demonstrate his excellent horsemanship. As he was also responsible for arranging lodgings at Court and during progresses, he attended royal suppers and entertainments, where he was able to show off his abilities as a dancer and companion.

As early as April 1559 the extent of Leicester's personal closeness to Elizabeth became open knowledge and a subject of gossip. The Spanish ambassador reported that "during the last few days" Lord Robert has "come much into favour" and it is even said that Elizabeth visits him in his chamber "day and night."¹⁸ A few weeks later Il Schifanoja writes that:

My Lord Dudley is in very great favour, and very intimate ("priva molto") with her Majesty. On this subject I ought to report the opinion of many, but I doubt whether my letters may not "miscarry", or be read; wherefore it is better to keep silence than to speak ill ("mal parlare").¹⁹

In 1566 the French ambassador was rather more straightforward when he claimed that the Queen slept with Leicester on New Year's night 1566,²⁰ a rumour not dispelled by Leicester's habit of going into her bedchamber early in the morning and handing Elizabeth her shift.

During the July 1559 progress Elizabeth's relations with Leicester grew increasingly intense. Elizabeth began spending most of her leisure time with Leicester, hunting with him "dayly from morning tyll nyght" and showing evident delight in his company, so much so, that she had begun to neglect her state duties.²¹ As their intimacy became more obvious, so did the scandal surrounding their affair, and if foreign ambassadors preferred to repeat the rumours only in very general terms, ordinary people were less restrained.

A common slander against Elizabeth was to accuse her of secret childbirths and even infanticide. In June 1560 Mother Anne Dowe was committed to jail for openly asserting that the Queen was with child by Robert. She informed her listeners that Leicester had given Elizabeth a red petticoat, but one of them retorted that it was not a petticoat, "No, no, he gave her a chylde, I warrant thee." Anne quickly repeated this piece of gossip to her other friends. "Dudley and the quene hadd playd by legerdemayne to gether" and "he hathe geven her a child." When being told that the

¹⁸ De Feria to Philip II, 18 April 1559, *Calendar of State Papers* (afterwards *CSP*), *Spanish*, 1: No 27 at 57.

¹⁹ Il Schifanoja to the Castellan of Mantua, 10 May 1559, *CSP, Venice*, 1: No 71 at 85.

²⁰ Guzman de Silva to Philip II, 4 February 1566, *CSP, Spanish*, 1: No 336 at 520; de Silva doubted the news, however, as it came from "a Frenchman".

²¹ Leicester to Sussex, 7 September ?1560, quoted in Susan Doran, *Monarchy and Matrimony. The Courtships of Elizabeth I* (London, 1996), 42.

Queen does not have a child, Mother Dowe concluded “if she have nott he hath putt one to making.”²² In January 1563 some Suffolk ladies had called Elizabeth “a naughty woman” and said that during her recent visit to Ipswich “she looked pale, as one lately come out of child-birth.”²³ In 1572 Elizabeth was described as “so vyle a Woman [...] that desyrethe nothings but to fede her owne lewd Fantasye” and it was added that Leicester had more recourse to her in her Privy Chamber than “Reason would suffre, yf she weare so vertuose and well inclined, as some naysythe [noiseth] her.”²⁴

Rumours of this kind continued for years, and even as late as 1581, when the Queen was almost fifty, a Henry Hawkins explained that Elizabeth’s frequent progresses throughout the countryside was a way for her to leave Court and have her illegitimate children by Leicester – “She never goethe in progress but to be delivered” – and he claimed that she had five children. Robert Gardner of Epping claimed that Elizabeth and Leicester had had four children “three girls all still alive, but one boy whom they had thrown into the fire.” In 1582, Dionisia Deryck of Chipping Hill said that the Queen “has as many children as I” claiming that some had been burned to death at birth. The father of those children was said to be Leicester, who had “wrapped them up in the embers, which was in the chamber where they were born.”²⁵

The rumours about Elizabeth’s pregnancy by Leicester continued almost until Leicester’s death, and after the Queen was past childbearing, there were stories about their illegitimate children. In 1574 there were reports of a marriage between the son of the Earl of Hertford and “a daughter of Leicester and the Queen of England” who was “kept hidden”, although some bishops could witness that she was legitimate.²⁶ In 1587 an Arthur Dudley claimed to be the illegitimate son of Leicester and Elizabeth. He had been brought up, he said, in the household of Robert Southern, who on his deathbed revealed to the boy his true identity.²⁷

²² ‘Examinations of certain persons of the shire of Essex, touching slanderous reports raised against the Queen’, 13 August 1560, Public Record Office, S.P. 12 13 no 21, calendared in *CSP, Domestic, Elizabeth (1547–1580)*, No 21 at 157, printed in full in Frederick Chamberlin, *The Private Character of Queen Elizabeth* (London, 1921), 173–5.

²³ “Examination of Robert Garrerd”, 19 January 1563, *CSP, Domestic (Addenda 1547–65)*, 534; Carole Levin, *The Heart and Stomach of a King. Elizabeth I and the Politics of Sex and Power* (Philadelphia, 1994), 76.

²⁴ “Deposition of Kenelme Berneye”, 29 January 1572. *Collection Of State Papers... Left by William Cecil*, 2: 203.

²⁵ F.G. Emmison, *Elizabethan Life: Disorder* (Chelmsford, 1971), 42, 57; Levin, *The Heart and Stomach of a King*, 83.

²⁶ “Substance of letters from Antonio de Guaras from London, 12th, 19th, and 26th December 1574 and 1st January 1575”, *CSP, Spanish*, 2: No 408. For the Pope’s plans to use Elizabeth’s daughter to bring England back to Catholicism see, Nicholas Ormanetto, the Bishop of Padua to Ptolemy Galli, the Cardinal of Como, 9 December 1575; Cardinal of Como to Bishop of Padua, 19 January 1576, *CSP, Rome 1572–78*, 238, 250. Cf. Chamberlin, *Private Character*, 199–200.

²⁷ See *Ibid.*, 169–72, 309–18; Ettwell A.B. Barnard, *Evesham and a Reputed Son of Queen Elizabeth* (Evesham, 1926). Osborne, writing in 1658, says, “that she had a son bred in the State of Venice, and

The scandalous rumours are summarised in contemporary libels. In *Leicester's Commonwealth* Elizabeth is presented as a victim of Leicester's debauchery. Leicester turned to sorcery to "procure" Elizabeth's love. Mother Davis, "a famous and notable sorceress" was his main helper. She advised him that if he found himself not much liked by a lady, he should give her some "precious liquor" made from "young martins" taken out of their nests and "distilled with some of his own nature or seed" and certain other herbs and drugs.²⁸ Because his sexual potency diminished with time, and his flesh got weaker and weaker, Leicester used an Italian ointment, whereby he was able to "move his flesh at all times, for keeping of his credit, howsoever his inability be otherwise for performance", and he also kept handy a bottle of potion, ten pounds a pint, to the same effect.²⁹ Cardinal William Allen, the author of the *Admonition to the Nobility and the People of England*, puts the whole blame on the Queen. According to Allen Elizabeth "took up" Leicester "to serve her filthy lust", and she decided not to marry because she could not "confine herself to one man" and the older she got the more debased she was: "with divers she hath abused her bodie against God's lawes [...] by unspeakable and incredible variety of luste" and also she made her Court "as a trappe, by this damnable and detestable art to entangle in sinne, and overthrowe the yonger sorte of her nobilitye and gentlemen of the lande."³⁰

At the same time as the rumours of Elizabeth's pregnancies and children abounded, there was other gossip claiming that the Queen not only was not able to have any children at all, but was not even capable of consummating a sexual relationship. In 1559 Philip II's ambassador in England wrote: "If my spies do not lie, which I believe they do not, for a certain reason which they have recently given me I understand she will not bear children."³¹

Elizabeth's light and irregular periods are often mentioned and she was said to have "hardly ever the purgations proper to all women." To correct the problem "nature has come to the rescue by establishing an issue in one of her legs."³² Camden writes about Dr Robert Huicke as a "disswader of her marriage for I wot not what womanish impotency" and he adds that there was much talk about perils of a possible pregnancy, "out of hidden causes."³³ Mary Stuart claimed she heard from

a Daughter I know not where and when, with other strange tales that went on her, I neglect to insert, as better for a Romance, then to mingle with so much truth and integrity as I professe". Francis Osborne, *Historical Memoires* (1658), 60.

²⁸ *Leicester's Commonwealth*, ed. D.C. Peck (Athens, Ohio, n.d.), Appendix B, at 241.

²⁹ *Ibid.*, 89.

³⁰ William Allen, *Admonition to the Nobility and People of England* (1588), quoted in John Lingard, *A History of England from the First Invasion by the Romans to the Accession of William and Mary in 1688*, 10 vols (London, 1883), 6: 706–8.

³¹ Feria to Philip II, 29 April 1559, *CSP, Spanish*, 1: No 29 at 63.

³² Salvati, Nuncio in France to the Cardinal of Como, 6 January 1578, *CSP, Roman*, 2: 363; *CSP, Venice*, 1: 105. See also the discussion in Jenkins (1962), 51.

³³ Camden, *Annales* (1630 ed.), 1566.5, 1581.14.

Bess of Hardwick that Elizabeth “undoubtedly” was “not as other women” and that no conjugal union could be consummated, besides, Elizabeth “would never wish to lose liberty of making love and gratifying yourself with new lovers.”³⁴ Ben Jonson repeated a similar suggestion that Elizabeth had a membrane that made her incapable of intercourse, but despite that “for her delight she tried many”. Jonson also said that at the time of the proposed marriage to Alençon, a French surgeon “took in hand to cut it, yet fear stayed her [the Queen].”³⁵ Such “dishonorable and naughty reaportes” must have caused consternation among Elizabeth’s ministers at home and abroad.

The more salacious gossip – that “Lord Robert did swyve the Queen” – was most probably unfounded, because she was attended round the clock by her ladies. Court etiquette was such that she was hardly ever alone, and there would have been very few opportunities for her to carry on a sexual relationship with Leicester without other people finding out. Indeed, it would have been virtually impossible to conceal the existence of an illicit relationship from the prying gaze of matchmaking ambassadors, to whom every detail of Elizabeth’s private life was of the greatest interest and who were prepared to pay good money for information from the palace servants.

When Kate Ashley, Elizabeth’s favourite lady-in-waiting, begged the Queen to put an end to all the disreputable rumours about Leicester, saying that she showed herself so affectionate to him that “Her majesty’s honour and dignity would be sullied,”³⁶ Elizabeth answered that in this world she had much sorrow and tribulation and so little joy and if she showed herself gracious towards Leicester, he had deserved it for his honourable nature and dealings. She also wondered, how anyone could suspect her, seeing that she was always surrounded by her ladies of the bedchamber and maids-of-honour, who at all times could see whether there was anything dishonourable between her and Leicester. But, then, she added, if she ever wanted to become his lover, she knew nobody who could stop her.³⁷

On being questioned the Queen’s ladies swore that despite the fact that she showed her liking for Leicester more “markedly than is consistent with her reputation and dignity”, she had “certainly never been forgetful of her honour.”³⁸ In 1564 Elizabeth told the Spanish Ambassador:

³⁴ Mary Stuart to Elizabeth, ?1584, *Lettres, Instructions et Mémoires de Marie Stuart*, ed. Alexandre Labanoff, 7 vols (London, 1844), 6: 50, translated and quoted in Chamberlin, *Private Character*, 166; but see *Ibid.*, 208–12, for a discussion of the authenticity of the letter.

