



ATALA

REVUE DU CRU DE CHATEAU

(Cercle Universitaire du Lycée Chateaubriand à Rennes)

Hors-Série



VIRO ILLUSTRIS



ANDRÉ HÉLARD





Remerciements *Sonia Barraud, Patrick Violle*

Conception et réalisation de la maquette

Claude Moreau Professeur au Lycée Chateaubriand





SOMMAIRE

AVANT-PROPOS	5
Luc Vigier	7
<i>Mes premières vacances</i>	
Armelle Clatin	15
<i>Hésiode, un maître de vérité</i>	
Bernard Auzanneau	21
<i>Augustin à Cassiciacum</i>	
Patrick Violle	29
<i>Les enfants du capitaine</i>	
Mathilde Thorel	41
<i>Un roman pour les beaux jours</i>	
Paul Jacopin	55
<i>Ceci est mon corps</i>	
Jean Rohou	63
<i>La sexualité dans la tragédie racinienne</i>	
Alain Trouvé	83
<i>Baudelaire et l'invitation au voyage</i>	





Marie-Claude et Pierre-Henry Frangne <i>Avez-vous vu « Pandora » ?</i>	95
Pierre Champion <i>Au stade comme au théâtre</i>	107
Bibliographie	111
Les Souscripteurs	113





Avant-propos

Entre le numéro 2 d'*Atala* (mars 1999, *La Traduction*) et le numéro 3 (*L'Histoire*, mars 2000), voici déjà un hors-série !

C'est qu'il s'agit de fêter André Hélard.

André part en retraite : de son poste de professeur, mais non du comité de rédaction de la revue... À quelques-uns, nous avons pensé qu'*Atala* pouvait lui offrir un cadeau particulier, digne d'une carrière tout entière passée à Château, et qui s'achève, heureuse coïncidence, avec la dernière année scolaire du siècle : tant de travail, dans presque toutes les classes de l'établissement, avec tant de collègues et pour tant d'élèves...

Désormais rodé, l'instrument le permettait.

Amis, collègues, anciens élèves ; étudiants, professeurs actifs ou retraités ; il n'a pas fallu longtemps pour rassembler des souscripteurs et des contributeurs. Pour ceux-ci, le jeu consistait à écrire pour André, par amitié, de ce qui les intéressait sur le moment et qui pouvait l'intéresser.

D'où ce sommaire et cet ordre, simple et évident, qui consiste à aller de l'Antiquité à la fin du XXème siècle, suivant l'ordre consacré mais un peu étendu du Lagarde et Michard, et avec quelques trous. Le tout précédé d'une fantaisie théâtrale qui te rappellera, mêlés, divers souvenirs, et suivi de quelques récits touchant à certain événement footballistique.

Bonne retraite, André. Entre autres occupations, tu la passeras sûrement à augmenter encore ta bibliographie. Mais aussi on te verra, espérons-le, dans les théâtres de la ville, dans les tribunes de la route de Lorient, puisque le Stade suscite en nous de si grandes espérances, et du côté de Bourg-des-Comptes, attentif avec Cambouis à surveiller tes lignes, du moins en imagination.

Le CRU de Château







MES PREMIÈRES VACANCES

Saynète pédagogique

Orientées vers un travail de plus en plus productif, les sociétés industrialisées sont désemparées devant l'obligation qui leur est faite de reconnaître non seulement une place mais mieux encore une valeur positive au repos, au temps libre...

Encyclopaedia Universalis, tome 19, 973 c

La salle principale d'une bibliothèque khâgneuse où l'on vient d'accrocher des lampions. Au fond, on aperçoit de gigantesques paquets-cadeaux. De l'un des paquets dépasse un guidon de vélo tout terrain. Le professeur surgit par la gauche, encombré de valises, d'un grand poster du Bauhaus dans une main et d'une reproduction de Schiele dans l'autre. Il est habillé de couleur vives. Moustache poivre-et-sel. Pantalon jaune. Pull-over violet. Dépose ses valises et entreprend de coller les posters sur l'un des murs de la bibliothèque. S'arrête devant une guirlande de lampions qui traversent la scène et qui représentent chacun un signe différent du zodiaque. Regarde attentivement les lampions et semble vouloir les déchiffrer un à un. Glisse un doigt dans l'un, s'y brûle.

Sur le devant de la scène, à la droite des spectateurs, un bibliothécaire s'affaire, un lecteur de code barre à la main, au milieu d'une grande pile de livres à classer, derrière laquelle il tente de se cacher. De temps à autre, malgré tout, un bip électronique retentit signalant la saisie informatique d'un ouvrage, suivi de l'éclair rouge du lecteur.

LE PROFESSEUR. Ah, on doit fêter quelque chose (*il souffle sur son doigt*), n'est-ce pas, (*s'adressant au bibliothécaire*) hum, quand on accroche des lampions c'est qu'il est temps de dire que quelque chose





va se faire, que quelque chose va se produire, enfin, non ? D'habitude, c'est comme ça. Les lampions, malgré leur air, c'est le début de la crise. Et puis des petits choux à la crème, prêts à éclater. Hum ? (*goûtant*) Ah ! Mais vous êtes là, vous ?

LE BIBLIOTHÉCAIRE (*visiblement gêné*). Tiens, déjà de retour ? On attendait le bus pour cette nuit, un bon gros bus chargé de victuailles entamées, fleurant bon le jambon et l'œuf dur, d'où se déversent, l'œil hagard, les élèves épuisés. D'habitude, c'est la nuit... Oui, oui, d'habitude, voilà, c'est ainsi, et ensuite on dit qu'on fait la fête, les gens viennent, il y a de la joie et puis tout le monde s'en va. Pas de raison que ce soient seulement les khâgneux qui la fassent, hein, la fête, n'est-ce pas ? Voulez-vous bien me passer *l'Esthétique* qui est devant vous ?

LE PROFESSEUR (*s'apprêtant à donner un ouvrage épais puis renonçant et fixant la couverture d'un autre livre*). Vous ne voulez pas *Le Théâtre et son double* plutôt ? C'est un joli texte, qui pèse son poids de nerfs et de cris ou, tenez, ah, Giorgio...

LE BIBLIOTHÉCAIRE. Non, donnez-moi *L'Esthétique*... Ça, c'est du cours, et Seigneur, des élèves comme on n'en fait plus ! Capables de tout prendre en notes, et de transmettre l'ensemble à la postérité... Tandis qu'Artaud, la poétique pseudo-moderne du rôle et, permettez que je dubite, mais *Les Cenci*... Pourquoi pas Ghelderode tant que vous y êtes... Qui s'est chargé de leur message ?

LE PROFESSEUR. Je vous accorde qu'il y a, chez Hegel, quelques passages désopilants sur la tragédie... Tenez, je vous lis ça : « Les tragédies de J'expire (ah ah) pardon, ce n'est pas cela qui est drôle, les tragédies de Shakespeare donc, malgré ce qu'elle peuvent avoir de national, c'est l'universel humain qui y occupe toujours une place prépondérante si bien que les seuls pays où Shakespeare (ah, ah, excusez-moi, ça me reprend, c'est la fatigue du voyage !) n'ait pas trouvé bon accueil sont ceux où les conventions artistiques sont d'un caractère étroit et spécifique qu'elles rendent le public absolument impropre à jouir de nos œuvres. Les drames antiques... »

Entre le Directeur, costume, cravate.

LE DIRECTEUR (*la main tendue, s'adressant au professeur*). Ah, Monsieur Hélard ! Déjà revenu ? Comment allez-vous en ce jour particulier ? Un soulagement, n'est-ce pas ?

LE PROFESSEUR. Pardon ? Ah oui, un soulagement. Il était temps d'arrêter le pumpernickel et le *forêt-noir*. Pour commenter les toiles de Klimt et les parois jaunes de Schönbrunn, ça entrave.





À cet instant retentit en arrière-plan la Marche de Radetzky et surgissent de derrière les rayons de la bibliothèque une foule de khâgneux déguisés. Puis apparaît la fanfare des professeurs de lettres, de philosophie, de langues anciennes et vivantes, d'histoire, jouant qui de la grosse caisse, du violon, de la trompette etc. Les lampions illuminent soudain la pièce de couleurs variées comme dans un night-club.

LE DIRECTEUR (*ton solennel tandis que la musique passe en sourdine*). Monsieur Hélaré, André, cette petite surprise que nous vous avons réservée est peu de chose en comparaison d'une carrière qui... (*sa voix se perd derrière la musique qui reprend*)

LE PROFESSEUR (*se penchant vers le bibliothécaire qui s'apprête à emboucher un tuba*). Ce doit être quelque chose de très important, puisqu'il y a la musique et les lampions. Pierre, dis-moi, j'arrive juste de Graz ! Qui fêtons-nous ? Un empereur ? Un politique ? Le Maire ? Un intégré à Ulm ? (*Le bibliothécaire lui sourit et se met à souffler joyeusement dans un cuivre gigantesque pour soutenir, ostinato, le rythme de la marche.*)

LE DIRECTEUR (*dont la voix émerge parfois de la confusion sonore générale*)... ce spécialiste des langues grecques et latines que vous fûtes, passionné par toute la littérature et surtout par le théâtre...

LE PROFESSEUR (*poli mais légèrement agacé, en aparté*). On enterre qui ? Il ne faudrait pas que ça me mette en retard, j'ai un cours à fabriquer, pour demain. Bon, je leur dis quoi, déjà, voyons... Je dois leur parler de la dégradation des valeurs dans la littérature d'Europe centrale au tournant du siècle. Bah, pas mal. Donc (*assis au bord de la scène consultant vaguement d'anciennes notes, écrivant à l'aide d'un grand pinceau et de plusieurs pots de peintures sur une vaste toile blanche et s'agitant peu à peu*) je pars de cette histoire de train à la frontière dans *Törless*, voilà, une frontière, et toc, l'orientation des rails, et hop, là je leur parle de François-Joseph, de ses moustaches et du nez qui coule chez Musil, et voici venir le temps de l'aigle double écroulée, de l'empire foudroyé, toute la théorie romanesque qui se noie ! Ainsi que les frontières du récit... très bon, ça (*coup de pinceau bleu ou vert*) et les intuitions du *brave soldat* ! (*longs et vigoureux coups de pinceaux*) Ce qui me permet de relire Kundera, page 125 ! Citation ! En entier ! Pour rejaillir en Cervantes (page 34)... La naissance du roman ! Et de là je saute du côté des *Somnambules* (tome II, partie 4, page 689) pour reve-





nir aux hypothèses de la fiction... Là je redis le sujet de dissertation pour la semaine prochaine ! Mais où placer Aristote et Furetière ? Bah, bon, reprenons... Faut ménager une liaison avec la poétique romanesque chez Diderot, sans doute, c'est comme ça, voilà. Et puis je leur colle un entraînement à l'oral de l'impro. Voi-là ! *Le brouillon qu'on aperçoit se présente à peu de chose près comme un tableau de Pollock, parsemé de couleurs, de taches et de traits multicolores. Contemplant le résultat : C'est plutôt pas mal pour un retour de vacances...*

LE DIRECTEUR (*même jeu*) ... savent ce qu'ils lui doivent et se souviennent... et les loisirs rennais... de tant de mots... ah *words, words, words* mais...avec profit...

LE PROFESSEUR. Ça commence à durer. Germaine va encore dire que je traîne. Faut trouver l'excuse. Partir discrètement. Par la porte du fond. *S'éclipse sur le devant de la scène et sur la pointe des pieds vers la gauche, tandis que, sorti des rayons, s'approche, marchant derrière lui un vénérable personnage ressemblant au maître d'œuvre de La Tempête ou à Strehler, comme on voudra. Il tient dans sa main droite un long câble muni d'un crochet qu'il fixera à la ceinture du professeur lorsque celui-ci se retournera.*

LE DIRECTEUR (*même jeu*). Et, cher André, en ce jour de votre retraite...

Le professeur se fige et se crispe sur la poignée de la porte, se retourne vivement et s'avance vers l'estrade où se trouve l'orateur, étirant le câble qui descend des combles au-dessus de la scène jusqu'à le faire grincer. La musique s'arrête.

LE PROFESSEUR. Je vous redemande pardon ?

LE DIRECTEUR. ... Euh, ne vous excusez pas, l'émotion, en ce jour, vous savez, est toute naturelle.

LE PROFESSEUR (*apercevant derrière lui Prospero qui se tient assis, l'air préoccupé, près du rayon « Critique théâtrale »*). Ah ! Bonjour ! C'est donc vous ! Je ne crois pas vous connaître — l'établissement est si vaste, quoique ma salle soit toute petite — mais je vous souhaite tout de même une bonne retraite, sincèrement, voilà. Bon. C'est bien, on peut faire du vélo et de la pêche à la ligne. Je connais un coin du côté de Bourg-des-Comptes qui...

PROSPERO (*levant lentement la tête*). *I beg your pardon?*

LE PROFESSEUR. Ah, vous aussi, n'est-ce pas, cela vous surprend, mais l'émotion, en un tel instant... Vous êtes britannique ? Diable. C'est





que j'ai un peu perdu mon anglais avec tous ces voyages. Attendez, je vais essayer de me passer des traductions de Claude et de me souvenir de ma jeunesse folle... Euh, « *It was a hard day's work, isn't it? And you were working like a dog?* »

PROSPERO. « ... *We are such stuff as dreams are made of* »

LE PROFESSEUR. Certainement, et les vapeurs de « Bierstube Magie allemande » également, n'est-ce pas, les *Verwirrungen* des grandes pâtisseries viennoises. Dites, vous êtes un peu, un peu *out of date*, non ? pour être assistant au Lycée Chateaubriand...

PROSPERO (*menaçant*). « *and our life Is rounded with a sleep* »

LE DIRECTEUR (*qui a repris son discours*). Ainsi, parce que vous, et tous ceux qui, et que, enfin pour, pour l'éternité dont...

LE PROFESSEUR. C'est vrai que je me sens un peu fatigué, vous savez, de cet épuisement particulier du pédagogue qui, parlant pendant quatre heures d'affilée, doit en dormir autant pour retrouver les forces de relire tout Musset...

PROSPERO. « *To die, to sleep, no more...* »

LE PROFESSEUR (*lui posant la main sur l'épaule*). Bah, je vous comprends, vous n'êtes pas gai, ce n'est pas facile de quitter ses khâgneux, de quitter l'extraordinaire silence des khâgneux... mais enfin... « Choisisse qui peut ! Nous vivons en un temps où la magie a rendu la prédiction de Prospero tangible, et pour demain, non seulement aux princes, croyable le retour au sommeil circonvoisin des plus humbles objets, aussi sommes-nous prêts à penser que c'était là tout ce que par un détour de splendeur a voulu dire, et dit, l'Acteur qui revient à la fin de la pièce, bonnet en main, demander l'indulgence... » Ah ça, oui, c'est du Aragon et ça ne court pas les rues, de nos jours, en Prépa, du Aragon. Sauf « Bierstube ». Il faut reconnaître. Mais c'est à cause de Ferré. *La Rose et le Réséda* aussi. Mais *La Mise à mort*, pensez-donc !

LE DIRECTEUR. C'est pourquoi, cher, et le champagne qui, en cette fin de siècle, pénultième de, passons la parole aux petits fours, sans qui rien ne serait possible ni sur la scène ni dans la salle et c'est le moment de vous offrir les cadeaux.

TOUS. Les cadeaux ! Les cadeaux !

LE PROFESSEUR (*recevant les cadeaux et les donnant à chaque fois au vieil homme assis derrière lui, contournant les élèves et les professeurs jusqu'à former avec eux un écheveau inextricable au centre duquel, bientôt, il ne pourra plus bouger*). Eh bien, vous voici comblé ! Quelle belle carrière en effet ! Le vélo a une sonnette. Quelle amitié et quelle joie ! La canne à pêche est télescopique. Il faut que j'y aille. Par-



don. (*S'emberlificotant*) Excusez-moi. Oui. C'est comme ça. Le travail. Il faut que j'y aille ! J'ai réservé au *Bœuf doré* ! (*burlant*) Et Germaine qui revient du Mans ce soir !

LE DIRECTEUR. Et pouf, et vlan, et paf ! Rendez-moi mon verre nom de Dieu ! Sans blague, et une certaine émotion, cela va sans dire, que cette soirée vous est consacrée, la modestie de. Voici, j'en ai fini, cher André.

LE BIBLIOTHÉCAIRE (*prenant place au centre de la salle, le tuba enroulé autour de l'épaule, tandis que la musique décroît peu à peu*). Cher André, nous vous avons réservé, nous nous sommes permis, et puis cela s'est fait... (*Grands signes en direction du groupe du fond d'où se détache timidement un professeur déguisé en Don Quichotte, portant plat à barbe et grande pique en bois. On devine, sous la cuirasse un pan de veste en tweed à motifs.*)

DON QUICHOTTE (*qui tient un petit livre à la main*) Permettez-moi, cher André, de vous offrir, au nom de tous vos collègues, élèves, parents d'élèves et personnels administratifs ce petit mélange de proses en hommage amical à vos années de « prépa ». Voici. Voilà. C'est pour vous. De la part de tous. Voilà. Tenez. Ce petit cru de château, c'est le vôtre. Tandis que vos élèves vous ont réservé une autre petite surprise...

LE PROFESSEUR (*ligoté et tendant un bras demeuré libre*). Laissez-moi jeter un coup d'œil. (*S'adressant au vieil homme qui s'est approché et lui a posé la main sur l'épaule.*) Hu, ça, c'est de la mise en page. On n'arrête pas le progrès. Vous en avez de la chance ! Tout un livre pour vous ! Rendez-vous compte ! Ça alors ! Il n'y a pas deux jours, Alain (je t'ai re-con-nu !) commentait encore la recourbe freudienne des doigts chez Rossetti, si, si. Les khâgneux en faisaient des soleils ! Il est revenu exprès pour vous. Ça fait plaisir, hein ? Dites, il faudrait vraiment que j'y aille. J'ai répèté ce soir.

Le Chœur des élèves s'approche alors lentement tandis que Prospero délie le professeur en le faisant tourner sur lui-même comme une toupie.

CHŒUR DES ÉLÈVES (*équipé d'instruments loufoques et antiques, gamelans et gorong*).

Assis, debout, sérieux, dormir, assis, manger (bis)





Le Choryphée

Ohio Ohio

Le Restaurant Universitaire

Les betteraves les néons les escalopes le bruit

Et le chien fou de la logeuse.

Ainsi ils disent la longueur des nuits

Ô rancunes de Chronos !

Le Chœur

Écrire, parler, sérieux, fatigue (bis)

Aimer (vite)

Se taire, écrire, apprendre, reprendre

Le Choryphée

Ohio ohio

La vieille chambre de la rue Courteline

Et les bars de Saint-Michel

Ainsi ils disent le drame des livres feuilletés

Ô destin des Assis (genoux aux dents, verts pianistes)

LE PROFESSEUR (*légèrement sonné*). Très très bien. Je dirai à Germaine que c'était très, très bien. (*Tente de sortir mais le câble se tend et fait revenir le professeur vers le centre de la scène. Les lampions projettent en ce centre les lumières croisées et fixes de leurs signes. Le vieil homme s'approche et chuchote quelque chose à l'oreille du professeur.*) Ah ! Ah ? C'est donc de moi qu'il s'agit ce soir ? De moi ? Mes premières vacances ? 37 annuités et demie ? Vous rêvez ! Je disais : *You are dreaming!* Yes. Comment ? *We are such stuff*, ah oui, diable, vous l'avez déjà dit, ça. Ah non, dites-donc, on ne me la fait pas... C'est impossible. De toute façon mon emploi du temps... Et puis c'est en train de changer l'âge de la... comme vous dites... On y pense très fort au plus haut niveau... Et cela sera voté prochainement au Parlement... Mais on ne se presse pas. Il ne faut pas se presser.



Entrent Germaine qui porte un gigantesque pot de rillettes, Cambouis, Marcel, Roger et les autres équipés de divers accessoires de plages et de cannes à pêche.

TOUS. Salut Fernand ! Bonsoir tout le monde ! C'est l'heure solennelle !

GERMAINE. Eh bien ? On a l'air tout chose. Eh ! Oh ! Fernand, on n'a pas bataillé pendant des siècles pour faire une tête de tragédien le jour de sa retraite ? Et les acquis sociaux ? Et les congés payés ?

FERNAND. Bah, ce soir, les acquis sociaux, je crois que je m'en balance. Moi, je fais grève quand j'ai envie, pas comme ça, et pas si longtemps !

TOUS. OOOOOh.

CAMBOUIS. T'en fais donc pas, Fernand, il y a les rivières, les brèmes et les asticots qui se tortillent au bout de l'hameçon, les goujons frits et la construction du métro. On ne va tout de même pas rater le prochain écroulement ! Tu prends un petit pliant, tu t'assois et tu attends, c'est comme la pêche à la ligne. Vive le gruyère rennais ! Rien ne prend à Rennes, tout se casse la gueule !

FERNAND. Et François-Joseph ? Et la goutte au nez de François-Joseph ? C'était important, ça.

GERMAINE. Ce qui est important ce soir, c'est que tu songes un instant aux nuits d'été. *(On s'aperçoit alors que les amis de Fernand sont eux aussi reliés à un câble qui s'étire peu à peu et les élève à environ un mètre au-dessus du sol. Un système de harnais permet aux acteurs de trouver rapidement leur équilibre en position horizontale. Le vieil homme soulève Fernand et le laisse suspendu tandis que le reste des personnages costumés s'efface derrière les rayons.)*

FERNAND. Bon, les nuits d'été maintenant. Je crois qu'il est temps de dire que je m'en vais. On pourra retourner à Vienne ? Et manger des chocolats ? Et Salzbourg ? Et Bayreuth ?

Germaine et les autres suspendus s'éloignent en coulisses, imitant les mouvements de la brasse en eau peu profonde tandis que Fernand continue de poser des questions très tard dans la nuit.

Luc Vigier





HÉSIODE, UN MAÎTRE DE VÉRITÉ

Sur « Les Travaux et les Jours »

Le vers 10 des *Travaux et des Jours* annonce :

Ἐγὼ δὲ κε Πέρση ἐτήτυμα μῆθησαίμην.

Moi, je vais à Persès faire entendre des vérités.

Longtemps, ces vérités ont été occultées par la vision même que l'on se faisait de l'ouvrage, vu comme un traité d'agriculture — une « sagesse » au mieux — écrit par un poète campagnard, au style rugueux et au bon sens paysan. Mais que penser des « conseils » dispensés : il faut labourer en automne quand on entend le cri de la grue, faire les semailles tardives de printemps quand on entend celui du coucou, acheter des bœufs de neuf ans et un homme de quarante, semer nu... ? Et que faire des mythes qui ouvrent le texte, le mythe prométhéen, le mythe des races, et même, avant eux, le mythe d'Éris ? On a longtemps vu également en Hésiode le porte-parole des luttes paysannes et des conflits opposant les riches et les pauvres. Certes, la « justice des rois » est condamnée régulièrement dans le texte (les « rois » étant les aristocrates-notables des cités qui, à l'époque, sont encore les vrais maîtres, car détenteurs, en même temps que de la propriété foncière, des fonctions de prêtres et de juges). Et l'amertume d'Hésiode en face de cette « justice » éclate en nombre d'endroits : c'est la fable de l'épervier qui enlève le rossignol, en vertu de la loi du plus fort, pour en faire ce qu'il veut ; c'est l'allégorie de la Justice en pleurs, traînée par les « rois mangeurs de présents » qui la banniront à force de ne pas la respecter ; c'est le désespoir du poète qui ne peut retenir son indignation aux vers 270-272 : « Je veux aujourd'hui cesser d'être juste, et moi et mon fils : il est mauvais d'être juste si l'injuste doit avoir les faveurs de la justice » ; c'est la menace prophétique de la destruction de la « race de fer » — dont Hésiode se lamente de faire partie — à cause de sa mauvaise conduite sociale. Mais, quand Hésiode évoque l'humanité misérable, c'est pour la condamner : « C'est une honte mauvaise qui suit les pas de l'indigent : la bonté est liée au malheur » (vers 316-318). Car on est responsable de sa misère, et le pauvre n'excite aucune





compassion : « mendier à la porte d'autrui pour ne rien obtenir » avec femme et enfants (vers 394, repris vers 400), est une constatation qui n'est assortie d'aucune sympathie. « Bienheureux les pauvres » n'appartient pas aux idées du monde gréco-romain ; et quand s'exerce la philanthropie, plus tard, c'est en faveur d'une communauté, non des nécessiteux — en tant que groupe ou individus. La richesse, pour les Anciens, est nécessaire et bonne, elle est indispensable à la vie heureuse (cf. *Odyssée* II, vers 358-360). Voilà peut-être la vérité que détient Hésiode : quel bonheur en effet pour un πένης, non pas un pauvre au sens de celui qui n'a rien — le πτωχός — mais un homme libre, possédant une terre, une femme, des esclaves (hommes et femmes), des bœufs, et susceptible de prêter (Persès, le frère du poète, lui emprunte) ? C'est-à-dire : quelle richesse, fondant quel bonheur ?

On ne peut qu'être frappé par la dureté de la vie de labeur menée par le paysan hésiodien. Chaque adresse à Persès, ou presque, s'accompagne de l'injonction « travaille », et le nom ἔργον (ou son pluriel ἔργα) est associé en général à ceux de « fatigue » (κάματος, mais aussi πόνος), de « maux », de « misère », de « souci ». Chaque saison — mieux, chaque jour et même chaque moment du jour — est rythmée par les tâches à accomplir, qui ne souffrent jamais aucun retard. Le texte abonde en propositions de temps qui, souvent, s'ouvrent par « dès que », « au moment où », et, toujours, précèdent une principale définissant la nature de l'ouvrage à réaliser. La hantise du temps qui passe n'a, chez Hésiode, rien à voir avec l'épanchement lyrique : elle est hantise de ne pouvoir mener à bien en son temps la tâche spécifique à effectuer ; pas de temps mort, donc, même l'hiver où, vers 495 :

κ'ἄοκνος ἀνὴρ μέγα οἶκον ὀφέλλοι.

Un travailleur courageux peut néanmoins donner un sérieux accroissement à sa maison.

Ainsi, s'asseoir « près de la forge ou du parloir ensoleillé » est un luxe, à cette saison-là aussi, ou une attitude irresponsable, celle de l'indigent ou de qui le deviendra inévitablement.

Et c'est là que le texte peut sembler présenter une contradiction : il établit une liaison entre travail et richesse dès le vers 21, qu'il réitère à maintes reprises :

Εἰς ἕτερον γὰρ τίς τε ἰδὼν ἔργοιο χατίζει
 πλούσιον, ὃς σπεύδει μὲν ἀρώμεναι ἠδὲ φυτεύειν
 οἶκόν τ' εὖ θέσθαι· ζηλοῖ δέ τε γείτονα γείτων
 εἰς ἄφενος σπεύδοντ'.

c'est-à-dire :





*(L'homme au bras indolent) sent le besoin de labourer le jour où il voit
le riche qui s'empresse à labourer, à planter,
à faire prospérer son bien : tout voisin envie
le voisin empressé.*

Et la richesse (πλοῦτος) est associée au mérite (ἀρετή) et à la gloire (κῦδος). Or, en même temps, le travail évite la « faim ardente », les dettes, la mendicité, spectres qui menacent et qu'il faut sans cesse repousser. Les « granges pleines » n'assurent au « serviteur de quarante ans » qu'un « pain à entailles et huit portions » ; et si l'on peut puiser à satiété dans une jarre quand on l'entame ou l'achève — « pauvre économie que l'on fait sur le fond », vers 369 — on doit en être économe au milieu.

Contradiction semblable à celle que contient le « rêve américain », dira-t-on. Pas si simple.

Hésiode, avons-nous dit, possède une terre, une femme, des esclaves, et peut même prêter de l'argent. Mais en même temps, il semble que rien ne soit définitivement acquis : devoir quelque chose, dépendre de quelqu'un pour quoi que ce soit, sont des hantises d'Hésiode. Vivre de ce qu'on a — sinon, rendre exactement ce que l'on a emprunté — voilà le bien, comme si l'indigence et la mendicité guettaient. C'est ce qui explique peut-être le vers 341 :

Ἄλλων ὄνη κληῖρον, μὴ τὸν τεὸν ἄλλος.

Alors tu achèteras le patrimoine d'autrui au lieu de vendre le tien.

qui propose l'alternative curieuse : acheter le patrimoine d'autrui ou vendre le sien, selon qu'on travaille (bien) ou pas, comme si le statu quo n'était pas possible.

Le contexte historique et social pourrait sans doute nous éclairer, mais nous savons peu de choses sur le VIII^{ème} siècle. Incontestablement, toutefois, la crise agraire sévissait, expliquant la peur de la faim dans la Béotie du siècle finissant. Les paysans pauvres recourent à l'emprunt auprès de voisins plus riches, et, dans une société pré-monnaire, des rapports de clientèle s'établissent alors, avec, à la clé, accaparement par les riches des terres de leurs « clients ». C'est sur cette toile de fond que se pose le problème de la richesse et du bonheur tel que l'exprime Hésiode. Il s'agit d'abord de préserver son bien à la fois de la convoitise des pauvres (rappelons que la réforme agraire et la question des dettes ont été des questions majeures jusqu'à Solon) et de l'injustice des riches (les « rois », détenteurs du pouvoir et de la justice). Il faut donc persuader les pauvres que c'est le travail qui procure la richesse,





et les riches que l'injustice ne paie pas. La « querelle judiciaire » avec Persès, frère du poète ou simple destinataire littéraire, peu importe, permet d'unir les deux questions (les « rois » ont permis à Persès de léser le poète lors de l'héritage) et le recours aux mythes de fonder en droit la position d'Hésiode.

La richesse apparaît ainsi comme la récompense du travail, dispensée par les dieux.

D'abord, le travail est une loi imposée aux hommes : Zeus leur a caché le Βίος, c'est-à-dire la vie et ce qui fait vivre, le jour où Prométhée a volé le feu. Le mythe prométhéen est, fondamentalement, un mythe de l'apparition du travail comme mal métaphysique ; chacun doit accepter ce destin inévitable qu'est la part de travail que lui assigne Zeus, quelle qu'elle soit, si inégale soit-elle. Le mal social est un mal métaphysique contre lequel on ne peut rien, vers 303-304 :

Τῶ δὲ θεοὶ νεμεσῶσι καὶ ἄνδρες ὅς κεν ἀεργὸς / ζῶη,

Les dieux et les mortels s'indignent également contre quiconque vit sans rien faire.

Mais, heureusement,

Καὶ ἐργαζόμενοι πολὺ φίλτεροι ἀθανάτοισιν.

Rien qu'en travaillant, (les hommes) deviennent mille fois chers aux immortels, vers 309 ;

ou encore,

Ἄλλα σύ γε (...)/, ἐργάζεο, Πέρση, (...)/ φιλέη δὲ σ' ἑυστέφανος Δημήτηρ
αἰδοίη, βιότου δὲ τῆν πιμπλήσι καλήην.

*Travaille, fais-toi chérir de Déméter au front couronné,
qu'elle remplisse ta grange du blé qui fait vivre, vers 299-301.*

Et les mythes, là encore, viennent au secours d'Hésiode : les hommes de la première race sont devenus, « par le vouloir de Zeus, les bons génies de la terre, gardiens des mortels, dispensateurs de la richesse », vers 121-123 :

Αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ τοῦτο γένος κατὰ γαῖα κάλυψε,
τοὶ μὲν δαίμονές εἰσι Διὸς μεγάλου διὰ βουλάς
ἔσθλοί, ἐπιχθόνιοι, φύλακες θνητῶν ἀνθρώπων.

La propriété est donc le fruit du travail, et est légitime.

Il reste à « neutraliser » les riches : dès le prologue, Hésiode s'y emploie :

Ῥέα μὲν γὰρ βριάει, ῥέα δὲ βριάοντα χαλέπτει,
ῥεῖα δ' ἀρίζηλον μινύθει καὶ ἄδηλον ἀέξει,
ῥεῖα δὲ τ' ἰθύνει σκολιὸν καὶ ἀγήνορα κάρφει.

Aisément il donne la force et aisément abat les forts,





*aisément il ploie les superbes et exalte les humbles,
aisément il redresse les âmes torses et sèche les vies orgueilleuses,
Zeus qui gronde sur nos têtes, assis en son palais très haut.*

Et le châtimement de la démesure, doublet de l'injustice dans le texte, est développé longuement à plusieurs reprises : il occupe pratiquement la totalité des vers 214-284. Une adjonction intéressante : l'injustice des rois entraîne le châtimement de toute la cité.

Le mauvais comportement social des riches rejoint ainsi le mauvais comportement social des pauvres : voler et abuser de son pouvoir sont deux attitudes similaires. La justice, c'est ne pas contester l'ordre social, c'est respecter politiquement et socialement la propriété d'autrui.

Alors, le bonheur sera possible, ou plutôt est possible. Car la peinture antithétique des cités où règne la justice rappelle exactement l'âge d'or que connut la première race d'hommes même si le bonheur des cités justes n'est plus un simple corollaire de la douceur spontanée, de l'angélisme et de l'innocence de l'âge d'or, mais soumission volontaire au travail et à la « justice de Zeus » récompensée par les dieux. Or, c'est ce bonheur qui se trouve à l'horizon du paysan « travailleur » qui se soumet à l'ordre du monde, c'est-à-dire à l'ordre voulu par Zeus, à la fois en travaillant sans relâche et en respectant le cours des saisons.

Rappelons le souhait d'Hésiode aux vers 588-593 :

Ἄλλὰ τὸτ' ἤδη

εἶη πετραίη τε σκιὴ καὶ βίβλινος οἶνος,
μάζα τ' ἀμολγαίη γάλα τ' αἰγῶν σβεννυμενάων,
καὶ βοῶς ὑλοφάγοιο κρέας μὴ πω τετοκυῖης
πρωτογόνων τ' ἐρίφων· ἐπὶ δ' αἴθοπα πινέμεν οἶνον,
ἐν σκιῇ ἐζόμενον, κεκορημένον ἦτορ ἐδωδῆς...

*Puissè-je avoir, à l'ombre d'une roche, du vin de Biblos,
une galette bien gonflée et du lait de chèvres qui ne nourrissent plus,
avec la chair d'une génisse qui a pris sa pâture au bois et n'a pas
encore vélé*

*ou d'agneaux d'une première portée ; et là-dessus, puissè-je, pour
boire le vin noir,
m'étendre à l'ombre, le cœur satisfait de mon festin...*

Rappelons aussi sa peinture de l'été, aux vers 582-586 :

ἦμος δὲ σκόλυμός τ' ἀνθεὶ καὶ ἡχέτα τέττιξ
δενδρέω ἐφεζόμενος λιγυρὴν καταχέυετ' αἰοιδὴν
πυκνὸν ὑπὸ πτερύγων, θέρεος καματώδεος ὥρη,
τῆμος πίοταταί τ' αἶγες, καὶ οἶνος ἄριστος,
μαχλόταται δὲ γυναῖκες, ἀφαυρότατοι δὲ τοὶ ἄνδρες





εἰσὶν (...).

*Quand fleurit le chardon et quand la cigale bruyante,
perchée sur un arbre, répand, au battement pressé de ses ailes,
sa sonore chanson, dans les jours pesants de l'été,
alors les chèvres sont plus grasses, le vin meilleur,
les femmes plus ardentes, et les hommes plus mous.*

Il y a là, incontestablement, douceur de vivre, abandon, et presque « sentiment de la nature ». On retrouve d'ailleurs des notations de même teneur tout au long du passage consacré aux travaux des champs, même si elles sont éparses et quelquefois fugitives. On a ainsi l'évocation des « épis [qui], au moment de leur plénitude, ploieront vers la terre » (vers 473), des dons de Dionysos « riches en joies » (vers 614), la peinture en un tableau poétique de l'hiver et des animaux « frissonnants » lorsque s'abat Borée. Et n'oublions pas les vers curieux consacrés à « la jeune fille à la peau délicate qui reste à la maison aux côtés de sa tendre mère, encore ignorante des travaux d'Aphrodite d'or ».

*Elle baigne son jeune corps, ajoute le poète, l'oint d'huile grasse,
avant d'aller s'étendre au fond de sa demeure (vers 520-523).*

Εὖ τε λοεσσαμένη τέρενα χροῶα καὶ λίπ' ἐλαίῳ
χρῖσαμένη μυχίη καταλέξεται ἔνδοθι οἴκου.

Il se trouvent au milieu du tableau de l'hiver. Le bonheur est là, tout près, et Hésiode l'aède sait le suggérer, le faire goûter, donner envie de le connaître et de le voir s'affirmer.

Il est même permis de découvrir dans le texte l'annonce d'autres relations possibles entre les hommes :

ὅς μὲν γάρ κεν ἀνὴρ ἐθέλων, ὅτε καὶ μέγα, δῶη,
χαίρει τῷ δῶρῳ καὶ τέρπεται ὄν κατὰ θυμόν.

*Celui qui donne de bon cœur, donnât-il beaucoup,
est heureux de donner, et son cœur y trouve sa joie¹ (vers 357-358).*

L'âge homérique est bien fini. La guerre, la force et le vol sont disqualifiés. Un nouvel ordre économique, social, politique naît. Il est à fonder, à légitimer, aux yeux des hommes du VIII^e siècle. C'est ce qu'entreprend Hésiode l'aède, et c'est en ce sens qu'il est un maître de vérité. La cité est à bâtir, elle est à l'horizon du texte.

Armelle Clatin

(1) Le texte et les traductions sont empruntés à l'édition de Paul Mazon, dans la Collection des Universités de France.





AUGUSTIN À CASSICIACUM

Pourquoi nous intéresser aux *Dialogues philosophiques* plutôt qu'aux *Confessions* de saint Augustin ? Ce sont les premières œuvres du futur évêque d'Hippone, elles sont encore marquées par « la superbe de l'école », et incontestablement elles surprennent et déconcertent le lecteur au premier abord. Mais si *Les Confessions*¹ restent un témoignage personnel irremplaçable et sont une œuvre littérairement géniale, Augustin nous offre dans les *Dialogues* les premières confidences sur sa vie, et dresse même dans les *Soliloques* un autoportrait passionnant quelques mois seulement après sa conversion de l'été 386 à Milan. Il éprouve en somme pour la première fois le désir de se dire, de se raconter au jour le jour.

Dans les *Dialogues* il ne parle pas encore à Dieu, même si les prières y sont nombreuses et ferventes, mais il écrit à ses amis et pour ses amis, il continue son métier de professeur, la foi trouvée ne le gêne en rien pour écrire et philosopher. Dans *Les Confessions* il passe trop rapidement sans doute sur ces journées de Cassiciacum et juge sans indulgence ses travaux littéraires : « Tout en servant ta cause, mes écrits haletaient encore, comme un lutteur pendant la pause, des souffles de cette école d'orgueil : témoin ces écrits où je débats avec mes amis présents, et avec moi-même seul devant toi². » On aurait tort cependant de le lui reprocher et de chercher à opposer le catéchumène à l'évêque. La perspective n'est évidemment pas la même.

Voyons plutôt ce qu'une lecture des quatre dialogues de Cassiciacum peut apporter à la connaissance du premier Augustin. Nous avons en quelque sorte les « Actes » des débats réellement tenus, et nous commencerons par situer leur décor et retracer leur déroulement. Les dis-

(1) Saint Augustin, *Les Confessions* précédées de *Dialogues philosophiques*, Œuvres I, Gallimard, 1998 ; nous citerons d'après cette édition de la Pléiade : en abrégé O.I., mais nous ajouterons toujours les références traditionnelles.

(2) O.I., p. 958. (*Confessions*, IX. 4. 7.)





cussions étaient immédiatement transcrites, et nous modernes sommes sensibles à ces instantanés et à cette fraîcheur. Beaucoup de lecteurs¹ ont moins goûté la technicité et le caractère scolaire et artificiel des débats (rappelons-nous ce qu'en disait Augustin lui-même !). Posons-nous honnêtement la question (ce sera notre deuxième partie) : cette mise en scène du *Logos* qui peut laisser perplexe à certains égards, parvient-elle à de véritables résultats philosophiques, sinon théologiques ? Nous chercherons en conclusion à éclairer les rapports de la foi et de la raison tels qu'Augustin les définit à Cassiciacum.

On est à peu près sûr du lieu de villégiature où Augustin et son petit groupe de parents, d'amis et d'étudiants s'installèrent pour y faire retraite vers la mi-novembre 386. Verecundus, un ami professeur, avait prêté sa maison de campagne, sa « villa alpine », probablement située à Cas-sago de Brianza à 33 kilomètres de Milan, non loin du lac de Côme. Augustin n'est pas en bonne santé, il se plaint à plusieurs reprises d'une « douleur de poitrine » qui le contraint à se ménager et à envisager de démissionner en tout état de cause, de son poste de rhéteur à Milan. Sa conversion récente bute encore contre des obstacles : carrière, mariage, argent. On comprend qu'il ait trouvé à Cassiciacum ce qu'il fallait à son anxiété. Il regrettera toute sa vie ce temps de calme, de retraite, cet *otium* philosophique, cette « belle campagne de Cassiciacum où, loin des bouillonnements du siècle, nous avons trouvé en toi le repos. »²

Les indications concrètes sur la topographie de la propriété et surtout sur les charmes de l'heure et de la saison foisonnent dans le texte des *Dialogues* et donnent souvent aux discussions beaucoup de poésie. On pense au début du *Protagoras* de Platon, quand, autour de Socrate, les jeunes gens, ses disciples, se rencontrent dans « le matin profond ». Ainsi *L'Ordre* commence en pleine nuit. Augustin y médite d'abord dans le silence et l'obscurité des premières heures du matin. Son étudiant Licentius a été réveillé par des souris. Bientôt le bruit rythmé de l'eau qui s'écoule dans les canalisations va réveiller « l'école au complet » et susciter la réflexion collective sur la causalité et le déterminisme universels³.

Il faudrait citer toute l'ouverture du dialogue. « Une nuit j'étais éveillé, comme souvent, et je remuais en silence les pensées qui me venaient à l'esprit, je ne sais d'où. [...] Peu après, le jour pointa. Tous se levèrent. Je priais beaucoup et en pleurant, lorsque j'entendis Licen-

(1) H. I. Marrou et P. Brown, notamment.

(2) O.I. p. 957 (*Confessions* IX. III. 5).

(3) O.I. p. 121 (*L'Ordre*, I. 6).





tus qui chantait avec gaieté et comme un enfant babillard cet extrait du livre prophétique : « Dieu des vertus, convertis-nous et montre-nous ta face, et nous serons sauvés. » [...] Nous nous dirigeâmes vers les bains : lorsque nous ne pouvions pas rester dans le pré parce que le ciel était sombre, nous pouvions compter sur ce lieu familier, adapté à la discussion. Mais voici que devant le seuil nous remarquâmes des coqs entamant un combat excessivement brutal¹. »

Augustin est non seulement ouvert aux beautés naturelles mais son hyperacuité sensorielle conditionne paradoxalement sa capacité d'élévation au-dessus du sensible. Regardons-le ici admirer en artiste le chant orgueilleux du coq vainqueur et sa pavane, et tout autant la beauté du vaincu : « Les plumes arrachées de la tête, tout défait dans sa voix et dans son allure, et par cela même, je ne sais comment, agencé aux lois de la nature et beau. » Admironons aussi la subtilité et la lumière de son analyse : « Nos interrogations étaient nombreuses : pourquoi tous se comportent-ils ainsi ; pourquoi le font-ils pour la domination sur les femelles qui leur sont soumises ; pourquoi, ensuite, l'aspect même du combat nous a-t-il conduits, en plus de cette réflexion plus élevée, à un plaisir du spectacle ; qu'est-ce qui, en nous, est à la recherche de tant de choses éloignées des sens ; qu'est-ce qui, j'insiste, est saisi à l'occasion de l'appel des sens mêmes² ? » Il est facile d'imaginer le décor de ces « véritables fêtes de l'esprit » comme les appelle Serge Lancel³.

Le cadre temporel est plus flou même si l'on s'est ingénié à déterminer le calendrier et jusqu'à l'heure des conférences de Cassiacum⁴. Les entretiens ont bien eu lieu. Mais il y a des contradictions de dates. Nous n'avons de chronologie précise et exacte que pour *La Vie heureuse* commencée le 13 novembre 386, jour anniversaire de la trente-deuxième année d'Augustin, et poursuivie trois après-midi de suite. Cela facilite la lecture du *De beata vita* (et peut-être faudrait-il commencer par ce dialogue, nous y reviendrons). Car le lecteur de bonne volonté se heurte d'une manière générale dans les *Dialogues* à un apparent désordre de composition, à des digressions incessantes, à des joutes verbales qui n'ont d'excuse que l'extrême jeunesse de certains participants. Augustin n'est-il pas lui-même un débutant ?

(1) O.I. *ibid.*, p. 121, 131, 134.

(2) *Ibid.*, p. 135.

(3) Serge Lancel, *Saint Augustin*, Fayard, 1999, p. 157.

(4) Dernière tentative en date, celle de Sophie Dupuy-Trudelle (voir note 2 de la notice de la Pléiade, p. 1171).





Comment remédier à cette difficulté de lecture ? La première remarque que l'on peut faire est que l'ordre de présentation des textes, successivement *Contre les Académiciens*, *La Vie heureuse*, *L'Ordre*, *Les Soliloques*, n'est qu'un ordre de publication. Il faut établir des passerelles d'un dialogue à l'autre et voir comment les œuvres s'entremêlent et les discussions s'imbriquent les unes dans les autres. La chronologie — même incertaine — des débats y invite, nous venons de le voir. Le groupe augustinien ne réunit pas toujours d'autre part les mêmes participants : il se modifie. Alypius par exemple le quitte le premier jour du débat « Contre les Académiciens », — son départ interrompt la discussion et libère peut-être du temps pour le dialogue plus convivial de *La Vie heureuse* — avant de revenir prendre connaissance de l'avancement des travaux et de retrouver sa place.

Certes on peut faire dans chaque dialogue un relevé des thèmes. Ce ne sont pourtant pas les sujets qui centrent les *Dialogues* mais plutôt l'identité et la maturité des interlocuteurs. La relation du meneur de jeu avec eux détermine des niveaux de communication et de réflexion très divers à l'intérieur du groupe. Augustin qui va bientôt quitter le métier de rhéteur reste un professeur-né, et, comme un maître au milieu de ses élèves, dirige l'allure de la discussion¹.

Reprenons *La Vie heureuse*, une œuvre souriante dont l'occasion, on l'a vu, est l'anniversaire d'Augustin, et qui file la métaphore du banquet intellectuel. Commencée dans la brume elle s'achève sous un ciel clair, réalisant sa propre métaphore². Les plus novices des participants : Navigius, le frère d'Augustin, Adeodatus, son fils « le plus jeune par l'âge », même s'il est « d'intelligence prometteuse », Monique sa mère « à qui [il] doit d'être ce qu'il est », Lastidianus et Rusticus, ses cousins, ne sont pas cependant les moins présents. Augustin s'en explique d'emblée très clairement : « J'ai pensé que leur bon sens était nécessaire à la discussion que je projetais³. »

Il faut voir en effet comment il organise méthodiquement ses *Dialogues* et tient compte des personnalités. Licentius, l'élève le plus doué, est aussi le plus impatient : il voudrait immédiatement avoir la réponse à la question de fond qui se pose à tous les hommes, et qui a déjà été présentée à Augustin, dans le *Contre les Académiciens*, par son camarade Trygetius : « *Defini ergo quid sit beata vita* » (Fais-nous compren-

(1) Sans oublier la prise de notes et la rédaction par écrit parfois immédiate, cf. *L'Ordre*, § 5, O.I. p. 120.

(2) O.I. *La Vie heureuse*, p. 104 (§ 23).

(3) *Ibid.*, p. 92 (§ 6).





dre ce qu'est le bonheur)¹. Loin d'être une improvisation, même brillante, *La Vie heureuse* fait se succéder la maïeutique des questions auxquelles chacun, même sans être un grand philosophe, peut répondre, et l'exposé magistral de celui qui mène les débats.

H. I. Marrou a bien pénétré l'art de la discussion qu'Augustin met en œuvre². Toute dialectique digne de ce nom suppose une dramaturgie³. Chaque personnage des *Dialogues* joue son rôle, est reconnaissable. Mais le schéma est toujours le même. Au début de chaque dialogue ce sont les interlocuteurs, en particulier les plus jeunes étudiants, qui ont la partie belle. Ainsi dans le livre I du *Contre les Académiciens*, une fois parti à Milan Alypius, le faux arbitre qu'Augustin remplace au pied levé, Licentius va se faire le champion des académiciens, Trygetius les attaquer. Mais, lorsqu'Alypius sera revenu de Milan et aura remplacé Licentius, Augustin reprend avec vivacité la conduite du débat : « Écoute donc, Alypius, ce que tu sais déjà parfaitement, je crois : cette discussion, je tiens à ce qu'elle ne soit pas entreprise pour le plaisir de discuter ; c'est assez qu'avec ces tout jeunes gens nous ayons fait un prélude où la philosophie a, pour ainsi dire, badiné de bon cœur avec nous. Donc qu'on nous ôte des mains les jouets d'enfants ! C'est de notre vie, de notre conduite, de notre âme qu'il s'agit⁴. » Car c'est Augustin, en bonne rhétorique, qui doit résoudre la question pour finir. Il est temps en somme de passer aux choses sérieuses, le « prélude » est terminé. Au maître revient la dramatisation véritable et la mise en scène du *Logos*. La lenteur des préparations, les querelles de mots ont donc permis au meneur de jeu de dynamiser la découverte soudaine de la vérité, l'illumination du *Logos* (ou de la Grâce...). Augustin, excellent professeur, à la fois donne abondamment la parole à ses élèves, et se réserve le droit de conclure en un exposé suivi et magistral.

Car la dialectique cache un dessein généreux qui demande une application très ferme et donc une méthode et un ordre : la Sagesse que propose Augustin est offerte à tous, elle est même un droit, mais la méthode pour y parvenir est exigeante. Parce qu'il pense probablement aussi à lui-même et à ses échecs⁵, il le dit dans *L'Ordre* avec une certaine gravité : « Maintenant retenez bien ceci : celui qui ose se précipiter à l'aveugle et sans ordre dans l'apprentissage de ces disciplines devien-

(1) O.I. *Contre les Académiciens*, p. 7 (I.5). Cf. p.1131, note 1 de la p. 11 : « Définir, c'est donner la compréhension d'une notion, et finir en donner l'extension. »

(2) H. I. Marrou, *Saint Augustin et la fin de la culture antique*, De Boccard, 1937, p. 308 et suivantes.

(3) *Les Soliloques* en administrent la réciproque dans une remarquable analyse du mentir-vrai du théâtre (O.I, p. 232) traité ici avec une sympathie que *Les Confessions* démentiront (O.I. III II 2, p. 818).

(4) O.I. *Contre les Académiciens*, II. IX. 22., pp. 39-40.

(5) Le manichéisme, vécu comme un naufrage de l'esprit qui dura dix ans (372-382).





dra curieux au lieu de studieux, crédule au lieu de savant, incrédule au lieu de circonspect¹. »

Il ne s'agit pas en effet de « jouer à la philosophie » mais de chercher (et de trouver) la vérité et le bonheur. « Il faut aller au vrai de toute son âme. », selon la parole de Platon. Et la méthode de discussion et le cycle même des études deviennent essentiels pour Augustin parce qu'ils lui permettent de rester à la portée de ses auditeurs. Ce plan d'études très ambitieux laisse Alypius ébloui mais quand même un peu sceptique sur son application : « C'est un modèle de vie bien élevé que tu nous as fait voir [...]. C'est à un tel modèle que, si c'était possible, je voudrais voir non seulement nous, mais même tous les hommes parvenir enfin et s'attacher, de sorte qu'il soit aussi facile à imiter que merveilleux à entendre exposer². »

Nous voici en fait parvenus au cœur du problème principal des *Dialogues*. La question « Que faut-il enseigner — et donc apprendre ? » semble prendre le pas sur les questions métaphysiques de fond³ qu'Augustin éprouve quelque difficulté à traiter (difficulté qui se communique au lecteur). Certes il a acquis des connaissances nouvelles : la lecture des « livres des Platoniciens⁴ », l'influence du « cercle de Milan » ont été tout récemment encore des facteurs importants de sa propre évolution intellectuelle. Quand il s'adresse aux dédicataires des textes de Cassiciacum, Romanianus (le père de Licentius et le protecteur d'Augustin depuis Thagaste), Manlius Theodorus et Zenobius, il fait allusion aux difficultés, aux « traverses » — pour les autres comme pour lui-même — d'une « conversion » philosophique. Bref, qu'il s'agisse de ces correspondants ou qu'il s'adresse à ses « étudiants » de Cassiciacum, *l'exercitatio animi*, l'entraînement purement intellectuel paraît avoir trouvé ses limites.

Mais il faut interroger justement ces limites qui n'existent que pour être dépassées. Dans sa présentation de l'édition de la Pléiade Lucien Jerphagnon parle d'« une vie intellectuelle qui a enfin trouvé sa direction⁵ » et insiste sur la réfutation par Augustin du scepticisme des académiciens. Nous dirions plutôt que les *Dialogues* cherchent leur direction, et la trouvent d'ailleurs, mais selon un *ordre* qu'il faut avoir toujours présent à l'esprit : ce n'est pas parce qu'Augustin se serait con-

(1) O.I. *L'Ordre*, II.17, p. 156.

(2) O.I., *ibid.* p. 165.

(3) Dans *L'Ordre*, celle du Mal.

(4) O.I., p. 914 (*Confessions*, VII.9.14).

(5) O.I., Note sur la présente édition, xxx.





verti à la philosophie qu'il est devenu chrétien, c'est parce qu'il l'était désormais qu'il a abandonné la rhétorique, qu'il est allé personnellement au vrai et a voulu entraîner ses étudiants, ses parents et ses amis vers la sagesse.

Que leur apporte, que nous apporte la recherche du vrai ? Car nous y sommes tous conviés. C'est le moment de reprendre peut-être une dernière fois *La Vie heureuse*, texte court et central. Augustin compose son auditoire et n'exclut personne, nous l'avons vu, si le bon sens est la chose du monde la mieux partagée. Il sait aussi que « les grands problèmes rendent grandes les petites intelligences » et il va bientôt apporter la preuve que foi et raison ne sont pas contradictoires.

Qu'on se souvienne de l'approbation admirative qu'il donne à sa mère Monique. Il vient de poser le problème du bonheur : « Alors je repris ainsi : "Nous voulons être heureux." À peine prononcée, la phrase recueillit l'unanimité. "Est-on heureux si l'on n'a pas ce que l'on veut ?" Ils dirent que non. "Quoi ? Suffit-il d'avoir ce que l'on veut pour être heureux ?" Alors ma mère répondit : "Si c'est le bien que l'on veut et que l'on a, on est heureux ; mais si c'est le mal, on a beau l'avoir, on est malheureux." En l'entendant, je sursautai de joie : "C'est d'un seul coup que tu as atteint le faite même de la philosophie !" ¹ » Mais comprenons bien : le statut de philosophe qu'Augustin donne à sa mère éclaire la non-différence profonde de la foi et de la raison.

On en a dans *L'Ordre* un autre exemple. Augustin désapprouve la passion de Licentius pour la poésie : il est perdu pour la philosophie. Mais il salue ses progrès vers la sagesse et la vérité. Avec lucidité Licentius vient de reconnaître la maladie intellectuelle dont il est atteint : « Ce n'est pas tant la poésie qui a le pouvoir de me détourner de la philosophie que le désespoir de trouver la vérité ². » L'intuition de l'étudiant provoque chez Augustin une joie sans mélange, en espérance. Ce qu'il pressent et attend va se produire. Un peu plus loin dans le dialogue, Licentius se convertit véritablement à la philosophie, et reconnaissant avec certitude la Sagesse, lui le sceptique, lui l'ardent défenseur des Académiciens, il fait au Christ une prière d'action de grâces pour le remercier de l'avoir trouvée.

Mais revenons au commencement de sa prise de conscience et au point de départ du dialogue. L'ordre est d'abord l'enchaînement des effets et des causes, ce qui suppose une recherche de la raison dans le sensible, comme nous l'avons vu dans l'évocation du combat de coqs, et l'évolution de Licentius, prélude à sa « conversion philosophique » est

(1) O.I., p. 95, *La Vie heureuse*, § 10.

(2) O.I., p. 124, *L'Ordre*, I. 10.





d'ordre intellectuel et rationnel : l'intuition que tout le réel sensible relève de la raison.

La notion de limites a chez saint Augustin au moins autant d'importance que celle d'ordre. La philosophie elle-même a ses limites, non pas intellectuelles : tout le début de l'*Ordre* et l'analyse conjointe par Licentius et Augustin (devenu son élève !) du déterminisme universel est là aussi pour nous le rappeler, mais spirituelles. Pas trace d'intellectualisme chez lui mais une exploration simultanée des philosophes néoplatoniciens (Plotin et surtout Porphyre) et du Prologue de l'Évangile de Jean ainsi que des Épîtres de saint Paul.

Avec subtilité Peter Brown¹ a sans doute vu dans les *Dialogues* plus de complexité que nécessaire : *Les Confessions* sont autrement complexes ! Augustin revendique seulement en somme un usage chrétien de la philosophie. Cet usage est sans doute momentané, « provisoire » au sens de Descartes. Il faut citer ici le texte « capital »² qui termine le *Contre les Académiciens* : « Il ne fait de doute pour personne que nous sommes motivés à apprendre par la double pression de l'autorité et de la raison ! Or c'est pour moi une certitude que je ne m'écarterai absolument pas de l'autorité du Christ, car je n'en trouve pas de plus puissante. Quant à ce qu'il faut poursuivre avec toute la subtilité de la raison (car je suis désormais en des sentiments tels que je désire avec impatience saisir la vérité, non seulement par la foi, mais aussi par l'intelligence), j'ai confiance de pouvoir trouver, *pour le moment*, chez les platoniciens un enseignement qui ne répugne pas à nos mystères³. »

Par deux fois dans le même paragraphe Augustin emploie le mot *interim* (pour le moment) : pour donner son avis, qui ne variera plus d'ailleurs sur les Académiciens, considérés comme des platoniciens pusillanimes, et pour concilier la doctrine de Platon avec l'autorité du Christ. Mais il indique peut-être aussi, clairement et avec mesure, jusqu'où (et jusqu'où seulement, *hactenus*) religion et raison peuvent aller ensemble.

Bernard Auzanneau

(1) Peter Brown, *La Vie de saint Augustin*, Seuil, 1971 ; voir par exemple son analyse du refus par Augustin du platonisme païen, p. 119.

(2) Le mot est de Serge Lancel.

(3) O.I., p. 83, *Contre les Académiciens*, III. xx. 43.





LES ENFANTS DU CAPITAINE

Sur quelques figures de soldat au théâtre

Les enfants du capitaine... Levons d'emblée l'ambiguïté. Il ne saurait être question ici ni de réécrire le roman de Jules Verne, *Les Enfants du Capitaine Grant*, ni de dévoiler toute la vérité sur la vie privée du Capitaine Haddock et de la Castafiore, ni même, pour être moins frivole, sous le fallacieux prétexte de compléter les travaux d'André Hélard, d'enquêter sur la descendance du Capitaine Dreyfus !

Ni Grant, ni Haddock, ni Dreyfus... Qui ou quoi donc, alors ? Le théâtre ou, plus précisément, une figure théâtrale, celle du soldat. On pourrait légitimement s'étonner de voir le théâtre, lieu du désordre dionysiaque, du défoulement collectif, accueillir en son sein le soldat, figure par excellence de l'ordre et de la discipline. Comment Arès saurait-il faire bon visage à Dionysos ? Et pourtant le fait est là : le soldat est présent sur scène dès les origines. Il est vrai que cette figure essentielle de la société antique ne pouvait être absente d'un lieu qui se voulait — et qui se veut encore — spectacle du monde. Ainsi a-t-on vu apparaître sur scène les grands guerriers, mythiques ou non, de l'Antiquité ou d'autres plus proches de nous dans le temps, Ajax, Hector, Amphitryon, Horace, César, Sertorius, Suréna, Rodrigue, Goetz et bien d'autres encore. Auprès de ces figures sublimes, incarnant le plus souvent un visage du conflit tragique, un théâtre moins ambitieux a popularisé également d'autres visages plus humbles, plus dérisoires aussi, chargés cette fois du poids de la comédie, ceux du « troupier » confronté à l'absurdité et à la rigidité du règlement militaire. *Les Gaietés de l'escadron* de Courteline en donnent un bon exemple.

Entre ces deux images si contrastées du soldat au théâtre en apparaît une autre, théâtralement très riche, plus complexe qu'il n'y paraît, celle du soldat fanfaron, héros de l'apparence, tigre de papier, se donnant pour aussi grand conquérant à la guerre qu'irrésistible séducteur en amour et qui, ce faisant, ne présente que les preuves de son propre ridicule. Curieusement, ce personnage dont nous conservons chez Plaute la première image dans le *Miles Gloriosus* a ressurgi de façon régulière





dans l'histoire du théâtre occidental, et en particulier du théâtre français, instituant ainsi une véritable lignée avec ses constantes et ses variations.

De ce soldat, Plaute fait dire à son esclave :

*Meri bellatores gignuntur, quas hic praegnatis fecit,
et pueri annos octingentos uiuunt.*

(Ce sont de purs guerriers qui sont nés des femmes que notre homme a engrossées ; et ses enfants vivent huit cents ans.)

Le soldat lui-même renchérit :

Quin mille annorum perpetuo uiuunt ab saeclo ad saeculum.

(Mieux, ils vivent mille ans pleins, de génération en génération.)

Et la courtisane devant qui ces propos sont tenus, conclut, faussement admirative :

Perii. Quot hic ipse annos uiuet, cuius filii tam diu uiuunt¹?

(Malheur ! Combien d'années vivra-t-il lui-même, si ses enfants vivent si longtemps ?)

Dans son édition des œuvres de Plaute, Alfred Ernout commente très justement ces vers en disant : « Plaute ne se doutait pas que cette énormité bouffonne était pourtant, d'une certaine manière, bien au-dessous de la vérité, et que, près de deux mille ans après lui, le théâtre moderne serait encore peuplé de descendants authentiques de son *Miles*². » C'est cette famille théâtrale que nous voudrions brièvement étudier, dans ses constantes et son évolution, à travers quelques figures marquantes du théâtre français : Matamore (*L'Illusion Comique*), Ubu (*Ubu Roi*), le Général (*Le Balcon*).

Au commencement, était Pyrgopolinice... La pièce commence : nul prologue pour susciter la bienveillance ou la curiosité du spectateur ou pour lui en expliquer l'argument. Sur scène, un soldat sort de chez lui ; il est seul, il porte l'épée au côté et, sur le seuil de sa maison, à haute et intelligible voix afin que chacun puisse l'entendre, il s'écrie :

*Curate ut splendor meo sit clipeo clarior
quam solis radii esse olim quom sudumst solent ;
ut, ubi usus ueniat, contra conserta manu
praestringat oculorum aciem in acie hostibus.*

(1) Plaute : *Miles Gloriosus*, v. 1077-1079, 1081.

(2) Plaute : Tome IV, Notice du *Miles Gloriosus*, C.U.F., Les Belles Lettres.





*Nam ego hanc machaeram mihi consolari uolo,
ne lamentetur neue animum despondeat¹...*

(Veillez à ce que l'éclat de mon bouclier soit plus vif que les rayons du soleil quand il fait beau ; de façon que, quand j'en aurai l'usage, une fois le combat engagé, il aveugle le regard de l'ennemi dans la ligne de bataille. De fait, je veux consoler mon épée que voici, de peur qu'elle ne se désole, qu'elle ne perde courage...)

Tout est déjà dit dans ces premiers vers : le bouclier et l'épée, signes tangibles de la bravoure et de la virilité, le privilège accordé à l'éclat et au paraître, ceux de la parole haute et forte et sonore, ceux du bouclier que l'on fait astiquer avec l'unique ambition d'en faire un autre soleil, plus radieux encore, ceux enfin de l'épée qui se languit d'être inutile, pur objet de parade et qu'en effet le spectateur ne verra jamais dégainer. Nous apprendrons plus tard qu'il répond au nom de Pyrgopolinice, qu'il a récemment triomphé du petit-fils de Neptune, Bumbomachidès Clutumistharidysarchidès, qu'il est chargé de recruter des mercenaires pour le compte du roi Séleucus, mais qu'il est aussi, aux dires du parasite qui l'accompagne, « le plus effronté menteur, le plus vaniteux fanfaron qui soit ». C'est à ce valeureux guerrier qui, de surcroît, se flatte de « traîner tous les cœurs après soi », qu'un esclave plein de ressources va s'efforcer de soustraire une jeune fille que le soldat a enlevée et qui était passionnément aimée par le jeune maître de l'esclave. Il y réussira en lui faisant croire faussement qu'une autre femme est follement amoureuse de lui et en le persuadant de renvoyer la jeune fille chez elle pour s'en débarrasser. L'affaire s'achèvera à la confusion de Pyrgopolinice : il a congédié la jeune fille, mais se voit accusé d'avoir voulu séduire une femme mariée, menacé d'être châtré et contraint de reconnaître qu'il a bien mérité ce qui lui arrive !

Que retenir de ce trop schématique résumé ? En premier lieu, l'émergence d'une figure théâtrale, sans doute empruntée au théâtre grec, ainsi que l'indique le prologue, mais exploitée ici avec un éclat particulier et reprise par Plaute dans d'autres comédies, en particulier *Curculio*, avec le personnage, haut en couleurs lui aussi, de Thérapontigonus Platagidorus. Cette figure du mercenaire hâbleur n'est sans doute pas dénuée de toute référence à la réalité en elle-même : le « capitaine » Pyrgopolinice (Vainqueur-des-tours-de-la-ville) qui bat le pavé d'Ephèse en quête d'enrôlement éveille bien évidemment chez le spectateur le souvenir déjà lointain d'un autre soldat, authentique celui-là, Demetrius dit Poliorcète (Preneur-de-villes) qui reçut ce surnom, ironique sans doute, après avoir vainement fait le siège de Rhodes, à la fin

(1) Plaute : *Miles Gloriosus*, v. 1-6.





du IV^e siècle avant J. C. Cependant, dès l'époque de Plaute, cette figure, historiquement et géographiquement lointaine, perd vraisemblablement sa dimension référentielle, même si les mercenaires ne sont pas inconnus à Rome, au profit d'une dimension proprement poétique compte-tenu des traits qui lui sont prêtés.

Ce « re-dimensionnement » du personnage assuré par le comique latin va désormais donner au *miles gloriosus* les traits fondamentaux qu'il léguera à sa lignée. Il se présente comme un fanfaron vaniteux à la guerre comme en amour — sans qu'il soit dit encore qu'il est un pleutre. En sa présence, le parasite qui l'accompagne s'exclame :

*Quid tibi ego dicam quod omnes mortales sciunt,
Pyrgopolinice te unum in terra uiuere
uirtute et forma et factis inuictissimis ?
Amant te omnes mulieres, neque iniuria,
qui sis tam pulcher¹.*

(Pourquoi te dire ce que chacun sait, que toi, Pyrgopolinice, tu es sur terre le seul par ta bravoure, ta beauté et tes exploits inégalables ? Toutes les femmes sont amoureuses de toi, et ce n'est que justice : tu es si beau !)

Et à ces compliments si grossiers, le soldat répond en toute simplicité :

Nimiast miseria nimis pulchrum esse hominem².

(C'est un trop grand malheur que d'être trop beau.)

Ce fanfaron grotesque est finalement pitoyable. Entre réel et imaginaire, il se mire dans sa propre apparence et ne vit que de l'image de lui-même que les autres acceptent de lui tendre : le parasite Artotrogus chargé de noter scrupuleusement le récits d'exploits qu'il n'a jamais accomplis, l'esclave Palestrion, la servante Milphidippa qui exaltent tous deux son pouvoir de séduction auprès des femmes. Son rapport au monde s'en trouve donc, en définitive, dénué de toute forme de réalité.