³⁵ Ben Jonson, “Conversations with Drummond”, after Levin, *The Heart and Stomach of a King*, 86.

³⁶ Baron Breuner to Ferdinand I, 6 August 1559, *Queen Elizabeth And Some Foreigners. Being A Series Of Hitherto Unpublished Letters From The Archives Of The Hapsburg Family*, ed. Victor von Klarwill (London, 1928), 114.

³⁷ *Ibid.*, 114–15.

³⁸ *Ibid.*, 113, 114.

They charge me with a good many things in my own country and elsewhere, and, amongst others, that I show more favour to Robert than is fitting; speaking of me as they might speak of an immodest woman [...] I have shown favour, although not so much as he deserves, but God knows how great a slander it is, and a time will come when the world will know it. My life is in the open, and I have so many witnesses that I cannot understand how so bad a judgement can have been formed of me.³⁹

William Cecil believed in Elizabeth's complete innocence, and in 1566 he wrote to his friend that when he hears the "tales of court and citie" about Leicester's absence and his return to favour, they "be fond and many untrue", and added that although Elizabeth may be "by malicious tongs, not well reported", in truth she is blameless, and has "no spot of evill intent."⁴⁰ One of the Spanish ambassadors, who were happy to forward any gossip which could incriminate Elizabeth for "it is nothing for princes to hear evil, even without giving any cause of it", writing in 1564 concluded that "she bears herself toward [Leicester] in a way that together with other things that can be better imagined than described make me doubt sometimes whether Robert's position is so irregular as many think."⁴¹ However, Jenkins' conclusion that Elizabeth and Leicester were not lovers because Elizabeth was never emotionally yielding to Robert in the way a woman would be after she had slept with her lover, would be dismissed by feminist writers today.⁴²

Elizabeth's confession of her true relationship with Leicester took place in 1562. Elizabeth, delirious and believing herself to be on the point of death from smallpox, solemnly swore that although she had always loved Leicester, as God was her witness, nothing improper had ever passed between them. She also told her Council that if she were to die she wanted Leicester to rule England as protector.⁴³ The fact that Elizabeth proposed Leicester as the protector of the realm shows how important he was for her and as there is no reason not to believe her words spoken *in extremis mortis*, it could be concluded that Elizabeth and Leicester were not lovers in the obvious sense, at least not before 1562.

The supposition that Elizabeth and Leicester abstained from sexual intercourse does not mean that they were not sexually attracted to each other. Later encounters showed that he always gravitated towards thin, vivacious redheads, while she preferred tall, handsome, magnificently dressed, athletic men. It has been observed that Elizabeth's male companions were generally handsome, for except "some few that had handsome wits in crooked bodies, she always took personage in the way of election." But to maintain her interest – and patronage – it was also necessary to

³⁹ Guzman de Silva to Philip II, 9 October 1564, *CSP, Spanish*, 1: No 270 at 387.

⁴⁰ Cecil to Sir Thomas Smith, 26 March 1566, *Queen Elizabeth and Her Times. A Series of Original Letters*, ed. Thomas Wright, 2 vols. (London, 1838), 1: 225.

⁴¹ Guzman de Silva to the Duchess of Parma, 23 September 1564, *CSP, Spanish*, 1: No 267 at 381.

⁴² See, e.g. Levin, *The Heart and Stomach of a King*, 192 n. 20.

⁴³ Bishop Quadra to Philip II, 25 October 1562, *CSP, Spanish*, 1: No 190 at 263. She also asked that 500 pounds a year be given to Leicester's body-servant, which could indicate that there were aspects of her relationship with Leicester she did not want to be exposed.

shine in courtly attainments. Clapham noticed that all her most important favourites, namely, Leicester, Sir Christopher Hatton, Sir Walter Raleigh, and the Earl of Essex,⁴⁴ “enjoyed her grace in the highest measure, being men of very comely personage, and adorned with all outward gifts of nature.”⁴⁵

Thus Leicester and Elizabeth were most probably attracted to each other and Leicester often professed love for her. It might be suspected that Leicester feigned his love for Elizabeth-the-Queen only to further his own ambitions, for it is not easy to prove if Leicester really loved Elizabeth-the-woman as well. As has been observed, he had to love the Queen “by every law human and divine; if she commanded him into bed with her, it was his part as a good subject loyally to obey.”⁴⁶ Thus it would be wrong to take everything he said or wrote at its face value.

Convention demanded flowery and exaggerated statements and it was the courtier’s role to make ostentatious displays of loyalty and devotion to the sovereign. Devotion to the Queen was the very essence of the Court, in which love games – or as one observer put it “the ordinary infection of this place” – were endlessly in play. And Elizabeth needed to be admired and flirted with, and courted; she loved hearing that she “did fish for men’s souls, and had so sweet a bait that no one could escape her network.”⁴⁷ During the first half of her reign, there was a physicality in the flirtation. Later on, love for Elizabeth became the chivalrous, idealised love of poets for the unattainable.⁴⁸ “Theatrical” flirtation and courtship could sometimes become quite a dangerous game, though, as reality could be confused with illusion in court play, and for both the Prince and the courtier it could become difficult to discern the truth beneath the facade.⁴⁹

The salacious gossip frequent among the people of England does not mean that Elizabeth was not loved by her subjects. Her achievements are unquestionable. But the very real adoration most of her people felt for Elizabeth made her even more the focus of their distress. The distress expressing some of the terror over a future for which she had not provided the country, failing to leave an heir or even refusing to name her successor.

⁴⁴ Other favourites were Sir William Pickering, William Herbert, Earl of Pembroke, and Edward de Vere, Earl of Oxford.

⁴⁵ The reference to “crooked bodies” relates to Robert Cecil, Earl of Salisbury, who was a hunchback. John Clapham, *Certain Observations Concerning The Life And Reign Of Queen Elizabeth*, ed. Evelyn Plummer Read and Conyers Read (Pennsylvania, 1951), 90.

⁴⁶ Waldman, *Elizabeth and Leicester*, 64.

⁴⁷ Quoted in *Dissing Elizabeth*, 89.

⁴⁸ Cf., e.g. Hatton’s letters to Elizabeth in *Memoirs Of The Life And Times Of Sir Christopher Hatton, K.G., Vice-Chamberlain And Lord Chancellor To Queen Elizabeth. Including His Correspondence With The Queen And Other Distinguished Persons*, ed. Harris Nicolas (London, 1847), 25–30; and accusations in Mary Stuart’s “scandal letter” to Elizabeth, in *Lettres, Instructions et Mémoires de Marie Stuart*, 6: 50–1; Chamberlin, *Private Character*, 166–8.

⁴⁹ The mixture of reality with the world of the theatre could also be used to indirectly pass on a veiled message, as was the case during the Kenilworth entertainments. See, e.g. Jean Wilson, *Entertainments for Elizabeth I* (Totowa, 1980), 7–13.

Dziewica czy rozpustnica?

Negatywny obraz królowej Elżbiety Tudor w opinii publicznej

Streszczenie

Elżbieta Tudor, pamiętana dzisiaj jako "Królowa Dziewica", za życia była tematem licznych plotek i pomówień. Z jednej strony oskarżano ją o mordowanie swoich dzieci będących owocem rozwiązłości seksualnej i wyuzdania, z drugiej strony szeptano, że w związku z anormaliami w budowie Elżbieta w ogóle nie jest zdolna do zbliżenia z mężczyzną, a tym samym nie może mieć dzieci. Zainteresowanie życiem prywatnym królowej miało związek z obawą o losy królestwa po jej śmierci, a rozbieżne opinie wynikały często z niezrozumienia kodu zachowań dworskich.

Andrzej Kuropatnicki

Sir Thomas Elyot's *The Castel of Helth* as an Example of Popular Renaissance Medical Literature

In Tudor England many people were interested in medicine. It would be possible to claim that by far the largest part of medicine was home medicine.¹ Laypeople possessed medical skills and they often treated themselves or were treated by their families.² Sim, when dealing with a women's role in Tudor medicine, writes "The housewife was responsible for the comfort and well-being of her family, which naturally included an understanding of how to look after them when they were ill."³ As long as women did not try to become professional

¹ On medicine in Renaissance Europe and England see Carlo Cipolla, *Public Health and the Medical Profession in the Renaissance*. Cambridge, 1976; Lawrence I. Conrad, Michael Neve, Vivian Nutton, Roy Porter, Andrew Wear, Eds., *The Western Medical Tradition*, Cambridge, 1995, esp. the chapter on "Medicine in Early Modern Europe, 1500–1700," pp. 215–361; see also Allen G. Debus, *Science, Medicine and Society in Early Modern Europe*. New York, 1972; an interesting outline of the practice of medicine in early modern England can be found in: Roy Porter, *Disease, Medicine and Society in England, 1550–1860*, Cambridge, 2002, pp. 11–16.

² In England, like all over Europe, the primary place where the sick were treated was the home. Because the lines between care and cure were blurred even by professional medicine, the treatment given by lay people resembled that prescribed by physicians. It consisted in opening and closing windows, burning aromatic substances, providing basic hygiene, preparing what was considered appropriate food and drink, and administering medicinal preparations. (Katharine Park, 'Medicine and the Renaissance', In Ed. Irvine Loudon, *Western Medicine*. Oxford, 1977, p. 68).

Andrew Wear, when writing about popularised medicine in early modern England, concludes: "In practice, distinctions were blurred in an open medical culture in which family members or patients themselves might treat the most serious medical, if not surgical, conditions and in which the patient, the family, neighbours, clergymen and their wives, wise men and women, midwives, uroscopists, herbalists, empirics, astrologers, tooth-drawers, lithotomists, as well as apothecaries, surgeons and physicians, were all able to provide care." (Andrew Wear, *Health and Healing in Early Modern England. Studies in Social and Intellectual History*, Ashgate, Aldershot, Brookfield USA, Singapore, Sydney, 1998, p. 19).

³ Alison Sim, *Tudor Housewife*. Sutton Publishing, 2001, p. 86.

healers, their medical skills were valued even by those in authority. An example can be found in a letter written from John Paston III to his wife, Margery (in *The Paston Letters*)

I recommend me to you. And I pray you in all haste possible to send me by the next sure messenger that you can get a large poultice of your flos unguentorum for the King's Attorney, James Hobart, for his disease is but an ache in the knee. He is the man who brought you and me together, and I would give £40 that you could with your plaster part him from his pain. But when you send me the poultice, you must send me writing how it should be laid to and taken from his knee, and how long it should abide on his knee without removal, and how long the plaster will last and whether or not he must wrap any more clothes about the plaster to keep it warm.⁴

Herbert Spencer points to the fact that the Tudors and the Stuarts all took an interest in medical matters. Henry VIII was an amateur apothecary and was associated with Dr Butts and others in the publication of a book on the subject. Henry himself devised an 'ointment to restraye'.⁵

The growing interest in medicine led to a growing demand for popular medical books. In the Tudor period, beside medical books in Latin⁶ addressed to the medical profession,⁷ there began to appear numerous, so-called popular books in the vernacular: recipe books, guides to the preservation of health and care of the sick, phlebotomies, herbals, or instructions on how to conduct a urinary analysis and diagnose a patient's illness from its colour and sediments.⁸ There were also almanacs⁹ which contained, among other matters, advice on bloodletting, indications of the days favourable or unfavourable for the medical treatment and also prognostications of the sickness most likely to prevail at particular seasons of the

⁴ Quoted after Roger Virgoe, Ed., *The Illustrated Letters of the Paston Family*, Guild Publishing, 1989, p. 278.