Son rapport au langage est du même ordre : son personnage se façonne progressivement, lors de ses apparitions, à partir des sonorités si éclatantes, mais si creuses, de son propre verbe et des échos que ceux qui l'entourent ne cessent de lui renvoyer, échos faits d'intensifs, de superlatifs, d'hyperboles. Ainsi en est-il de la rencontre entre Milphidippa et Pyrgopolinice :

(1) Plaute : *Miles Gloriosus*, v. 55-59.

(2) *Ibidem*, v. 68.





Mi : Pulcher, salve !
Py : Meum cognomentum commemoravit. Di tibi dent quaecumque optes.

Mi : Tecum aetatem exigere ut liceat...
Py : Nimum optas.
Mi : Non me dico,
sed eram meam quae te demoritur.
Py : Multae aliae idem istuc cupiunt,
quibus copia non est.
Mi : Ecaster haud mirum, si te habes carum,
hominem tam pulchrum et praeclarum uirtute et forma et factis.
Deus dignior fuit quisquam homo qui esset¹ ?

(Mi : Salut, bel homme ! / Py : Elle m'a appelé par mon surnom ! Que les dieux te donnent tout ce que tu peux souhaiter ! / Mi : S'il était permis de passer toute sa vie avec toi... / Py : Tu en demandes trop. / Mi : Je ne parle pas pour moi, mais pour ma maîtresse qui se meurt pour toi. / Py : Il y en a bien d'autres qui en ont envie, mais qui n'en ont pas la ressource. / Mi : Par Castor, il n'est pas surprenant que tu t'estimes tant, toi un homme si beau, si éclatant par ta bravoure et ta splendeur et tes hauts faits. Y a-t-il eu jamais un être qui méritât davantage d'être un dieu ?)

La chute n'en est évidemment que plus rude, lorsque le valeureux guerrier qu'il disait être, dépouillé de sa belle épée, est rossé par de vulgaires esclaves, lorsque le séducteur incomparable (*Venerium nepotulum* : mignon petit-fils de Vénus !, disent ironiquement de lui ses poursuivants dans la dernière scène²) se voit menacé directement dans sa virilité par l'émascation qu'on veut lui infliger, lorsqu'enfin le bavard qu'il ne peut s'empêcher d'être, se voit réduit au silence et contraint de rentrer dans sa maison aussi piteusement qu'il en était sorti avec éclat au début de la pièce.

Au terme de cette sommaire analyse, un constat se fait jour enfin : un personnage à la fois si haut en couleurs et si pauvre en réalités, ne peut guère jouer de rôle moteur dans l'action dramatique, sinon celui de victime ridicule. Il emplit la scène de sa gesticulation dès qu'il y paraît, devenant la figure marquante de la comédie (il lui donne son nom), mais, en même temps, il n'occupe qu'une place réduite dans l'économie de la pièce : il se voit investi de la fonction de l'ouvrir et de la clore, n'intervenant que dans un espace de 500 vers environ sur la totalité des 1440 vers qui la constituent.

(1) Plaute : *Miles Gloriosus*, v. 1037-1043.

(2) *Ibidem* : v. 1413 et 1421.





La littérature dramatique française n'attend pas le XVII^{ème} siècle pour faire ressurgir le soldat fanfaron. Dès la fin du XV^{ème} siècle, *Le Franc-Archer de Bagnolet* proposait déjà un modèle burlesque de soldat vantard, tout gonflé de son importance, que la moindre ombre faisait frissonner de peur et conduisait à la capitulation. C'est néanmoins Corneille qui dans *L'Illusion Comique*, reprenant à son compte, comme le faisait Plaute, en son temps, avec ses prédécesseurs grecs, le type déjà exploité par la *commedia dell'arte* et le théâtre espagnol, va redonner éclat au personnage. Il avoue d'ailleurs implicitement sa dette à l'égard de ses devanciers, en écrivant dans l'examen de la pièce, lors de sa publication en 1660, à propos des personnages : « Il y en a même un qui n'a d'être que dans l'imagination, inventé exprès pour faire rire et dont il ne se trouve point d'original parmi les hommes ; c'est un capitain qui soutient assez son caractère de fanfaron, pour me permettre de croire qu'on en trouvera peu, dans quelque langue que ce soit, qui s'en acquittent mieux. »

On admirera au passage la prudence avec laquelle Corneille souligne que son personnage n'entretient aucun rapport avec la réalité et en même temps la fierté qu'il manifeste face à sa création. On observera surtout que l'emploi des termes, « capitain » et « fanfaron », directement empruntés à la comédie espagnole et à la comédie italienne, auxquels il faut associer le nom qu'il donne à son personnage, « Matamore » (dompteur des Mores), souligne bien la dette de Corneille à l'égard de ses devanciers.

En digne fils de Pyrgopolinice, Matamore se gargarise de ses exploits et de ses amours imaginaires :

Quand je veux, j'épouvante, et quand je veux, je charme ;
Et selon qu'il me plaît, je remplis tour à tour
Les hommes de terreur, et les femmes d'amour¹.

mais, se souvenant du Franc-Archer, bat en retraite dès qu'il craint la menace de quelques coups que des valets pourraient lui porter :

Ces diables de valets me mettent fort en peine.
De deux mille ans et plus, je ne tremblai si fort.
C'est trop me hasarder : s'ils sortent, je suis mort².

(1) Corneille : *L'Illusion Comique*, Acte II, sc. 2, v. 258-260.

(2) *Ibidem* : Acte III, sc. 7, v. 866-868.





Il se dit amoureux d'Isabelle et prêt à tout pour éliminer ses rivaux, mais la cède volontiers à Clindor qu'il a pris à son service, dès que celui-ci affiche ses prétentions sur elle :

Va, pour la conquérir n'use plus d'artifices ;
Je te la veux donner pour prix de tes services :
Plains-toi dorénavant d'avoir un maître ingrat¹ !

La moindre échauffourée le fera fuir et se réfugier dans le grenier de la maison d'où il ne ressortira que quatre jours plus tard, poussé par la faim, sous les moqueries d'Isabelle et de sa servante, ce qui lui fera définitivement perdre la face.

C'est un peu dans le même esprit qu'Alfred Jarry imagine à la fin du XIX^{ème} siècle un Ubu grotesque et odieux, « capitaine de dragons, officier de confiance du roi Venceslas, décoré de l'ordre de l'Aigle Rouge de Pologne et ancien roi d'Aragon », un Ubu qui, sur les injonctions de son épouse, projette de tuer le roi et de s'emparer du trône, mais qui tremble au moindre soupçon d'être découvert et qui est prêt à toutes les bassesses pour sauver sa peau :

Le Messager : Monsieur, vous êtes appelé de par le roi.

Père Ubu : Oh ! merdre, jarnicotonbleu, de par ma chandelle verte, je suis découvert, je vais être décapité ! hélas ! hélas !

Mère Ubu : Quel homme mou ! et le temps presse.

Père Ubu : Oh ! j'ai une idée : je dirai que c'est la Mère Ubu et Bordure².

un Ubu en guerre contre les Russes, mais qui leur tourne le dos dès la première escarmouche, un Ubu enfin, que le spectateur retrouve à la dernière scène fuyant en bateau la Pologne pour la France, ne désespérant pas de se faire nommer Maître des Finances à Paris et pérorant de façon toujours aussi grotesque.

Tout autre est, en apparence, le « Général » du *Balcon* de Jean Genet. Cet homme, qui ne nous sera jamais connu que sous cette « étiquette », client assidu de la maison de Madame Irma, vient satisfaire ses fantasmes dans cette maison en y revêtant l'uniforme, en y mimant sa propre mort sur le champ de bataille avec l'aide de la Fille dont il s'assure les services. C'est ainsi que le spectateur assiste à sa métamorphose, le voit saluer sa propre image dans le miroir en s'écriant :

(1) Corneille : *L'Illusion Comique*, Acte III, sc. 9, v. 953-955.

(2) A. Jarry : *Ubu Roi*, Acte I, sc. 5.





« Salut ! Adieu, mon Général ! » Puis, ajoute la didascalie, « il s'allonge dans le fauteuil, les pieds posés sur la chaise, et salue le public, en se tenant aussi rigide qu'un cadavre », tandis que la Fille annonce : « Le défilé est commencé... Nous traversons la ville... Nous longeons le fleuve. Je suis triste... Le ciel est bas. Le peuple pleure un si beau héros mort à la guerre¹... » Lui aussi, comme ses prédécesseurs, se mire avec délectation dans son propre reflet ; incapable d'assumer la réalité (la Révolution qui gronde dans la ville), ce faux général se trouve lui aussi, héritier dégradé de Pyrgopolinice, renvoyé à une insignifiance du même ordre que celle de ses devanciers.

Pyrgopolinice, Matamore, Ubu, le Général... Comment, de pièce en pièce, la figure théâtrale du soldat se façonne et se transforme-t-elle ?

À travers la relation ambiguë et mouvante qu'elle entretient avec le réel, tout d'abord. Né d'une référence historique précise (le mercenaire grec vendant ses services aux royaumes hellénistiques, le soudard espagnol de la guerre de Trente Ans), notre soldat finit par appartenir totalement à l'imaginaire. Le sien, en premier lieu. À son valet qui s'exclame : « Quoi ! Monsieur, vous rêvez ! », Matamore répond avec une lucidité impitoyable, mais inconsciente : « Il est vrai que je rêve²... » De son côté, le Général, une fois équipé, se regarde dans la glace et s'écrie : « Wagram ! Général ! Homme de guerre et de parade, me voici dans ma pure apparence. Rien, je ne traîne derrière moi aucun contingent. Simplement, j'apparais³. » Des mots que ne désavouerait sans doute pas l'ancêtre Pyrgopolinice. Le réveil n'en est que plus brutal. Confrontés à la réalité, ces personnages sont inexorablement conduits à leur propre dissolution. L'imaginaire du personnage se trouve relayé par celui du spectateur ; la référence historique est, pour lui, lointaine. (Jarry ne prend-il pas soin de préciser que l'action de sa pièce se passe « en Pologne, c'est-à-dire Nulle Part » ?). Au surplus, aucun d'entre eux ne dispose d'une identité véritable, tout au plus d'un sobriquet. Le personnage en prend, de ce fait, une tout autre dimension, de l'ordre de l'universel peut-être, de l'ordre de la création poétique sûrement. Cette autonomie poétique dont il est ainsi revêtu, permet au spectateur d'exorciser la figure en soi si menaçante du soldat en des moments de l'Histoire où la guerre demeure dans les esprits. Elle est un peu la revanche de la victime des conflits qui conjure, grâce à ces images bur-

(1) J. Genet : *Le Balcon*, Troisième tableau.

(2) Corneille : *L'illusion Comique*, Acte II, scène 2, v. 221 et 225.

(3) J. Genet : *Le Balcon*, Troisième tableau.





lesques hors de toute réalité, proprement oniriques, ses peurs et ses malheurs...

C'est qu'en vérité ces personnages, chez lesquels il serait vain de rechercher une complexité psychologique quelconque, ne doivent progressivement leur existence et leur identité qu'au langage. Matamore, comme le Général, n'existent sur scène que dans la mesure où ceux qui les entourent acceptent par leur propre discours de jouer le jeu de leur imaginaire. Sitôt que ceux-ci le leur refusent, ils ne peuvent que s'effacer. C'est bien ce qui se produit lorsque successivement Géronte, le père d'Isabelle, Clindor, son valet, puis Isabelle et Lyse se refusent à accréditer par leur propre discours les propos délirants de Matamore, le condamnant, pour finir, à la disparition, au milieu de l'acte IV, sans que l'on sache jamais quoi que ce soit de son sort futur. De même le Général, malgré ses protestations, se trouve réduit progressivement au silence, à l'état de Figure (terme employé par Genet) muette, au dernier tableau, au même titre que le Juge et que l'Évêque. C'est cette précarité qui les rend grotesques et pathétiques. Par delà le discours des autres, c'est aussi de leur propre discours que chacun de ces soldats tire son existence. Chacun d'entre eux, plus puissamment encore que son lointain ancêtre, se nourrit de ses propres mots. Matamore et Ubu ont leurs jurons favoris dont ils émaillent leurs propos. Cadédiou ! Ventre ! Tête ! s'exclame l'un. Merdre ! Cornegidouille ! Bouffre ! répond l'autre. Ils se grisent du jeu de l'accumulation et de la répétition verbales. Ainsi Matamore, désireux de souligner les ravages que son épée pourrait faire naître, précise que les feux de la dite épée

Auraient en un moment embrasé la maison,
 Dévoré tout à l'heure ardoises et gouttières,
 Faîtes, lattes, chevrons, montants, courbes, filières,
 Entretoises, sommiers, colonnes, soliveaux,
 Pannes, soles, appuis, jambages, travetaux,
 Portes, grilles, verrous, serrures, tuiles, pierre,
 Plomb, fer, plâtre, ciment, peinture, marbre, verre,
 Caves, puits, cours, perrons, salles, chambres, greniers,
 Offices, cabinets, terrasses, escaliers¹....

comme si le discours pléthorique avait ici pour fonction d'emplir le vide de l'être. Ils font rouler les [r] avec délectation, s'enivrent du bruit qu'émet leur propre bouche, comme si leur existence y était suspendue. De même, s'adressant au Général, comme à ses compagnons, dans *Le Balcon*, le Chef de la Police n'entend-il pas rendre hommage « à [son]

(1) Corneille : *L'illusion Comique*, Acte III, sc. 4, v. 748-756.





éloquence, à [sa] facilité d'élocution, à la limpidité de [son] timbre, à la puissance de [son] organe¹ » ?

C'est probablement la singularité du statut ainsi accordé à ce personnage du soldat, devenu type théâtral, qui est la cause de la place également singulière qu'il occupe dans l'économie de la pièce à laquelle il appartient et à laquelle il donne parfois son nom. Il a été fait mention au début de cette étude, du déséquilibre existant entre le rôle moteur finalement très réduit que joue Pyrgopolinice dans le *Miles Gloriosus* et l'éclat qui, par ailleurs, l'entoure. On peut faire un constat du même ordre en observant *L'illusion Comique*. Matamore n'y occupe que les actes II, III et IV (pour moitié) ; il disparaît aussi brutalement qu'il est apparu, il ne remplit dans l'ensemble de l'œuvre qu'une fonction accessoire, et, pourtant, l'éclat qu'il projette sur l'ensemble de la pièce la marque tant qu'il en est devenu indiscutablement l'un des emblèmes. De même, la figure du faux général, associée à celles du faux juge et du faux évêque dans la maison de Madame Irma vient marquer de son empreinte la pièce de Jean Genet, en dépit de la place assez modeste qu'elle y occupe au troisième et au neuvième tableau. Ici encore, la disproportion est flagrante.

Ce déséquilibre est tel par ailleurs que l'irruption du soldat dans la pièce semble avoir parfois sur la construction de celle-ci un effet dévastateur. Il a déjà été dit que, dans la pièce de Plaute, le soldat apparaissait à l'ouverture de la comédie, de façon fracassante, accompagné de son parasite. Cette disposition a pour effet singulier de différer le prologue jusqu'au début de ce que nous appellerions aujourd'hui l'acte II, prologue destiné à exposer le véritable enjeu de la comédie (comment rendre une jeune fille à celui qui l'aime et qu'elle aime ?). L'ordonnance de l'œuvre est, de ce fait, totalement bouleversée par cette étrange organisation qui situe le prologue dans le cours de la pièce. Une anomalie d'un ordre analogue se fait jour dans *L'illusion Comique* : l'intrigue nouée autour de Matamore aux actes II, III et IV (partiellement) semble disposer d'une forme d'autonomie au sein d'une action dont l'enjeu demeure le cheminement erratique d'un jeune Rennais de bonne famille (Clindor) qui, accessoirement, se retrouvera à Bordeaux au service de Matamore et finira par trouver son équilibre en se faisant comédien. De cette anomalie, Corneille est d'ailleurs bien conscient puisqu'il souligne lui-même dans l'examen de la pièce que « ces trois actes forment une pièce, qu'[il] ne sai[t] comment nommer » et puisqu'il qualifie par ailleurs son œuvre « d'étrange monstre » ou de « pièce capricieuse », dont, à bon droit, on peut trouver « l'invention bizarre et extravagante

(1) J. Genet : *Le Balcon*, Neuvième tableau.





tant qu'on voudra¹ ». Tout se passe comme si le soldat, dont la vertu première est pourtant la soumission à l'ordre et à la discipline venait ici jeter le désordre dans la construction dramatique, au point d'en constituer l'élément perturbateur. N'est-ce pas une déstabilisation analogue que le père Ubu vient introduire dans la belle ordonnance du théâtre en inaugurant la pièce qui porte son nom par un « Merdre » retentissant ?

On retiendra de ces quelques réflexions sans doute que, tout au long de l'histoire du théâtre occidental, a ressurgi de façon persistante, à partir d'une matrice gréco-latine, la figure-type du soldat fanfaron, que cette figure s'est progressivement construite et étoffée pour constituer cette silhouette éminemment comique, à la fois ridicule, odieuse et dérisoire, caricature de la conquête guerrière et amoureuse, dont la fonction est, peut-être précisément, de désamorcer et de conjurer les peurs et les troubles que font naître en nous ces conquêtes.

On en gardera surtout l'image d'une figure, sans doute évolutive, mais liée toujours plus étroitement au théâtre lui-même, au point d'en devenir l'incarnation. La présence sur scène de ces soldats assure toujours en définitive une mise du théâtre en abyme. Pyrgopolinice, Maturin, Ubu, le Général revêtent leur uniforme, manipulent les attributs de leur état militaire, comme un acteur endosse son costume et use des accessoires dont il dispose. Ils vivent leur vie, comme vivent des acteurs sur la scène. Ils se regardent vivre et vivent du regard des autres ; ils prennent complaisamment la pose devant eux-mêmes, devant autrui, devant les spectateurs. Arès démythifié joue à être Arès. C'est ainsi que rejoignant Dionysos, il assure le triomphe du théâtre. Le client de Madame Irma revêt devant nous l'uniforme de Général en prenant bien soin de cacher ses vêtements et accessoires « civils » (canne, chapeau, veston etc.), comme le ferait un acteur dans sa loge. Pour amplifier cette dimension théâtrale, la didascalie précise même : « Lorsque celui-ci [le Général] sera complètement habillé, l'on s'apercevra qu'il a pris des proportions gigantesques, grâce à un trucage de théâtre : patins invisibles, épaules élargies, visage maquillé à l'extrême². »

À tout seigneur, tout honneur. Le dernier mot restera à Jarry. On se souviendra que sa pièce a d'abord été écrite pour un théâtre de marionnettes, pures figures théâtrales. On se souviendra surtout de l'exclama-

(1) Corneille : *L'Illusion Comique*, Dédicace à mademoiselle M.F.D.R. (1639).

(2) J. Genet : *Le Balcon*, Troisième tableau.





tion de la Mère Ubu admirant son Père Ubu de mari qui, digne fils de Pyrgopolinice, part à la guerre armé de son sabre, de son croc à phynances et de son ciseau à oneilles : « Comme il est beau avec son casque et sa cuirasse, on dirait une citrouille armée¹. » On sait que, dans les contes de fées, la citrouille est l'objet de bien des métamorphoses : elle devient ici ultime métaphore — dérisoire — du soldat de théâtre, du théâtre lui-même, ultime expression de « la glorification de l'Image et du Reflet² ».

Patrick Violle



(1) A. Jarry : *Ubu Roi*, Acte III, sc. 8.

(2) J. Genet : *Le Balcon*, Comment jouer « Le Balcon ».





UN ROMAN POUR LES BEAUX JOURS

Lorsque M. Violle m'a demandé de participer à ce numéro, le premier moment de frayeur passé, et la proposition acceptée, restait à définir le sujet. Comme la seule orientation donnée était le destinataire, un certain éventail de possibilités se sont alors offertes : les deux années passées en khâgne m'avaient révélé certains goûts communs, Marguerite Duras, Verlaine, Kundera... L'idée me plaisait d'écrire quelques lignes sur l'un ou l'autre. Mais cela demeurerait encore bien vague. D'un autre côté, me découvrant cette année une passion pour un seizième siècle dont j'ignorais presque tout, j'étais fort tentée d'en faire part après m'être passionnée pour Claude Simon ou Virginia Woolf. Alors j'ai voulu associer ces deux éléments, à savoir mon récent enthousiasme et ce que je pouvais savoir d'intérêts partagés. Je délaissai Agrippa d'Aubigné que j'aurais plutôt offert à M. Auzanneau, avec lequel nous avons lu et relu *Les Tragiques*, et je m'appesantis sur... des angoisses douloureuses. Les miennes sans doute, mais surtout, avec une majuscule et un y, celles d'Hélisenne de Crenne. Ou plutôt, *Les Angoysses douloureuses*, signé Hélisenne de Crenne.

En effet, ayant découvert ce roman au cours d'un séminaire cette année, et m'en étant proprement « délectée¹ », je me suis attardée sur certains aspects qui, me semble-t-il, rejoignent certaines perspectives chères à M. Hélar. Le roman du seizième siècle met en place certaines lignes de réflexion dont nous suivions le fil à travers les siècles postérieurs. Celui d'Hélisenne de Crenne me servira ainsi d'illustration, non pas à titre exemplaire mais comme occurrence singulière. Si au seizième siècle le roman moderne est tout jeune, il commence pourtant à se dégager des épopées médiévales et de la matière chevaleresque qui deviennent un fonds culturel où l'on continue à puiser mais dans une perspective différente — même si l'*Amadis de Gaule* et bien d'autres

(1) Le roman se dit écrit en « delectable stile poetique » (voir plus loin).





récits de l'époque en sont imprégnés, la distance temporelle et une nouvelle orientation de l'écriture les en distinguent — d'autant qu'il s'inspire des romans antiques comme *Les Histoires éthiopiennes* d'Héliodore ou des dialogues de Lucien. C'est ainsi qu'il va peu à peu se constituer comme genre, au travers d'une multiplication de références et de réflexions — il suffit de penser à Rabelais — qui en font un objet littéraire, un roman déjà très élaboré et tout à fait conscient des enjeux littéraires, théoriques et stylistiques dont il est porteur. Mais il est également intéressant de souligner que tout ceci ne s'effectue pas à l'intérieur de frontières hermétiques : la traduction et la réécriture sont des phénomènes dont l'ampleur est alors remarquable, reliant la France d'abord à l'Italie mais aussi à l'Espagne et aux pays germaniques. Le roman se constitue d'emblée à l'échelle européenne grâce à la circulation des textes, ce qui n'est certes pas nouveau mais vaut tant pour les grands textes fondateurs de Cervantès, Rabelais, comme le rappelle Kundera, que pour un *corpus* plus large.

Je voudrais donc donner une idée de la manière dont cela apparaît dans *Les Angoysses douloureuses* : après une présentation du roman, je montrerai comment la complexité des structures narratives, autour du narrateur puis de l'organisation du récit, prouvent un haut degré de conscience des mécanismes et des ressources de l'écriture romanesque, et mettent en valeur au sein du texte l'histoire du livre que le lecteur a dans les mains et de son écriture ; je finirai en essayant de mettre en évidence comment le texte se constitue comme genre à travers ses intertextes.

On ne sait presque rien de l'auteur. Hélisienne de Crenne est en tout cas un pseudonyme, qu'on trouve comme signature de trois autres œuvres, des *Epistres familières et invectives* (1539), le *Songe de Dame Helisienne* (1540), et une traduction des quatre premiers livres de *L'Énéide* (1541) ; ces œuvres, qui excepté la traduction de *L'Énéide*, reprennent toutes plus ou moins la même matière, ont dû rencontrer un certain succès puisqu'on les trouve régulièrement rééditées, isolément puis sous forme d'« œuvres complètes », jusqu'en 1560. Les diverses hypothèses sur l'auteur, dont une communément admise l'identifie avec une femme provinciale noble, Marguerite Briet, n'éliminent pas la possibilité d'une œuvre collective. *Les Angoysses douloureuses* pour leur part ont été publiées en effet en 1538 chez Denis Janot à Paris, mais seront ensuite rééditées à Lyon, c'est-à-dire dans un milieu intellectuel très actif dont ce roman pourrait émaner. C'est en tout cas la première œuvre et le seul roman signé de ce pseudonyme. Dans la première édition le texte est divisé par l'intercalation de gravures sur bois, tandis que





les éditions ultérieures introduisent une numérotation et des titres de chapitres¹. Le titre complet en est *Les Angoisses douloureuses qui procedent d'amours : Contenantz troys parties, Composées par Dame Helisenne : Laquelle exhorte toutes personnes à ne suyvre folle Amour*. Le roman contient donc trois parties et trois récits à la première personne qui ne coïncident pas tout à fait avec la division en parties.

La première, *Commencement des angoisses douloureuses de Dame Helisenne, endurées pour son amy Guenelic*, est le récit d'Hélisenne. Elle évoque son enfance, son mariage et ses vertus personnelles, puis s'ouvre la confession intime de sa passion adultère pour un jeune homme ; elle retrace ainsi les divers épisodes de cette passion, la rencontre, l'échange de lettres, de rares entretiens, et surtout ses tourments intérieurs et les plaintes d'une passion déchirante qui se traduit par des signes physiques, parallèlement à la jalousie et à la fureur grandissante d'un mari violent. Cette partie s'achève par l'enfermement de la jeune femme au château de Cabasus sur l'ordre de son mari, qui découvre aussi une première version de l'histoire (« mes escriptures ») et la brûle. Ce récit fait une large part à l'introspection et à l'exploration de la souffrance intime. On l'a même souvent détaché des deux autres parties², et c'est à son propos que Gustave Reynier affirmait : « C'est une œuvre considérable à plus d'un égard : c'est la première en France qui — au moins dans son développement le plus important — se classe nettement dans le genre sentimental³. ».

La seconde partie des angoisses douloureuses, qui procedent d'amours : Composée par Dame Helisenne, Parlant en la personne de son amy Guenelic : en laquelle sont comprins faictz d'armes de Quezinstra et dudict Guenelic errans par le pays, en cherchant ladicte Dame, titre complet de la deuxième partie, livre le récit de Guénélic. Il relate à nouveau la rencontre des deux amants, évoque son amitié pour Quezinstra avec lequel il part, après la disparition d'Hélisenne dont il ignore où elle se trouve, en quête de sa dame et de hauts faits d'armes. Dans un long voyage qui les mène dans des villes et des contrées lointaines et inconnues, les deux compagnons traversent bien des péripéties. Leurs aventures reprennent de nombreux motifs des romans de chevalerie (rencontre de brigands, tournoi, siège d'une ville, combat de champions...). Cette partie apparaît comme une quête et une ascension vers la bien-aimée.

(1) J'utiliserai comme référence la très bonne et récente édition critique de Christine de Buzon qui reproduit le texte de l'édition originale de 1538 ; Paris, Champion, 1997.

(2) Voir l'édition de Paule Demats, Paris, Les Belles Lettres, 1968.

(3) Gustave Reynier, *Le Roman sentimental avant l'Astrée*, [1908], Paris, A. Colin, 1971, p. 101-102.





Au début de la troisième partie, *La tierce partie des angoisses douloureuses, qui procedent d'amours : Composée par Dame Helisenne parlant en la personne de son Amy Guenelic : Comprenant la mort de ladicte Dame, apres avoir esté retrouvée par ledict Guenelic son amy,*— le récit de Guénélic se poursuit donc —, les deux compagnons retrouvent Hélisenne à Cabasus, l'enlèvent et s'enfuient avec elle ; poursuivis, ils livrent un combat dont ils sortent victorieux, cependant qu'Hélisenne, à l'écart, se meurt. Elle expire dans les bras de son ami, qui ne peut lui survivre. C'est là que commence le troisième récit, celui de Quezinstra, ainsi signalé dans le texte : *S'ensuyt une ample et accommodée narration, faicte par le magnanime Quezinstra, pour exhiber la mort immaturée de son compaignon fidele le gentil Guenelic : en comprenant ce qu'il intervint du predict Guenelic, et de sa dame Helisenne apres leurs deplorables fins, ce qui se declarera avec decoration du delectable stile poetique.* Quezinstra prend à son tour la plume pour relater ce qu'il advient des âmes des deux amants après leur mort. En effet, alors qu'il se tient près d'eux, Mercure lui apparaît et l'autorise à le suivre aux Enfers et jusqu'aux « Champs Helisiens » où il mène les âmes d'Hélisenne et de Guenelic. Cependant Mercure a aussi découvert près du corps d'Hélisenne un livre enveloppé dans un carré de soie blanche, qui s'avère être ce même récit des *Angoisses douloureuses* que nous venons de lire. Mercure l'emporte au banquet des dieux pour le faire lire à Pallas, et après une dispute entre Pallas et Vénus, Jupiter demande à Mercure de charger Quezinstra de la publication du livre « en la tres inclite et populeuse cité de Paris » (p. 503).

Cette présentation peut-être un peu longue permet cependant de mettre en place des éléments essentiels pour l'analyse que je désire présenter ; elle met en particulier en valeur l'importance des titres qui insistent sur la structure énonciative du roman ainsi que l'hétérogénéité des trois récits. Notons enfin que des épîtres interviennent à certaines jonctions, une « epistre dedicative à toutes honnestes dames » à l'ouverture de la première partie, puis à la fin de cette première partie, au début de la seconde et enfin en clôture du roman.

L'histoire du livre : visages du narrateur

Le système d'énonciation offre un premier point de vue sur l'élaboration du roman. La succession des récits engendre un relais en même temps qu'une hiérarchie des narrateurs. Mais elle suscite aussi une ambiguïté qui semble être le fait du jeu d'un écrivain conscient des mécanismes qu'il manipule dans un texte qu'il donne tantôt comme authentique tantôt comme construction fictive, selon qu'il dérobe ou au contraire laisse voir ses « ficelles ». Cette tension entre distance et fusion est entretenue par la polyvalence — la polysémie — du prénom d'Héli-



senne, qui désigne à la fois trois « personnes », trois instances du texte appartenant à des niveaux d'énonciation différents. Hélisenne est en effet le nom de l'auteur des *Angoysses douloureuses* donné sur la page de titre, celui de l'auteur-narrateur des épîtres, et le prénom de l'héroïne principale, narrateur-personnage.

Dans la linéarité du récit, l'énonciation s'organise donc en relais. Le texte est composé de trois récits successifs à la première personne du singulier, assumés par trois narrateurs homodiégétiques. Chaque récit est mis en scène selon la focalisation interne d'un personnage qui participe à l'action, personnage à la fois acteur et « récitant ». Le récit d'Hélisenne a ainsi une tonalité nettement autobiographique et relate exclusivement ce dont le *je* peut avoir été acteur ou témoin ; les événements sont rapportés de son seul point de vue, et c'est par lui qu'on pénètre dans ses agitations et délibérations intérieures. Le récit de Guénélic relate les aventures des deux amis et le *je* devient en fait de plus en plus souvent un *nous*. Enfin, le récit de Quezinstra, pour une bonne part, rapporte en fait le récit de Mercure lorsque de retour du banquet des dieux il vient lui confier la tâche de publier le livre.

Le relais des narrateurs n'est donc pas simplement le passage du point de vue d'un personnage à celui d'un autre. Il marque aussi une évolution d'une certaine complexité du premier narrateur (narratrice ici) vers un effacement progressif de cette instance. En effet le premier récit met explicitement en scène un dédoublement de la narratrice à l'intérieur de la fiction¹ : d'un côté, le passé d'un *je* personnage agissant, d'un autre, le présent d'un *je* narrateur. Une distance se crée ainsi dans l'espace de la fiction, dans le regard d'un *je* présent sur un *je* antérieur. Mais le *je* présent lui aussi se divise entre celui du retour sur soi proprement dit, le *je* réflexif, et le *je* écrivain, dont l'acte de raconter est mis en scène au présent. Dans la première partie, le *je* présent encadre le *je* passé : il apparaît essentiellement au début (prolepses et déplorations à l'irréel du passé) et à la fin (nécessité et devoir de l'écriture). Le schéma énonciatif de cette première partie rejoint en fait celui de l'autobiographie fictive, dans la mesure où toute une rhétorique de la sincérité tend à confondre cette première personne avec l'auteur du livre, mais la suite va tendre à remettre en cause cette structure initiale². Le récit de Guénélic présente au début ces mêmes caractéristiques, mais le dédoublement reste seulement esquissé, au profit de l'apparition d'autres modalités. Le narrateur Guénélic est davantage témoin des

(1) Ce système se retrouve sous une forme très intéressante dans *Le Songe*, où le dédoublement est incarné dans deux personnages : Hélisenne narratrice correspond à celle qui fait le songe et est spectatrice de ce qui s'y passe, Hélisenne personnage à la dame qui apparaît dans le songe.

(2) C'est pourquoi il est nécessaire de ne pas détacher la première partie de ce qui suit, comme on a pu le faire et ne prendre ainsi qu'au premier degré cette structure autobiographique.





exploits de son compagnon qu'acteur, et si le *je* introspectif apparaît parfois il est dans l'ensemble très discret alors qu'il était omniprésent dans le récit d'Hélisenne, et laisse la place au *nous*. L'évolution se poursuit avec le récit de Quezinstra, où le *je* paraît n'avoir qu'un rôle passif, ce n'est plus qu'un simple regard dans la descente aux Enfers, un intermédiaire qui transmet le récit de Mercure et est chargé de publier le livre. Ainsi cette évolution de la tonalité ne correspond pas à une quelconque caractérisation des personnages en tant que tels, mais plutôt à une évolution du statut du narrateur et à un effacement progressif de cette instance.