⁵ Herbert R. Spencer, *Medicine in the Days of Shakespeare*, London 1929, p. 5.

⁶ Latin remained the language of university discourse well into the early modern period and theoretical learning remained largely the property of this language. Cf. Marie Getz Faye. 'Charity, translation, and the language of medical learning in medieval England', *Bulletin of the History of Medicine*, 1990, 64: 5.

⁷ On medical books, see Lewis S Pilcher, *A List of Books by Some of the Old Masters of Medicine and Surgery Together with Books on the History of Medicine and on Medical Biography in the Possession of Lewis Stephen Pilcher*, Brooklyn, New York 1918.

⁸ Gottfried claims that more uroscopies have survived than any other type of physic manual. He has counted twenty-three uroscopies among the Ashmolean manuscripts in the Bodleian Library. After 1400 they were usually written in English, many were covered with wood making them cheaper. They have numerous additions and scribbling of different physicians on the margins which proves their heavy use. Robert S. Gottfried, *Doctors and Medicine in Medieval England 1340–1530*, Princeton University Press, Princeton 1986, pp. 177–8.

⁹ Before 1600 more than 600 almanacs were published. H.S. Bennett, *English Books and Readers 1558–1603*, Cambridge, 1965, pp. 204–5; for an extensive list of almanacs, see E.F. Bosanquet, *English Printed Almanacs and Prognostication: A Bibliographical History to the Year 1600*, London 1917.

year. There were calendars with prognostications¹⁰ that appeared year after year, some of which were written even by surgeons and physicians.¹¹ Since they were based on astral medicine and were used primarily for diagnosis and prognosis, they were perfectly suited to medical practitioners.

The vernacular medical tradition in England is probably the oldest in Western Europe. A relatively large number of medical writings survive from the Anglo-Saxon period.¹² As an exemplar of such early writings let us recall the 'Leechbook' of Bald, a famous medical handbook written in about the early tenth century.¹³ It is the oldest known Saxon herbal preserved in the British Library. A few recipes for remedies in Middle English from the twelfth and thirteenth centuries also survive. A survey of Middle English vernacular medical texts done by Getz also shows that these texts are often translations of important and widely circulated medical writings in Latin.¹⁴

After 1066, the English language was over-run by Norman French to be revived again in the fourteenth century.¹⁵ Anglo-Norman medical writings of that period consist of fifteenth-century translation or adaptation of medical textbooks from Latin into English.¹⁶ Despite the limitations of readership, of which the greatest was literacy, health-advice books were very popular in the fifteenth century.¹⁷ Linda

¹⁰ As an example may serve calendar by the English Carmelite Nicholas of Lynn, a copy of which is a fifteenth century English language version (a new edition is Sigmund Eisner, Ed., *The Kalendarium of Nicholas of Lynn*, Athens, Ga., 1980).

¹¹ Andrew Boorde, author of the *Breviary of Helthe* and *A dyetary of Health*, was also the first English author of almanacs. On almanacs of that period see Bernard Capp, *English Almanacs, 1500–1800: Astrology and the Popular Press*. New York 1979.

¹² M.I. Cameron. 'The sources of medical knowledge in Anglo-Saxon England,' *Anglo-Saxon England*, 1983, 11: 135–55.

¹³ It dates from about AD 900–950 and was written by Cild under the direction of Bald. Facsimile edition of *Leech Book of Bald* was published in 1955 with an introduction by C.E. Wright.

On old English herbals, see Eleanour Sinclair Rohde, *The Old English herbals, [etc.]*, London, 1922. See also Wilfrid Bonser, *The Medical Background of Anglo-Saxon England: a study in history, psychology and folklore*. London, 1963.

¹⁴ Marie Getz Faye. (1990) 'Charity, translation, and the language of medical learning in medieval England', *Bulletin of the History of Medicine*, 64: 1–17. The author also points to the fact that a few early examples of Middle English medical texts 'were prepared by Dominican friars, expressly for the purpose of bringing the benefits of learned medicine to "the people"'. *Ibid.*, p. 16.

¹⁵ Cf. Tony Hunt, *Popular Medicine in Thirteenth-Century England: Introduction and Texts*, Cambridge, 1989.

¹⁶ See Nancy Siraisi, *Medieval and Early Renaissance Medicine. An Introduction to Knowledge and Practice*, Chicago Il. 1990, pp. 52–53.

¹⁷ According to Bennet "the growth of vernacular literature is perhaps nowhere more notable than in the multiplication of medical manuscripts in the fifteenth century [...] It is clear that English homes and English readers (professional or lay) were making use of vernacular instruction on what hitherto had been very largely written in Latin only, and were doing so to a considerable extent." (Henry S. Bennet. 'Science and information in English writings of the fifteenth century', *Modern Language Review*, 1944, 39:3).

Voigts has pointed out a well-established tradition of producing works in English in medical and other sciences. She claims that English was felt to be comparable with Latin by the sixteenth century, having been in use for over a century for such purposes

after 1475 we can find a full range of sophisticated university treatises – mostly on medicine and astronomy – in English-language manuscripts where Latin plays little or no role [...] we find the earliest significant use of English in scientific and medical writing in the last quarter of the fourteenth century [...] and that a century later the language had achieved a status equivalent to that of Latin for exclusive use in such texts.¹⁸

The number of vernacular medical manuscripts in English multiplied six fold from the fourteenth to the fifteenth centuries¹⁹ and the advent of printing press only served to accelerate the existing demand.²⁰ With a turn of the press, books became plentiful and much cheaper, and printers were especially interested in producing and selling as many popular books as possible.²¹ William Caxton, the first printer in England, was a businessman rather than a scholar,²² and other printers, who came after him, also saw money in publishing.²³ Printing diffused scholarly editions of the classic, and with them, the interests and ideas that they reflected. It also broadened the intellectual outreach of humanistic scholarship. But as demand for popular books dealing with health problems was great, more and more such books were published, almost all of them were in the vernacular.²⁴

¹⁸ Linda E. Voigts, 'What's the word? Bilingualism in late-medieval England,' *Speculum*, 1996, 71: 814.

¹⁹ Rossell Hope Robbins. 'Medical manuscripts in Middle English', *Speculum*, 1970, 45: 393–415.

²⁰ For the influence of print revolution on the development of popular books see Elizabeth Eisenstein, *The Printing Revolution in Early Modern Europe*. Abridged ed. New York, 1983. There is a general tendency to associate the spread of the new learning with the introduction of printing. In fact, according to Marie Hall the first half-century of printing largely perpetuated the standard authorities and books of the Middle Ages (Marie Hall, *The Scientific Renaissance, 1450–1630*, London, 1962, pp. 23–30).

²¹ It has been estimated that the output of the presses in the fifteenth century amounted to 20,000,000 copies. (Chance Burton, 'Early Printing of Medical Books and Some of the Printers who Printed Them.' *Bulletin of the History of Medicine*, 1948, 22: 653).

²² see Gerry Knowles. *A Cultural History of the English Language*, London 1997, pp. 60–61.

²³ After Caxton's death in 1491, his press had been taken over by his chief assistant, the Alsatian Wynkyn de Worde, who moved the press to Fleet Street, and until his death in 1535 produced many important books. He earned himself the title 'King's Printer'. Among his successors to both title and press was the renowned Thomas Berthelet, who printed all Thomas Elyot's books during his lifetime. On the history of printing in England, see H. S. Bennett, *English Books and Readers, 1475–1557*, Cambridge, 1952.

²⁴ Physicians were writing mostly in English although, taking into account the nature of their training, one would expect many of them to have written rather in Latin, like Thomas Linacre or John Case. However, the evidence suggests that "the average physician in England was loath to publish at all, and most of those who did saw the need for vernacular writing." (R.W. McConchie, *Lexicography and Physicke: The Record of Sixteenth-Century English Medical Terminology*. *Oxford Studies in Lexicography and Lexicology*. Oxford, 1997, p. 53). Also surgeons were writing mostly in English. As they were not required to be university graduates, they were not always fluent in Latin. In consequence they were cut off from all the scholarly work of their time except in translation. (On barber-surgeons and surgeons, see

Paul Slack using his own definition of 'medical literature'²⁵ was able to identify 153 medical titles published before 1605, the first one being the *Little Book*, a plague tract attributed to Canutus.²⁶ Several of the 153 titles were reprinted many a time and if all known editions were counted there would be 392 editions of medical works between 1486 and 1604.²⁷ Medical works represent however only a small proportion of English publishing, probably about 3 per cent of the total output of books.²⁸ One third of all titles were translations of either prestigious authorities such as Galen or modern writers.²⁹

Russell categorises medical books of the Tudor period in the following way:

- a) Popular health recipes collected from various authors, translated and issued for the use of the non-medical public;
- b) Books on the plague;
- c) Translations of an author's work so that it might be more widely read both by the medical profession and the public.³⁰

Slack is more specific. He presents a table³¹ which divides the totals of 153 titles and 392 editions (see above) into eight distinct categories. The medical books cover following subject-matter:

Nancy Siraisi, *Medieval and Early Renaissance Medicine. An Introduction to Knowledge and Practice*, Chicago Il, 1990, pp. 153–186; Lawrence Ghislaine, 'Surgery (Traditional)', in Ed., W.F. Bynum, and Roy Porter. *Companion Encyclopedia of the History of Medicine*. 2 vols., London 1993, II: 968–972; T. Clifford Allbutt, *The Historical Relations of Medicine and Surgery to the End of the Sixteenth Century*, London, 1905; Daniel De Moulin, *A History of Surgery*, Dordrecht; Boston: Nijhoff 1988, p. 245).

²⁵ Slack defines medical literature as "all books and pamphlets deliberately and largely devoted to the description, analysis or treatment of human health and disease." He included herbals and works on anatomy but not books on the care of animals. (Paul Slack, 'Mirrors of health and treasures of poor men: the uses of the vernacular medical literature of Tudor England.' in Ed. Charles Webster, *Health, Medicine and Mortality in the Sixteenth Century*, Cambridge, 1979, p. 238).

²⁶ [Canutus], *Here begynneth a litil boke the whiche traytied and rehersed many gode thinges necessarie for the pestilence* [c. 1486].

²⁷ Paul Slack, 'Mirrors of health and treasures of poor men: the uses of the vernacular medical literature of Tudor England.' In Ed. Charles Webster, *Health, Medicine and Mortality in the Sixteenth Century*, Cambridge, 1979, p. 239.

²⁸ Cf. H.S. Bennett, *English Books and Readers 1475–1557*, Cambridge, 1970, 20; Bennett, H.S. *English Books and Readers 1558–1603*, Cambridge, 1965, p. 269.

²⁹ Cf. Paul Slack, 'Mirrors of health and treasures of poor men: the uses of the vernacular medical literature of Tudor England.' in Ed. Charles Webster, *Health, Medicine and Mortality in the Sixteenth Century*, Cambridge, 1979, p. 242.

³⁰ K.F. Russell, 'A Check List of Medical Books Published in England Before 1600', *Bulletin of the History of Medicine*, 1947, 21: 923.

³¹ For the table see Paul Slack, 'Mirrors of health and treasures of poor men: the uses of the vernacular medical literature of Tudor England.' In Ed. Charles Webster, *Health, Medicine and Mortality in the Sixteenth Century*, Cambridge, 1979, p. 243.

1. anatomy and surgery³²
2. reflections on theory and practice³³
3. herbals³⁴
4. plague tracts³⁵
5. other specific diseases³⁶
6. single or specialised remedies³⁷
7. explanatory textbooks and regimens³⁸
8. collections of remedies.³⁹

The Castel of Helth by Sir Thomas Elyot belongs to regimina,⁴⁰ a class of writings on medicine and health dealing with prescribed courses of diet, exercise, way of life, and other activities for the promotion or restoration of one's health; they

³² Examples of anatomical books are found in K.F. Russell, 'A Bibliography of Anatomical Books Published In English Before 1800', *Bulletin of the History of Medicine*, 1949, 23: 268–304. On both anatomical and surgical books published before 1600, see K.F. Russell, 'A Check List of Medical Books Published in England Before 1600', *Bulletin of the History of Medicine*, 1947, 21: 922–958.

³³ As an example of this category may serve Timothie Bright's *A Treatise Wherein is Declared the Sufficiency of English Medicines* (1585).

³⁴ For collection of the titles of herbals, see Ruth B. and Max H Fisch, 'The Marshall Collection of Herbals in the Cleveland Medical Library', *Bulletin of the History of Medicine*, 1947, 21: 224–261.

³⁵ The titles of the treatises on plague are found in K.F. Russell, 'A Check List of Medical Books Published in England Before 1600', *Bulletin of the History of Medicine*, 1947, 21: 922–958; see also below in the text of this chapter.

³⁶ This category involves works which concentrate on such complaints as syphilis, sweating disease, diseases of the eye or melancholy, e.g. William Clowes, *A short and profitable treatise touching the cure of the morbus gallicus...*, London, 1579; John Caius, *A boke or counseill against the disease commonly called the sweate or sweating sicknesse*, London, 1552; Wiliam Bullein, *A comfortable regimen and very wholesome order against the most perilous pleurisie...*, London, 1562.

³⁷ For example, Walter Bayley, *A briefe discours of certain bathes or medicinall waters in the countyes of Warwicke* (1587) or [Anon.], *A briefe and short discourse of the vertue of balsame* (1585).

³⁸ This category was the largest in terms of titles and the number of editions, in other words it was the most popular category of medical books. One of the reasons, apart from demand for that kind of literature, was their price, e.g. the price of *The Castel of Helth* was 6d. (For information on prices, see H.R. Plomer, 'Some Elizabethan book sales,' *The Library*, 3rd ser., 1916, VII: 328).

³⁹ This category, although similar to (7), lists only remedies for named complains whereas category (7) contains explanations of the origins and symptoms of diseases and provides useful information how to cure them and preserve health. Moulton's *Mirror or Glass of Health*, 1546, may serve as an example of category (8).

⁴⁰ The term was defined by George Sarton, *Introduction to the History of Science*, 3 vols., Baltimore, 1948, II: 244. According to Wear, early modern regimens were intended for the literate and the well-to-do "extending their advice from individual princes and nobles [of later antiquity and the Middle Ages] to a print audience." (Andrew Wear, *Knowledge and Practice in English Medicine 1590–1680*, Cambridge, 2000, p. 159) The regimens were thus aimed at a relatively narrow section of society and they are "another pointer to the fact that classical Greek medical tradition and early modern learned medicine hoped for well-off, socially respectable clients, and were not concerned with the health of the whole population." (ibidem. p. 165).

were intended to maintain health and prevent disease.⁴¹ The ancients divided medicine into three parts: dietetics (diaitetike), pharmacology (pharmaceutike) and surgery (cheirurgia) but it was dietetics, or regimen, which superseded the remaining two.⁴² The core of regimina was a set of rules for the maintaining of health based on the six non-naturals and that means that they did not deal with only food and drink. In order to preserve good health it was essential to breathe good air, sleep well in a proper position,⁴³ lead an active life by having plenty of exercise⁴⁴ and eat and drink with moderation.⁴⁵ But central to the conservation of health was food and drink.⁴⁶ The primary aim of regimens was to provide information and advice on a long list of different types of food. The regimens often modified or contrasted the classical tradition or continental writings with English tradition. Elyot, in *The Castel of Helth*, when writing on the times of meals says: "I wyl not recyte the sentences of authors, whyche had neuer experience of Englysshe mens natures, or of the iuste temperature of this realme of Englande."⁴⁷ In another place he explains that he will not write of the ointments used in ancient times since they were never used in England: "I wyl not here speke of oyntementes vsed_in olde tyme amonge the Romayns and Grekes, in fricasies or rubbynges, for I suppose, y they were neuer here vsed."⁴⁸

The Castel of Helth, the earliest important manual of health originally written in English, makes Elyot a pioneer of this kind of literature in the vernacular. Before him only two writers wrote independent treatises on regimen in English. In c. 1491 William Caxton printed his *Gouernayle of Helthe*⁴⁹ and in 1530 Thomas Paynell published a translation of a prose commentary on the *Regimen Sanitatis Salerni*,⁵⁰

⁴¹ The work corresponds to the first category in Russell's classification and to the seventh in Slack's.

⁴² A detailed description of Greek dietetics is given in I.M. Lonie, 'A Structural Pattern in Greek Dietetics and the Early History of Greek Medicine', *Medical History*, 1997, 21: 235–260, see also Erwin Ackerknecht, 'The End of Greek Diet', *Bulletin of the History of Medicine*. XLV, 1971, pp. 242–249.

⁴³ Cf. Thomas Elyot, *The Castel of Helth*, London, 1541, sig. M iii^r – M iv^r

⁴⁴ Cf. *ibidem*, sig. N iv^r – P^r

⁴⁵ Cf. *ibidem*, sig. E ii^v – E iv^v; X ii^r

⁴⁶ Food in general had a dual significance in medicine: it was part of everyday life, but it was also the basis from which knowledge about medicines was developed. (Andrew Wear, *Knowledge and Practice in English Medicine 1590–1680*, Cambridge, 2000, p. 169).

⁴⁷ Thomas Elyot, *The Castel of Helth*, London, 1541, sig. M iii^r

⁴⁸ *Ibidem*, sigs. O^v – O ii^r

⁴⁹ Caxton's source was Latin treatise by a fourteenth-century writer, John of Bordeaux, from which Caxton translated only eight chapters, which constitute the regimen.

⁵⁰ *The Regimen Sanitatis Salernitanum* is one of the most popular poems in the history of both medicine and literature. Written sometime during the twelfth or thirteenth centuries, there have been over 100 manuscript versions and approximately 300 printed editions. Although the work claims to be the product of the famous medical school of Salerno in Italy, and written for an anonymous English king, the true author is entirely unknown. Arnold of Villanova (1235–1315) produced the first version of the *Regimen Sanitatis Salernitanum*. This was printed for the first time in 1480 and had 362 verses, though they increased with time. (Roberto Margotta, *History of Medicine*, London, 1996, p. 54).

a medieval poem on health.⁵¹ Those two works lack however originality, being almost pure translations and Elyot's *Castel* is different. Most of the content of Elyot's work reflects the influence of medical humanism, which involved a return to original medical texts of ancient Greece and Rome. Elyot draws on numerous sources; his medical authorities range from the earliest physicians up to his own time. Throughout the work he names, either in the discussion or in the margin, outstanding authorities from Greek period (Hippocrates, Galen, Diocles, Dioscorides), the Latin period (Celsus, Pliny, Soranus, Serenus), the Byzantine period (Oribasius, Celsus Aurelianus, Aetius, Alexander Trallianus, Paulus Aegineta, Joannes Actuarius), the Arabic period (Johannitius, Mesuë the Older, Rhazes, Haly Abbas, Avicenna, Avenzoar, Averroes), the late Medieval period (Arnold of Villanova), and a few contemporaries (Marsilio Ficino and Thomas Linacre).

The Castel of Helth which draws on numerous sources and has a distinctly humanist flavour may be said to possess a certain originality. The treatise built on Galenic, Salernitan and humanist foundations differs from medieval texts on medicine in its clear organisation, careful translation of the most respected authorities in medicine, a motive of public service, and also a respect for the physician's task. It incorporates humoral theory, dietary advice and a few practical remedies and combines moral philosophy with physic.

The treatise is divided into four books: in the first book Elyot explains the theory of humours⁵² and writes on complexions or temperaments;⁵³ in the second book he comments on diet in general, i.e. which foods are suitable for which complexion,⁵⁴ there are also a few chapters devoted to various forms of exercise. In

On the School of Salerno see Paul Oskar Kristeller, "The School of Salerno: Its Development and Its Contribution to the History of Learning." *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Rome, 1956, pp. 495–551.

⁵¹ For brief accounts of early Salernitan writings, see C.H. Talbot, *Medicine in Medieval England*, London, 1967, Chapter 3; H.E. Sigerist, *Landmarks in the History of Hygiene*, Oxford, 1956, Chapter 2.

⁵² Humoral theory held that the health of the body is controlled by the balance of its liquid elements. The body of man has in itself blood, phlegm, yellow bile, and black bile; these make up the nature of his body, and through these he feels pain or enjoys health. He enjoys the most perfect health when these elements are duly proportioned to one another in respect of compounding power and bulk, and when they are perfectly mingled. Pain is felt when one of these elements is in defect or excess, or is isolated in the body without being compounded in the body with all the others. Humoral balance, then, is a delicate thing. Humours have not only an ideal ratio to each other based on "bulk", but an ideal relation based on "power" and location within the body. Furthermore, these elements can become "corrupted of themselves". The body can create its own poison. If the delicate balance of the body's humoral system is somehow thrown off, illnesses, both physical and mental, will result.

⁵³ The first book is based on *Isagoge* of Johannitius and corresponds to his divisions of the subject matter into 'naturals', 'non-naturals', and 'contra-naturals'.

⁵⁴ The term 'complexion' (Latin 'complexio') means physiological personality types governed by the dominance of one or another of the humours (see the Table).

temperament	sanguine	phlegmatic	choleric	melancholic
humour	blood	phlegm	yellow bile	black bile

the third book Elyot advises on how to purge an excess of any humour as well as writes about 'affectes' of the mind, such as 'ire, dolour and joye'. The fourth book starts with the comments on 'cruditie', then he writes about 'destillations', 'lassitude', 'tokens', or symptoms of diseases, and urinoscopy. The fourth book ends with recommendations of diet for the time of pestilence.

The Castel of Helth was written in 1536 and went through seventeen editions by 1610.⁵⁵ There was, however, some confusion about the date of its first publication. Not until 1960 was the knowledge of the existence of the first edition made public by Lehmborg.⁵⁶ *The Oxford English Dictionary* provides the year 1533 as the year of the first edition, and according to the *Dictionary of National Biography*, *The Castel of Helth* was first published in 1534. Tannenbaum writes about a copy of the book which bore the date 1534 on the title-page and which was dedicated to Thomas Cromwell.⁵⁷ The mystery of the 1534 edition can easily be solved. Thomas Berthelet, who printed all Sir Thomas Elyot's books, used at least thirteen borders. One of these borders which was in use for a number of years had the date 1534 engraved on it.⁵⁸ Lehmborg also writes of Berthelet's irritating habit of re-using borders without correcting the date.⁵⁹ This has provided a trap for unwary bibliographers and has probably led to this confusion about pre-1539 editions of *The Castel of Helth*. According to Hogrefe the first edition came from the press some time between 1536 and 1539. Since Elyot addresses Cromwell as lord privy seal, 1536 is the earliest possible date.⁶⁰ Taking into consideration the Cromwell's feigned illness in April 1536⁶¹, we may conclude that Elyot could have published his treatise in the second half of this year.

Among human beings, each person was endowed with his or her own innate complexion. Complexion was a fundamental organising principle of each individual human organism considered as a whole. The complexion of human beings varied according to conditions of life and external circumstances. It was affected by the passage of time, heat and moisture; it differed according to age, gender, or geographical region. (Nancy Siraisi. *Medieval and Early Renaissance Medicine. An Introduction to Knowledge and Practice*, Chicago Il., 1990, p. 102).