Cependant si la fiction maintient une linéarité dans l'enchaînement des narrateurs, les relations qu'ils entretiennent mettent en valeur une structuration verticale complexe. « L'auteur » des épîtres joue ainsi un rôle d'intermédiaire entre l'Hélisenne de la page de titre, qui signe l'ouvrage, et l'Hélisenne narratrice-personnage du premier récit. Les titres des seconde et « tierce » parties mettent en évidence l'artifice selon lequel Hélisenne y « parl[e] en la personne de son Amy Guenelic » ; le *je* du récit de Guénélic est en fait secondaire et dépend du *je* de la première partie qui l'assume. Mais cet enchâssement qu'assurent les titres laisse de côté le troisième narrateur, le *je* de Quezinstra. La rupture est renforcée par la mort des deux premiers « narrateurs-personnages » dans la troisième partie, ce qui est posé avec une sorte d'ironie dans le titre de celle-ci : « Composée par Dame Helisenne [...] Comprenant la mort de ladite Dame ». Elle fait apparaître la contradiction entre la fiction qui pose la mort de la narratrice qui jusqu'ici était censée assumer le récit, et le système énonciatif affiché qui suppose qu'elle perdure. De fait, ici éclate l'identification entre les différentes instances que le prénom commun d'Hélisenne invitait le lecteur à confondre.

Si l'on rejette l'hypothèse selon laquelle « l'ample narration » de Quezinstra aurait été écrite par quelqu'un d'autre de façon indépendante du reste, cette rupture peut s'interpréter de deux façons. D'abord, elle peut paradoxalement participer d'une rhétorique de la vraisemblance. Le relais des narrateurs dans la fiction aboutit à une sorte d'effet de réel : le lecteur est comme le dernier chaînon d'un relais par lequel le livre, passé d'Hélisenne à Guénélic puis à Quezinstra, se retrouve entre ses mains ; un raisonnement régressif (on a le livre en main, or c'est Quezinstra qui l'a fait publier donc l'histoire, de façon régressive, est cautionnée comme authentique) garantit la vérité des récits. Par ailleurs, la structure verticale affirme au contraire, par les titres, la maîtrise de la fiction et dévoile un écrivain conscient de ses procédés qu'il affiche comme tels ; mais il semble ne les dévoiler que pour mieux faire croire, lorsqu'il les tait, à la vérité de ce qu'il écrit. C'est ce qui semble se passer lorsque l'on arrive au récit de Quezinstra, qui n'est pas relié apparem-





ment au reste du système mais contient précisément l'avènement du livre réel, publié. Ceci donne à penser que ce dernier récit fait jouer en effet la tension entre l'identification et la distinction entre Hélienne « signature » du roman et Hélienne narrateur-personnage, et surtout la relation entre l'instance narrative et l'instance écrivante. Le court-circuit qu'induit « l'ample narration » semble signifier la prise de pouvoir de l'auteur sur sa fiction aux dépens du narrateur qui devient au contraire insignifiant. L'évolution d'un effacement progressif du narrateur au fil des récits est parallèle à l'évolution qui conduit de l'identification-confusion autour du prénom d'Hélienne à la distinction des différentes instances qu'il représente, pour aboutir, dans le récit de Quezindra qui contient les éléments à la fois les plus merveilleux (la fable mythologique) et les plus réalistes (la publication du présent livre), à l'affirmation des pouvoirs de l'écrivain qui n'a plus besoin de l'identification avec le narrateur mais en joue pour dérouter le lecteur et mieux le « persuader ». Face à cette affirmation qui va de pair avec l'affirmation ultime d'une réalité ainsi mise en valeur, celle du livre, on a vraiment l'impression d'être en présence d'un écrivain qui s'amuse à brouiller et à déstabiliser une structure (et du même coup le lecteur) qui semblait bien installée.



L'histoire du livre : les structures narratives

L'organisation de la narration converge vers la même mise en valeur, au travers de jeux et d'ambiguïtés d'un autre ordre. C'est ici aux temps de la narration qu'il faut s'intéresser. Dans les récits au passé, on rencontre le système classique d'alternance entre l'imparfait et le passé simple. Mais la complexité et le brouillage proviennent des repérages temporels successifs ; les points de coïncidence entre passé et présent sont donc autant de points aveugles dans la narration.

L'histoire globalement se déroule chronologiquement de la naissance à la mort (et au sort des âmes) des héros principaux. Chaque partie se trouve structurée autour d'épisodes d'autant plus reconnaissables qu'ils reprennent les lieux communs successivement de la passion amoureuse, puis de la quête, enfin de la descente aux Enfers. Cependant l'écoulement du temps n'est pas uniforme, au contraire il alterne entre une grande rapidité et des ralentissements considérables se concentrant sur certains épisodes. Quant aux marques temporelles elles-mêmes, elles demeurent très floues, formulées dans des périphrases précieuses qui font oublier leur valeur référentielle¹.

(1) Ainsi commence la première partie : « Au temps que la déesse Cibele despoilla son glacial et gelide habit, et vestit sa verdoyante robe tapissée de diverses couleurs, je fuz procréée de noblesse [...] » p. 98.





Selon la terminologie de Gérard Genette, l'ensemble du roman pourrait relever d'une « narration intercalée », c'est-à-dire que les trois récits sont des narrations ultérieures racontées à partir de points temporels où le passé rejoint le présent. C'est là que l'on peut localiser le brouillage à l'œuvre. Le récit d'Hélisenne (toute la première partie) est fait depuis l'enfermement à Cabasus : « Moy estant en telle deliberation, subitement je donnay commencement à l'œuvre presente, estimant que ce me sera tres heureux labeur : et si ceste felicité m'est concedée qu'elle tumbé entre les mains de mon amy : je luy prie qu'il ne me vueille [...] » (p. 218). Le récit de Guénélic se fait au moment des retrouvailles dans la troisième partie, lorsque Hélisenne lui demande : « [...] "je te supplie que me vueille narrer quel a esté l'estat de ta vie, depuis que tu fuz adverty de mon absence." Apres telles parolles, pour satisfaire à [son] desir, sans riens reserver, luy exprimay toutes les calamitez et miserés soustenues en mes penibles et fastidieux voyages » (p. 446). Quant au récit de Quezinstra, le présent par rapport auquel il est repéré devrait être le moment même où le livre achevé va être publié.

Mais ces points sont aussi des moments où la cohérence se dérobe à nous, où l'écriture glisse d'une modalité à l'autre. Certains phénomènes permettent de mieux cerner cette organisation fuyante : celui du récit répétitif, puisque le début du récit de Guénélic revient sur la rencontre et la période que couvre la première partie. La variation de point de vue est étonnante si l'on songe que les deux récits sont assumés par l'héroïne. Le phénomène des prolepses partielles induit qu'on se trouve alternativement dans un récit qui anticipe son devenir — ainsi Hélisenne dans la première partie sait et fait de nombreuses allusions au dénouement malheureux de son histoire, c'est-à-dire son enfermement, mais pas au-delà — ou dans un récit non orienté. C'est ici qu'intervient le problème du statut à donner à tout le passage qui commence aux retrouvailles des amants et qui comprend leur fuite puis leur trépas. On n'est plus ici dans un récit ultérieur, mais dans un récit simultanée, où le narrateur semble découvrir les événements au même moment que le lecteur. On est encore dans le récit de Guénélic alors que « logiquement » suivant le mode de narration adopté jusqu'alors on devrait être dans le récit de Quezinstra qui seul serait en mesure de relater ces faits — mais l'« ample narration » ne commence qu'après la mort de Guénélic ! Le glissement s'amorce à partir du moment où Guénélic est censé raconter ses aventures à Hélisenne (voir ci-dessus), lorsque le passé rejoignant le présent ne se confond pas cependant avec lui, puisque le récit au passé continue. La jonction s'effectue en fait à un autre niveau, puisque l'on remarque que ce glissement de la narration s'appuie sur un changement des modalités du discours : il y a en effet dans tout ce passage une prépondérance remarquable du dialogue et





du discours au style direct introduit très discrètement par des verbes au passé simple, ce qui fait que le présent est malgré tout dominant. La mort même des deux amants n'est pas l'objet du récit mais passe dans les deux très longs monologues à tonalité religieuse et didactique d'Hélisenne puis de Guénélic à l'agonie. La transition avec le récit de Quezinstra est abrupte. Celui-ci enchaîne sur les dernières paroles de Guénélic : « Et pource estant accompagné d'une infallible esperance, je suis prest et appareillé, te rendre mon esperit : lequel à ta providence divine je recommande. » Après le titre de « l'ample narration », Quezinstra reprend : « Incontinent qu'il eust ces dernieres parolles dictes, [...] ».

Ainsi on a l'impression que cette hétérogénéité, ce brouillage des temps et des modes de la narration donnent une dimension complexe et ludique au texte en même temps qu'ils mettent en valeur l'histoire du livre. Celle-ci apparaît en filigrane de la structure et sa chronologie se superpose au contraire de façon linéaire à la chronologie de l'histoire d'amour. L'orientation et l'ouverture du roman sur son avenir, c'est-à-dire ses lecteurs, le confirment : le roman s'achève non pas avec la mort des deux amants, des « héros », mais une fois que le sort du livre lui-même est fixé. Le roman s'achève sur son propre achèvement, sa publication, qui ouvre elle-même sur une autre histoire : celle de sa lecture. Ainsi les épîtres aux lecteurs et surtout aux lectrices ponctuent régulièrement le livre en rappelant son projet. Le motif de la plume tenue d'une « tremblante » ou « debile » main par Hélisenne est quant à lui récurrent, renvoyant directement à l'acte d'écrire. Il est d'ailleurs lié à la thématique de l'indicible, indicible de l'amour et de la souffrance qui appelle ce style si particulier qu'est celui de la « prose poétique »¹.

L'œuvre elle-même est désignée au cours du récit et des épîtres par des termes généraux : « la lecture de ce mien petit livre », « l'œuvre presente », « mes escripts », « mes escriptures », « ce mien petit labeur ». C'est que l'écriture est intégrée à la fiction et qu'on en peut retracer les étapes successives : dans la première partie, Hélisenne met par écrit ses tourments. Mais son mari le découvre en faisant irruption chez sa femme : « [...] je fuz si grandement perturbée, que je n'euz la consideration de cacher mes escriptures, par lesquelles estoyent exhibées et bien amplement declairées toutes les fortunes benevoles et malevoles qui m'estoyent advenues depuis que Cupido avoit sur moy domination et seigneurie, et cela fut cause de ma totale ruyne, car apres qu'il les eut leues, et le tout distinctement entendu, en face indignée se retourna vers moy » (p. 205). Cette première version disparaît, mais Hélisenne, enfermée à Cabasus, entreprend de la réécrire à l'intention de

(1) Voir le titre de l'« Ample narration » qui contient l'expression « dans le delectable stile poeticque ».





Guénélic : « Apres plusieurs et diverses ymaginations, je ne trouvay moyen plus convenable, que de reduire en ma memoire la piteuse complaincte que paravant j'avoie de ma main escripte : laquelle mon mary avoit bruslée par l'impetuosité de son yre [...] » (p. 218). Ce qui est intéressant dans cet épisode, c'est qu'il nous dit que derrière le texte il y a un autre texte, texte premier mais disparu ; le texte qu'on lit renvoie à une version primitive qu'on ne peut pas lire mais qu'on doit retrouver à travers le texte présent. Le texte qu'on tient entre les mains est là pour un texte absent. Ensuite, lorsque les deux amants se retrouvent et que Guénélic raconte ses aventures à son amie, celle-ci les consigne à nouveau par écrit ; c'est après sa mort que Quezinstra et Mercure trouvent « ung petit paquet de soye blanche », qui s'avère être un livre. Quezinstra reconnaît alors « que en ce estoient redigez toutes noz entreprises et voyages, parquoy [il put] facilement comprendre, que la pauvre defuncte l'avoit escript, apres le recit que Guenelic luy en pourroit avoir faict. » (p. 489).

La fantaisie mythologique qui suit est toute entière centrée sur le livre : Mercure décide de l'emporter au banquet des dieux pour le faire lire à Athéna. Une dispute s'ensuit entre Pallas et Vénus : de quelle déesse relève-t-il en effet, puisqu'il traite aussi bien des « choses amoureuses et veneriennes » que des « choses belliqueuses » (p. 501) ? Le débat n'est pas tranché, ce qui nous intéresse pour la définition du genre du roman par rapport à son contenu : celui-ci n'est pas précisément défini, ou se définit justement par cette indécision et sa capacité de « mélange des genres ». Cependant Jupiter intervient, donne son titre à l'œuvre et donne l'ordre à Mercure « que diligemment le feist imprimer, affin de manifester au monde les peines, travaulx, et angoyssees douloureuses, qui procedent à l'occasion d'amours » (p. 503). C'est ainsi une toute-puissance divine qui fixe les dernières dispositions ; image de l'auteur, qui joue à se manifester masqué derrière le roi des dieux après la mort de celle derrière laquelle jusqu'ici il se dissimulait ? image du Roi qui accorde le « privilège » de la publication et permet donc à l'œuvre de devenir un objet fini ? Dernier chaînon de cet autre relais, Quezinstra est chargé par Mercure de mener à bien cette tâche. Tout ce dénouement est bien paradoxal, et de même qu'au début le texte en appelait à un deuxième, à un double, le livre ici aussi se dédouble : en effet, le livre est censé être fini quand Mercure le trouve et il ne subit normalement plus aucune modification. Et pourtant, de même qu'après la mort d'Hélisenne la narration continue, remettant en cause la structure fictive de l'énonciation, de même après l'achèvement du livre dans la fiction, l'histoire du livre se poursuit. On a donc comme deux livres, le livre fictif et le livre réel, qui n'en font cependant qu'un seul. Et on retrouve également cette même structure de déstabilisation, d'ironie





structurelle en quelque sorte, dans ces paradoxes où un élément vient rompre une structure apparemment stable et la remet en cause sans résoudre le paradoxe autrement que par le jeu ou la pure fantaisie. Ce fil narratif de la composition de l'œuvre, lié à un projet déclaré, s'achève sur une ouverture, puisque tout tend à affirmer qu'après la fin il y a encore quelque chose qui continue, que le livre se survit à lui-même en survivant à la mort de sa fiction.

La constitution d'un genre à travers les intertextes

Les Angoysses douloureuses apparaissent à première lecture comme une histoire autonome, faite d'éléments hétérogènes combinés de façon complexe mais qu'on peut envisager comme une unité. De fait, les principaux traits de caractère des portraits, les descriptions et les plaintes qui semblent les plus « authentiques » sont le plus souvent empruntés à d'autres œuvres, françaises ou traduites. Ces emprunts sont utilisés de telle manière qu'on a pu parler de « mosaïque », de « marqueterie »¹. Les intertextes constituent un aspect essentiel du roman au seizième siècle, mais les modalités de leur intégration dans les *Angoysses douloureuses* sont, elles, originales.

À côté des échos des romans arthuriens et de l'influence des recueils de maximes morales, Paule Demats distingue parmi ces intertextes d'une part deux traductions françaises d'œuvres italiennes : *La complainte des tristes amours de Flammette à son amy Pamphile, translâtée d'italien en vulgaire françoys*², traduction anonyme d'une « élégie » de Boccace, qui sera en fait plus connue en France dans la traduction de Maurice Scève intitulée *La déplorable fin de Flamete par Jehan de Flores* (1535), traduction d'un texte espagnol reprenant Boccace ; et le *Dialogue tres elegant intitulé le Peregrin traictant de l'Honneste et pudicque Amour concilié par pure et sincere vertu*, traduction³ du *Il Peregrino* de Caviceo, texte de la fin du XVème siècle publié à Parme en 1508. D'autre part, les *Illustrations de Gaule et singularitez de Troie* de Jean Lemaire de Belges⁴, *Le Grand Olympe des hystoires poetiques*, une adaptation des *Métamorphoses* d'Ovide⁵, et *Jehan de Saintré* de Antoine de La Sale, sont utilisés comme recueils d'*exempla*. Les emprunts sont beaucoup plus nombreux et plus diversifiés dans les deuxième et troisième parties, alors que la première s'attache presque

(1) Voir Paule Demats, introduction à son édition.

(2) Lyon, Claude Nourry, 1532.

(3) 1527, traduction de François d'Assy revue par Jean Martin qui était aussi traducteur du *Songe de Poliphile* de Francesco Colonna.

(4) Paris, 1512-1513.

(5) Par Denys de Harsy, Paris, 1532.





exclusivement à la *Flammette* et au *Peregrin*. Les références et les sources ne sont bien sûr jamais citées. Pour ces deux sources principales, il est remarquable qu'elles ne donnent pas lieu à un travail de réécriture, mais à un véritable montage¹. Il s'agit en effet d'emprunts textuels, de la taille d'une phrase souvent, retranscrits tels quels. Mais ce montage réintègre de façon originale dans un même passage les emprunts non seulement à des œuvres différentes, mais à des chapitres différents de la même œuvre. La *Flammette* et le *Peregrin* fournissent également des éléments de structure narrative et de matière romanesque². Cette première série d'emprunts relève du principe de l'imitation, et contient implicitement l'interrogation sur le modèle : comment doit-on imiter ? doit-on avoir un seul ou plusieurs modèles ?

La deuxième série d'emprunts apparaît de manière différente essentiellement dans des listes d'*exempla*, de références, qui relèvent davantage du principe de l'amplification, c'est-à-dire d'un approfondissement et d'une intensification du contenu romanesque. Ce sont soit des allusions aux victimes de l'amour, aux héros mythologiques ou médiévaux intégrées aux réflexions personnelles et aux discours des personnages des *Angoisses* ; soit des citations des autorités et des philosophes antiques (Socrate, Platon, Anaxagore, Sénèque...) ; soit des citations des textes sacrés (la *Bible*, les *Évangiles*) et de commentateurs, qui inscrivent le texte dans une perspective édifiante et didactique.

De façon étonnante, la diversité et l'abondance des sources et des emprunts ne conduisent pas à l'éclatement du texte et renforcent au contraire l'unité et l'orientation de l'œuvre : il n'y a pas rupture de ton ni sur le plan du style ni dans la continuité de la phrase. Ils fonctionnent aussi comme des paradigmes, comme un arrière-plan, une « histoire » du texte ; ainsi chaque personnage et les relations qu'ils entretiennent ont plusieurs correspondants dans les intertextes. De plus, les intertextes eux-mêmes s'organisent en une sorte d'abyme : les *Angoisses douloureuses* empruntent à des intertextes empruntant déjà eux-mêmes largement à d'autres œuvres. Et surtout, ces intertextes ont une fonction générique : ils l'inscrivent doublement comme roman sentimental (pour la première série) et comme roman didactique (pour la deuxième série).

Ainsi cette présence des intertextes et les modalités de leur intégration sont non seulement le signe d'une conception différente de la littérature et d'une création littéraire qui travaille sur l'imitation d'un ou

(1) Ce que met en évidence l'édition de P. Demats.

(2) « Si le *je* de la première partie des *Angoisses* est emprunté à *Flammette*, le *je* de Guenelic est celui de *Peregrin*, qui conte sa vie à la première personne. » P. Demats, éd. citée, introduction, p. XXI.



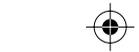


plusieurs modèles, mais cela participe également à la définition d'un genre et d'un style. Les œuvres s'écrivent les unes par rapport aux autres, empruntant à des œuvres qui ont rencontré la faveur des lecteurs ; il y a à la fois dans cet emprunt à des œuvres italiennes une manière de s'assurer le succès auprès du public en lui redonnant à lire ce qui lui a déjà plu, sans doute un souci d'adapter au goût français ce qui a plu ailleurs ainsi qu'un jeu littéraire parfois déroutant qui fonctionne par allusions et complicité avec le lecteur. Dans une structure romanesque originale et par un art du montage particulièrement élaboré, l'écrivain des *Angoyssees douloureuses* a inséré des emprunts innombrables de façon à donner une orientation déterminée et une unité de ton à son œuvre. Le choix des intertextes joue ici comme une manière de créer un réseau spécifique d'œuvres apparentées, donc de créer un genre ou un sous-genre en le définissant par un certain *corpus*.

Les Angoyssees douloureuses s'inscrivent ainsi dans plusieurs perspectives que le roman exploitera dans ses développements ultérieurs. L'élaboration du texte et le jeu complexe des structures mettent en évidence des éléments « méta-poétiques » qui participent à la fois d'une conscience des procédés romanesques et des possibilités qu'ils offrent et confèrent au texte une dimension ludique parfois déroutante pour le lecteur. Celui-ci est sans cesse partagé entre le désir de se « laisser prendre » à la fiction et la distance que le jeu de l'auteur y met. Ces éléments ne sont pas non plus indépendants d'une réflexion implicite sur le genre pour laquelle les intertextes et la circulation des œuvres par delà les frontières apparaissent essentiels. Le mystère qui entoure « l'auteur » du roman ne fait que renforcer l'image d'un auteur jouant de tous ces éléments pour élaborer une œuvre éminemment « artificielle », écrite dans une « prose poétique » qui favorise l'ambivalence entre le premier degré et la distance de l'écriture et de la lecture.

Mathilde Thorel







CECI EST MON CORPS

Les hommes et les dieux dans l'« *Amphitryon* » de Molière

L'homme dont la nature est merveilleusement corporelle.

Montaigne, *Essais*, III, 8.

Il est sans doute réducteur de définir quelqu'un par ses passions. Donnerait-on cependant une image fautive de ce qu'est la vie d'André Héland si l'on disait que, étroitement liées à sa passion pour son métier de professeur, il y a celle du théâtre et celle des droits de l'homme ? Auteur, acteur, animateur de troupe, il n'a jamais cessé de goûter à tous les plaisirs du théâtre ; et on sait tout le travail qu'il a accompli ces dernières années, avec Colette Cosnier, sur l'affaire Dreyfus, et en particulier ses épisodes rennais.

Pourquoi ce préambule avant de parler de l'*Amphitryon* de Molière ? On voit bien que cette comédie nous offre la substance même de la théâtralité : théâtre à entendre, texte à méditer sans doute, mais avant tout spectacle à voir, pièce à machines, où l'œil s'émerveille de voir, dans le prologue, les dieux suspendus entre ciel et terre, et, dans la dernière scène, Jupiter « se perdre dans les nues », théâtralité plus essentielle de la surprise, de la confrontation des personnages, puisque les effets dramatiques reposent ici sur le face à face des hommes et de leurs doubles divins, spectacle de l'égarement des victimes, prises dans le jeu des apparences. L'une des idées majeures du théâtre de Molière est là : il invite à réfléchir sur ce qu'on voit, à acquérir une distance critique, dont le théâtre est justement l'instrument. Comme le dit, à la fin du *Tartuffe*, l'excellente Madame Pernelle :

Il ne faut pas toujours juger sur ce qu'on voit.

Mais si l'on conçoit comment *Amphitryon* peut ravir l'homme de théâtre, que viennent faire ici les droits de l'homme, formule qui n'a guère de sens au XVII^e siècle ? On me permettra l'anachronisme ; mais je voudrais montrer comment la pièce de Molière est une mise en scène de l'homme dans son humanité même, face à ce qui justement



n'est pas humain, faut-il dire l'inhumain ? Si Molière ne parle pas des droits de l'homme, il fait du moins entendre que les dieux n'ont pas tous les droits. Plus que cela, la comédie est un éloge de ce qui fait l'humanité de l'homme, sa raison et son corps, et qui apparaît finalement désirable à ceux qui en sont dépourvus, c'est-à-dire aux dieux.

L'Amphitryon est représenté en janvier 1668. Il vient après *Dom Juan* (février 1665), *Le Misanthrope* (juin 1666) et il précède la version définitive de *Tartuffe* (février 1669). Prise entre ces monuments de l'œuvre de Molière, la comédie a parfois été regardée comme un aimable divertissement, une pièce à machines, avons-nous dit, mais aussi pleine de galanterie, de raffinements du discours amoureux :

Je ne comprends rien à ce nouveau scrupule
Dont s'embarrasse votre amour.

dit Alcène à celui qu'elle croit être Amphitryon (v. 579-580).

Mais on a bien vite repéré comment, sous une forme plaisante, la pièce reprenait les thèmes des grandes comédies qui l'entourent. On a vu aussi qu'elle mettait en scène les grands débats philosophiques du siècle. Écartant le reproche d'y voir « un exemple de la superficialité française », Hans-Robert Jauss dégage bien la manière dont la situation que Molière emprunte à Plaute, et plus près de lui à Rotrou (*Les Sosies*, 1638), permet de reprendre des points essentiels de la doctrine cartésienne¹.

La première question, et la plus importante, est bien sûr celle de l'identité et de la singularité du Moi. Elle est posée par Sosie. Notons qu'il faudra attendre le troisième et dernier acte pour que l'on assiste au face à face entre Jupiter et Amphitryon, encore aura-t-il lieu en présence d'une troupe d'amis et de Sosie lui-même, incapables de discerner le vrai du faux, l'accent étant mis sur l'incapacité dans laquelle sont des tiers de démêler les apparences trompeuses, et non sur le questionnement du sujet confronté à son double.

Il n'est pas indifférent que le véritable face à face soit ainsi réservé à Sosie, c'est-à-dire à l'homme sans dignité et sans intérêt dans l'affaire (par opposition à l'honneur de l'époux bafoué), à l'être humain tout simplement qui n'a à soutenir que son droit à être, et lui seul, ce qu'il est et qui il est.

(1) Hans-Robert Jauss, « L'interrogation du mythe et l'affirmation de l'identité » dans *Pour une herméneutique littéraire*, Gallimard, Bibliothèque des Idées, Paris, 1988, p. 237.





Dans la scène 2 du premier acte, où l'on assiste à la première rencontre de Sosie et Mercure, ce qui fait question ce n'est pas l'apparence physique, qui ne sera évoquée que dans l'acte II :

Mais à me reconnaître enfin il m'a forcé :
J'ai vu que c'était moi, sans aucun stratagème ;
Des pieds jusqu'à la tête, il est comme moi fait,
Beau, l'air noble, bien pris, les manières charmantes ;
Enfin deux gouttes de lait
Ne sont pas plus ressemblantes ;
Et n'était que ses mains sont un peu trop pesantes,
J'en serais fort satisfait. (v. 781-788)

Mais, à la seconde scène du premier acte, dans la semi-obscurité du petit jour, qui empêche Sosie de distinguer autre chose que des ombres, c'est seulement de l'identité qu'il s'agit et d'abord du nom :

MERCURE

C'est moi qui suis Sosie, et tout Thèbes l'avoue :
Amphitryon jamais n'en eut d'autres que moi.

SOSIE

Toi, Sosie ?

MERCURE

Oui, Sosie, et si quelqu'un s'y joue,
Il peut bien prendre garde à soi.

SOSIE

Ciel ! me faut-il ainsi renoncer à moi-même,
Et par un imposteur me voir voler mon nom ? (v. 396-401)

À partir de cela s'impose le sentiment irrépressible que « je » suis moi, que je ne puis cesser de l'être et que nul autre ne peut être moi :

SOSIE

N'importe, je ne puis m'anéantir pour toi,
Et souffrir un discours si loin de l'apparence.
Être ce que je suis est-il en ta puissance ?
Et puis-je cesser d'être moi ? (v. 424-427)

Tout ceci est trop proche de la Sixième Méditation pour que l'on y voie une simple coïncidence :

Ce n'était pas aussi sans quelque raison que je croyais que ce corps (lequel par un certain droit particulier j'appelais mien) m'appartenait plus proprement et plus étroitement que pas un autre. Car en effet je n'en pouvais





jamais être séparé comme des autres corps ; je ressentais en lui et pour lui tous mes appétits et toutes mes affections ; et enfin j'étais touché des sentiments de plaisir et de douleur en ses parties, et non pas en celles des autres corps qui en sont séparés. (Descartes, *Les Méditations métaphysiques*, Sixième méditation, p. 115.)

C'est bien de ce « corps propre » que Sosie ne peut concevoir de se laisser déposséder (et il n'est pas question encore de ressemblance), ce corps par lequel il agit, et à travers lequel il ressent la douleur des coups de bâton que lui a assenés Mercure :

Ne suis-je pas du port arrivé tout à l'heure ?
Ne tiens-je pas une lanterne en main ?
Ne te trouvé-je pas devant notre demeure ?
Ne t'y parlé-je pas d'un esprit tout humain ?
Ne te tiens-tu pas fort de ma poltronnerie
Pour m'empêcher d'entrer chez nous ?
N'as-tu pas sur mon dos exercé ta furie ?
Ne m'as-tu pas roué de coups ? (v. 438-445)

Le rapprochement entre le texte de Molière et celui de Descartes est d'autant plus frappant que, dans la même tirade, Sosie reprend presque textuellement les questions posées par Descartes sur les conditions de validité de cette évidence :

Rêvé-je ? est-ce que je sommeille ?
Ai-je l'esprit troublé par des transports puissants ?
Ne sens-je pas bien que je veille ?
Ne suis-je pas dans mon bon sens ? (v. 430-434)

« Je ne dors pas, je ne suis pas fou », les termes seront repris et développés au début de l'acte II, lorsque Sosie aura à rendre compte à son maître d'une mésaventure qui n'est encore que la sienne.

Descartes écrivait dans la Première Méditation :

Et comment est-ce que je pourrais nier que ces mains et ce corps-ci sont à moi ? Si ce n'est peut-être que je me compare à ces insensés, de qui le cerveau est tellement troublé et offusqué par les noires vapeurs de la bile, qu'ils assurent constamment qu'ils sont des rois, lorsqu'ils sont très pauvres. Mais quoi ? ce sont des fous.
Toutefois j'ai ici à considérer que je suis homme, et par conséquent que j'ai coutume de dormir et de me représenter en mes songes les mêmes choses, ou quelquefois de moins vraisemblables, que ces insensés, lorsqu'ils veillent. (P. 27-28.)

Devant l'in vraisemblable, l'attitude du maître et celle du valet ne sont pas les mêmes.





Amphitryon refuse obstinément de renoncer à la raison, au raisonnable. Certes il est le plus « intéressé » à l'affaire ; mais avant même de pouvoir soupçonner son infortune, il refuse d'entendre ce que lui rapporte Sosie, d'y accorder aucune « réalité ». Même lorsque, au dernier acte, il sera confronté à Jupiter (on n'ose dire à son Sosie), il n'est pas un instant ébranlé dans ses certitudes. Il ne peut y avoir là, selon lui, qu'une « imposture », qui sera levée par la force :

C'est trop être éludé par un fourbe exécration ;
Il faut, avec ce fer, rompre l'enchantement. (v. 1629-1630)

La position de Sosie est sensiblement différente. Certes il perçoit avec la même évidence que l'« autre » ne peut être moi. Et cependant, dans sa réponse à Amphitryon, on voit bien que ce n'est pas seulement la force qui le fait se résoudre à admettre qu'il y a là quelque chose qu'il ne comprend pas, mais qui « ne laisse pas d'être » :

Non : vous avez raison, et la chose à chacun
Hors de créance doit paraître.
C'est un fait à n'y rien connaître,
Un conte extravagant, ridicule, importun :
Cela choque le sens commun ;
Mais cela ne laisse pas d'être. (v. 771-776)

Il est bien réducteur de voir dans cette opposition, comme on le fait souvent, une simple réplique du couple maître-valet que l'on trouve dans les autres comédies, dans le *Dom Juan* par exemple, d'opposer à un Amphitryon-Dom Juan, qui ne veut en rien s'éloigner de la saine raison, un Sosie-Sganarelle, prêt à se soumettre, à adhérer aux plus invraisemblables croyances ; Sosie voit bien ce qui est conforme à la raison ; il reconnaît le fait que son maître « a raison », que les événements auxquels ils sont confrontés sont un défi au bon sens. Ils n'en sont pas moins « vrais », au sens où ils « ne laissent pas d'être ». La fin de la réplique de Sosie prend une valeur qui ne paraît pas abusive si on la rapproche (si l'on y voit un écho ?) du fragment de Pascal : « Tout ce qui est incompréhensible ne laisse pas d'être. » (Br. 430, p. 525.) D'Amphitryon ou de Sosie, qui « a raison », et en quel sens ? Faut-il entendre dans la reprise de la formule pascalienne, un effet ironique d'intertexte ? Ne vaut-il pas mieux penser que, devant ce qui passe la raison, le théâtre ne choisit pas ; il montre deux réponses, il n'en invalide aucune.

Il ne s'agit pas de retrouver les « sources » des questions que pose Molière, mais de voir que dans sa comédie, il met face à face des hommes et des dieux, des hommes dans la limite de leur humanité, poltrons





peut-être comme Sosie, emportés comme Amphitryon, mais qui s'efforcent de penser juste, aussi bien sur le plan de la raison que sur le plan de la morale. En face d'eux que sont les dieux ?

Regardons comment le dramaturge ménage la dernière scène. En présence des dignitaires thébains, tous les personnages sont réunis sur la scène, tous sauf Alcmène, mais comment « mettre en scène » son humiliation et sa confusion ? Amphitryon est présent, mais durant toute cette scène où Jupiter lève le mystère, *il ne dit pas un mot*, et que dirait-il ? Seul Naucrატès, un capitaine thébain, s'extasie sottement :

Certes je suis ravi de ces marques brillantes. (v. 1927)

C'est à Sosie qu'appartient le mot de la fin, mot de soumission peut-être à une force qui dépasse l'homme, mais qui refuse de reconnaître quelque valeur à cette surhumanité. Il y a une sorte de parfum épicurien dans cette dernière tirade : les Dieux existent peut-être, sans doute. Mais leur intrusion dans le monde des hommes n'apporte aucun bienfait, elle n'est source que de désordre, *toujours* :

Sur telles affaires toujours

Le meilleur est de ne rien dire. (v. 1942-1943)

Puisque les hommes ne veulent rien dire, ou ne peuvent rien dire, la véritable leçon peut être tirée du spectacle que donnent les dieux eux-mêmes lorsqu'ils viennent sur terre.