⁵⁵ See A.W. Pollard, and G.R. Redgrave, eds. *A Short-title Catalogue of Books Printed in England, Scotland and Ireland and of English Books Printed Abroad 1475-1640*, London, 1926, 1946, 1986.

The consecutive editions were as follows: 1536? (8°) STC 7642.5; 1539 (4°) STC 7642.7, (8°) STC 7643; 1541 (4°) STC 7644, (8°) STC 7645, (8°) STC 7646; 1547 (8°) STC 7646.5; 1550? (8°) STC 7647; 1557? (8°) STC 7649; 1560? (8°) STC 7650; 1561 (8°) STC 7651; 1572 (8°) STC 7652; 1576 (8°) STC 7652.5; 1580 (8°) STC 7653; 1587 (8°) STC 7655; 1595 (4°) STC 7656; 1610 (4°) STC 7657.

⁵⁶ Stanford E. Lehmborg, *Sir Thomas Elyot Tudor Humanist*, Austin, 1960, p. 132. Yale Medical Library possesses a copy which is the first edition of the book.

⁵⁷ Thomas, Elyot. *The Castel of Helthe*. London, 1541. Scholars' Facsimiles and Reprints, New York, 1937 with an Introduction by Samuel A. Tannenbaum, p. iv.

⁵⁸ See Colin Clair, *A History of Printing in Britain*, London, 1965, p. 58.

⁵⁹ Stanford E. Lehmborg, *Sir Thomas Elyot Tudor Humanist*, Austin 1960, p. 132.

⁶⁰ Pearl Hogrefe, *The Life and Times of Sir Thomas Elyot Englishman*. Ames, 1967, p. 244.

⁶¹ On Cromwell's illness, see See Alison Weir, *Henry VIII. King and Court*, London 2001, pp. 373-374.

Elyot wrote his medical treatise with two purposes in mind. Firstly, he was concerned with Thomas Cromwell's health, and secondly, he wished to reach the general reader as well. In the preface of the first edition Elyot explains that two months earlier, when he went to Cromwell's house to pay him a visit⁶² "where it was shewed to me by your partes, that y^e were at that tyme discreded, with the whiche wordes, although, at the fyrste I felte my hart greued, as true frendshyp required."⁶³ He realised that a man who carries great responsibilities must sometimes experience a failure of his bodily powers. Distressed to learn of his patron's illness he gathered from the ancient authors the necessary information on medicine

expediēt for hym to know, whose helthe shoulde be profitable to all theym that loue vertue: and to dedicate and giue it vnto youre good lordeshyp, as vnto the persone, which for the causes about mēcioned, is worthy to haue it, takynge the receyuyng therof by your lordshyp, for a syngular benefice.⁶⁴

He names Cromwell "the principall and fyrst occasion, that moued me to take in hande this honest enterprise."⁶⁵ Elyot's concern about Cromwell's health arises from his being a humanist. He refers probably to Celsus who in *De re medica*⁶⁶ expressed concern with the citizen engaged in public affairs and bearing the burden of office. Elyot clearly states that it is necessary for the good of the state that a prominent "consaylours, attendynge on the person of the chiefe gouernour" attend to his health.⁶⁷

In the same preface Elyot explains in what way his treatise may become useful to the general reader:

who so dothe diligently reade it, and discretely doth practise the counsayles therin contained, he shal perfectly knowe the state of his body, beinge in the latitude of helthe, or declynation to syckenes, ingendred by distēperaunce of the foure naturall humours. And knowynge so moche, if the distemperance be not very great, he shall also fynde there, the meane to reduce eftsones the body to his fyrst temperance. Also therby he

⁶² It must have been in or shortly after April, 1536 because in that time Cromwell feigned illness.

⁶³ Thomas Elyot. *Castel of Helth*, London, 1536, A2^r

⁶⁴ *Ibidem*, A3^r

⁶⁵ *Ibidem*, A4^r

⁶⁶ *De re medica* is the first comprehensive, well-organised medical text in history, embracing the three recognised fields of dietetics, pharmacology and surgery. It lay untouched during the Middle Ages and it was not until 1443 that Tomaso da Sarzana (Pope Nicholas V) discovered Celsus's *De re medica* from obscurity in a church at Milan. It soon became a favourite book of the new era and Celsus was one of the first medical classics to be put into print. The Graeco-Latino-Arabic terminology of Arabic compilers began to be replaced by the vocabulary of Celsus.

⁶⁷ "what commoditie, strength, and consolation it is to a realme, to haue honourable, wyse, and circumspect consaylours, attendynge on the person of the chiefe gouernour: contrarywise in the lacke of them, what incommodytie, debilitie, and desolation, happeneth to the realme, where the prynce lacketh suche consaylours, whom Aristotle calle, his eies, his ears, his handes, and his fete." (Thomas Elyot, *The Castel of Helth*, London, 1536, A2^v)

shall lerne howe his body beinge attached with sycknes, he may per fitely instructe his phisition, soo that by coniectute of extrementes, he be not deceyued, whiche by wyse phisitions consydered, they wyl not dysdayne that I write in this matter, their estimation, (where fewe men doo petyshe) being therby incread.⁶⁸

From further editions of *The Castel of Helth* one can derive information on the difficulties Elyot had to face in his effort to popularise medical knowledge. In the preface of the 1539 edition Elyot expresses his concern that haste in which he was preparing his treatise for Cromwell led to imperfections:

the grieffe, whiche I had for your lordeshypes disease, with the desire that ye mought lyue longe, without sycknesse, caused suche spede in buyldinge the Castell of helth, that therein lacked some parte of perfection.⁶⁹

He makes clear that he is issuing a revised version,

And yet perchance some thinges mought happen to escape, which were as nedefull to be corrected: myne attendance on the parlyament, I being a member of the lower house, withdrawyng from me leysure conuenyente, to fynde in this warke all the faultes, whiche moughte be amended.⁷⁰

Although the 1539 version had been extended with several passages, Elyot was not completely satisfied and he introduced further modifications in 1541.⁷¹

In the preface of the 1541 edition he explains that his motives of writing his treatise were not glory, reward, or promotion, and that it was based on “the moste princypall wrytars in phisicke, which beinge thoroughly studied and well remembrid, shalbe profitable (I doubt not) vnto the reder, and nothyng nouse to honeste physytyons.”⁷² Elyot saw his task as the provision of background knowledge so that the patient might “instructe his phisition, whervnto he maye adapt his counsaile and remedies.”⁷³ For the upper classes, to whom the work was addressed, some basic knowledge of medical theory was essential if they were to judge doctor’s expertise or choose among different practitioners or get involved in discussion on medical matters with their practitioner, who very often was their employee.⁷⁴

⁶⁸ Thomas Elyot, *Castel of Helth*, London, 1536, A3^{r-v}

⁶⁹ Thomas Elyot. *Castel of Helth*, London, 1539, A2^r

⁷⁰ Ibidem, A2^{r-v} Cf. Chapter II

⁷¹ Elyot expanded the fourth book by the addition of a whole new chapter on “rewmes”.

⁷² Thomas Elyot. *The Castel of Helth*, London, 1541, sig. A 4^v

⁷³ Ibidem, sig. a^r

⁷⁴ On doctor-patient relationships, see F. N. L. Poynter, ‘Patients and Their Ills in Vicary’s Time’, *Annals of the Royal College of Surgeons*, 1975, LVI: 145–9; Cf. Paul Slack, ‘Mirrors of health and treasures of poor men: the uses of the vernacular medical literature of Tudor England.’ In Ed. Charles Webster, *Health, Medicine and Mortality in the Sixteenth Century*, Cambridge, 1979, p. 260.

Facing accusations of being ignorant and having no medical education to be able to write on medical matters, Elyot did his best to convince his readers that he did know something about medicine. In the preface of the 1541 edition he explains

whan I wrate fyrste this boke, I was not all ingnorante in phisycke. for before that I was. xx. yeres olde, a worshipfull phisition,⁷⁵ and one of the moste renoumed at that tyme in England, perceuyng me by nature inclined to knowledge, rad vnto me the workes of Galene of temperaments, natural faculties, the Introduction of Johãnicus, with some of y^e Aphorismes of Hippocrates. And afterwarde by mine owne study, I radde ouer in order the more parte of the warkes of Hippocrates, Galen, Oribasius, Paulus Celius, Alexander Trallianus, Celsus, Plinius y^e one and the other, with Dioscorides. Nor I dyd ommit to reade the longe Canones of Auicena, y^e Commentaries of Auerrois, y^e practisis of Isake, Halyabbas, Rasys, Mesue, and also of the more part of them which were their aggregatours and followers.⁷⁶ And all though I haue neuer ben at MôtPELLIER, Padua, nor Salern, yet haue I foïd some thyng in phisycke, whereby I haue taken no little profyete concernynge myne owne helthe.⁷⁷

Elyot presented an opinion that universities are not essential for a knowledge of medicine. The learning of the physicians was not out of reach since the literature of medicine was accessible to those who were not trained in medicine. He denied the claims that only the medically educated could understand medical books.⁷⁸

He was also annoyed by the charge by his peers that writing on medicine was not proper for a gentleman “A worthy matter, sayth one, syr Thomas Elyot is become a Phisition, and wrytethe in phisik, which besemeth not a knyght, he mought haue ben moch better occupied.”⁷⁹ In reply Elyot pleaded concern for his country and showed that members of his own class – emperors, kings, knights, princes and senators – had studied and practised the medical arts. Then follow examples of

⁷⁵ Elyot's biographers have agreed that the worshipful physician was Thomas Linacre, who served Henry VIII as personal physician and founded Royal College of Physicians (Pearl Hogrefe, *The Life and Times of Sir Thomas Elyot Englishman*, Iowa State University Press, 1967, p. 52; DNB under 'Elyot'; Stanford E. Lehmborg, *Sir Thomas Elyot Tudor Humanist*, Austin, 1960, p. 14, 20; Donald W. Rude, *A Critical Edition of Sir Thomas Elyot's the Boke Named the Governour. The Renaissance Imagination*, 1992, p. xv).

⁷⁶ It is probably not a complete list of medical writers known to Elyot but these names appear on reading lists assigned to medical students. His strategy was certainly to impress the professional physicians of his time with his medical qualifications to suggest that he had the equivalent of a university education in medicine.

⁷⁷ Thomas Elyot, *Castel of Helth*, London 1541, The Preface, sig. A iv^r

⁷⁸ Cf. Andrew Wear, *Health and Healing in Early Modern England. Studies in Social and Intellectual History*, Ashgate, Aldershot, Brookfield USA, Singapore, Sydney, 1998, p. 20. Wear suggests that although Galenic medicine was based on a mixture of experience and book learning, the learned physicians could not base their claims to a monopoly of expertise upon experience alone, because that pointed in the direction of the empirics and quacks, their hated enemies. That is why they could only point to Sir Thomas Elyot's errors in transmitting the knowledge he had gained from books, and these were his scholarly errors.