D'abord ces dieux sont sans moralité, non seulement indifférents aux hommes, mais pleins d'intentions mauvaises, trouvant leur plaisir à faire le mal :

MERCURE

Comme l'amour ici ne m'offre aucun plaisir,
Je m'en veux faire au moins qui soient d'autre nature,
Et je vais égayer mon sérieux loisir
À mettre Amphitryon hors de toute mesure
Cela n'est pas d'un dieu bien plein de charité ;
Mais aussi n'est-ce pas ce dont je m'inquiète. (v. 1490-1496)

Dès lors, dans cette supplique que Sosie adresse à Mercure, l'appel aux valeurs d'humanité prend un tout autre sens : seuls les hommes ont le souci du bien, ce ne sont pas des bêtes brutes, ce ne sont pas non plus des dieux :

SOSIE

Que d'un peu de pitié ton âme s'humanise. (v. 1776)

Surtout ces dieux sont les maîtres du mensonge, prenant la place de ce dieu malveillant, *malignus*, que, par hypothèse, pose Descartes :





Je supposerai donc qu'il y a, non point un vrai Dieu, qui est la souveraine source de vérité, mais un certain mauvais génie, non moins rusé et trompeur que puissant, qui a employé toute son industrie à me tromper. Je penserai que le ciel, la terre, les couleurs, les figures, les sons et toutes les choses extérieures que nous voyons, ne sont que des illusions et des tromperies, dont il se sert pour surprendre ma crédulité. (P. 33-34.)

Le motif le plus constant dans toute la pièce est celui de *l'imposteur* ; le terme (*imposteur, imposture, en imposer*) est sans cesse repris (v. 401, 468, 1039, 1471, 1628, 1665, 1708). Pour reprendre les termes mêmes de Descartes, l'imposteur est celui qui abuse de sa *puissance*, de sa capacité à *ruser et à tromper*, pour *surprendre la crédulité* de l'homme honnête, ou de la femme. Et Jupiter lui-même, dans la dernière scène, en revendique, sans vergogne, le rôle :

JUPITER, *dans une nue*

Regarde, Amphitryon, quel est ton imposteur,
Et sous tes propres traits vois Jupiter paraître. (v. 1890-1891)

Il reste que les hommes ne sont pas si crédules ni si naïfs, pas d'Orgon ici ni de Madame Pernelle. Victimes sans doute de la malignité des dieux, ils restent pleins de bon sens et raisonnables. Les dieux sont maîtres des apparences, mais seulement des apparences. Leur puissance s'arrête à cette évidence que renvoie Sosie à Mercure :

Être ce que je suis est-il en ta puissance ? (v. 426)

Autant les dieux ne cherchent qu'à tromper, les hommes, appuyés sur cette certitude de leur identité, ne cherchent qu'à établir la vérité.

Mais le plus bel éloge de l'humanité de l'homme vient de Jupiter lui-même. Descendu du ciel pour tromper, il se voit pris à son propre piège. Il séduit Alcmène, non pas au sens où il lui plairait, mais au sens où il l'abuse. Mais il fait l'expérience que, dans cette supercherie, ce n'est pas lui qui est aimé, mais celui dont il pris l'apparence :

Je n'y vois pour ta flamme aucun lieu de murmure ;
Et c'est moi, dans cette aventure,
Qui, tout dieu que je suis, dois être le jaloux.
Alcmène est toute à toi, quelque soin qu'on emploie ;
Et ce doit à tes feux être un objet bien doux
De voir que pour lui plaire il n'est point d'autre voie
Que de paraître ton époux,
Que Jupiter, orné de sa gloire immortelle,
Par lui-même n'a pu triompher de sa foi,
Et que ce qu'il a reçu d'elle
N'a par son cœur ardent été donné qu'à toi. (v. 1902-1912)





Il veut être aimé pour lui-même, c'est tout le sens de ces scènes entre Jupiter et Alcmène, où l'on n'a voulu voir que bizarres galanteries, mais qui constituent au contraire l'essentiel de l'expérience que fait Jupiter de la valeur de cet amour humain qui lui est refusé. Là est la limite de son pouvoir, les dieux ne possèdent pas ce qui fait toute l'humanité de l'homme, un corps propre. Misère des dieux, privés de ce corps mortel qui rend Amphitryon désirable ! Étrange conclusion de la comédie, la divinité est le seul personnage qui ne puisse dire : Ceci est mon corps !

On parle ici de dieux de fantaisie, et non pas du « vrai Dieu », et il faut s'interdire de prêter à Molière des intentions antireligieuses ou blasphématoires. Il n'en reste pas moins que toute la tradition chrétienne exalte le corps de Dieu et promet la transformation du corps matériel en corps glorieux, déshumanisé et immortel.

Ici, au contraire, nous trouvons un éloge du corps humain au détriment du corps des dieux. Montaigne déjà, à la fin du dernier des essais (*De l'Expérience*, III, 13, p. 999), invitait l'homme à accepter sa condition « matérielle ». Molière va plus loin : il nous présente le corps comme une chose désirable. Ce sont les dieux qui souffrent d'un manque d'être.

Paul Jacopin

Textes cités :

Molière, *Amphitryon*, le Livre de poche, Paris, 1988.

Descartes, *Les Méditations métaphysiques*, P.U.F, Paris, 1963.

Pascal, *Pensées*, Hachette, 1976.

Montaigne, *Essais*, coll. Quadrige, P.U.F., Paris, 1988.

Hans-Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, Gallimard, coll. Bibl. des Idées, Paris, 1988.





LA SEXUALITÉ DANS LA TRAGÉDIE RACINIENNE

Qui n'a entendu ricaner sur l'inhibition de ces pauvres classiques ? Racine voudrait nous faire croire que Titus et Bérénice, qui s'aiment passionnément, qui se voient « tous les jours » « depuis cinq ans » (v. 545) et dont les appartements ne sont séparés que par une pièce « solitaire » (v. 3), n'en sont pas encore arrivés à ce que sa Préface appelle « les derniers engagements ». Mais on prend toujours un risque en se moquant des autres sans chercher à les comprendre. J'essaierai donc de le faire, en replaçant cette question dans une période historique différente de la nôtre, et dans la problématique de la fiction littéraire : les choses n'y ont pas toujours le même sens que dans la réalité ; certaines possibilités du sujet peuvent être retenues ou rejetées selon que leur signification convient ou non à la perspective de l'auteur et aux divers genres d'écriture dont l'œuvre est composée.

Je commence par un large détour pour montrer comment et pourquoi le moralisme qui atteindra son apogée entre 1660 et 1680 se développe à partir de 1623-1624. Le Moyen Âge ne dévaluait guère le bas du corps, et ne censurait pas son évocation, sauf dans la littérature idéaliste. La Renaissance, admiratrice de la nature et avide de vivre, encore moins : Rabelais en témoigne. Par la suite, trente-six ans de guerres civiles favorisèrent non seulement la liberté des mœurs, mais leur violence et leur grossièreté. Le règne d'Henri IV fut trop bref pour un retour à l'ordre dans un domaine où le Vert Galant ne se souciait pas de l'imposer. La reprise des troubles entre son assassinat (1610) et l'arrivée de Richelieu au pouvoir (1624) favorisa la persistance de mœurs brutales et d'autant plus libres que le libertinage philosophique s'était développé à la faveur de la crise religieuse et s'était répandu dans l'élite nobiliaire et intellectuelle.

Le changement sera rapide. En novembre 1622 paraît un recueil de poèmes licencieux intitulé *Le Parnasse des poètes satyriques*. L'éditeur n'avait sans doute pas consulté les auteurs dont il reproduisait les œuvres : il n'y avait pas encore de réglementation contraignante en ce





domaine. Il avait placé en tête un sonnet qu'il attribue à Théophile de Viau, le plus célèbre des jeunes écrivains libertins :

Philis, tout est ...tu, je meurs de la vérole ;
Elle exerce sur moi sa dernière rigueur :
Mon v... baisse la tête et n'a point de vigueur,
Un ulcère puant a gâté ma parole.

J'ai sué trente jours, j'ai vomi de la colle,
Jamais de si grands maux n'eurent tant de longueur,
L'esprit le plus constant fût mort à ma langueur
Et mon affliction n'a rien qui la console.

Mes amis plus secrets ne m'osent approcher,
Moi-même, en cet état, je ne m'ose toucher ;
Philis, le mal me vient de vous avoir ...tue.

Mon Dieu, je me repens d'avoir si mal vécu :
Et si votre courroux à ce coup ne me tue,
Je fais vœu désormais de ne ...tre qu'en cul.

Une dizaine de recueils analogues avait paru depuis 1600 — sans compter les rééditions. Mais cette fois le Parlement de Paris ordonna l'arrestation de Théophile et de deux autres poètes. D'abord condamné au bûcher (19 août 1623), il ne subira finalement qu'un bannissement de principe : il a bénéficié de hautes protections, et l'on n'a pas pu prouver qu'il était vraiment impie. Mais deux années de prison ont ruiné sa santé : il meurt à trente-six ans, le 25 septembre 1626. Voilà de quoi faire réfléchir les libertins. J'affirme être « absolument résolu à changer de vie et n'avoir plus de soin que de faire mon salut et procurer celui des autres », déclare dès 1624 Guez de Balzac, qui accable son ancien ami.

Au contraire, les esprits religieux triomphent : devant le tribunal, Théophile s'est affirmé bon chrétien ; il s'est conduit comme tel après sa libération ; on lui a fait des obsèques solennelles, conduites par dix-huit prêtres. Or, ce n'est là qu'un exemple de leur vigoureuse réaction à cette époque contre le libertinage d'esprit. En août 1623 paraît *La Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps ou prétendus tels, contenant plusieurs maximes pernicieuses à la religion, à l'Etat et aux bonnes mœurs, combattue et réfutée par le P. Garasse, jésuite*. Elle est suivie en 1624 par *L'Impiété des déistes, athées et libertins de ce temps, combattue et renversée de point en point*. Son auteur, le P. Mersenne, la dédie au procureur général, qui a entrepris de « purger courageusement l'univers de ces monstres infâmes ». À l'en croire, il y en a 50.000 à Paris, sur





moins de 250.000 habitants, enfants compris ! En 1627 va se créer la Compagnie du Saint-Sacrement — celle qui sera visée dans *Tartuffe*, et que Louis XIV va faire disparaître, parce qu'elle est tellement puissante qu'elle gêne son pouvoir absolu et son bon plaisir. Elle se donne pour but de « veiller à tout ce qui [peut] empêcher le mal et procurer le bien », et notamment la lutte contre le libertinage de mœurs et de pensée.

Le début de cette réaction religieuse coïncide avec l'arrivée au pouvoir, en août 1624, du cardinal de Richelieu, qui veut imposer à tous, en tous domaines, l'autorité de l'État. De surcroît, le moralisme correspond à la mentalité de Louis XIII, pieux et inhibé, contrairement à son père. Et plus profondément, il exprime une large aspiration à la reconstruction d'un ordre, à une discipline méthodique qui se manifeste au même moment dans le développement de l'absolutisme, le renouveau religieux, le rationalisme cartésien, le progrès de l'*honnêteté*, véritable discipline des mœurs, l'imposition des règles au théâtre, l'épuration de la langue et un premier classicisme. La dernière grande œuvre caractérisée par la liberté de langue et de mœurs est l'*Histoire comique de Francion* de Charles Sorel (1623). Mais sa seconde partie, en 1626, et surtout sa nouvelle édition de 1633 restreignent cette tendance. Le but principal de ceux qui, entre 1630 et 1637, imposent des règles au théâtre, est de le mettre au service de la morale. Pour que le public soit influencé par l'œuvre, il faut qu'il croie à l'histoire racontée, qui doit donc être vraisemblable et notamment ne pas occuper beaucoup plus d'espace et de temps que sa représentation en quelques heures sur une scène unique. Une comédie de Mairet représentée en 1632 et imprimée en 1636, *Les Galanteries du duc d'Ossone*, parle encore librement de la sexualité. Par la suite, seules quelques œuvres clandestines se permettront de telles hardiesses.

Le développement des villes¹, des salons, de la cour favorise celui de l'urbanité, de la politesse, de la courtoisie. Contrairement aux nobles chasseurs et guerriers qui vivaient sur leurs terres ou dans les camps, parmi paysans et soldats, les nouvelles élites sont soucieuses de se distinguer des manières du peuple. Plus que chez les nobles, assurés de leur supériorité héréditaire, cette tendance est essentielle dans les milieux ascendants, qui doivent faire oublier leurs origines et qui ne peuvent opposer à la distinction de la naissance que celle de la vertu². Enfin, les cadres traditionnels ont été ébranlés par la Renaissance, la Réforme, l'ascension de la bourgeoisie d'affaires et d'administration, et

(1) La population de Paris double entre 1590 et 1635.

(2) De plus, ces milieux sont composés en bonne partie de légistes et d'administrateurs, hommes de discipline, et de gens habitués à économiser pour accumuler les moyens de leur ascension. Or, la morale aussi est une économie, une restriction des désirs dépensiers. Cette volonté de distinction, de rejet de la culture populaire traditionnelle, fut l'une des causes profondes de la chasse aux sorcières.





même l'émergence de l'intérêt, du désir, de la conscience. En réaction, l'époque de l'absolutisme, du Roi-Soleil, de l'étiquette de cour, de l'*bonne homme*, de la discipline classique, sera caractérisée par une soignée maîtrise des formes, des comportements et des signes, c'est-à-dire par un art de composition et de séduction. « En la plupart des hommes, la nature gouverne et non pas l'art ; chacun suit son génie, et ne reçoit son précepteur que de lui », regrette Chapelain dans une lettre du 20 mars 1639. Mais en fait la discipline qu'il souhaite est bien en marche : elle va soumettre la particularité des faits à la norme de la vraisemblance, et celle des conduites à la bienséance. Non par une contrainte venue d'en haut, mais par l'intérêt de chacun dans le jeu social. En 1660, l'art de plaire aux autres par la maîtrise des effets l'aura emporté sur l'affirmation impulsive de soi : Alceste l'apprendra à ses dépens¹.

Entre *Don Quichotte* (1605-1615), qui montre à quel point le héros féodal est désormais inadapté, et *Robinson Crusoé* (1719), qui exalte le futur entrepreneur libéral, se déroule une crise fondamentale des repères, normes, structures et valeurs qui constituent la personnalité historique de l'homme. Tandis que l'Angleterre et la Hollande penchent vers le libéralisme de l'avenir, et que l'Espagne s'accroche au système seigneurial, la France réussit la consolidation de l'absolutisme et du moralisme. Et plus qu'ailleurs la crise historique de l'être y cherche compensation dans la maîtrise du paraître. C'est pourquoi, dans tous ces pays, cette époque est un grand siècle de théâtre : le genre dramatique et mimétique permet à la fois de mettre en scène des conflits qui ont pour base la contradiction entre l'ancien système et le nouveau, de les résoudre métaphoriquement dans leur représentation, dans une expression maîtrisée (même dans le théâtre baroque) et dans une sublimation poétique.

Ainsi, la tendance du XVII^{ème} siècle au contrôle des comportements ne résulte pas seulement d'une censure imposée par l'Église, l'État et les tribunaux. C'est une forme particulière d'un mouvement historique profond vers la discipline, volontairement assumé, et perçu comme un progrès de la civilisation. Expression des aspirations de l'élite, la littérature est tout naturellement à la pointe de ce combat. Tout cela est vrai pour le cas particulier de la sexualité. Certes, l'Église la réprouve, mais de plus une tendance récente cherche à maîtriser cette pulsion, à se libérer de ce qu'elle peut avoir d'aliénant, à la refouler dans la sphère privée.

(1) Le siècle des Lumières commence en fait peu après 1680, avec les ouvrages hardiment critiques de Bayle et de Fontenelle. Il est intéressant de noter que dès la même époque Campistron va transgresser les règles morales du théâtre. C'est une tendance qui s'accroîtra notamment chez Crébillon.





Les moralistes ont presque toujours été hostiles aux pulsions du corps, qui échappent au contrôle de la raison et qui nous sont communes avec les bêtes. Pour saint Augustin, principal promoteur de l'hostilité chrétienne à la nature humaine déchue, le péché originel d'Adam est surtout une manifestation d'orgueilleuse prétention et de curiosité transgressive. Mais elle est également liée à la sexualité, surtout dans sa transmission. L'une de ses conséquences est que « tout rejeton de lui et de son épouse [...], par laquelle il avait péché, qui naîtrait par la voie de cette concupiscence charnelle [...] contracterait le péché originel, par lequel [...] il serait entraîné à ce dernier supplice qui ne doit pas avoir de fin¹ ». Les deux interprétations se retrouvent au long du Moyen Âge. Pour les-uns, « le foyer du péché », c'est « la concupiscence [...], la loi de la chair » (Pierre Lombard). Pour d'autres, c'est une orgueilleuse transgression, une faute contre la justice. Thomas d'Aquin articule les deux conceptions : « Le péché originel est matériellement la concupiscence, mais formellement l'absence de justice². » Malgré cela, elles continuent à diverger quelque peu au XVII^e siècle. Selon les-uns, plus spirituels, « Dieu, étant esprit, a [...] plus d'horreur des péchés de l'esprit » que des « péchés charnels » (Saint-Cyran). Mais pour d'autres, plus moralistes, et particulièrement nombreux dans la seconde moitié du siècle, « c'est dans notre chair que le péché règne », dans les « sales désirs » de notre « corps rebelle et sensuel » (Bourdaloüe).

Cette condamnation — aggravation de la réprobation chrétienne traditionnelle par une réaction à une crise historique de la confiance en l'homme — n'est pas seulement imposée d'en haut. Elle est inscrite dans la conscience de bien des gens, et surtout des femmes, qui perçoivent la vie conjugale comme une aliénation, et qui sont plus sensibles aux inconvénients de la sexualité qu'à ses charmes, généralement peu cultivés.

Jusqu'à une date récente, le mariage n'était pas un choix personnel — sauf, plus ou moins, dans les milieux populaires —, bien que pour l'Eglise seul importât le consentement des époux, et que, depuis 1556, celui des parents ne fût plus nécessaire pour les hommes à partir de trente ans, ni pour les femmes à partir de vingt-cinq. C'est l'union de deux lignages, de deux patrimoines, destinée à les gérer et à les transmettre. Furetière insère dans *Le Roman bourgeois* un « tarif » définissant le mari qu'une fille peut espérer en fonction de sa dot. Le grand Condé s'était fait marier, bien malgré lui, à une quasi naine, fille d'une demi-folle, mais nièce du tout puissant Richelieu. Saint-Simon recherchait

(1) *Manuel (Enchiridion)*, VIII, 26.

(2) *Somme théologique*, Ia, II^e, q. 82, a.3.





l'une des filles du duc de Beauvillier : « Ce n'était pas [...] sa fille, que je n'avais jamais vue, c'était lui [...] que je voulais épouser », dit-il. « J'ai pensé vous marier [...] sans que vous en sussiez rien », écrit Racine à son fils ; mais « je n'ai point trouvé l'affaire aussi avantageuse qu'elle paraissait » (12 septembre 1698).

En général, le mariage n'était pas fondé sur l'amour. Et quand c'était le cas, il ne survivait pas, disait-on, à une vie conjugale affectivement bien décevante : maris autoritaires sinon brutaux, sans égard ni affection, femmes inhibées ou suspectes de légèreté. « L'amour peut aller au-delà du tombeau, mais elle ne va guère au-delà du mariage », écrit Mlle de Scudéry : « On se marie pour haïr. » La seconde formule sent le manifeste féministe. Mais la première correspond à une idée courante à l'époque :

Iris, je pourrais vous aimer
Quand même vous seriez ma femme,

écrit le galant abbé Cotin. Mme de Maintenon estime que la vie conjugale fait le malheur des deux tiers des gens. N'oublions pas que M. de Clèves était « peut-être l'unique homme du monde capable de conserver de l'amour dans le mariage ». Et ce n'était point par vertu : il restait amoureux parce qu'il ne réussissait pas à se faire aimer de sa femme. Bien qu'il fût « son mari, il ne laissa pas d'être son amant, parce qu'il avait toujours quelque chose à souhaiter au-delà de sa possession¹ ».

Si elle était compatible avec une tendresse raisonnable — qui pouvait être assez intense, par exemple chez Racine —, cette union sociale excluait en tout cas, sauf rare exception, la passion et l'érotisme, considérés comme déraisonnables et dangereux. « On ne se marie pas pour soi », écrit Montaigne, « on se marie autant ou plus pour sa postérité, pour sa famille ; aussi est-ce une espèce d'inceste d'aller employer à ce parentage vénérable et sacré les efforts et les extravagances de la licence amoureuse [...]. Un bon mariage refuse la compagnie et condition de l'amour [...]. Je ne vois point de mariages qui faillent [échouent] plus tôt et se troublent que ceux qui s'acheminent par la beauté et désirs amoureux. Il y faut des fondements plus solides et plus constants » (III, 5). Henri de Campion (1613-1663), qui avait fait un mariage d'amour, savait qu'il « serait peu approuvé, tant il était éloigné de la pratique ordinaire ». Il croit lui-même que les mariages « qui se font par amour sont presque toujours blâmés avec justice, la fin n'en étant le plus souvent guère heureuse ».

Surtout pas d'érotisme. Les moralistes catholiques persistent à penser comme saint Jérôme que « rien n'est plus infâme que d'aimer une

(1) Mme de La Fayette, *Romans et nouvelles*, éd. Niderst, p. 408 et 272.





épouse comme une maîtresse ». « L'homme qui se montre plutôt amoureux débordé envers sa femme que mari, est adultère. » proclame Benedicti, célèbre prédicateur lyonnais. Montaigne nous donne l'une des raisons secrètes de cette prohibition : « Il faut, dit Aristote, toucher sa femme prudemment et sévèrement, de peur qu'en la chatouillant trop lascivement le plaisir la fasse sortir hors des gonds de la raison. » (III, 5.)

L'érotisme existe — plus souvent brutal que raffiné — mais avant le mariage ou dans les relations extra-conjugales, très fréquentes notamment dans la noblesse de cour. La relation que Racine, avant son mariage, entretint avec la Champmeslé, n'avait rien de commun avec l'amour de Titus et Bérénice :

De six amants contents et non jaloux
Qui tour à tour servaient Madame Claude¹,
Le moins volage était Jean son époux,

dit une épigramme d'époque, qui exagère à peine... sauf pour la fidélité du mari, connu pour ses frasques.

Passons à une dernière raison historique de l'exclusion de la sexualité dans la littérature classique : la réaction féministe. Pour le droit civil, la femme, à moins d'être veuve, est une éternelle mineure² ; pour la morale, c'est une inquiétante fille d'Ève. Quant à son caractère, voici le diagnostic de Cureau de la Chambre, le plus célèbre psychophysiologue du siècle. Le tempérament de la femme est dominé par le froid et l'humide. « Parce qu'elle est froide, il faut qu'elle soit faible et en [par] suite timide, pusillanime, soupçonneuse, défiante, rusée, dissimulée, flatteuse, menteuse, aisée à offenser, vindicative, cruelle en ses vengeances, injuste, avare, ingrate, superstitieuse. Et parce qu'elle est humide, il faut aussi qu'elle soit mobile, légère, infidèle, impatiente, facile à persuader, pitoyable, babillarde³. » On comprend que dans un tel contexte socio-culturel, certaines intellectuelles distinguées se soient refusées à un mariage qui aurait fait d'elles, pour reprendre un terme utilisé par Mlle de Scudéry, les « esclaves » de maris parfois vieux ou coureurs et généralement sans égards pour leurs épouses.

Tant qu'ils ne sont qu'amants nous sommes souveraines,
Et jusqu'à la conquête il nous traitent de reines,
Mais après l'hyménée ils sont rois à leur tour.

(Corneille, *Polyeucte*, v. 133-135)

(1) C'est-à-dire la Champmeslé.

(2) Le droit canon est moins défavorable : il admet la séparation de corps pour adultère du mari — tandis que le droit civil ne le prévoit que dans le cas inverse.

(3) *L'Art de connaître les hommes*, 1659.



D'où l'idée de maintenir longtemps, voire définitivement les galants dans le premier statut, et de leur imposer toutes les épreuves de la Carte du Tendre, publiée en 1654 dans le Tome I de la *Clélie* de Mlle de Scudéry. Les « précieuses » organisent ainsi leur culte, et refusent le mariage, qui signerait la fin de leur liberté, les accablerait de grossesses — « une femme honnête doit toujours être enceinte ou récemment accouchée », disaient certains¹ — et risquerait de les faire mourir en couches : c'est la hantise de Mme de Sévigné dans ses lettres à sa fille, qu'elle trouve trop portée sur le devoir conjugal. En conséquence, à partir du moment où les femmes et ceux qui veulent leur plaire ont pris une place dominante dans le public des œuvres littéraires, l'amour en est devenu le thème principal, mais un amour tendre et respectueux, qui ne parle pas de sensualité.

La sexualité ne devrait donc pas avoir de place dans la noble tragédie du subtil Racine, soucieux de distinction. Dans ses sources, Cléofile séduit Alexandre, dont elle a un fils ; Pyrrhus abuse vigoureusement d'Andromaque ; Titus et Bérénice s'éclatent en débauches ; Bajazet est l'amant de celle que remplace Atalide ; Assuérus a un harem ; Néron et Mithridate violent plus souvent qu'ils ne courtisent. Tout cela disparaît.

Pourtant, les choses sont, en ce domaine, beaucoup plus complexes dans la tragédie racinienne qu'on ne pourrait le croire à première vue. Le corps, le désir, l'activité sexuelle même sont parfois clairement présents. Je voudrais montrer dans quelles conditions et pourquoi, en partant de l'hypothèse suivante : les éléments de la fiction littéraire n'y figurent pas principalement pour représenter la réalité, mais pour jouer un rôle dans la constitution de l'œuvre. Leur présence dépend donc de l'intérêt de ce rôle dans la structure de l'œuvre, en fonction du genre et de la vision dont elle relève.

La galanterie est la principale perspective à la mode entre 1650 et 1680. La littérature célèbre les *appas*, les *attraits*, les *charmes* des belles. Toutefois, même dans ses premières œuvres, Racine évite la multiplication de ces banalités, dont il s'écarte progressivement. Ces trois termes apparaissent 6, 10 et 27 fois dans les cinq premières tragédies, c'est-à-dire jusqu'à *Bérénice* incluse, et seulement 3, 6 et 6 fois dans les quatre suivantes. De même, l'expression « beaux yeux », employée trois fois dans *La Thébaine*, et quatre dans *Alexandre*, n'a que trois emplois dans les neuf tragédies suivantes. Mais l'on rencontre parfois, à partir de la même image, des expressions plus vives :

(1) Les premiers efforts de restriction des naissances n'apparaissent qu'à partir de 1670 chez les élites.





Et quoique d'un autre œil l'éclat victorieux
 Eût déjà prévenu le pouvoir de vos yeux [...]
 (*Andromaque*, v. 1291-1292)

La séduction du corps est bien présente. Parfois à travers des expressions toutes simples : « Sa beauté la rassure », dit Pyrrhus, qui ne réussit pas à faire fléchir Andromaque. Ailleurs à travers des formules plus originales, que forge la passion : Phèdre imagine Thésée, ou plutôt Hippolyte

Charmant, jeune, traînant tous les cœurs après soi. (v. 639)

Cette séduisante beauté des corps est présente jusque dans les tragédies sacrées. C'est le charme du petit Joas, « sa douceur, son air noble et modeste » qui ont fasciné Athalie (v. 512). C'est en gagnant un concours où toutes les filles de l'empire perse briguaient « le sceptre offert à la beauté » qu'Esther est devenue reine. « De mes faibles attraits le roi parut frappé », dit-elle, tout en ajoutant que « le ciel [...] fit pencher la balance » en sa faveur (v. 42, 70 et 72). Cette idée sera reprise dans le dernier chœur :

Esther a triomphé des filles des Persans.
 La nature et le ciel a l'envi l'ont ornée.
 Tout ressent de ses yeux les charmes innocents.
 Jamais tant de beauté fut-elle couronnée ? (v. 1228-1231)

Dans ces derniers exemples, la beauté est l'épiphanie de la vertu. Et c'est aussi en partie le cas dans les précédents. Cette dimension morale s'efface quand le corps, au lieu d'être la source d'un amour admiratif, est le lieu où s'inscrivent les conséquences d'une passion dont la nature affective apparaît alors mieux, de même que la réalité psychophysiologique de la personne qui l'éprouve. Son sentiment s'inscrit dans son regard et sur son visage, même quand elle cherche à les dissimuler : « les feux mal couverts n'en éclatent que mieux » (*Andromaque*, v. 576). Mais c'est seulement dans *Phèdre* que la passion travaille vraiment le corps de façon évocatrice :

Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue.
 Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue.
 Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler,
 Je sentis tout mon corps et transir et brûler.
 [...]
 Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cachée :
 C'est Vénus tout entière à sa proie attachée. (v. 273-276 et 305-306)

Il faut voir que la même *ardeur* travaille également le corps alanguie d'Hippolyte :

Chargés d'un feu secret vos yeux s'appesantissent.





Il n'en faut point douter, vous aimez, vous brûlez.
 Vous périssez d'un mal que vous dissimulez. (v. 134-136)

Ces vers-ci sont bien moins connus que les précédents. Mais ils sont eux aussi suggestifs de la nature physique de l'amour — à un moindre degré sans doute, mais cette différence est toute relative.

Suggérer, voilà de quoi il s'agit. Car le texte n'a pas pour but de dire ce qu'ont réellement fait les personnages, mais d'éveiller l'imagination du lecteur : c'est à elle qu'il s'adresse à travers une fiction calculée pour cela, et qui ne doit pas tout dire, parce qu'elle ne lui laisserait plus aucun rôle, aucune liberté. L'érotisme se déchaîne dans beaucoup d'œuvres d'aujourd'hui. Mais certains auteurs se trompent, me semble-t-il, dans le choix des moyens : ils saturent l'imagination du lecteur, et chargent les signifiants que sont les personnages fictifs de l'œuvre littéraire d'un rôle qui leur convient mal. Dans une existence épanouie, la dimension affective et même spirituelle de l'amour peut s'exprimer à travers l'union sexuelle. C'est plus difficile dans un texte. Les êtres de papier sont mal équipés pour faire l'amour, et seule une délicate élaboration stylistique peut faire de l'érotisme une métaphore d'autres formes de l'amour — et même de l'élan religieux. Je pense au *Cantique des cantiques*, et à la riche poésie mystique du début du XVII^{ème} siècle, dont la connaissance est trop peu répandue.

Mais revenons à Racine pour montrer combien son attitude varie face à la sexualité selon que son évocation convient ou non à la vision qui l'anime et au genre d'écriture qu'il pratique. Cette évocation est très claire dans certains *révits* d'événements antérieurs à la tragédie. Le *lit* est nommé dans *Bérénice* (v. 410 et 411), *Bajazet* (v. 468), *Mithridate* (v. 59 et 1351), *Iphigénie* (v. 248 et 1284) et même *Esther* (v. 34) — sans parler de *Phèdre* (v. 1048 et 1340) et des cinq emplois de *Britannicus*, dont je reparlerai.

En général, ce n'est pas seulement une innocente métonymie de l'union conjugale :

Et vous croiriez pouvoir, sans blesser nos regards,
 Faire entrer une reine au lit de nos Césars,
 Tandis que l'Orient dans le lit de ses reines
 Voit passer un esclave au sortir de nos chaînes ?
 (*Bérénice*, v. 409-412)

« Vous savez »

Qu'un hymen clandestin mit ce prince en son lit,
 Et qu'il en eut pour gage une jeune princesse [...]
 (*Iphigénie*, v. 1280-1281)





Même dans *Esther*, pièce pieuse écrite pour les jeunes pensionnaires d'une institution religieuse, nous apprenons qu'Assuérus a chassé Vasthi « de son trône ainsi que de son lit » (v. 34). Or, cette seconde précision est inutile, car le fait va de soi et n'a pas de conséquence spécifique. Le texte biblique ne l'indiquait pas. Elle fournit certes une rime à la belle expression « enflammé de dépit ». Mais ce n'est pas là une raison contraignante.

C'est dans le grand récit d'Agrippine à Néron que cette évocation est vraiment remarquable par sa vigueur et par quelques sous-entendus. Quand Claude eut exécuté sa première épouse,

Je souhaitai son lit dans la seule pensée
De vous laisser au trône où je serais placée.

L'empereur hésitait devant un « lit incestueux » :

Le sénat fut séduit : une loi moins sévère
Mit Claude dans mon lit et Rome à mes genoux.

Il vous adopta et vous choisit pour successeur. Par la suite, il regretta d'avoir déshérité son fils. Mais « trop tard » :

Ses gardes, son palais, son lit m'étaient soumis. (v. 1127-1178)

Dans un récit fait pour se « justifier » (v. 1222), c'est-à-dire pour montrer que l'on a eu raison, et peut-être même moralement raison, ces précisions sont d'un réalisme et d'un cynisme étonnants.

On peut dire qu'ici elles se justifient par l'intention de peindre le machiavélisme d'Agrippine, et dans *Phèdre* par le sujet même. Mais ailleurs ni les thèmes de l'œuvre, ni les besoins de l'action ou son explication, ni la psychologie des personnages ne les appellent. Si elles viennent si facilement, c'est parce que le genre et la perspective d'écriture les permettent. Sauf dans *Phèdre*, où il est porteur du thème principal, le mot *lit* n'apparaît que dans des récits d'événements antérieurs à la tragédie (dix fois) ou dans l'évocation d'éventualités refusées (trois fois). Le genre réaliste du récit permet le rappel d'actes qui sont possibles en dehors de la sphère tragique. En effet, avant leur entrée dans la tragédie, les personnages étaient de véritables acteurs d'une histoire événementielle, où ils manifestaient souvent une remarquable maîtrise. Pyrrhus triomphait de Troie, Agrippine s'adjugeait le pouvoir suprême, Mithridate résistait brillamment aux Romains, Agamemnon devenait roi des rois, Athalie s'imposait comme une remarquable souveraine. Cette maîtrise, cette domination sur le monde concret avait un aspect héroïque, mais aussi un côté machiavélique. Les crimes ou les actes délictueux y étaient nombreux mais ils n'avaient pas, dans cet univers réaliste, la même signification que dans la sphère tragique, structurée par une antinomie morale qui oppose Néron et Junie, le cœur de Titus





à son surmoi ou la pulsion de Phèdre à sa conscience. Les récits sont réalistes : ils sont pour ainsi dire écrits par un historien qui rapporte les faits sans s'émouvoir, quels qu'ils soient. La tragédie elle-même est au contraire une fable symbolique conçue par un moraliste qui veut y impliquer notre jugement à travers notre affectivité.

La sexualité n'est nullement absente de cette structure tragique, bien au contraire, mais elle y a un autre statut. L'un des pôles de l'antinomie — le pôle axiologiquement dominant — est l'idéal, figuré par Andromaque, Junie et Britannicus, Atalide et Bajazet, Monime et Xipharès, Hippolyte et Aricie. L'autre, — le pôle pratiquement moteur, initial et fondamental —, est le désir tyrannique et scandaleux de Pyrrhus, Néron, Roxane, Mithridate et Phèdre. Cette antinomie est une expression de la vision augustinienne de l'homme, commune à presque tous les écrivains et moralistes du temps de Racine, qu'ils fussent amis ou ennemis de Port-Royal. L'ancien élève des Solitaires en était particulièrement imprégné.

Pour cette version pessimiste du christianisme, le péché originel a radicalement dévoyé l'orientation de la créature, la détournant de son Créateur¹ et la vouant à l'amour de soi et à la recherche de son bonheur dans les faux biens de ce monde, c'est-à-dire à la concupiscence, qui nous entraîne irrésistiblement, comme Phèdre, malgré les efforts de notre conscience. « Aujourd'hui, ce n'est ni la grâce, ni la raison, ni la nature même qui nous gouverne, c'est la passion. C'est cette concupiscence dont parle l'Écriture². » Depuis *La Thébàïde* jusqu'à *Athalie*, cette passion concupiscente est le principe du tragique racinien : elle exprime la frustrante insuffisance qui torture le sujet tragique, et elle fait le malheur de ceux qu'il veut conquérir en même temps que celui de ses rivaux. Parfois elle se manifeste sous la forme de l'ambition, plus souvent sous celle de l'amour, qui dans ce cas est aussi une ambition dominatrice. Et cette passion amoureuse a souvent une dimension sensuelle : la pulsion sexuelle est le mode le plus intense de la concupiscence.

L'auteur d'*Andromaque*, encore très soucieux de plaire au public mondain, nous montre un Pyrrhus fort galant dès qu'il ne recourt pas à l'odieux chantage sur la vie de l'enfant. Il n'évoque pas la dimension sensuelle de la passion. Celui de *Mithridate* non plus. Sans doute n'a-t-il pas voulu charger un protagoniste qui se montre déjà fâcheusement fourbe et tyrannique. En tout cas, il voulait plaire à l'Académie, où il

(1) « Nous naissons si contraires à cet amour de Dieu et il est si nécessaire, qu'il faut que nous naissons coupables, ou Dieu serait injuste. » (Pascal, *Pensées*, Laf. 205.)

(2) Bourdaloue, Sermon *Sur la restitution* ; *Œuvres*, 1823, t. VII, p. 382.





allait entrer, et au roi, dont il craignait le penchant pour une dangereuse concurrente : la tragédie lyrique de Quinault et Lully. Mais chez Néron, Roxane, puis Phèdre, la concupiscence sensuelle est de plus en plus marquée. C'est elle qui est le ressort de la naissante monstruosité de l'empereur. Cependant, une fois de plus, c'est seulement dans un récit rétrospectif que l'érotisme se manifeste explicitement :

Excité d'un désir curieux,
 Cette nuit je l'ai vue arriver en ces lieux
 Triste, levant au ciel ses yeux mouillés de larmes,
 Qui brillaient au travers des flambeaux et des armes.
 Belle, sans ornements, dans le simple appareil
 D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil.
 Que veux-tu ? Je ne sais si cette négligence,
 Les ombres, les flambeaux, les cris et le silence,
 Et le farouche aspect de ses fiers ravisseurs
 Relevaient de ses yeux les timides douceurs. (v. 385-394)

Ce tableau, qui est séduisant, contrairement au Néron de la tragédie proprement dite, est pour ainsi dire antérieur à l'entrée dans le tragique. Celle-ci est provoquée par le regard que la pure conscience (Junie) porte sur la concupiscence (Néron), et qui transforme sa nature. Par elle-même, c'était un érotisme complaisamment jouissif. Dans l'affrontement, dans l'antinomie tragique, sous ce regard, sous ce jugement moral, elle devient impuissance inquiète :

J'ai voulu lui parler et ma voix s'est perdue ;
 Immobile, saisi d'un long étonnement,
 Je l'ai laissé passer dans son appartement.
 J'ai passé dans le mien. C'est là que solitaire
 De son image en vain j'ai voulu me distraire. (v. 396-400)

Face à cette figure idéale, Néron s' imagine d'abord recourant à la prière. Mais c'est en vain : elle ne peut le reconnaître comme susceptible d'être aimé. Ce n'est pas seulement parce qu'elle est engagée envers Britannicus. C'est surtout parce qu'il y a entre eux, par définition, une antinomie insurmontable. Cette antinomie l'empêche d'épanouir son désir et de poursuivre dans les voies qui seraient spontanément les siennes, comme le montrent ses premières tentatives : l'érotisme (v. 385-394), la galanterie, l'ironie (v. 527-602). Elle l'oblige à recourir à la violence, et sa concupiscence ne peut plus trouver satisfaction qu'en passant de l'érotisme au sadisme :

J'aimais jusqu'à ses pleurs que je faisais couler.
 Quelquefois, mais trop tard, je lui demandais grâce. (v. 402-403)





Parce que le regard et le refus de Junie comme les accusations de Britannicus (III, 8) et les reproches d'Agrippine (v. 483-506, 1196-1222, 1258-1286 et 1672-1694) le renvoient à une coupable infériorité dont il ne peut se délivrer, et parce qu'il ne peut empêcher son rival d'être aimé, Néron n'a d'autre solution que le sadisme, c'est-à-dire une violence qui lui permet de jouir de la souffrance qu'il inflige :

Elle aime mon rival, je ne puis l'ignorer.

Mais je mettrai ma joie à le désespérer. (v. 749-750)

La sensualité imprègne Roxane : une Orientale, une Turque, une musulmane, « une esclave attachée à ses seuls intérêts » (v. 719 ; cf. 296 et 1651), une femme de harem. C'est-à-dire une incarnation de la nature sauvage, bestiale, que n'ont civilisée ni la Grèce, ni Rome ni le christianisme. On peut supposer qu'elle se dirigerait spontanément vers l'érotisme, tout comme Néron. Et c'est en effet ce que suggère le récit d'Acomat (v. 138-142 et 155-162). Mais ici aussi l'affrontement empêche l'épanouissement du désir, et finalement le besoin de se venger d'avoir été trop bafoué ne lui permet d'autre satisfaction que le sadisme (v. 1326-1329 et 1544-1548).

La concupiscence va encore changer de fonction, de statut et pour ainsi dire de nature à partir de *Mithridate*, parce que la perspective même de l'œuvre va s'inverser. Jusque là, elle est écrite du point de vue de la passion, qui se heurte à la loi et à une conscience qui lui est extérieure. Hermione, Pyrrhus, Néron, Roxane pourraient reprendre à leur compte l'expression d'Oreste :

Je me livre en aveugle au transport qui m'entraîne¹.

Mais la conscience — qui s'était déjà imposée dans le sujet particulier de *Bérénice*, que Racine n'avait pas choisi, mais volé à Corneille pour s'imposer face à lui — s'éveille chez Mithridate et Agamemnon, pour s'affirmer chez Phèdre. Ils ne perçoivent plus leur passion comme un transport auquel ils adhèrent, mais comme un trouble dont ils aspirent à se délivrer :

Ah ! qu'il eût mieux valu, plus sage et plus heureux,
Et repoussant les traits d'un amour dangereux,
Ne pas laisser remplir d'ardeurs empoisonnées
Un cœur déjà glacé par le froid des années !

(*Mithridate*, v. 1417-1420)

Cette perspective résolument morale transforme le regard sur la sexualité, c'est-à-dire la façon dont elle apparaît dans l'œuvre. Non pas comme un érotisme que la rencontre d'une conscience va paralyser, et

(1) V. 98. *Transport* ne sera remplacé par *destin* qu'en 1697, trente ans après la création de la pièce.





que la frustration va remplacer par une violence sadique, mais comme une force inquiétante, anormale, qui s'impose soudain à l'être surpris. Telle est à mon sens la raison fondamentale du masochisme d'Ériphile, entièrement inventée par Racine. Ce fruit de l'adultère, cet envers satanique de la pieuse Iphigénie, cet être radicalement frustré est une incarnation de notre avidité concupiscente. C'est encore par des récits que sa sensualité est présente. Dans le sien, la passion peut passer pour l'effet d'une heureuse surprise plutôt que d'une tendance masochiste :
Achille me fit prisonnière,

Et me voyant presser d'un bras ensanglanté,
Je frémissais, Doris, et d'un vainqueur sauvage
Craignais de rencontrer l'effroyable visage.

[...]

Je le vis. Son aspect n'avait rien de farouche. (v. 492-497)

C'est ainsi qu'elle devint aussitôt amoureuse de son beau vainqueur. Mais Iphigénie décèlera des raisons plus étranges :

Oui vous l'aimez, perfide.

Et ces mêmes fureurs que vous me dépeignez,
Ses bras que dans le sang vous avez vus baignés,
Ces morts, cette Lesbos¹, ces cendres, cette flamme,
Sont les traits dont l'amour l'a gravé dans votre âme. (v. 678-692)

C'est seulement dans *Phèdre* que la concupiscence sensuelle devient la dimension dominante de l'amour. On la rencontre même chez la pure Aricie. Sa passion pour Hippolyte est une avidité de domination exprimée avec le langage d'un lutteur, d'un guerrier, d'un dompteur. C'est une ambition qui l'« irrite », c'est-à-dire qui excite son désir.

J'aime, je l'avouerai cet orgueil généreux
Qui jamais n'a fléchi sous le joug amoureux.

[...]

[...] de faire fléchir un courage inflexible,
De porter la douleur dans une âme insensible,
D'enchaîner un captif de ses fers étonné,
Contre un joug qui lui plaît vainement mutiné :
C'est là ce que je veux, c'est là ce qui m'irrite². (v. 443-44, 449-53).

(1) Selon la légende, « Achille avait fait la conquête de cette île » et « y avait même trouvé une princesse qui s'était éprise d'amour pour lui », comme le rappelle Racine dans sa Préface. Voilà pourquoi il en parle, sans intention particulière. Mais rien n'interdit à un lecteur d'y introduire une connotation... lesbienne.

(2) Signalons que le texte envisage qu'Hippolyte veuille faire l'amour d'emblée avec Aricie, sans qu'ils soient mariés : *Mais vous m'aimez, Seigneur ; et ma gloire alarmée...*(v. 1385). Il s'agit, une fois de plus, d'une éventualité repoussée, qui est utile pour introduire le rendez-vous près d'un temple protecteur... au voisinage duquel l'innocent va périr, à cause d'un monstre envoyé par un dieu. Néanmoins, l'idée de ce rapide passage à l'acte est remarquable.





J'ai cité plus haut le récit de la première rencontre entre Phèdre et Hippolyte. Une intense passion qui s'inscrit immédiatement dans la chair, a évidemment des implications sexuelles. Celle de Phèdre est adultérine et incestueuse. Certains ergotent sur ce dernier point. Ils ont tort pour deux raisons. À l'époque, le droit et les mentalités définissaient l'inceste comme le contact de deux êtres de même sang, directement ou par l'intermédiaire d'une tierce personne, et même après la mort de l'un d'eux. D'autre part, une œuvre définit elle-même son propre code. Celle-ci parle quatre fois d'*adultère*, cinq fois d'*inceste* ou d'amour *incestueux* (par la bouche des trois intéressés) et quinze fois de *crime*.

Il n'y a certes pas de passage à l'acte. Non seulement c'était inconcevable pour le public et les autorités de l'époque, mais c'eût été détruire l'équilibre de « la fille de Minos et de Pasiphaé », en même temps que celle de l'héroïne tragique aristotélicienne, qui doit, pour susciter à la fois terreur et pitié, n'être « ni tout à fait coupable ni tout à fait innocente » (Préface). Conformément à l'anthropologie augustinienne dont Racine était nourri, sa conscience ne peut étouffer sa concupiscence ; mais elle peut l'empêcher d'aller trop loin, en choisissant la mort, comme elle le fera finalement, et comme elle l'avait déjà fait avant la fausse nouvelle de la disparition de Thésée.

Mais si l'acte n'est pas accompli, du moins il est mimé. Dans sa rencontre avec Hippolyte, la passion de Phèdre se sert de toutes les occasions qui se présentent pour parvenir à s'exprimer. Elle s'empare des discours que commence la conscience, les travestit et les oriente dans une autre direction. Dans la dernière étape de la scène, la conscience appelle le jeune homme à supprimer « ce monstre affreux ». Elle maîtrise les cinq premiers vers qui sont la formulation abstraite de cette invitation (v. 699-703). Mais aussitôt le corps, en s'offrant à mettre en œuvre cette injonction, la détourne dans le sens contraire : à travers son élan spontané vers Hippolyte s'exprime le désir qui l'anime :

Voilà mon cœur. C'est là que ta main doit frapper.
Impatient déjà d'expier son offense
Au devant de ton bras je le sens qui s'avance.
Frappe.

Ce texte est écrit pour le théâtre. Il n'a été fixé et publié, conformément aux habitudes de l'époque, qu'après une première série de représentations. Racine, qui le faisait répéter lui-même, et par sa maîtresse, ne pouvait ignorer le jeu scénique impliqué, et probablement voulu, par ce passage : concrètement, ce n'est pas l'invisible cœur de Phèdre qui s'avance vers Hippolyte, c'est sa poitrine. C'est à juste titre que certaines interprètes actuelles dénudent la leur. Voilà comment ce que la





conscience présentait comme une expiation suicidaire (v. 705) devient « un supplice si doux¹ ».

Puis Phèdre se saisit de l'épée d'Hippolyte. Ce geste a deux justifications. D'une part il est nécessaire pour que cette arme serve ensuite de pièce à conviction (v. 889, 1008-1010, 1084). Comme souvent dans une œuvre théâtrale, c'est sans doute cette raison dramaturgique qui est première. Mais il faut une justification psychologique du comportement qui aboutit à ce résultat. Par la bouche de Phèdre, l'auteur énumère trois raisons qu'Hippolyte pourrait avoir de refuser de toucher *ce monstre*, même pour *en délivrer l'univers* (v. 701). Et comme de fait il ne bouge pas, ou qu'il esquisse même un recul, elle s'empare de son épée pour s'en transpercer elle-même. Mais ce geste a une autre signification possible. L'épée est un symbole phallique par sa forme et un instrument viril par sa fonction. Elle se porte à la hanche. Sa poignée ou plus exactement sa fusée s'y dresse comme un sexe en érection : la position et la forme sont analogues, de même que l'endroit, pour un spectateur qui voit le personnage de profil. Je ne prétends pas que Racine ait pensé à cette connotation, ni qu'il l'ait inconsciemment voulue — encore que ce ne soit nullement impossible : les actes d'Édipe sont bien antérieurs à leur analyse par Freud. Il me suffit que l'interprétation du texte soit nécessaire pour lui donner vie, et que l'imposition d'une signification nouvelle soit légitime, tant qu'elle ne contredit pas le sens littéral.

Il y a, me semble-t-il, un autre moment dont nous devons percevoir la dimension érotique. Il est souvent question de monstres dans cette tragédie : le terme revient dix-huit fois. Il désigne des perturbateurs de l'ordre éliminés par Hercule ou Thésée : Phèdre et Hippolyte en tant qu'êtres animés d'une concupiscence incestueuse, le Minotaure, issu de l'union d'une femme insatiable avec un taureau, et enfin le monstre envoyé par Neptune pour faire périr Hippolyte. Conformément à ses connotations usuelles, ce mot signale donc un être particulièrement vigoureux mais contraire aux lois et formes de la nature, et dont le comportement est gravement perturbateur. Cette signification convient à la désignation de la sexualité transgressive, qui est en effet la force perturbatrice de cette tragédie : celle qui anime Phèdre, mais aussi Thésée, naguère séducteur sans scrupules, celle qui vient dénaturer le chaste Hippolyte, le rendre amoureux de celle que son père lui interdisait, et incapable de maîtriser dorénavant ses chevaux, métaphores de ses pulsions².

(1) Je ne nie pas qu'il soit doux d'être délivré de vivre quand on se sent à ce point criminelle et honteuse. L'ambiguïté est constitutive de cette double énonciation.

(2) Vers 128-132, 550-552 et 1535-1552. « Nous mettrons un frein à la bouche d'un cheval fougueux, quand nous réprimerons en nous les plaisirs. » (Bossuet, *Élévations sur les mystères*, IV, 8.)





Rappelons enfin, que Racine avait déjà mis en scène « un monstre naissant¹ » : Néron. Or, c'est à partir du moment où il s'est adonné à ses désirs, et notamment à son érotique « désir curieux » (v. 385) que l'empereur est devenu un monstre.

Le « monstre sauvage » envoyé par Neptune (v. 1522) est une métaphore de la calomnie, de la criminelle erreur de Thésée, de la cruauté scandaleuse des dieux envers un innocent², mais aussi de la pulsion sexuelle. Il a la vigueur du taureau et les mouvements du dragon ou du serpent : deux métaphores sexuelles. Il a des « cornes menaçantes » et une « croupe » aux soubresauts caractéristiques :

Indomptable taureau, dragon impétueux,
Sa croupe se recourbe en replis tortueux. (v. 1519-1520)

Une fois de plus, nous sommes dans le récit, qui semble décidément, sauf dans le moment le plus hardi de *Phèdre*, le seul moyen d'évoquer la sexualité.

Ce n'est pas seulement parce que, rapportant ce qui s'est passé à l'extérieur, il permet de tenir les choses à distance. C'est aussi parce qu'il est référentiel par nature : il raconte le comportement d'êtres réels. Le corps de la tragédie est au contraire une fiction poétique, où il n'y a pas de réalités substantielles, mais des signifiants fonctionnels. Ainsi, l'on n'y rencontre pas de personnages réels, ayant des tempéraments, des caractères, mais des actants³ dont le comportement est dicté par leur rôle. Ainsi, l'amour n'y est pas une force — Éros ou Vénus — qui s'emparerait soudain de tel personnage, mais un rapport entre deux figures symboliques.

Il y a chez Racine deux types de rapports que l'on désigne par le terme trop plurivoque d'amour. D'une part la relation entre deux figures idéales : Junie et Britannicus, Titus et Bérénice, Atalide et Bajazet, Monime et Xipharès. Ils s'aiment parce que chacun a reconnu en l'autre son *alter ego*. Leur définition même, dans une structure actantielle où ils représentent l'idéale pureté, dans une structure dramatique où ils ont le rôle d'innocentes victimes, exclut la sexualité, puisqu'elle est entachée de culpabilité, selon l'idéologie de référence de l'œuvre.

Le second rapport amoureux, celui de l'amour-passion, est l'aspiration d'un être moralement inférieur — Pyrrhus, Néron, Roxane, Mithri-

(1) Seconde Préface de *Britannicus*.

(2) C'est un point sur lequel le texte insiste fortement. Cf. Racine, *Théâtre complet*, éd. J. Rohou, La Pochothèque, 1998, p. 1068-1070.

(3) Ce mot qui choque encore quelques-uns est la traduction exacte de celui qu'emploie Aristote. Quant à Corneille ou Racine, ils parlent généralement d'*acteurs* : c'est le terme qui sert de titre, en tête de la pièce, à ce que nous appelons la liste des personnages.





date, Phèdre — à être reconnu et aimé par une figure idéale. Celle-ci est d'ordre moral, voire spirituel — parfois jusqu'au complet dénuement temporel. Ainsi, Junie est une orpheline dépossédée, « seul reste du débris d'une illustre famille » (v. 555 ; cf. v. 611-615). Celui qui a le rôle opposé a donc les attributs distinctifs du monde temporel d'ici-bas : la concupiscence et la force. La contradiction qui les oppose est si radicale que toute relation véritable est entre eux impossible.

C'est donc pour une raison de poétique philosophique qu'il ne peut y avoir, ni dans un cas ni dans l'autre, de relation sexuelle. Et non pas seulement par souci de bienséance — et surtout pas à cause de ce que les théoriciens du théâtre appelaient la règle de bienséance. Car c'était une règle d'adéquation, et non pas de correction morale : elle demandait que les paroles convinsent au sujet, au temps, au lieu, aux interlocuteurs. L'évocation, par un récit, de la sexualité d'Agrippine n'était pas contraire à cette bienséance-là.

Jean Rohou







BAUDELAIRE ET L'INVITATION AU VOYAGE

Aliud ex alio iter suscipitur et spectacula spectaculis mutantur. Sed qui prodest, si non effugit ? [...] Quousque eadem ?

Sénèque

Dans notre propre être, le Temps fané... Le même, le même, le même, en nous perpétuellement !

Texeira de Pascoaes

L'espace baudelairien est investi de significations temporelles.

C'est vrai même de Paris, un des rares lieux des *Fleurs du mal* qui soit représenté dans sa matérialité concrète. Quel lecteur du *Cygne* pourrait oublier cette plainte sublime : « Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) » ? Sans doute Baudelaire déplore-t-il ici la démolition de l'ancien quartier du Doyenné, sis entre le Louvre et les Tuileries, afin de faire place au « nouveau Carrousel ». L'évocation de la cité alors en pleine transformation — du fait des destructions et des reconstructions voulues par l'urbanisme de *régularisation* haussmannien — ne vaut toutefois que par contraste avec la permanence du moi prisonnier d'un temps immuable, et grevé par l'irréversible fardeau de ses « chers souvenirs » : « Paris change ! mais rien dans ma mélancolie / N'a bougé ! ». Jean Starobinski a bien vu que se découvrait là une des formules les plus saisissantes de la mélancolie baudelairienne, la perte de corrélation entre le moi et le monde¹. Ce que révèlent allégoriquement les « palais neufs » jouxtant les « vieux faubourgs » c'est une asynchronie fatale ; l'être ne vit plus en harmonie avec l'espace qui lui est infligé, il s'éprouve comme « un faux accord / Dans la divine symphonie² ». De là vient le sentiment de l'exil qui, comme le souligne la dédicace à Victor Hugo, est le sujet du poème *Le Cygne*. Il résulte moins de la relégation dans un milieu hostile, moins de la privation d'un lieu regretté, que de l'épreuve d'une séparation essentielle. Et de quoi peut-on être plus

(1) Jean Starobinski, *La Mélancolie au miroir, trois lectures de Baudelaire*, Julliard, 1989.

(2) *L'Héautontimorouménos*, v. 13-14, I, p. 78. Toutes les références aux œuvres de Baudelaire sont données dans l'édition de la Pléiade, procurée par Claude Pichois (tomes I ou II).





irrévocablement séparé que d'une antériorité heureuse ? Le tourment de l'exilé baudelairien — même incarné sous les traits d'Andromaque, d'Ovide, d'une négresse, de matelots marronnés... — n'est pas réductible à de la nostalgie, en ce sens où il ne serait, littéralement, que le mal du retour vers un lieu aimé, Troie, Rome, Afrique, ou quelque patrie perdue. Le « désir sans trêve » qui obsède l'exilé est celui d'un avant à jamais évanoui, lorsque les battements du cœur étaient accordés à la pulsation de la Nature et que le temps du sujet participait du temps du monde¹.

C'est pourquoi notre assertion liminaire s'avère mieux encore lorsqu'il s'agit pour Baudelaire de figurer un ailleurs idéal. En ces temps où le voyage vers des confins sinon inexplorés au moins infréquentés du vulgaire était devenu pour l'artiste une initiation obligée, une manière de distraire sa mélancolie ou de renouveler son inspiration, le poète des *Fleurs du mal* ne dépeint pas, lui, de site « exotique » que l'on puisse en toute certitude identifier à un point sur une carte. Admettons avec Sartre qu'il y a bien chez Baudelaire un désir « d'être perpétuellement ailleurs² ». Mais on ne peut sans cesse vouloir être ailleurs en souhaitant d'être *quelque part* ; un tel ailleurs ne peut dès lors se définir qu'en termes temporels. Aussi bien le voyage selon Baudelaire ne répond-il à nul géotropisme ; il s'apparente plus véritablement à une anabase, à une remontée vers la « terre arable du songe³ ». Bien entendu il y a des peintures de l'ailleurs dans les *Fleurs du mal* qui semblent ancrer dans le sensible le « là-bas » convoité. Il est par exemple loisible de reconnaître à tels détails de *L'Invitation au voyage*, surtout si l'on se réfère à son doublet en prose, des images emblématiques de la Hollande : « meubles luisants », « canaux », « ciels brouillés »... N'est-ce pas malgré tout refuser de voir que ces « ciels brouillés » — conjointement avec « les soleils mouillés », les lueurs du couchant, les reflets de l'hyacinthe et de l'or — liquéfient, vaporisent, dématérialisent un espace finalement découpé dans cette seule étoffe dont sont faits les songes ? C'est d'ailleurs tout le talent de Duparc que d'avoir su rendre, dans l'accompagnement pianistique de sa mélodie, par un long frisson de notes arpégées, l'eurythmie, l'onirisme voluptueux, la luminosité diffluente qui nimbent l'ailleurs envoûtant suggéré plutôt que dépeint par les strophes de *L'Invitation*.

Qu'on songe également à un sonnet, parmi les mieux connus des *Fleurs du mal*. *La Vie antérieure* s'apparente plus nettement encore à

(1) On verrait déployé le fantasma d'une telle harmonie dans la première partie de la pièce V des *Fleurs du mal*, « J'aime le souvenir de ces époques nues... » ou encore dans *Parfum exotique*.

(2) Sartre, *Baudelaire*, Idées Gallimard, p. 222.

(3) Saint-John Perse, *Anabase*, éd. de la Pléiade, p. 114.





un temps spatialisé, à un « temps-tableau » pour reprendre une heureuse expression de G. Poulet¹. Rappelons-en les deux quatrains :

J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
Que les soleils marins teignaient de mille feux,
Et que leurs grands piliers, droits et majestueux
Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques.

Les houles, en roulant les images des cieux,
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout-puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.

Le titre du poème, tout comme son premier vers, associent très évidemment l'ailleurs géographique à un mouvement temporel régressif. Dans l'alexandrin qui amorce cette palingénésie, l'aspect continuatif du passé composé étire la durée du procès, cependant que l'impression de temps suspendu est confortée par l'adverbe « longtemps », la dilatation suggérée par l'adjectif « vaste » et par la cadence hypnotisante des mesures anapestiques 3/3/3/3. Ces deux quatrains font évidemment songer à un tableau de Claude Lorrain. Mais la référence picturale est insuffisante car le décor de *La Vie antérieure* mêle, en un jeu de synesthésies typiquement baudelairien, de luxuriantes impressions sensorielles — musique, senteurs, couleurs — grâce notamment à la plénitude des assonances lénitives et assourdies *ou, an, on*, et à l'équilibre des mesures. Reste que le langoureux abandon décrit dans les deux tercets n'est pas une stupeur béate, non plus qu'un total oubli de soi. Les derniers vers n'évoquent pas un être purifié, hôte comblé d'un Éden d'avant la faute ; en effet ils rapportent que « l'unique soin » des esclaves qui lui « rafraîchissaient le front avec des palmes [...] était d'approfondir / Le secret douloureux qui [l]e faisait languir ». Même dans ces « pays parfumé[s] que le soleil caresse » (*À une dame créole*), l'amer secret — conscience du mal ? remords ?... — n'est jamais effacé. Il semble toutefois que le rivage dépeint dans *La Vie antérieure* soit bien celui qui sied idéalement à l'âme endolorie justement parce qu'il se résout en une durée indéfiniment suspendue. Si Baudelaire ne croit pas, en effet, qu'il existe de lieu en ce monde où l'homme pût échapper, de manière irréversible, à sa condition malheureuse, il ne s'interdit pas d'imaginer un espace-temps où une âme déshéritée se retrouverait entièrement livrée à la possession d'elle-même, où sa douleur ne serait ni effacée ni guérie mais bercée, rafraîchie, reculée et apaisée parce que détachée du temps. L'ailleurs rêvé exprime en définitive la distance que le mélan-



(1) G. Poulet, *Études sur le temps humain/1*, Pocket, p. 371.





colique voudrait creuser entre soi et soi, distance suffisante pour lui permettre de se supporter lui-même parce qu'il n'a plus, au moins, à éprouver le poids du temps. Il faut donc, si l'on veut préciser la conception proprement baudelairienne du voyage, revenir au problème du temps tel qu'il est quotidiennement subi par l'être en proie au plus immonde, au plus répandu de tous les vices, à en croire le poème *Au lecteur* qui ouvre le recueil : « L'Ennui ».

Temps extatique et temps chronique

La temporalité spécifique de l'ennui ne peut s'appréhender que dans son rapport dialectique à la temporalité tout aussi singulière de la béatitude, attendu que si la félicité était inconcevable, radicalement hors d'atteinte, l'ennui n'aurait plus lieu d'être. Sans Idéal, pas de Spleen.

Les moments de félicité ne sont donc pas absents de l'univers sombre des *Fleurs du mal*. On sait les recours qui rendent possibles de tels moments : le rêve, la volupté charnelle, les paradis artificiels... C'est précisément parce qu'ils arrachent à la malédiction du temps que les parfums, la volupté, le vin ou le hachisch sont sources de bien-être ; le plaisir se confond avec l'oubli de l'heure. Durant les moments de béatitude il n'y a plus, comme dans le temps ordinaire, à agir, à vouloir, à attendre, mais simplement à s'allonger, à se laisser bercer. De la brutitude la plus bestiale (*Le Vin de l'assassin*) à la volupté la plus raffinée (*La Chevelure*) l'individu se rend indifférent au devenir. L'assassin se moque du chariot qui pourrait bien l'écraser et proclame qu'il se couchera sur la terre « sans peur et sans remords », triomphant ainsi de la crainte du temps sous ses deux formes les plus anxiogènes : l'avenir et le passé. L'amant de *La Chevelure* se noie dans des délices qu'il rêve sans fin : « éternelle chaleur », « infinis bercements », « longtemps ! toujours ! ». On le voit, le temps du ravissement est un temps qui enlève à la durée commune. Il ignore les minutes et les secondes ; il a ses lois propres et peut se dilater jusqu'à s'apparenter à l'éternité, grâce aux sortilèges de l'opium comme dans *Le Poison* : « l'opium [...] approfondit le temps, creuse la volupté. » Il peut encore s'affranchir des lois inexorables de l'irréversibilité lorsque le passé s'infuse dans le présent et le transfigure par la magie du souvenir : « Charme profond, magique dont nous grise / Dans le présent le passé restauré ! » (*Un Fantôme, II*)¹.

(1) On notera au passage, puisque le rapprochement est tentant, et que Proust s'est donné Baudelaire comme garant, enrôlant de surcroît avec lui Chateaubriand et Nerval, que la réminiscence baudelairienne est radicalement différente de la réminiscence proustienne ; elle n'est pas en effet chez Baudelaire un don du hasard, mais le fruit d'un acte de *volonté* du poète qui déclare dans *Le Balcon* : « Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses. »





Mais qu'on ne s'y trompe pas, les instants de félicité ne sont que des éternités provisoires. Ils sont simplement dérobés au temps et n'atteignent jamais de ce fait à la béatitude. La vraie béatitude, en effet, serait un bonheur sans mélange, un bonheur qui ne virerait pas, qui resterait stable, sans tension, intact, à jamais soustrait à la loi du temps. C'est bien ainsi que la conçoit Baudelaire dans *Le Spleen de Paris* : « Ô béatitude ! [...] non ! il n'est plus de minutes, il n'est plus de secondes ! Le temps a disparu ; c'est l'Éternité qui règne, une éternité de délices !¹ ». Or notre finitude est si irrémédiable que l'ivresse exaltante, l'extase voluptueuse, la génialité créatrice, ne sauraient se prolonger au-delà de l'instant. Ainsi l'idéal n'est pas exactement hors d'atteinte, il est surtout voué à ne pas durer. La jouissance momentanée, voilà tout ce que nous pourrions connaître du bonheur, lequel demeure, pour nous autres humains, un état *chronique*. Les paradis, c'est bien connu, n'offrent point de délices inouïes — ne sont-elles pas les mêmes que sur terre ? — ; ils expriment surtout le rêve d'une jouissance perpétuée. Le bonheur terrestre lui, borné, transitoire, inapte à se transmuier en béatitude, s'inverse tôt ou tard en ennui. L'ennui est par conséquent l'intolérable séquelle d'une chute dans le temps des horloges. Il résulte de l'effondrement du moment extatique dans l'intervalle séparant des sommets, tangibles certes, mais où nul ne peut durablement se tenir. Bref, l'ennui est le mal de l'entre-deux². Il substitue à une illusoire éternité de délices une éternité infiniment plus probable d'accablement.

Après en avoir déterminé la source, tentons d'expliquer la vacuité de l'ennui. Si l'être ennuyé est accablé d'une « irrésistible Indifférence » ainsi qu'on peut le lire dans *Chacun sa chimère*³, c'est en raison justement de l'*in*-différence qui apparente tous les instants de la durée. Que l'ennui soit, selon Baudelaire, « fruit de la morne incuriosité » s'explique aisément : si nous nous persuadons qu'aucune différence n'est réelle, d'où nous viendra le moindre appétit pour le présent ? Il nous semble alors que l'horloge qui égrène les secondes actualise l'un après l'autre les instants entièrement prévisibles de notre existence. Chaque pulsation du temps est un massacre du pluriel des possibles au profit d'un seul, celui qui renforce la tyrannie du même et proroge indéfiniment l'avènement du nouveau. L'altérité espérée, constamment trahie, recule chaque fois devant l'identité consternante. Quiconque s'ennuie se persuade que l'instant d'après est déjà son présent, que demain sera comme aujourd'hui, lui-même pareil à hier. L'avenir est en somme toujours

(1) *La Chambre double*, Pl. I, p. 280.