⁷⁹ Thomas Elyot, *The Castel of Helth*, London 1541, A ii

“Juba the kyng of Maurytania and Lybia,” who found out the “vertouse qualities of the herbe called *Euforbium*,” Gentius, king of Illyria, who found the virtues of gentian. The herb lysimachia, took its name “of kyng Lysimachus.” Mithridates the Great, king of Ponthus, “founde fyrste the virtues of Scordion,” and also invented mithridate, the famous medicine against poison. “Arthemisia queene of Caria,” found the virtues of “motherworte [wormwood], which in latyne bearith her name, whereby her noble renome hath lengar continued, than by the makyng of the famouse monument ouer her dead husbond, callyd Mausoleum.”⁸⁰

The Castel of Helth was this kind of popular medical books which met general public's demand. Elyot provides in it counselling on how to prevent and treat illnesses in the light of the theory of humours. A man living in sixteenth-century England could read in his native tongue about matters concerning him much. He could learn what foods he should eat and which of them ought to be avoided. In the book one could find necessary information on how to dress, what exercises to take and what to do in time of pestilence.

Although physicians attacked Elyot for revealing the secrets of their trade, numerous writers throughout the sixteenth century, among them many physicians, praised highly his pioneer effort in the field and held up him as a model publicist. Elyot can be claimed to be “both the originator and chief representative of this genre of publication, the main characteristic of which was the provision of simple rules for a healthy diet and course of life.”⁸¹

***The Castel of Helth* Sir Thomasa Elyota jak o przykt ad renesansowego poradnika medycznego**

Streszczenie

W Anglii w okresie Tudorów rosło medyczne większość społeczeństwa leczyła się sama lub była leczona przez swoich najbliższych. Rosnące zainteresowanie medycyną prowadziło do zapotrzebowania na książki medyczne.

Artykuł opisuje jeden z najwcześniejszych oryginalnych poradników medycznych, wydanych w Anglii w 1536 roku – *The Castel of Helth* Sir Thomasa Elyota. Poradnik ten, oparty całkowicie na teorii humoralnej, należy do gatunku *regimina*. Zajmuje się zaleceniami dotyczącymi zdrowego trybu życia. Zawiera wskazówki na temat, jak żyć, aby zachować zdrowie, oraz jak postępować w przypadku choroby. Dzieło Elyota pozostaje pod wpływem humanizmu, szczególnie humanizmu medycznego, którego przedstawiciele wprowadzali w czyn humanistyczne hasło *ad fontes* szukając poprawy stanu wiedzy medycznej w poprawnym tłumaczeniu dzieł greckich i rzymskich autoritetów medycznych.

⁸⁰ Ibidem, A ii v- Aiii f

⁸¹ Paul Slack, ‘Mirrors of health and treasures of poor men: the uses of the vernacular medical literature of Tudor England.’ In Ed. Charles Webster, *Health, Medicine and Mortality in the Sixteenth Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 1979, p. 250.

Elyot napisał swój poradnik mając na uwadze dwa zasadnicze cele. Po pierwsze, chciał on pomóc Thomasowi Cromwellowi w jego chorobie, a po drugie, pragnął przekazać dorobek starożytności w zakresie wiedzy medycznej swoim rodakom.

Sir Thomas Elyot spotkał się z atakami ze strony przedstawicieli świata lekarskiego, którzy zarzucali mu dyletanctwo i ignorancję oraz brak wykształcenia medycznego. Autor *The Castel of Helth* bronił się skutecznie, wykazując, że więksi od niego (królowie, książęta czy senatorowie) pisali na tematy medyczne, a studia uniwersyteckie nie są konieczne dla zdobycia wiedzy medycznej.

Po opublikowaniu *The Castel of Helth* zaczęły pojawiać się coraz liczniejsze książki wzorowane na modelu Elyota.

Magdalena Szura

Blogue – un négatif du journal intime?

Beaucoup de diaristes qui ont écrit dans des cahiers pendant des années ont décidé de changer d'outil au moment où ils ont acheté un ordinateur. Dans son livre *Cher écran*, Philippe Lejeune, présente deux enquêtes concernant le changement de support et des habitudes intimistes. Il essaie de répondre à la question si l'on écrit autrement lorsqu'on le fait dans un cahier, sur ordinateur (sans imprimante), sur ordinateur et l'on imprime, sur ordinateur et l'on le met sur le web. Mais nous allons observer plus loin ce dernier cas, qui semble être le plus moderne et intéressant. L'auteur dit:

Si vous êtes sur le Web, vous basculez dans un espace dont la logique s'oppose à celle du journal intime: l'instantané (à la place du délai), la communication (à la place de la retenue). Ce n'est pas exactement l'espace de la correspondance classique (délai, destinataire précis), mais plutôt une forme de conversation écrite [...] “bavardage” avec inconnu.¹

Pour commenter, il nous faut dire que les pages personnelles, le courrier électronique, les groupes de discussion ont des logiques différentes et il faut les distinguer.

Voyons d'abord les différences essentielles entre un journal tenu à la main et celui tapé sur le clavier. La rédaction du journal personnel sur l'ordinateur donne la possibilité de retravailler les phrases, les paragraphes (montage), c'est pour cela que les adeptes du journal tenu sur un cahier sont indignés, en reprochant aux cyberdiaristes le manque de sincérité. Ces premiers ne peuvent pas refaire la page. L'idéologie de la spontanéité et le support du cahier rapprochent le journal de l'aquarelle: la retouche est impossible, il faut réussir du premier coup. L'ordinateur permet de retravailler indéfiniment le texte, sans qu'il en reste trace. La fonction

¹ P. Lejeune, *Cher écran*, Paris, Editions du Seuil, 2000, p. 39.

fondamentale du journal est la mémoire et l'organisation des idées, sur ce plan, l'ordinateur est meilleur parce que nous pouvons diviser notre texte en fichiers et hiérarchiser les dossiers. Tout cela est immédiatement sous la main: nous avons la possibilité de consulter, tout en écrivant, n'importe quelle zone de notre journal. L'ordinateur économise l'espace et permet de retrouver n'importe quelle information, ou série d'informations. Si un auteur veut faire des extraits de son journal, ou un montage, ou en retravailler une partie sous forme de nouvelle, ou une autre réécriture, il peut le faire à partir d'une copie qui laissera l'original intact. En ce qui concerne le montage, nous pouvons imaginer une autre manière que la linéaire (couper et coller), qui est celle des liens hypertexte.

Maintenant, nous allons passer à la présentation et aux réflexions sur le journal web, qui prend un grand essor dans les années 90 et au début du XXI^e siècle.

Pour commencer, il faut donner ici une définition du mot blogue. C'est une

page web évolutive et non conformiste présentant des informations de toutes sortes, généralement sous forme de courts messages mis à jour régulièrement, dont le contenu et la forme, très libres, restent à l'entière discrétion des auteurs. [...] On trouve souvent dans un blogue des liens qui renvoient le visiteur vers d'autres sites.²

Citons une autre définition, donnée par Carl-Frédéric de Celles, instigateur de psst, un weblog québécois:

Le webabillard (weblog en anglais), c'est le média de l'instantané, un simple répertoire de liens commentés avec une saveur amusante et mis à jour régulièrement.

Sur la page web de "Niutopia", qui est un système gratuit de publication instantanée sur le web, on trouve un autre nom pour appeler le phénomène dont nous parlons. Il s'agit d'un joueb (contraction de journal web), un site web où des informations sont publiées fréquemment. Elles sont le plus souvent présentées par ordre chronologique et par catégories. Joueb est une traduction française du mot anglais blog (contraction de weblog) et ce site personnel offre des observations, informations, commentaires, journaux intimes, recommande des liens.

Aujourd'hui, où le journal intime est devenu un genre littéraire et où les écoliers tourmentés d'eux-mêmes et du besoin de s'exprimer, imitent leurs aînés comme à toutes les époques, le journal intime est à la fois très répandu et beaucoup plus précoce. Il est la première expression de l'être et réalise en même temps la catharsis du moi juvénile. On écrit pour fixer une image de soi qu'on vient de découvrir, qu'on sent fragile et fuyante et aussi pour s'en libérer. Comme l'ordinateur est devenu un outil quotidien pour beaucoup de personnes et surtout les jeunes, ils s'en servent pour écrire leurs journaux. Włodzimierz Karol Pessel³ nous avertit qu'il ne faut pas

² site web de l'Office de la langue française (www.olf.gouv.qc.ca), section "Terminologie d'Internet".

³ W.K. Pessel, "Stygmat szuflady a poetyka liternetowego banalizmu" in *Liternet. Literatura i internet*, red. Piotr Marecki, Rabid, Kraków 2002, p. 38.

toujours identifier le cri d'une génération avec la création autobiographique au sens large. Kevin Werbach écrit:

Des pensées sur des pages personnelles et des journaux intimes en ligne étaient présentes dès le début, mais les premiers sites qu'on pourrait appeler weblogs sont apparus vers 1997, et le phénomène s'est vraiment répandu depuis le 1999. Maintenant il y a des centaines de millions de weblogs vivants, et ce nombre croît tous les jours.⁴

Le succès instantané du blogue, son énorme popularité acquise si rapidement sont fascinants. On ne peut pas ne pas apercevoir ce fait qui est très significatif et apporte des informations sur la culture et l'homme contemporains. Le blogue a un grand potentiel et propose à chacun quelque chose d'autre, il offre une pluralité des dimensions qui promettent différents plaisirs, la possibilité d'assouvir des besoins variés et de réaliser divers désirs.

Les jouebis varient beaucoup dans leur forme, nombre d'auteurs et participants, sujets, fréquence de mise à jour, degré d'interaction avec les lecteurs etc. Ces informations peuvent prendre des formes très diverses : articles, brèves, programmes de spectacles, sorties de disques, agenda de clubs, planches de bandes dessinées, histoires de la vie quotidienne, pensées, photos n'en sont que quelques exemples.

Certaines personnes se servent de leur jouebis comme d'un journal à destination de leur proche famille et amis, ou elles mêmes, et nous allons concentrer notre recherche justement sur ce type d'écriture. D'autres gens construisent des sites d'actualité et de discussion où des rédacteurs et des modérateurs écrivent et sélectionnent des articles qui sont ensuite commentés par des centaines ou milliers de lecteurs.⁵

Beaucoup d'articles sur des weblogs soulignent leur nature personnelle, mais ce qui est essentiel, c'est le fait qu'ils soient organisés chronologiquement et formés de brefs fragments, souvent ajoutés. Les weblogs ne sont pas statiques, ils suivent les auteurs dans leurs vies et sont imprégnés de personnalité et d'individualité. Ils sont souvent écrits pour le plaisir de l'auteur, ou ils intéressent seulement un cercle limité de personnes, mais, comme c'est le cas de toute chose sur le web, il y a des perles parmi des ordures. Les cyberjournaux sont très variés et riches, nous ne pouvons absolument pas dire que les gens y écrivent plus mal ou mieux. Ce qui est frappant, c'est leur goût d'écrire et leur sérieux, ils font une chose risquée, difficile, parce qu'ils doivent se regarder en face et s'offrir au jugement des autres.