(2) Pourrait-on voir là une des raisons qui firent envisager à Baudelaire de donner pour titre à son recueil *Les Limbes* ? Serait alors désigné, par l'espace intermédiaire entre les extrêmes, l'intervalle ennuyeux, auquel l'homme est condamné.

(3) *Le Spleen de Paris*, Pl. I, p. 283.





déjà advenu. C'est un temps fixé à l'avance, un futur tout entier contenu dans le passé ainsi que l'atteste ce vers de *L'Horloge* : « Maintenant dit : Je suis Autrefois ». Comme il serait réducteur de ne voir exprimé là que le thème ressassé de la fugacité de l'instant ! D'autant que Baudelaire expose fréquemment cette idée de l'indifférenciation des divisions du temps en assimilant les termes censés les distinguer. Dans *Le Masque* par exemple :

Elle pleure, insensé, parce qu'elle a vécu !
Et parce qu'elle vit ! Mais ce qu'elle déplore
Surtout, ce qui la fait frémir jusqu'aux genoux,
C'est que demain, hélas ! il faudra vivre encore !
Demain, après-demain et toujours ! — comme nous !

Ou bien encore dans *Le Voyage* : « Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image. » On reconnaît, dans cette suite d'adverbes de temps, la loi de l'Ennui qui rend la durée lisse, étale, homogène, et fait, par conséquence, du mélancolique un Narcisse accaparé par son reflet. L'ennui s'expliquerait alors, comme l'a montré Vladimir Jankélévitch, par le rapport du temps avec la temporalité¹. Dans la mesure où « l'esclave martyrisé du Temps² » désespère que le futur change rien à son état (sinon éventuellement pour l'empirer), le temps se réduit pour lui au simple fait de devenir, au temps nu, restreint à la pure temporalité. Du temps il n'y a rien d'autre à attendre que le temps, telle est bien la leçon de *L'Horloge*. Car l'horloge allégorisée dans ce poème n'est pas un banal marque-temps ni, comme on l'a vu, le symbole convenu de sa fuite. Elle est plus que cela ; elle *est* le temps même de l'ennui, qui se *décompose* en secondes toutes semblables, « trois mille six cents fois par heure ». Oh ! certes l'horloge, à s'en tenir au topos concomitant de celui du *tempus fugit*, semble inviter au *carpe diem* : « Les minutes, mortel folâtre, sont des gangues / Qu'il ne faut pas lâcher sans en extraire l'or. » Mais c'est comme si l'urgence qui l'impose étouffait par avance toute velléité de satisfaire cette exigence. Partant, ce que proclame le « gosier de métal », dans la terrible et superbe prosopopée qui occupe presque tout le poème, ce n'est pas « vis, profite, agis, jouis... », mais « *Remember ! Souviens-toi, prodigue ! Esto memor !* » parce que l'instant abortif, loin d'ouvrir sur du nouveau, renvoie la victime de l'ennui à ses espoirs trompés, à ses attentes déçues, à ses efforts inaboutis. Pour comble de malheur, les sortilèges maléfiques de l'ennui ne se limitent pas à sa vacuité. Le statisme qui le caractérise et qui engourdit la durée par le retour inexorable du même n'est pas tout à

(1) V. Jankélévitch, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, Aubier, 1963.

(2) « Enivrez-vous », in *Le Spleen de Paris*, Pl. I, p. 337.





fait du sur-place. Car le temps, bien qu'il ne suscite aucun progrès comme temps du monde, avance malgré tout comme temps biologique et achemine vers l'instant inéluctable de la mort ; c'est pourquoi le sarcasme « Meurs, vieux lâche ! il est trop tard ! » est la pointe sur laquelle s'achève, ironiquement, *L'Horloge*.

Est-il concevable, dès lors, de s'extirper des filets du Temps, ce « rétiaire infâme », en évitant de retomber dans les pièges sournois de l'ennui ? Comment vaincre la temporalité du temps, puisque c'est bien de ce cela qu'il s'agit : « tromper l'ennemi vigilant et funeste, / Le Temps » ? L'idéal serait d'inventer une aurore que n'assombrisse pas aussitôt la banalité, une épiphanie qui ne s'évanouisse pas dans la morne répétition, bref un essor authentique qui suscite l'avènement ce que Baudelaire appelle, précisément, « du nouveau ». Le voyage, en tant qu'il se propose de briser définitivement avec la durée atone et flasque d'un quotidien sans surprise, s'impose, on va le voir, comme la seule façon de laisser derrière soi un « monde, monotone et petit¹ ».

D'« ici » à « là-bas »

On aura deviné, cependant, étant donné ce que l'on a déjà dit de l'ailleurs, que seuls des « cerveaux enfantins » pourraient se persuader qu'il existe en ce monde un lieu où il serait permis de trouver le bonheur. « On entreprend voyage après voyage, les spectacles succèdent aux spectacles [...]. Mais à quoi bon si l'on ne s'échappe pas. On se suit soi-même, notre compagnie colle à nos semelles². » observait déjà Sénèque à l'intention de Sérénus. Retrouvant des accents très voisins de ceux du traité *De la tranquillité de l'âme*, Baudelaire dénonce dans *Le Voyage* cette futilité de croire qu'un trajet dans l'espace pût guérir quiconque du mal métaphysique de l'ennui, simplement en le convoyant sous d'autres cieux. Ainsi, lorsque le poète interpelle ces « étonnants voyageurs » qui fascinent les voyageurs en chambre, s'entend-il répondre à la question « Dites, qu'avez-vous vu ? » : « Nous nous sommes souvent ennuyés, *comme ici*. » Pour autant, le voyage n'est pas une issue d'avance barrée, sauf si l'on escompte qu'il conduise vers une destination miraculeusement exemptée du « spectacle ennuyeux de l'immortel péché », lequel exerce son emprise sur le « globe entier ».

Dans le voyage, tel qu'il est idéalement rêvé dans *Les Fleurs du mal*, il n'y a, en vérité, que l'élan initial, la volonté farouche de s'échapper, qui soit à même de passionner le présent : « les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent / Pour partir. » La dimension géographique du

(1) *Le Voyage*, Pl. I, p. 133, *passim*.

(2) Sénèque, *De tranquillitate animi*, II, 14.





voyage importe au fond bien peu au regard de sa dimension centrifuge. De là vient qu'il demeure pour Baudelaire, dans sa plus pure essence, une « invitation » ; il n'est jamais question que d'*aller* : « Mon enfant, ma sœur / Songe à la douceur, / D'*aller* là-bas vivre ensemble » ; « Les vrais voyageurs [...] disent toujours : *Allons !* » ; « *Va* te purifier dans l'air supérieur » ...¹. En revanche, à la joie « d'aller », répond la tristesse d'arriver. Dans un poème du *Spleen de Paris*, Baudelaire évoque un long périple sur les mers des antipodes ; l'équipage, las et mécontent, se réjouit en apercevant enfin « une terre magnifique, éblouissante », tandis que le narrateur songe : « Je me sentais abattu jusqu'à la mort ; et c'est pourquoi, quand chacun de mes compagnons dit : "Enfin !" je ne pus crier que : "*Déjà !*" »². La déception n'est en rien due au lieu d'atterrissage, le poète ayant pris soin de préciser qu'il était « magnifique », mais au seul fait d'arriver³. Le terme prétendument visé par le voyage est donc un projet qui doit demeurer à l'état de *pro-jet* ; ce n'est qu'un horizon toujours reculé, un « là-bas » qui n'a d'autre titre à se présenter comme idéal que d'être l'envers absolu d'un « ici » détestable. D'où la remarquable constance, dans la poésie baudelairienne, des adverbes qui suggèrent, sans le situer dans l'espace, l'emplacement des contrées fortunées : « J'irai *là-bas* où l'homme et l'arbre, pleins de sève, se pâment longuement... » (*La Chevelure*) ; « C'est *là* que j'ai vécu dans les voluptés calmes... » (*La Vie antérieure*) ; « *Là* tout n'est qu'ordre, beauté... » (*L'Invitation au voyage*) ; « c'est *là* qu'il faudrait demeurer pour cultiver le rêve de ma vie » (*Les Projets*) ; etc. L'adverbe de lieu indique une direction plus qu'une destination, désigne un essor plutôt qu'un point de chute, instaure avant tout une distance : *là(-bas)* c'est tout sauf *ici*, « *anywhere out of the world* ». Mieux qu'un autre monde, un autre du monde.

Autre temps, outre temps

De la façon qu'on vient d'évoquer — une invitation *sans lendemain*, un pur commencement qui n'engage qu'un futur sans contenu — et de cette façon uniquement, le voyage rend possible une modalité d'être dans le temps affranchie de toute menace de finitude. Baudelaire propose ainsi un moyen de conjurer la digestion du moment extatique par la durée nauséuse, une manière de différer à jamais la brutale modu-

(1) Respectivement : *L'Invitation au voyage*, *Le Voyage*, *Élévation*. C'est nous qui soulignons.

(2) « *Déjà !* », in *Le Spleen de Paris*, Pl. I, p. 338.

(3) On comprend que la figure de Don Juan ait pu fasciner Baudelaire. Le libertin, épouvanté par la vacuité de l'intervalle qui sépare ses conquêtes, n'a de cesse de les renouveler pour se maintenir sur l'instable crête des instants liminaires. Ce que ne daigne pas voir Don Juan, une fois descendu aux Enfers, en fixant obstinément le sillage de la barque, c'est la *destination* de son ultime voyage ; il nie jusqu'au bout l'idée de la fin qui est la loi du temps.





lation du bonheur à l'ennui qui mettait un terme inévitable aux diverses tentatives d'échappées vers un au-delà du réel. Toutefois le temps du voyage, évidemment, n'est plus le temps, car Baudelaire lui confère la qualité, merveilleusement aporétique, d'un instant prolongé, toujours identique et toujours différent. C'est pourquoi le voyage, identifié à l'essor qui l'impulse, n'a pas même l'immobilité de l'éternité, si près de se confondre avec l'ennui, puisqu'il demeure à chaque instant tendu vers un après indéfini interdisant le retour du même. Baudelaire parvient de la sorte à concevoir un temps idéal qui élude la temporalité en vidant l'après de toute empiricité, en indéterminant complètement le devenir. Encourageant ceux qui ne l'ont pas encore fait à expérimenter les effets de la drogue, il écrit, dans *Le Poème du hachisch* : « La vapeur a sifflé, la voile est prête, et vous avez sur les voyageurs ordinaires ce curieux privilège *d'ignorer où vous allez*¹. » Prend alors naissance, avec le départ vers un ailleurs insitué, un temps aventureux, ouvert à l'inattendu et radicalement opposé à celui entièrement prévisible, parce que prédéterminé, de l'ennui.

Reste, si l'on en croit les tout derniers vers des *Fleurs du mal*, que le seul voyage qui paraisse en mesure de conférer au temps une qualité entièrement nouvelle, est celui qui conduit « sur la mer des Ténèbres » :

Ô Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre !
Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons !
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons !

Verse-nous ton poison pour qu'il nous reconforte !
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?
Au fond de l'inconnu pour trouver du *nouveau* !

Pourquoi s'en remettre en dernière instance à la Mort ? Justement parce qu'elle seule initie véritablement un temps autre. De fait, Baudelaire inverse l'exposant négatif de l'instant mortel, transformant la limite ultime en un commencement absolu, l'arrêt qui définit en suspens indéfini. L'ancre qui nous rive à ce pays ennuyeux n'est autre que celle qui nous amarre au devenir marqué par les chutes et les désillusions, au lieu que le temps créé par l'instant mortel est la perpétuation de ce moment ineffable, porteur de nouveauté. L'odyssée dont rêve Baudelaire, étant comme on vient de le voir, une rupture continuée, une suite de baptêmes incessamment renouvelés, l'instant de la mort, prototype de l'instant monoface clôturant un avant et dépourvu d'après embléma-

(1) Pl. I, p. 410 ; nous soulignons.





tise la durée idéale que le voyage se propose d'inaugurer : un intervalle perpétuellement ouvert à droite. Vue ainsi, la mort est évidemment la parade absolue à l'Ennui. Au *quousque eadem ?* qui résume pour Sénèque l'obsession lancinante de l'individu sujet au *taedium vitae*, Baudelaire réplique par l'« *eadem sed aliter* » des instants toujours identiques et toujours nouveaux dont la succession compose la durée analeptique de la pérégrination *post mortem*.

Peut-être pourrait-on voir là une des raisons pour lesquelles Baudelaire, lorsqu'il donne une représentation spatiale du voyage qui répond de le mieux à ses vœux, l'envisage principalement comme une traversée de la mer ou une ascension dans le ciel. Voilà ce qu'il écrit à ce sujet dans *Le Confiteur de l'artiste* : « Grand délice de noyer son regard dans l'immensité du ciel et de la mer ! [...] mélodie monotone de la houle. » Illimités, toujours pareils et toujours différents, la mer — « si infiniment variée dans son effrayante simplicité » — et le ciel — « incomparable chasteté de l'azur ! » —, pourraient bien matérialiser ce temps auquel donne accès le portique de la mort¹. Il demeure que l'un et l'autre ne sont pas de pures projections de l'intériorité rêveuse ; ciel et mer appartiennent d'abord au monde sensible et peuvent y faire retour sitôt que la ferveur extatique cède le pas à la conscience lucide. Aussi la menace est-elle toujours proche que la monotonie, si délectable comme itération de l'instant novateur, ne finisse par se confondre avec le temps immuable de l'ennui. Par là s'expliquerait le renversement qu'on observe dans *Le Confiteur* : « Et maintenant la profondeur du ciel me consterne ; sa limpidité m'exaspère. L'insensibilité de la mer, l'immuabilité du spectacle me révolte. » L'échec d'une monotonie dégradée en atonie, d'un éternel rabougri en sempiternel, ne fait que consacrer l'absolue suprématie de la mort. Elle seule réalise une authentique promesse de délivrance.

Il n'est pas certain, de ce fait, que le poète exprime, *in fine*, le désir de son propre anéantissement par lassitude, impuissance ou renoncement ; car son aspiration à mourir s'inscrit trop visiblement dans la continuité de cette ambition impossible à assouvir qui a fait de lui un chercheur d'infini.

L'infini diminutif

Si défaite il y a, en tout cas, ce ne saurait être que celle de l'homme, voire celle de l'esthète (du dandy) ; ce n'est pas, du moins pas complètement, celle de l'artiste. On a souvent observé en effet que l'exclamation finale « Au fond de l'inconnu pour trouver *du nouveau!* » sonnait

(1) *Le Spleen de Paris*, Pl. I, pp. 278, 338, 278.





comme une profession de foi et définissait le projet poétique ayant inspiré *Les Fleurs du mal*. C'est dire que Baudelaire ne s'est pas contenté de reporter par delà la mort l'espoir de savourer « la douceur étrange / De cette après-midi qui n'a jamais de fin ». En deçà de cet horizon chimérique, dans une transcendance située de ce côté-ci du réel, il a sans attendre cherché à *réaliser* l'infini dans les limites du poème.

Qu'il ait cru à la possibilité d'enchaîner l'infini dans le fini, la preuve en est donnée par ce passage de *Mon cœur mis à nu* : « [...] la mer offre à la fois l'idée de l'immensité et du mouvement. Six ou sept lieues représentent pour l'homme le rayon de l'infini. Voilà un infini diminutif. Qu'importe s'il suffit à suggérer l'infini total ? Douze ou quatorze lieues (sur le diamètre), douze ou quatorze lieues de liquide en mouvement suffisent pour donner la plus haute idée de la beauté qui soit offerte à l'homme sur son habitacle transitoire¹. » Comme l'écrit Claude Pichois : « L'esthétique de Baudelaire a nom : l'infini diminutif. » De fait les chiffres « douze ou quatorze » font songer irrésistiblement à la longueur d'un sonnet, forme nettement dominante dans *Les Fleurs du mal*. Les pièces poétiques brèves sont en outre très majoritaires dans le recueil. Neuf seulement, sur près de cent cinquante (si l'on réintègre « les épaves »), atteignent ou excèdent soixante vers ; encore sont-elles la plupart du temps scindées en fragments numérotés. Il est clair que Baudelaire est un ardent partisan de la forme courte, dense, composée, parfaitement bouclée sur elle-même. Dans *Situation de Baudelaire* Valéry remarquait justement que « *Les Fleurs du mal* ne contiennent ni poèmes historiques ni légendes ; rien qui repose sur un récit² ». Mais n'est-ce pas que pour Baudelaire la narration, la longueur, la dilution (la tartine hugolienne ?), le prosaïsme, sont des équivalents suspects de la temporalité distendue de l'ennui ? À l'inverse, les qualités esthétiques de brièveté et de densité, la discontinuité, corollaire obligé de la volonté de renouvellement, la prosodie « scrupuleusement éloignée de la prose³ », ne confèrent-elles pas aux *Fleurs du mal* la forme du temps rêvée par leur auteur ?

Bien entendu « l'infini diminutif » n'est pas l'infini, et ne le rend que par voie métonymique ou allégorique. L'idéal ne saurait être pleinement atteint ici-bas. Mais cela n'est pas si désespérant qu'il y paraît. Car l'impossibilité d'aboutir fait la grandeur et la passion de la quête esthétique. Voici ce que Baudelaire écrivait dès le Salon de 1846 : « L'idéal absolu est une bêtise. [...] Les poètes, les artistes et toute la race humaine seraient bien malheureux, si l'idéal, cette absurdité, cette impossibi-

(1) Pl. I, p. 696.

(2) Paul Valéry, *Œuvres*, Pl. I, p. 609.

(3) Ibid., p. 602.





lité, était trouvé. Qu'est-ce que chacun ferait désormais de son pauvre *moi* [...] ?¹ » De sorte que la création n'est jamais un achèvement ; elle ne produit pas l'idéal, elle se nourrit de sa poursuite tout en sachant qu'elle est vouée à ne jamais l'atteindre. Voilà pourquoi Baudelaire ne peut concevoir un Beau où il n'y ait pas du malheur. Ce n'est pas seulement affaire de thématique ; c'est l'aspiration au Beau elle-même qui le veut puisqu'elle est condamnée à demeurer inassouvie. Mais chaque pièce des *Fleurs du mal* étanche un peu notre soif, nous donne un aperçu de l'infini, suscite un nouvel horizon. Alors, de poème en poème, se reconduit et se renouvelle *l'invitation au voyage*, jusqu'au dernier d'entre eux qui nous enjoint de poursuivre encore notre quête et d'appareiller vers d'autres horizons, d'autres lectures, d'autres œuvres, d'autres incarnations de la Beauté.

Alain Trouvé



(1) Baudelaire, *Œuvres complètes*, Pl. II, p. 455.





AVEZ-VOUS VU « PANDORA » ?

Remarques sur le cinéma d'Albert Lewin

Qu'était ce temps qui n'avait rien à voir ni avec l'histoire ni avec la logique ? Ce regard pour ainsi dire converti à l'éternité qui se tient en un lieu géométrique c'est-à-dire idéal, abstrait et réel, délié de l'espace et du temps ordinaires, qui confond la plongée et la contre-plongée, le proche et le lointain, souverainement libre, on dirait, à moins qu'il ne s'agisse d'une autre nécessité, qui rassemble, fait exister ensemble, connaît en un millième de seconde, élimine, choisit comme s'il avait une volonté propre, éloigne, rapproche en travelling avant prodigieux, bondit sur un détail jamais vu, un objet, un visage et vous apporte en même temps la blessure et la guérison. S'agit-il d'un regard ?

Jean Sullivan, *Les Mots à la gorge*, p. 16¹

Sans doute ce texte de Jean Sullivan résume-t-il parfaitement l'aspect essentiel du film qu'Albert Lewin produisit et réalisa en 1951 : *Pandora and the Flying Dutchman*. Quel est cet aspect ? Celui d'être un récit sur l'amour et la mort dans lequel les images, les personnages, les objets, les séquences s'articulent et se fondent pour produire à la fin une œuvre totale, complète et circulaire dans laquelle toute la multiplicité qui a été agencée, toute la culture qui a été convoquée, toutes les images spectaculaires qui ont été offertes à notre regard, se résorbent en un monde, en une méditation et une légende « déliés de l'espace et du temps ordinaires », et qui ont par là la puissance du mythe : celle de ne pas être une simple représentation posée devant nous et que nous pourrions maîtriser de l'extérieur, mais une pensée qui nous met en son sein, nous happe, nous possède et nous regarde. Ainsi *Pandora* réalise-t-il paradoxalement et par des moyens proprement hollywoodiens, ce que le film de Godard *Le Mépris* (qui raconte les débuts d'un film de Fritz Lang sur l'*Odyssée* d'Homère) entend nous signifier dans sa célèbre scène d'ouverture : juste avant que la caméra filmée par Godard ne

(1) Cité dans *Jean Sullivan et le cinéma*, Rencontres avec Jean Sullivan, n° 6, 1992, p. 109.





se tourne vers le spectateur (se sachant ainsi autant regardé que regardant, pensé que pensant), Godard cite une inexacte formule qu'il attribue faussement à André Bazin¹ : « Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs. *Le Mépris* est l'histoire de ce monde. » Godard pose, au sujet du cinéma et comme Sullivan, la question : « S'agit-il d'un regard ? » Et il répond, lui, catégoriquement : « Non, c'est un monde », un monde qui « s'accorde à nos désirs », c'est-à-dire un monde qui est bien « idéal, abstrait et réel ». *Pandora and the Flying Dutchman* est, aussi, l'histoire de ce monde.

Un fantastique d'institution²

Dans le port espagnol d'Esperanza³ on a placé sur la plage deux corps enlacés, que des pêcheurs ont ramenés dans leurs filets⁴. L'archéologue Geoffrey Fielding, au milieu de sa maison de collectionneur et de son atelier de restauration où il tente de reconstituer un vase antique, raconte l'histoire d'amour entre Henrick van der Zee (James Mason), le Hollandais volant, et Pandora (Ava Gardner), jeune chanteuse et femme fatale, qui n'a pas rencontré l'amour mais que tout le monde aime.

Une nuit, alors que l'un de ses prétendants, le champion automobile Stephen, sacrifie à son amour sa voiture de course, Pandora est irrésistiblement attirée par un navire à l'ancre près de la plage. Nageant jusqu'à bord, Pandora rencontre Henrick van der Zee, en train de peindre (à la manière de Chirico) « Pandore, la fille chérie des Dieux ». Toujours critique et incrédule, l'archéologue comprend cependant qu'Henrick est le Hollandais volant, capitaine de navire condamné, tel un fantôme, à errer éternellement sur les mers pour avoir tué par jalousie sa femme innocente (celle-ci a les traits d'Ava Garner-Pandora) et pour avoir blasphémé lors de son procès. Seul l'amour d'une femme, acceptant de mourir pour lui, permettra de sauver le Hollandais de sa damnation. Le destin du Hollandais est raconté par Henrick lui-même qui lit ses propres mémoires rédigés trois siècles auparavant et que Geoffrey a retrouvés. Ce passage qui clôt la première partie du film permet à Lewin un récit halluciné dans lequel James Mason, particulièrement shakespea-

(1) La formule n'est pas d'André Bazin mais de Michel Mourlet dans *La Mise en scène comme langage*, Editions Veyrier, 1987, p. 53. Elle est par ailleurs inexacte, Mourlet écrivant ceci : « [...] le cinéma est un regard qui se substitue au nôtre pour nous donner un monde accordé à nos désirs [...] ».

(2) L'expression est de Roger Caillois dans *Cobérences aventureuses*, Idées/Gallimard, 1976, p. 73 et suiv. Elle désigne « le merveilleux des contes, des légendes et de la mythologie, l'imagerie pieuse des religions et des idolâtries [...] ».

(3) L'espérance est le seul élément qui reste au fond de la boîte de Pandore.

(4) Pour le dialogue *in extenso* et le découpage intégral après montage du film, je renvoie au travail de Jean-Paul Török dans la revue *L'Avant-scène Cinéma*, n° 245, 1980. Ce travail est précédé d'une excellente introduction intitulée *Eva Prima Pandora*.





rien, oscille entre la veille et le sommeil, la réalité et le rêve, sur un navire sans équipage et pourtant docile à ses pensées, un navire parfaitement inverse et symétrique de celui que montre *Les Mutinés du Bounty* que Lewin produisit en 1935.

Juan Montalvo, le plus grand matador d'Espagne et né à Esperanza, revient triomphalement dans sa ville. Violent et orgueilleux, Montalvo a aimé et aime toujours Pandora. Après avoir offert à Geoffrey, Pandora et Henrick une corrida sous la lumière de la lune, Montalvo comprend l'amour qui lie indéfectiblement Pandora et Henrick. Aussi décide-t-il de tuer le Hollandais. Mais après avoir été poignardé, le Hollandais qui ne peut périr, apparaît en haut des arènes où Montalvo affronte le taureau. Croyant avoir une vision, Montalvo se fait encorner.

Pandora comprend alors le meurtre et la cause de la mort de Montalvo. Elle comprend qui est Henrick alors que ce dernier, ne voulant pas le sacrifice de Pandora, a déjà mis les voiles. Mais le vent, avant la tempête, est soudain absent. Pour la deuxième fois, Pandora rejoint le navire à la nage. L'orage éclate. Devant le tableau terminé de Pandore, devant aussi le portait du XVIème siècle représentant la femme du Hollandais et qui n'est autre qu'une photographie d'Ava Gardner due à Man Ray, le temps se fige : l'un contre l'autre, Pandora libérée de son ennui et le Hollandais volant émancipé de sa malédiction, acquièrent le salut et le repos éternels dans le naufrage du bateau et leur mort.

Le sceptique et savant archéologue déplore alors que personne ne croira à son récit : « Parce que nous vivons à une époque qui ne croit plus aux légendes... Parce que nous vivons à une époque qui ne croit plus à rien » dit-il. Achevant de reconstituer, unique puzzle, et le vase et le récit, Geoffrey déclare : « C'était le dernier fragment. C'est fini. »

Un néoplatonisme

Le monde de *Pandora* est une totalité infinie et complète. Ses couleurs saturées (l'usage du technicolor), sa lumière vibrante et fluorescente (l'usage réitéré des nuits américaines), sa profondeur de champ immense qui fait que tout, du premier plan à l'horizon, est net, engendrent un univers d'entre-expression où tout est conspirant, où tout communique selon une démesure qui agace et fascine à la fois, qui vous apporte « la blessure et la guérison ». Des objets en gros plan filmés dans la maison-musée de l'archéologue, aux paysages de mer et de falaises, en passant par le visage d'Ava Gardner qui peut être considéré comme un des centres de gravité du film, l'intensité des couleurs et de la lumière enveloppe les choses, les personnages et le temps du récit dans un égal chatoiement, dans une profonde et transparente unité. Et cet éclat est si puissant que le spectateur en est lui aussi tout éclat-



boussé. Il participe ainsi de cette énergie plus qu'il ne la voit ou se la représente. Double unité donc : celle du spectacle où le monde présenté est le lieu unique d'une effusion ou d'une diffusion lumineuse ; celle du spectacle et du spectateur par laquelle ce dernier participe de cette diffusion et se hausse au niveau d'un regard tout puissant qui voit les plus petites choses comme les plus grandes, qui comprend les liens invisibles qui réunissent tous les aspects constitutifs du monde : a) les éléments de la nature (la mer, le soleil, les nuages, le sable) ; b) les objets de la culture artistique (le livre d'Omar Khayyam sur lequel s'ouvre et se clôt le film, les statues grecques érigées sur la plage), de la culture scientifique (la lunette et le bec bunsen de Geoffrey), de la culture traditionnelle (le flamenco et la corrida espagnols) ou moderne et industrielle (la voiture de course qu'une caméra filme pendant son record de vitesse, les musiciens de jazz qui jouent sur la plage adossés à des statues antiques) ; c) les hommes et les femmes qui pensent, raisonnent, croient et désirent (la star américaine Ava Gardner et l'acteur anglais James Mason) ; d) les périodes du temps ainsi que les lieux de l'espace (toute l'économie du film se condense dans cet instant de la fêlure du sablier apparu plusieurs fois dans le film et qui se brise au moment de la mort et de la conquête de l'éternité). Tout cela, c'est-à-dire tout ce qui fait un monde complet (le divin, la nature, l'homme sous tous ses aspects), fusionne au sein d'un univers idéal, « géométrique » comme disait Jean Sullivan ou « cristallin » comme dit Gilles Deleuze¹, un univers « qui confond la plongée et la contre-plongée, le proche et le lointain, souverainement libre ». L'univers surchargé, surdéterminé ou surabondant de *Pandora*, sa démesure qui fait que tout est trop beau, trop grand, trop clair, trop plein de significations, font de ce film hyperbolique un monde où s'échangent l'infini et le fini, la durée et l'instant, le temps et l'éternité, le subjectif et l'objectif. Cet échange est le sujet sans doute trop voyant du film puisque la mort sacrificielle de Pandora est le moment de la conversion et de la résorption de toutes les dualités et les distinctions qui font la condition humaine (sujet-objet, temps-espace, cause-effet, vie-mort, etc...). Cet échange est aussi la loi de fonctionnement du film lui-même se voulant adéquat à son contenu : d'une part les mises en abyme du récit, les échos et les correspondances, la circularité, bref l'architecture du film ; d'autre part la rutilance de l'image, sa clairvoyance ou sa lucidité (au sens où la Renaissance parlait d'une *pictura lucida*, d'une peinture lucide), confondent les limites. Or les deux limites principales sont celles du dehors et du dedans, du subjectif et de l'objectif. En regardant *Pandora*, nous contemplons une œuvre d'art et nous participons d'elle parce qu'elle



(1) *L'Image-temps*, Éditions de Minuit, 1985, chapitre 4 « Les cristaux de temps », p. 92 à 128.





offre le spectacle d'une universelle participation ; nous voyons devant nous un monde d'objets et de corps en mouvement mais un monde « tiré de l'intérieur », comme se reflétant au-dedans d'un œil ou d'une pensée. Quand on regarde *Pandora*, le réalisme propre au cinéma parce qu'il est photographie en mouvements (mouvements de la caméra, mouvements du montage) de corps en mouvements, s'identifie à l'onirisme parce que le film est comme des images d'un rêve : des images qui ne sont ni en nous ni hors de nous, des images derrière lesquelles il n'y a rien et qui ne sont pas comme des tableaux ou comme une scène de théâtre avec leurs cadres, leurs rideaux ou leurs cintres. Les images filmiques de *Pandora*, comme toute image filmique réussie d'ailleurs, ne sont pas fermées, encadrées ou délimitées c'est-à-dire séparées et protégées du monde réel. Elles sont au contraire ouvertes, et c'est cette ouverture qui fait du film non pas tant une représentation supposant un regard pour la contempler ou la comprendre, mais un monde « ouvert, comme le dit André Bazin, se substituant à l'univers au lieu de s'y inclure¹ ». On entre ainsi dans *Pandora* comme dans une musique nécessairement enveloppante ; mais une musique concrète, une musique de choses qui sont à la fois hors de moi et en moi. Et cette musique hollywoodienne est évidemment symphonique. Non pas semblable à une symphonie classique ou romantique, mais plutôt à une symphonie post-romantique, à la Gustav Mahler par exemple, où se mêlent les instruments de l'orchestre et le chant, la musique savante et l'air populaire, la parfaite mélodie et les cloches de vache ou certains instruments désaccordés.

Il y a ainsi dans cette volonté d'une absolue lisibilité narrative et d'une transparente visibilité, l'expression d'un platonisme et d'un mysticisme bien sensibles également au plan du contenu du film qui ne cesse de développer l'opposition entre l'essence éternelle et immuable d'une part et l'apparence labile d'autre part, et qui travaille le thème d'un temps qui « n'a rien à voir ni avec l'histoire, ni avec la logique ». Pour Lewin, l'artiste moderne qu'est le cinéaste doit être mu par « un sacerdoce de la beauté », et son œuvre doit être un instrument de réminiscence. Le film invite donc à une conversion du regard, au passage d'une vision charnelle à une vision spirituelle pour une remontée à « l'extratemporalité » de l'origine. Puissance de révélation ou de manifestation, lieu de mémoire conçu comme anamnèse et non comme remémoration, le cinéma d'Albert Lewin est tout entier tourné vers cette exigence qu'exprime Walter Benjamin (grand connaisseur, cruel mais lucide, du cinéma) au sujet de Baudelaire : « Dans quelque mesure que

(1) *Qu'est-ce que le cinéma ?* Éditions du Cerf, 1975, p. 164.





l'art vise le beau et si simplement qu'il le "rende", c'est du fond même des temps [...] qu'il le fait surgir¹. »

Pendant, et comme le signalent nos références à Mahler, Baudelaire et Benjamin ainsi que l'idée d'une coïncidence, au sein de *Pandora*, du réalisme et de l'onirisme, ce platonisme lewinien n'est évidemment pas orthodoxe. Parce qu'il est moderne et cinématographique, il s'accompagne d'un décadentisme et sans doute d'un nihilisme².

Un décadentisme

L'effort de totalisation que déploie *Pandora* fait appartenir l'œuvre de Lewin à l'univers romantique et symboliste travaillé par l'exigence de reconquête de l'unité perdue depuis les Grecs. Grâce à un art total produisant une synthèse suprême et une nouvelle mythologie, seule l'œuvre d'art est apte à passer par delà les divisions que la modernité prosaïque, bourgeoise, individualiste, scientifique et industrielle a engendrées. Si tout au monde existe pour aboutir à un livre, pour Lewin, tout au monde existe pour aboutir à un film : au film de tous les films. Réalisant seulement six films dont *Le Portrait de Dorian Gray* adapté d'Oscar Wilde (1945) et *The Private Affairs of Bel Ami* d'après Maupassant (1947), cet Européen travaillant pour Paramount puis la MGM qu'est Albert Lewin n'a eu de cesse de créer un chef-d'œuvre pour lequel on pourrait dire, comme dans *Pandora* (1854) de Gérard de Nerval : « Enfin, la *Pandora*, c'est tout dire, — car je ne veux pas dire tout³. » Totalisation et initiation. Toute proportion gardée, la *Pandora* de Lewin, appartient à cet imaginaire hérité du comparatisme religieux né au XVIII^e siècle, et qui est celui du syncrétisme religieux de Nerval⁴ comme celui d'Edouard Schuré dans *Les Grands initiés*⁵. Le mérite de Lewin est dès lors d'avoir produit, dans un cinéma à grand spectacle et pour un vaste public, un mythe moderne (celui de la femme fatale) qui englobe tous les autres qu'ils soient grecs, égyptiens, chrétiens ou nordiques : Pandora, la séductrice introductrice du mal et femme d'Épiméthée, est une Ève grecque. Elle est aussi une Isis, « l'invincible déesse », patronne des marins qui, détenant le secret de la

(1) Charles Baudelaire, *un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Payot, 1982, p. 198. On pourrait dire, au sujet d'Albert Lewin : un cinéaste lyrique à l'apogée du cinéma hollywoodien.