Le fait d'écrire est très important dans la dimension existentielle, il constitue une forme d'exister et de marquer sa présence. L'intimiste recherche la connaissance de soi, se connaître, pour lui, c'est aussi se faire connaître, s'affirmer.⁶ Pour lui, la question est celle de Hamlet, parce qu'il est condamné à se chercher pour être. La

⁴ Kevin Werbach, "Triumph of the weblogs" mai 2001, <http://www.edventure.com/conversation/index.cfm>

⁵ joueb.com/niutopia/

⁶ A propos de la problématique de la personnalité et de l'identité voir aussi J. Lecarme, E. Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 57.

réalité est une sphère publique et la vie dans la société est basée sur la persuasion de la communauté des perceptions, ce qui est présent pour les autres, et non seulement pour moi, existe vraiment. Tout ce qui naît dans nos cerveaux, esprits et corps (à commencer par la douleur et le plaisir, en passant par les passions, jusqu'aux idées les plus recherchées) mène une existence floue et instable, jusqu'au jour où nous le sortons des profondeurs de notre intimité. Il s'agit du fait de le raconter, exprimer, montrer. L'acte de communication est une impulsion naturelle chez l'homme et une condition de plénitude de l'existence. L'homme moderne veut marquer sa présence et cela ne peut pas être réalisé que dans le monde des médias qui, depuis longtemps, ne sont tout simplement plus une partie de notre réalité. Ils sont devenus un monde à part, un univers très puissant parce que l'homme contemporain croit aux informations présentées dans les médias. D'autres faits sont contestés et ce phénomène est un trait caractéristique d'une société démocratique qui a confiance dans la télévision, radio, presse, publicité, l'internet. L'hyperréalité et l'omniprésence des médias font croire que ce qui n'y apparaît pas, n'existe pas du tout. Il en résulte que des gens sentent le besoin d'être vus et entendus, un élan pour se montrer, le désir d'être célèbres.

Le blogue donne des chances de réaliser ces envies en étant, en même temps, un moyen d'"exister", une forme d'expression qui fait passer des sentiments intérieurs à l'espace public.

Zygmunt Bauman affirme que nous vivons dans un univers où nous sommes obligés de jouer plusieurs rôles et participer à beaucoup de situations en engageant seulement une part de notre être. Ainsi, nous perdons notre identité et avons le sentiment d'être un mélange des rôles que nous "jouons". Pour retrouver notre cohérence perdue, il faut acquérir la conviction d'être exceptionnels, uniques, distincts. Mais, en même temps, plus on devient irremplaçable, plus on a besoin d'être compris et acceptés. Nous voulons raconter notre expérience et avons besoin de quelqu'un qui confirme, en quelque sorte, la réalité de notre vécu, qui est patient, attentif sans demander la réciprocité, d'où la popularité des psychanalistes qui sont obligés de s'intéresser à ce que les patients disent. Jerzy Lis remarque dans son étude⁷ que l'écriture destinée strictement à son émetteur n'a pas de sens, car, à la considérer comme un moyen de communication, elle suppose une énonciation, laquelle par la suite doit atteindre un destinataire. Il dit que c'est⁸ un fait de civilisation contemporaine:

La naissance de cette forme d'expression individuelle à l'époque où l'homme éprouve au plus fort son inadaptation permet de croire que toute difficulté existentielle – impossibilité de communiquer avec autrui, échecs sentimentaux et professionnels, peur

⁷ Jerzy Lis, *Le journal d'écrivain en France dans la 1-ère moitié du XX^e siècle*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1996.

⁸ Il traite du journal intime.

de mort ou sentiment d'infériorité, s'exprime le mieux dans l'acte solitaire de la confidence écrite.⁹

De même, nous pouvons écrire nos "confessions" dans un blogue. Cette activité est souvent vue comme un exhibitionnisme, le dépassement de la frontière entre les domaines privé et public.

Philippe Lejeune écrit

qu'on est avec Internet devant le paradoxe d'une écriture sans "différence", qui rejoint presque l'instantané de la parole, et d'une intimité sans dedans, puisque apparemment tout est immédiatement dehors. Le moi individuel, qui s'est créé par intériorisation des structures sociales (le "for intérieur"), semble faire ici le trajet inverse.¹⁰

L'auteur transmet son message immédiatement, au moment de son apparition et de la formulation. Il a besoin d'être entendu, compris et veut savoir s'il y a d'autres personnes qui sentent comme lui, ou qui ont vécu la même expérience.

Il est temps de formuler une thèse concernant la nature du blogue. Nous pouvons risquer de dire qu'ici nous avons affaire à un intimisme à rebours, à un négatif du journal intime. En allant plus loin, nous dirons que le blogue n'est pas un journal intime en ligne, mais un canal de communication.¹¹ Il n'est pas l'énoncé d'une personne perturbée, dérégulée (exhibitionnisme), ici, nous distinguons sans problème un émetteur et un/des récepteur(s), qui peut/peuvent réagir en utilisant le même canal. Et pour beaucoup de personnes le blogue est un "endroit" très important, parce qu'il est pour elles le troisième lieu (après la maison et le travail) de développement de leur personnalité. Il a remplacé des communautés religieuses, des clubs sportifs, des pubs, le square, la rue.

Faisons maintenant une classification générale des blogues. Il y en a trois types: a) monologue, b) dialogue, c) communauté.¹²

Ad a L'émetteur transmet un message mais il n'y a pas de commentaires.

Peut-être que les lecteurs ne tiennent pas à se manifester parce qu'ils sont conscients que leurs messages peuvent avoir des répercussions sur le journal qu'ils lisent; peut-être n'ont-ils pas envie de changer l'univers du diariste par leur participation.

Ad b Il y a des commentaires, l'auteur y répond, donc il y a des liens qui se créent. Souvent, ce type tend à la dévirtualisation, donc à une rencontre dans le monde réel.

Ad c Le propriétaire du blogue est le modérateur d'une discussion. "Ça bouge" ici, beaucoup de liens renvoient à cette page. Pour mieux décrire cette variante, nous

⁹ Ibidem, p. 139.

¹⁰ P. Lejeune, *Cher écran*, op. cit., p. 193–194.

¹¹ Cette thèse a été présentée par Maria Cywińska-Milonas au cours d'un colloque consacré au sujet des liens de la littérature et de l'internet, qui a eu lieu le 19.04.2002 à Cracovie, à la galerie TAM.

¹² M. Cywińska-Milonas, "Blogi (ujęcie psychologiczne)" in *Liternet. Literatura i internet*, red. Piotr Marecki, Rabid, Kraków 2002, p. 99.

pouvons l'appeler tchat asynchrone. La communauté ce sont des personnes qui s'unissent pour être plus "visibles", discuter des idées nouvelles dans des forums, ouvrir une page web spéciale, p. ex. un magazine.

La relation entre l'émetteur et le récepteur peut être plus ou moins forte, mais elle est toujours importante. Le lecteur peut avoir un énorme pouvoir sur l'écrivain, p. ex. à travers une critique, des conseils, ou simplement par sa présence. Le récepteur, qu'il soit passif ou actif, peut influencer le contenu du blogue. La relation diariste – lecteurs, même si certains diaristes la minimisent, est ce qui caractérise le plus profondément le journal online (par opposition au journal papier par exemple). C'est ce qui fait qu'un journal online est une publication, alors que les journaux papier n'en sont généralement pas. De plus, si le lecteur n'avait pas existé, le journal online ne serait jamais apparu.¹³

Non seulement le lecteur est une motivation importante dans l'existence des journaux online, mais il est aussi l'une des forces qui les modèlent. Quand on écrit pour un lecteur, impossible d'ignorer ce qui va l'intéresser, bien que beaucoup de goûts soient dans la nature et qu'une grande variété de journaux puisse en théorie exister, intéresser. Le compteur qui indique le nombre de "visites", est la meilleure gratification de l'auteur du blogue. Si le lecteur n'est pas intéressé, il ne revient pas et s'il ne revient pas, le journal devient une publication sans public, donc une non-publication.

La participation du public peut prendre deux formes très différentes: la participation où il est visible, et celle où il est invisible. Nous pouvons imaginer qu'un auteur de journal publie les mails qu'il reçoit pour qu'ils soient lus par tous les autres lecteurs. C'est un cas de participation de type visible: les mails sont physiquement mis sur le journal au vu de tous, le lecteur reste tel qu'il est, il n'est pas filtré par l'auteur. C'est un cas extrême, mais qui ne serait pas complètement insensé: l'écrivain échange des mails avec ses lecteurs, cela fait partie de sa vie, donc peut faire partie de ce qu'il met dans son journal. Cependant, cette participation visible et directe n'est pas très intéressante puisqu'elle laisse le lecteur en tant que tel dans un journal.

La participation invisible peut être directe ou indirecte. Quand un lecteur écrit à un auteur pour lui faire part de ses réflexions sur le journal, contenu ou contenant, il s'attend à avoir un effet. Si quelqu'un écrit pour dire qu'il n'est pas content de la façon de traiter un sujet, pour un manque total de sensibilité par exemple, il s'attend à ce que l'auteur revienne sur sa page et donne des explications.

Donc qu'on choisisse de l'admettre ou non, de le montrer ou non, la participation du public est inévitable dans les journaux online, elle est même souhaitable, à condition qu'elle soit contrôlée. Le public peut apporter beaucoup à un journal et à son auteur, le problème étant de savoir où arrêter cette influence.

Faisons une catégorisation psychologique des blogues. D'après Maria Cywińska-Milonas ils peuvent être:

¹³ Voir J. Momro, "Henri Frédéric Amiel i Maria Baszkircew w internecie. O blogach okiem literaturoznawczym (i nie tylko)" in *Liternet. Literatura i internet*, op. cit., p. 114.

- exhibitionnistes (photos, aveux)
- extravertis
- autothérapeutiques
- autodestructifs (il s'agit de la pression qui résulte du jugement des autres)
- autoprésentatifs
- autopromotionnels (avec toutes les stratégies du marketing à l'appui: un titre alléchant, invitation à lire, visiter)
- présentatifs de leur création.¹⁴

Le blogue a aussi son côté ludique, ce qu'on voit dans les jeux de mots, la maltraitance de la langue, la jonglerie avec les signes et significations. On rencontre des expériences formelles: mélange des langues, anarchie de l'orthographe, fascination du langage parlé et du slang électronique, emploi d'argot et essais de poésie. A ces éléments s'ajoutent des jeux avec la forme graphique du texte: taille, couleur et caractère des lettres, construction des lignes, manière d'insérer des photographies et des images, emploi des smileys: ☺, ;-), et autres : :-&, ☹, :-D (grand sourire), 8-) (qui porte des lunettes),):0 (vache), :-/ (scepticisme), ;-)- (l'eau m'en vient à la bouche).

La nouvelle langue française qui se développe sur Internet va progressivement s'éloigner du français standard écrit, comme l'américain de l'anglais. Ici l'écrit suit l'oral au lieu de le tirer en arrière (p. ex. la chute du “ne” pour la négation, “ya” pour “il y a”, etc.). Dans la plupart des cas, ce ne sont pas des expériences littéraires conscientes et finales, mais elles naissent dans l'espace entre la volonté de s'exprimer pleinement (d'où un langage unique) et celle de jouer des tours. Le fait d'écrire un blogue a aussi son côté carnavalesque, parce qu'en le faisant, on porte un masque. On peut se cacher et, en devenant un autre, être soi-même pleinement, parce qu'on peut cesser de jouer son rôle social pour mettre en valeur sa personnalité. Ou, au contraire, on cède à la tentative de faire semblant d'être quelqu'un d'autre, de se créer à nouveau, se permettre de violer des règles, dépasser des limites, provoquer, blasphémer, se dénuder. Ça vient facilement, parce qu'on se meut dans un espace volatil, fugace, ou même virtuel, donc on ne sent pas la responsabilité. Une page web peut être modifiée ou disparaître à tout moment, une page papier est durable même si l'on la distribue à moins grande échelle, on l'archive, on l'indexe, on la bibliographise, on la préserve en la stockant. L'histoire sur le web est un trou noir, c'est le papier qui la préserve, alors pour durer, pour exister réellement, il faudrait imprimer son site et le publier.

Sur internet, on peut toujours enlever un fragment dangereux, effacer des traces ou disparaître complètement pour réapparaître comme quelqu'un d'autre, recommencer, renaître dans une simulation éternelle.¹⁵ L'identité que l'on manifeste sur le

¹⁴ M. Cywińska-Milonas, op. cit., pp. 103–106.

¹⁵ Małgorzata Kozera, “Meble Strefa Tekstu”, N° 4, janvier 2002.

Web est un rôle que l'on joue, comme on joue un rôle dans toutes les circonstances de la vie. Seulement, sur le Web, le phénomène est intensifié, et du coup le rôle que l'on y joue est ressenti un peu plus fortement. C'est particulièrement la distinction avec les autres rôles qui reflètent également notre personnalité et que l'on joue dans le monde "réel", qui se fait le plus fortement sentir et qui fait que ce rôle semble parfois nous échapper.

Fonctions d'un site personnel

Des weblogs sont des mécanismes qui servent aux gens à partager leurs vies et intérêts avec une audience globale, à construire des communautés ou à créer des sources d'information. Ils sont toujours dynamiques, un nouveau contenu est ajouté quand l'auteur a quelque chose à dire... dans beaucoup de cas tous les jours, ou même plusieurs fois par jour.

Pour mieux voir la diversité des causes qui poussent l'individu à écrire, voilà une catégorisation téléologique des blogues.¹⁶

1. Besoin d'appartenance.
2. Besoin d'autoréalisation.
3. Besoin de gratification de l'ego.
4. Besoin d'antidépersonnalisation.
5. Besoin de pouvoir.
6. Elimination de la frustration.
7. Besoin de partage, de contact.
8. Besoin de créer.

Ad.3. Il y a des personnes qui ont besoin d'être au centre de l'attention parce que cela leur permet de se sentir bien.

Ad.4. Quand des personnes commencent à croire qu'elles ne sont qu'un petit élément de la machine qu'est la société, elles cherchent à se différencier des autres. Le blogue est un moyen de le faire.

Ad.6. La vie au jour le jour, particulièrement dans de grandes villes, est liée à la frustration, et le blogue donne la possibilité de se plaindre, d'extérioriser de mauvais sentiments.

Ad.8. Beaucoup de personnes veulent être publiées, et le blogue le permet sans beaucoup de difficultés. Il ne faut pas l'acceptation de quelqu'un d'autre, ni un beau style, ce qui ne veut pas dire que l'on ne trouve pas de littérature dans les blogues! Il y en a qui surprennent et auxquels on a envie de revenir. A titre de curiosité, il faudrait dire aussi qu'il existe des cours où l'on peut apprendre à tenir son blogue.

(p.ex. www.colba.net/~micheles/ecrire.htm)

Le blogue favorise la communication avec les gens et le lecteur peut contacter l'auteur en écrivant sur son adresse e-mail. Ce qui est intéressant, c'est la structure

¹⁶ Voir M. Cywińska-Milonas, op. cit., pp. 106–107.

renversée de la prise de contact. Le lecteur commence par connaître des attitudes, opinions, expériences, rêves de quelqu'un, et seulement après il entre en relation avec lui. Ainsi, il trouve des personnes qui lui sont en quelque sorte proches, ce qui promet une vraie compréhension et des conversations dépassant un "small-talk" banal. Pour que le lecteur réagisse, l'auteur exploite l'un des trois sommets du triangle autobiographique – modèle de Małgorzata Czermińska – à savoir celui qui correspond au défi.¹⁷ Les mots-clés du journal web sont "partage", "interaction", "expression", et ils cachent une même idée, le besoin d'être lu, connu, apprécié. L'Internet est un espace de dialogue, il est libre et rapide, donc approprié aux exigences de l'homme contemporain. Il faut se rendre compte que le web est fréquenté par un grand nombre de personnes, il y a beaucoup plus de monde que dans la rue, où l'on ne connaît généralement personne. Chose incroyable pour les non-pratiquants, les gens rencontrés sur l'internet sont proches, causent et répondent aux textes et aux petites vanités, remarques, souvenirs, idées ou théories fumeuses, ils existent vraiment et font des remarques, des théories, analyses, bref, sont plus "vivants" que la plupart des gens. Cette raison encourage et permet de continuer un site. A la surprise des premiers contacts virtuels se substitue celle des contacts "réels". Le web n'est donc pas du tout ce que décrivent certains journalistes, c'est une machine à relations humaines qui est "chaude", c'est un nouveau lien social, encore un peu fragile. Ce type d'écriture donne aux écrivains de la liberté et du plaisir, ce qui favorise la création. Serge Langevin dit pourquoi il écrit son blogue: "Je me réjouis de 2 choses : 1 Les contacts : «les bons liens créent les bonnes amitiés»... 2 L'absence totale de censure".¹⁸

Le journal "en ligne" n'est donc plus un site retiré loin du monde, l'ordinateur change le rapport à l'écriture, mais il n'est pas plus artificiel que le cahier. Regina Bartoszyńska-Lubas suit l'idée de Philippe Lejeune, en disant que le journal est créé pour que l'auteur cherche à l'intérieur de lui-même,¹⁹ tandis que l'ordinateur dirige des recherches vers l'extérieur de l'écrivain. Internet ouvre un nouveau monde de communication où le diariste se trouve mélangé à un cocktail d'autres solitudes qui s'épanchent. Philippe Lejeune, dans *Cher écran*, emploie deux beaux oxymores pour définir ce nouvel espace offert à l'individu: la sienne, "intimités de réseau", et celle de Dominique Wolton, "solitudes interactives".²⁰ Pour qu'on accède à un blogue, il faut qu'il soit équipé de "liens", qui l'intègrent à une imprévisible symphonie. La visibilité est un point très important, crucial sans doute, car nombreux sont les nouveaux arrivants qui veulent lire quelque chose de nouveau, mais ils ne connaissent pas les adresses. Le problème, c'est que le site individuel, quelque part, est

¹⁷ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt (świadection, wyznanie i wyzwanie)*, Kraków, Universitas, 2000.

¹⁸ www.uzine.net 13 novembre 2001, par Serge Langevin

¹⁹ R. Bartoszyńska-Lubas, *Récit de vie et des médias*, Ruch literacki 2000, cahier 5, p. 611.

²⁰ P. Lejeune, *Cher écran*, op. cit., p. 388.

peu visible. Pour être vu actuellement, il faut jouer l'agrégation du portail, du moteur de recherche, du forum, cercle (webring) et de la mailing-list.

Le fait de tenir un blogue a aussi une dimension sacrale. On peut le considérer comme un rite, un moment de la journée où l'on s'arrête pour oublier les soucis quotidiens et entrer dans une autre réalité. C'est là qu'on réfléchit sur des sujets importants, l'on médite, entre dans son for intérieur, dans son intimité pour créer.

La tenue de son blogue peut devenir dangereuse pour l'auteur, car depuis que – via son site personnel – son avatar existe, le moi tout court peut être complètement illusoire. Le net, en grande partie, représente le lieu d'une existence plus riche (en contacts, en réflexions), que celui de la vie quotidienne. La séparation des deux “moi” est de plus en plus forte, et là, il n'y a pas de réelle “satisfaction”. Grosse Fatigue, auteur d'un blogue, se pose la question sur le sens de son écriture:

Après deux ans d'expérience en site [...] ce qui n'était au début, à l'été 1999, qu'un lieu d'entraînement à l'écriture-défolioir, est devenu avec le temps un problème psychique à lui tout seul, et il serait temps que je rencontre un psychiatre, pour dédoublement de la personnalité. Car il y a au moins deux raisons pour faire un site personnel [...] la première raison invoquée dans ma démarche, c'était une sorte de stockage. Stocker des idées quelque part, et en stocker la forme à un moment donné.²¹

Finalement, le site personnel, comme le journal intime traditionnel, sert à dilater le temps et est un moyen de se faire plaisir. Il peut contenir des réflexions personnelles, des remarques quotidiennes, mais il peut être aussi quelque chose de plus: un forum international d'échange des pensées, un lieu d'expression artistique, ou, tout simplement, un remède contre le cafard.

Blog - negatyw dziennika poufnego ?

Streszczenie

Wiele osób, które pisały przez lata w zeszytach, zdecydowało się na zmianę narzędzia po zakupie komputera. Następnym krokiem jest często decyzja o zamieszczaniu codziennych notek w Internecie. P. Lejeune pisze o tym w książce *Cher écran (Drogi ekranie)*: “W sieci poruszacie się w przestrzeni, której logika jest przeciwna logice dziennika poufnego: natychmiastowość (zamiast dystansu czasowego), komunikacja (w miejsce dyskrecji) [...] to rodzaj pisemnej konwersacji [...] “pogaduszki” z nieznanym”²²

Blog to ciągle zmieniająca się strona internetowa, prezentująca różnorodne informacje, zwykle w formie krótkich, regularnie publikowanych wiadomości, których zawartość i forma są bardzo dowolne. Jest on zwykle wyposażony w linki, które odsyłają do innych stron. Pierwsze blogi pojawiły się około 1997, a dziś są setki milionów “żywych” stron i ich liczba

²¹ www.uzine.net, 11 octobre 2001 par Grosse Fatigue.

²² P. Lejeune, *Cher écran*, Editions du Seuil, 2000, s. 39.

stale rośnie. W przypadku blogów mamy do czynienia ze swego rodzaju intymistyką na wspan, z negatywem dziennika poufnego. Idąc dalej można wysnuć tezę, że nie jest to dziennik poufny on line, ale kanał komunikacyjny, mający trzy warianty: monolog, dialog, wspólnota.²³ Słowa–klucze dotyczące dziennika internetowego to “dzielenie się” “interakcja”, “ekspresja” i zawierają one tę samą ideę – potrzebę bycia czytany, znanym, docenianym. Blog nie jest miejscem oddalonym od świata, ponieważ samo narzędzie zmienia stosunek autora do pisania.

²³ M. Cywińska-Milonas, “Blogi (ujęcie psychologiczne)” in *Liternet. Literatura i internet*, red. Piotr Marecki, Rabid, Kraków 2002, p. 99.

Spis treści

SUR LA POÉSIE

- Bertrand Degott**
Regarder le monde en vers 3
- Ferdinand Stoll**
Paul Valéry : De la poétique à la poésie 17

SUR LE ROMAN

- Ryszard Siwek**
James Ensor ou le piège du masque 23
- Agata Kraszewska**
L'image de la maison dans la création littéraire
d'Antoine de Saint-Exupéry 35
- Dominique Rougé**
Jean Reverzy, témoin du passage 47

MOI ET L'AUTRE SUR LA SCÈNE

- Alicja Rychlewska-Delimat**
Le secret de Don Juan. Le personnage de Don Juan
dans trois versions du mythe 59

Krzysztof ChodackiLa rencontre de l'autre dans *L'iconoclaste* de Gabriel Marcel 75**L'IDENTITÉ PHILOSOPHIQUE, LITTÉRAIRE ET POLITIQUE****Regina Lubas-Bartoszyńska**

L'identité : esquisse du problème 93

Maria GubińskaLa quête identitaire dans les deux romans
de Tahar Ben Jelloun : *L'Enfant de sable* et *La Nuit sacrée* 101**Wojciech Prażuch**

L'identité européenne – un projet en devenir 109

L'HISTOIRE ET CONTEMPORANÉITÉ**Marta Cichocka**

Le temps et ses histoires 125

Mariusz MisztalThe Virgin or the Wanton? The Negative Representations
of Queen Elizabeth Tudor in Popular Opinion 137**Andrzej Kuropatnicki**Sir Thomas Elyot's *The Castel of Helth* as an Example
of Popular Renaissance Medical Literature 149**Magdalena Szura**

Blogue – un négatif du journal intime? 163