(2) Selon Benjamin, il y a une solidarité entre la modernité et le cinéma qui était au début du XX^e siècle « le démêlement de toutes les formes de vision, de tous les rythmes et de tous les temps préformés dans les machines actuelles, de telle sorte que tous les problèmes de l'art actuel ne trouvent leur formulation définitive qu'en corrélation avec le cinéma. » *Paris capitale du 19^e siècle. Le livre des passages*, Cerf, 1989, p. 412.

(3) Gérard de Nerval, *Œuvres*, édition Lemaitre, Garnier, 1966, p. 734.

(4) Précisément analysé par André Héland dans son article sur *Le Mythe des religions chez Gérard de Nerval* dans *Mythes et religions*, Lycée Chateaubriand-CRDP de Bretagne, 1994, p. 77 et suiv.

(5) Librairie académique Perrin, 1904. Réédition 1960.





vie et de la mort, ressuscita son mari Osiris¹. De même, le Hollandais volant, damné pour son péché de blasphème, possède-t-il quelque chose d'un Ulysse ou d'un Osiris septentrional.

Cependant, ce mythe cinématographique universel de *Pandora* est chez Lewin toujours traité ironiquement de manière à ce que le spectateur oscille toujours entre la croyance et l'incrédulité. D'un côté donc, le magnétisme de l'image et la perfection formelle de la fable induisent un effet de croyance et de fascination. D'un autre côté, les multiples références à la croyance aux légendes et aux mythes que l'on trouve dans les dialogues désamorcent cette croyance et nous mettent dans une position critique et distanciée. Trois exemples : a) au début du film, après que Stephen, le champion automobile, a emmené Pandora dans sa voiture de course (dans une symbolique sexuelle évidente : « C'était merveilleux Steve. ») et a jeté cette dernière dans la mer pour lui prouver son amour, on a le dialogue suivant (plans 160 à 162) : « Geoffrey : L'amour est à la mesure de ce qu'on lui sacrifie. Pandora : Comme c'est beau... Qui a dit ça, Geoffrey ? On dirait une citation. Geoffrey : C'est un Grec, je ne me souviens plus qui... J'ai pensé un moment que ce que vous aviez fait ce soir était une folie, mais aussi une chose magnifique, Stephen. Il y a la matière d'une légende, là-dedans. Dans le passé, on aurait écrit une ballade sur vous. Pandora : En parlant de légendes, Geoffrey, qui est le Hollandais Volant ? » b) Un peu plus loin, alors que Pandora est sur le bateau du Hollandais et qu'elle s'aperçoit qu'il vient de peindre sous ses traits la Pandora mythologique, Ava Gardner répond sèchement (plan 226) : « Je suis Pandora Reynolds, d'Indianapolis, et je ne m'intéresse pas à la mythologie. » c) Le film se clôt sur la formule de l'archéologue (plan 1004) : « Parce que nous vivons à une époque qui ne croit plus aux légendes... Parce que nous vivons à une époque qui ne croit plus à rien. »

Ainsi ce n'est pas seulement le montage plus ou moins forcé des mythes en un mythe syncrétique, mais c'est aussi la réflexivité du film sur lui-même, sur la croyance et sur le mythe qu'il engendre, qui nous indiquent la contradiction de notre époque moderne marquée, d'une part par la mort de Dieu et, d'autre part, par le besoin irrépressible de croire. Face aux légendes, notre temps est pris dans la contradiction d'une croyance sans laquelle le sens n'existe pas et d'une incroyance puisque nous sommes des « déshérités » mélancoliques voués aux « chimères » ou aux « fictions » c'est-à-dire à des représentations qui ne sont garanties par rien, aucun Dieu, aucune Idée, aucun « moule suprême ». Ainsi, le platonisme que nous avons noté plus haut est-il un

(1) Jean-Paul Török, *Eva Prima Pandora*, L'Avant-Scène Cinéma, n° 245, 1980, p. 5.





platonisme *inversé*. La belle totalité a toujours dans *Pandora* quelque chose de fabriqué, d'artificiel ou de faux à cause de l'outrance hollywoodienne, à cause de la multiplicité des objets, des personnages et des références que le cinéaste met en scène. La belle lumière, quoique transparente et rutilante, recèle toujours une part d'obscurité : ce soleil qui nimbe l'ensemble du film et qui attire à lui le spectateur comme nous l'avions indiqué plus haut, est un « soleil noir » : « *Fiat nox* »¹. Ce soleil est celui de la nuit américaine dont use et abuse Albert Lewin, et où s'échangent de manière indécidable le jour et la nuit pour donner une phosphorescence à la fois lumineuse et ténébreuse. C'est dans ces nuits américaines que le visage d'Ava Gardner n'est jamais aussi beau. Mais cette beauté, souveraine ou rayonnante, possède un élément d'opacité et de mystère. Il y a dans la beauté de Pandora comme dans l'ensemble de son personnage, quelque chose de fêlé, l'indication d'une lassitude, d'un ennui existentiel, d'une souillure originelle même, relayés par la bêtise ou l'oisiveté de ces Anglo-saxons occupés à des choses futiles (le record de vitesse d'une voiture) ou vides (le bavardage) au milieu d'un peuple espagnol laborieux et croyant. La beauté hyperbolique du film, son trop-plein, manifeste et cache à la fois un manque ou une négativité : celle de l'impureté première et celle de la faute. À sa première apparition, la première réplique d'Ava Gardner est (plan 41) : « C'est à cause de moi n'est-ce pas ? » De même, tout le récit du Hollandais volant est également un aveu, mais un aveu rationalisé et réfléchi dans un procès juridique et la pensée d'une destinée : plus qu'un aveu de faute, il est la conscience accrue d'une culpabilité.

Enfin et plus fondamentalement, ce platonisme inversé ou mélancolique de *Pandora* en tant qu'il est teinté de cet esprit « fin de siècle » propre au symbolisme, ce platonisme est justement inversé parce que la totalité, la beauté, la lumière ne sont pas tant celles du monde, du vrai, de Dieu, desquels nous sommes irrémédiablement coupés, que celles, plutôt, des simulacres de l'art. Qu'est-ce qu'un simulacre en effet ? Une copie certes, mais une copie qui est séparée du modèle et qui, par sa dissemblance, ne permet plus d'y remonter. « La copie est image douée de ressemblance, le simulacre une image sans ressemblance » dit Gilles Deleuze². Et il poursuit : « Renverser le platonisme signifie dès lors : faire monter les simulacres, affirmer leurs droits entre les icônes ou les copies. Le problème ne concerne plus la distinction Essence-Apparence ou Modèle-Copie. Cette distinction tout entière opère dans le monde de la représentation ; il s'agit de mettre la subversion dans ce monde, "crépuscule des idoles". Le simulacre n'est pas une

(1) Villiers de l'Isle-Adam, *Isis*, chap. 12, Bibl. de la Pléiade, 1986, p. 179.

(2) *La Logique du sens*, Éditions de Minuit, 1969, p. 302.





copie dégradée, il recèle une puissance positive qui nie et l'original et la copie, et le modèle et la reproduction. » Le platonisme anti-platonicien de Lewin est donc comme celui de Baudelaire, de Nietzsche ou de Mallarmé. L'Essence gît dans l'apparence, l'éternel dans le transitoire, l'être dans le non-être des images, le vrai dans le rêve. Tel est le dandysme de Lewin ou son esthétisme qui assoit de manière vénéneuse les pouvoirs, non de la poésie, mais du cinéma. Car pour lui tout se résume dans ces images claires et sombres comme les ombres de la caverne platonicienne, avec la conviction qu'il n'y a rien au-delà de cette caverne, pas « d'arrière-monde », rien au-delà de la salle obscure de cinéma.

Esthétisme et surréalisme

L'esthétisme de « l'artificieuse *Pandora* » pour reprendre l'expression de Nerval, repose donc sur l'assimilation du monde aux images de l'art qui désormais le remplacent et l'anéantissent. Il n'y a plus alors que des reflets, des reflets de reflets, une sorte de miroitement généralisé dans lequel tout renvoie à l'art et l'art ne renvoie qu'à lui-même. Ceci explique trois points.

Premièrement, l'attention de tout le cinéma lewinien aux objets très souvent filmés en gros plan. Mais quels sont ces objets ? Ce sont des objets qui battent, qui vibrent, qui se déploient, qui montrent en eux-mêmes une pluralité d'aspects apparaissant et disparaissant. Ce sont des objets mallarméens si l'on peut dire, appartenant au monde intérieur domestique ou bourgeois et qui ont cette capacité de se plier ou de se déplier : des lampes (voir les scènes de meurtre dans le *Portrait de Dorian Gray* et dans *Pandora*), des vases, des miroirs, des éventails, des robes de femme, des corps de femme, des livres¹. Le livre dans *Pandora* est omniprésent² : fermé, ouvert, feuilleté, lu, sur une table, au sol, dans les mains, le livre est chez Lewin non seulement le symbole de l'assimilation du monde aux mille aspects d'un art sophistiqué et plié, mais aussi le modèle théorique d'un cinéma littéraire : un cinéma très écrit qui raconte d'une part, et qui cite d'autre part.

Ceci nous amène au second point illustrant l'esthétisme, le décadentisme et l'artificialisme (le *kitch*) du cinéma d'Albert Lewin. Car il existe un lien étroit entre l'usage du très gros plan sur un objet et celui de la citation. Tous les deux mettent en dehors du contexte d'origine l'objet ou la référence. Tous les deux manifestent la liberté arbitraire de celui qui décontextualise et qui est par là même un collectionneur. Collec-

(1) Même quand les objets sont à l'extérieur, ils bougent. Voir le battement de la cloche qui apparaît deux fois dans le film en introduisant ses deux parties.

(2) Voir l'excellent *L'Art dans la filmographie d'Albert Lewin* d'Alain Courteil. Mémoire de maîtrise de l'Université de Rennes 2 (Histoire de l'art), 1997.





tionner des objets ou citer, c'est tout un. Lewin était un collectionneur d'art passionné ; son cinéma collectionne frénétiquement les objets comme on l'a vu mais aussi les références de toutes sortes : à la philosophie, à la science, au mythe, à l'ensemble de tous les arts surtout. On n'en finirait pas de recenser à l'intérieur de *Pandora* toutes les citations : à la peinture de Dali, Delvaux ou Chirico ; à la photographie de Man Ray dont Lewin était l'ami ; à la poésie de Khayyam ou de Coleridge, au théâtre de Shakespeare, à l'opéra de Bizet, au cinéma de Chaplin, etc... etc... Or dans cette frénésie citationnelle, nous retrouvons la même ambiguïté que plus haut au sujet du néoplatonisme. Car il y a en elle la volonté d'un art total qui contient tout mais, en même temps, il y a la perversion de cette volonté dans une pratique du montage, du choc, du mélange incongru. Comme l'a montré Walter Benjamin dans son ouvrage intitulé *Paris, capitale du 19ème siècle* qui possède la particularité d'être presque entièrement constitué de citations, l'art de la citation est contradictoire¹. D'un côté la citation est soumission à une autorité qui est celle de l'auteur cité et du passé auquel il appartient. Mais d'un autre côté « l'autorité convoquée par la citation se fonde précisément sur la destruction de l'autorité qui est attribuée à un texte donné par sa situation dans l'histoire de la culture² ». Instrument de continuité du temps et de passage entre les générations, la citation est, aussi et surtout, moyen de dislocation de l'histoire, outil de destruction des œuvres auxquelles on emprunte la citation. Transmettre le passé par une citation, c'est le transmettre en tant qu'il n'est pas transmissible parce que justement il est cité c'est-à-dire découpé à l'intérieur de lui-même et coupé du monde culturel qui lui a permis d'exister. L'art de la citation est donc un art négatif qui tue ce qu'il prétend, ironiquement et de manière rusée, faire revivre. Or cet art est, selon Benjamin, le propre de la modernité en tant qu'expérience de la dissolution des liens avec les dieux, avec la nature, avec les hommes, avec la culture et avec les mythes. C'est donc de la césure, de la division, du choc, qu'une signification moderne peut paradoxalement advenir. L'œuvre de Lewin, selon nous, porte témoignage de cette contradiction que le cinéma tout entier semble amener à son plus haut point d'incandescence dans la mesure où il est un art industriel soumis au réalisme de la reproduction technique, un art machiné et pourtant capable de créer des œuvres et de la beauté.

Découle de cela le troisième point : l'idée d'une affinité entre *Pandora* et le surréalisme. Cette affinité ne tient pas seulement à l'amitié de Lewin pour Man Ray ainsi qu'aux références à la peinture de Dali ou

(1) Voir à ce sujet Giorgio Agamben, *L'Homme sans contenu*, Circé, 1996, chap. X, p. 169 et suiv.

(2) G. Agamben, *idem*.





de Chirico. Elle tient évidemment dans cet usage du choc et du collage qui coexiste, au sein du surréalisme comme de *Pandora*, avec le sentiment d'une universelle analogie qui fait l'unité du monde et la possibilité d'une réconciliation de l'homme avec le monde. Ainsi quoi de plus conforme au film de Lewin que ce texte du *Second manifeste du Surréalisme* dans lequel Breton, platonicien inversé lui aussi, entend résorber toutes les antinomies traditionnelles ? « Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point¹. » Réciproquement, quoi de plus surréaliste que ces « rencontres », « trouvailles » ou « illuminations » qui rythment *Pandora* comme cette contre-plongée du plan 153 où le visage d'Ava Gardner allongée au bord de la falaise apparaît de profil au premier plan ? Il y a bien dans *Pandora* cette beauté convulsive, magnétique ou électrique qui faisait dire à Breton en 1953 : « Il est une manière d'aller au cinéma comme d'autres vont à l'église et je pense que, sous un certain angle tout à fait indépendamment de ce qui s'y donne, c'est là que se célèbre le seul mystère *absolument moderne*. » Ce qui est une autre manière de dire que « le cinéma semble tout entier sous la formule de Nietzsche : "En quoi nous sommes encore pieux"². »

Quel est donc et pour finir ce mystère absolument moderne qui se célèbre ou se réalise au cinéma et, de manière exemplaire selon nous, dans *Pandora et le Hollandais volant* d'Albert Lewin ? Comme nous avons tenté de le suggérer, le mystère ne consiste pas à nous faire croire aux Dieux, aux Idées, à d'autres mondes (imaginaires ou pas), aux mythes ou même aux œuvres d'art. Pour nous qui « vivons à une époque qui ne croit plus à rien », le cinéma (étant comme le disait Erwin Panofsky dès 1936, « ce que la plupart des autres arts ont cessé d'être : non pas un ornement mais une nécessité ») parvient cependant et miraculeusement à nous faire croire en un « monde qui s'accorde à nos désirs ». Or ce monde n'est pas un monde idéal ou parfait, entièrement purifié des manques et des résistances de la réalité. Il est au contraire un monde qui nous regarde et qui ne peut le faire que dans la mesure où son unité et sa signification ne sont appréhendables que dans leur négation au sein de la déchirure et de la division. Ce monde qui « vous

(1) Idées/Gallimard, 1977, p. 76 et 77.

(2) Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Éditions de Minuit, 1985, p. 222.





apporte en même temps la blessure et la guérison » est bien *notre* monde. Car, comme le dit magistralement Gilles Deleuze :

« Le fait moderne, c'est que nous ne croyons plus en ce monde. Nous ne croyons même pas aux événements qui nous arrivent, l'amour, la mort, comme s'ils ne nous concernaient qu'à moitié. Ce n'est pas nous qui faisons du cinéma, c'est le monde qui nous apparaît comme un mauvais film. À propos de *Bande à part*, Godard disait : "Ce sont des gens qui sont réels, et c'est le monde qui fait bande à part. C'est le monde qui se fait du cinéma. C'est le monde qui n'est pas synchrone, eux sont justes, sont vrais, ils représentent la vie. Ils vivent une histoire simple, c'est le monde autour d'eux qui vit un mauvais scénario." C'est le lien de l'homme et du monde qui se trouve rompu. Dès lors, c'est ce lien qui doit devenir objet de croyance : il est l'impossible qui ne peut être redonné que dans une foi. La croyance ne s'adresse plus à un monde autre ou transformé. L'homme est dans le monde comme dans une situation optique et sonore pure. La réaction dont l'homme est dépossédé ne peut être remplacée que par la croyance. Seule la croyance au monde peut relier l'homme à ce qu'il voit et entend. Il faut que le cinéma filme, non pas le monde, mais la croyance à ce monde, notre seul lien¹. »



Marie-Claude et Pierre-Henry Frangne



(1) *L'Image-temps*, *ibid.*, p. 223.





AU STADE COMME AU THÉÂTRE

Fantastique Manchester. Le retour d'une légende.
L'Équipe, jeudi 22 avril 1999

Selon Le Monde

Mercredi 21 avril 1999, *stadio Delle Alpi* à Turin, la *Juventus* (« la vieille dame ») et Manchester United (un budget colossal, coté au *Stock Exchange*, interdit de rachat à Rupert Murdoch par Tony Blair)¹. Maillot rayé blanc et noir (les *bianconeri*), frappé du *scudetto* des grands vainqueurs du championnat italien contre maillot rouge et blanc : des couleurs, les unes et les autres, promenées dans tous les grands stades de football depuis un siècle, dans tous les magazines et sur tous les écrans depuis des années ; deux cultures du football, latine et anglo-saxonne, qui se tirent la bourre depuis que le foot est sorti d'Angleterre ; deux palmarès, surtout celui de la *Juve*, qui soutiennent la comparaison avec ceux des plus grands clubs du monde.

Dans son *Old Trafford*, il y a quinze jours, MU arracha le match nul 1 à 1, au dernier moment et au terme de charges furieuses. Les buts marqués à l'extérieur comptant double, il n'y aura donc de prolongations que si le score, aujourd'hui, est de 1 partout. À 0-0, la *Juve* s'imposerait, et, dans tous les autres cas d'égalité, ce serait MU. Et évidemment le vainqueur de ce match, s'il y en a un, se qualifiera. La culture intime des 60 000 spectateurs et de millions de téléspectateurs dans le monde leur rappelle que l'équipe anglaise a été un peu juste à l'aller, qu'il est très difficile de gagner en Italie en général et à Turin en particulier, et que, la *Juve* ayant manqué sa saison dans son pays (coupe et championnat), sa seule chance de se qualifier pour une compétition européenne en 1999-2000 réside dans une victoire en Coupe d'Europe cette

(1) Faute de place, et à notre grand regret, nous ne pouvons reproduire les analyses fouillées et définitives que *Le Monde diplomatique* consacre à l'événement dans trois articles, respectivement d'Ignacio Ramonet (« Pauvre football à l'ère de la mondialisation », 17 notes en bas de pages), de Serge Halimi (« Journalistes sportifs aux ordres », 79 notes renvoyant à des travaux capitaux en 11 langues), de Pierre Bourdieu et Régis Debray (« Encore un coup des Américains ! »).





année : délicat passage du siècle pour la vieille dame. Mais, pour cela, encore faut-il se qualifier aujourd'hui pour la finale. Jointes au fait que les équipes anglaises, longtemps bannies des compétitions européennes pour cause de hooliganisme et de massacre au Heysel (1985), retrouvent seulement maintenant les phases finales, et que la *Juve*, même fatiguée, sait faire jouer son expérience incomparable et forcer la chance dans les moments décisifs, toutes ces données donnent déjà à penser. Bref, la *Juve* part favorite : elle peut voir venir, et placer ces contres dont ses joueurs rapides et techniques ont le secret. Quant aux Anglais, chacun sait qu'ils n'ont pas de stratégie particulière : ils courent, sautent, taclent et balancent devant... Un jeu stéréotypé, aime à dire la culture footballistique qui a, comme l'autre, ses lieux communs.

Or justement, première surprise, la *Juve* n'hésite pas à dominer et, tout de suite, bien en peine de jouer son football d'attaque si caractéristique, Manchester plie. Sur son côté gauche, Zidane et Inzaghi present sa défense. Peut-être pour annihiler d'emblée les montées et les centres de Beckham, peut-être parce qu'il connaît ses propres faiblesses, l'entraîneur Ancelotti a donc choisi d'assommer les Anglais. Et c'est ce qui arrive ! À la 12^{ème} minute, le match est joué : 2 à 0, le deuxième but marqué par l'infortuné Stam contre son camp. Brillant Zidane, admirable *Juve*, capable d'une audace que l'on n'attendait pas !

Cependant les Anglais ne reculent plus, ils attaquent, ils jouent bien ! Sur un corner, Keane, venu de loin, devance tout le monde et marque d'une tête fabuleuse ; puis, sur une passe impeccable de Beckham, Yorke prend à son tour le ballon de la tête, lui presque à ras de terre : 2 à 2, à la 35^{ème} ! Manchester qualifié, le stade pétrifié, la *Juve* accablée. Et, pour combler son malheur, les deux avants noirs de MU inscriront *in fine* le but d'une victoire devenue peu à peu formellement inutile : Yorke traverse la défense et, lorsqu'enfin le gardien l'a abattu, Cole, qui le suivait comme son ombre, épargne à l'arbitre de siffler le penalty. Bravo, Messieurs les Anglais, qui aviez laissé l'ennemi tirer le premier !

Selon Virgile

[...] Non en vain prénommé David,
Le blond époux de la Fille aux Épices avec joie frappe la balle
Que Yorke, venu de la profonde Afrique, ô son front inspiré, pique
Là-bas, au rebord intérieur du portique. *Alas, poor Peruzzi!*
Le héros se relève en riant aux éclats, qu'Énée son capitaine étreint
Fougeusement¹. [...]

(1) *L'Énéide*, V, v. 362-367. Traduction de P. Klossowski, Gallimard, 1964. Les Filles aux Épices étaient cinq. Enlevées au ciel pour avoir trop bien chanté, elles forment la constellation des Spice Girls. Non loin de là, l'étoile ♀ des Poissons les contemple : les astronomes arabes l'ont appelée Beckham.



*Selon Aristote*

Si la tragédie est bien ce tout (ὅλον, *holon*) que nous avons dit, comportant un début, un milieu et une fin, et si la péripétie est l'événement qui y survient contre l'attente, alors le match du 21 avril 1999, entre la Juventus de Turin et Manchester United, présente, au moins en apparence, tous les traits de l'action tragique¹. Contre l'opinion des spectateurs (παρὰ τὴν δόξαν, *para tèn doxan*) qui voyaient la *Juve* se qualifier en cherchant le 0 à 0 ou le 1 à 0, l'équipe italienne se jeta à l'assaut des buts des Anglais et, en moins d'un quart d'heure, elle menait déjà par 2 à 0. Mais, successivement, MU marquait deux fois et, suivant le règlement de la Coupe d'Europe, ils se qualifiaient (virtuellement) pour la finale. Puis, par une entente parfaite entre ses deux attaquants, l'équipe de Manchester parachevait son succès par un dernier but avant la fin de la rencontre. Ainsi l'équipe anglaise triomphait-elle par sa vaillance, et comme avec l'aide des dieux, en renversant tous les pronostics. En même temps, la pitié des spectateurs, même français, d'abord acquise aux malheureux Anglais (mais, après tout, les Athéniens pleuraient bien sur les malheurs de Xerxès...), allait maintenant à la *Juve* de Turin, à son grand âge, à la beauté perdue et à la cruauté de son destin.

Cependant cette pièce n'est pas aussi parfaite que le *Cresphonte* ou que l'*Hellé*. On peut se demander en effet si le troisième but de MU constitue une péripétie ou le dénouement de l'action. Car, d'une part, jusque là, Turin pouvait fort bien encore se qualifier et, d'autre part, ce but pourrait se comprendre comme l'événement qui consacre la qualification déjà acquise de MU et qui rend l'élimination de la Juventus plus logique et partant moins amère². Mais surtout, qui sera le poète de cette action si justement réglée ? Nous devons peut-être considérer désormais que la poésie du drame surgit par elle-même et comme à dessein (ὡς περ ἐπίτηδες, *hōsper épitèdés*) dans les enceintes de nos stades, calculée cependant, jusqu'à un certain point, par les réalisateurs plus ou moins talentueux de la télévision³. Et enfin, comment jouer, à nouveau, sur quelque scène, cette fable en effet merveilleuse⁴ ?

(1) *La Poétique*, chap. 9. Texte, traduction et notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980. Leurs notes correspondant à ce passage sont reproduites ici.

(2) Aristote paraît suggérer que la volonté divine, ou tout au moins une sorte de rationalité, ménage aux vaincus quelque consolation, celle de son *logos*. À la fin, « Tout est bien. »

(3) Comme il arrive ailleurs, Aristote reste allusif sur ce point. Car on voit mal comment les exigences et la poétique propre de la retransmission télévisuelle en direct pourraient configurer (ποίησις, *poiēin*) une fable (μῦθος, *muthos*), au sens aristotélicien.

(4) Rappelons que, dans *La Poétique*, le terme de τὸ θαυμαστόν (*to thaumaston*, le merveilleux) ne désigne pas l'intervention des dieux mais le genre d'effet produit par l'habile construction du poète, effet que le spectateur rapporte volontiers à l'action des dieux. Voir à ce sujet Marcel Lamy, *Système et stratégie dans la Poétique d'Aristote*, Rennes, CRDP de Rennes, 1989.





Selon Borges

Arrivé le matin dans le Sud, après une longue sieste Martin Dahlmann se rendit sur les cinq heures dans le stade poussiéreux de la localité. Pas de tribunes, une main courante le long de laquelle une quinzaine de spectateurs interpellaient sans passion vingt-deux joueurs manifestement dépourvus du moindre talent. Les maillots rayés dominaient outrageusement : 2 à 0 au bout de 12 minutes, le deuxième but acquis contre son camp et sur une maladresse insigne par une espèce de grand quinze-côtes embarrassé de ses pieds. Mais les rouges, que les spectateurs insultaient du nom d'*Inglés*, parurent alors se révolter et, sur un corner venu de la gauche, un certain Kean, d'après les cris de ses coéquipiers jetés sur lui par la suite, lancé comme un fou et coupant la trajectoire même à ses amis, projeta le ballon dans les filets. Il s'ensuivit un grondement démesuré sur les touches, une espèce de folie sur le terrain, une tension que Dahlmann reconnut immédiatement dans son corps usé comme celle de la rencontre qui avait eu lieu plus de cinquante ans auparavant à Turin entre la Juventus et Manchester. Et, de fait, autre tête portée presque couché, sur un centre prodigieux venu de sa droite, l'un des deux Othellos souriants marqua à la minute fatidique. Tout ensuite alla exactement comme prévu le 21 avril 1999, à un niveau de jeu et d'ambiance que personne ici n'avait jamais connu.

Dans la bourgade disgraciée, Dahlmann n'était peut-être pas le seul à savoir que la réalité aime les symétries et les légers anachronismes¹.

Selon Mallarmé

Cambridge, Oxford, ou Manchester ?
Depuis le match contre la Juve,
Ma Méry, pour *Crise de vers*,
Je sais bien où est le bon juge².

Selon Claude Moreau (par e-mail)

Je n'ai rien à faire de Turin ni de Manchester, où je n'irai pas en vacances car le match du 21ème siècle c'est Linux contre Micro\$oft. Mais arrange-toi pour tomber sur un nombre pair de pages, que je n'aie pas à enlever le titre courant de ta dernière page³ !

Pierre Campion

(1) Jorge Luis Borges, *Ficciones*, traduction d'Alain Deguernel.

(2) Mallarmé, *Œuvres complètes*, Bibl. de La Pléiade, Gallimard, 1998, éd. de B. Marchal, tome I, p. 313, « Vers de circonstance ». Note de B. Marchal : « Billet de Nouvel An, juste avant la tournée de conférences en Angleterre. Finalement, le poète n'alla pas à Manchester. Négligence ou facilité, Mallarmé se contente ici d'une assonance au vers 4. »

(3) Le 26 mai, à Barcelone devant 100 000 spectateurs, contre le Bayern de Munich, Manchester United gagne la Coupe (2-1) par 2 buts en 2 minutes, pendant les 3 dernières minutes de la partie. Trente et un ans après son dernier succès.





BIBLIOGRAPHIE D'ANDRÉ HÉLARD⁽¹⁾

Articles sur le football (dans le cadre d'une participation au Mouvement Football-Progrès)

- « Comment le football peut s'élever au niveau de l'art », *Miroir du Football*, n° 39, février 1963.
- « Théo et le monarque », *id.*, n° 45, août 1963.
- « La joie de jouer, est-ce un crime ? », *id.*, n° 210, 7 février 1974.
- « Le visage du monde d'aujourd'hui », *id.*, n° 211, 21 février 1974.
- « Opposer les forces de création aux forces de conservation », *id.*, n° 212, 14 mars 1974.
- « Le football tel qu'il est et le football tel qu'il devrait être », (ou « Football et société », communication faite au stage national du Mouvement Football-Progrès à Erquy en septembre 1974), *id.*, n° 226, 26 septembre 1974.

Articles divers

- « Un "mauvais" Corneille (*Héraclius*) », *Europe*, n° 540-541, *Corneille*, avril-mai 1974.
- « Le Mythe des religions chez Gérard de Nerval », CRU de Chateau-CRDP de Bretagne, Rennes, 1994.
- « Le Livre que lit Hamlet », *Bulletin de philosophie*, n° 9, *Montaigne et Hume*, CRDP de Bretagne, Rennes, 1995.
- « Le TRAC de Rennes », *Cahiers de la Comédie-française*, n° 23, *Le Théâtre des amateurs*, 1997.
- « La Lunette d'approche et la caméra », *Analyses et réflexions sur La Règle du jeu de Jean Renoir*, Ellipses, 1998.

Articles sur l'Affaire Dreyfus

- « Mirbeau vu par la presse rennaise pendant le procès Dreyfus », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 3, 1996.
- « Dreyfusistes et anti-dreyfusistes à Rennes en 1899 », CRU de Chateau, Rennes, 1994-1995.
- « Un anniversaire à Rennes au temps de l'Affaire Dreyfus. Les lettres d'Henry Sée à A. F. Hérold de 1893 à 1899 », *Bulletin et Mémoires de la Société archéologique du département d'Ille-et-Vilaine*, t. XCIX, 1996.

(1) Bibliographie établie avec la complicité de Colette Cosnier.





« Tout est dans le plus grand calme », *Les Représentations de l’Affaire Dreyfus dans la presse en France et à l’étranger*, Université François Rabelais, Tours, 1997.

« Les manifestations antidreyfusardes de janvier 1898 à Rennes », Bulletin et Mémoires de la Société archéologique du département d’Ille-et-Vilaine, 1999.

Livre

Rennes et Dreyfus en 1899. Une ville en procès (en collaboration avec Colette Cosnier), Horay, 1999.

Pièces de théâtre

— représentées par Le Trac, mises en scène d’A. Héléard :

Football-Circus, 1977.

Sauf le feu, 1981.

Rennes-Expo 87, 1984.

Mes premières vacances, 1988, publiée aux éditions Calligrammes, Quimper, 1988.

— représentée par le Théâtre de l’Alibi, mise en scène de D. Dupont :

Dreyfus est à Rennes, publiée aux éditions Calligrammes, Quimper, 1988.





Ont permis, par leur participation à la souscription, la réalisation de ce volume

Georges ALESI	Yves GUITTON
Olivier ANDRIEU	Xavier HÉLARY
Sophie AUDE	Pierre-Yves HEURTIN
Bernard AUZANNEAU	Siegbert HIMMELSBACH
Michel BARGHON	Paul JACOPIN
Sonia BARRAUD	Denis KERMEN
Jean-Michel BATS	Jacqueline LAGRÉE
David BENSOUSSAN	Marcel LAMY
Claude BERGER	Katell LAVÉANT
Marie-Antoinette de BERNARDY	Daniel LE BAIL
Annabelle BLACHE	Julien LE BARBU
Jacques BODET	Marie-Lou LE DOZE
Isabelle BOUJU	Alice LE GOFF
Renaud BOULANGER	Nathalie LE GOFF
Jean-Pierre BOURDON	Pauline-Anaïs LE VEN
Julien BRAULT	Yann LUCAS
Valérie BRAULT	Mathieu OLIVIER
Michel CALLOU	Marietheres MAOUT
Pierre CAMPION	Gaëlle MELSCOËT
Armelle CLATIN	Jean-Pierre MONTIER
Sandra CUREAU	Claude MOREAU
Alain DEGUERNEL	Nicolas MORVAN
Aurélie DELAMARRE	Monique OLICHET
Serge DUFEU	Pierre-Marc PAGENAULT
Gwénaëlle DUVAL	Marie-Christine PELLETIER
Gilles ECKENSCHWILLER	Françoise PODEUR
Guy ÉLUARD	Stéphanie POULMARCH
Jean ERNOULT	Yves RANNOU
Dominique EVANNO	Françoise REULIER
Claire FÈVE	Jean ROHOU
Pierre-Henry FRANGNE	Arnaud SANDRET
Solange FRICAUD	Mathilde THOREL
Olivier GABET	Yves TRÉGUER
Aude GALESNE	Marie TROMILIN
Yves GERVAISE	Alain TROUVÉ
Stéphane GIBERT	Françoise TUDURI
Thierry GUÉDÉ	Michel VIEUXLOUP
Pascal GUÉGO	Luc VIGIER
Karine GUÉHO	Patrick VIOLLE





**L'AUTRE PUBLICATION
DU CRU DE CHATEAU**

LES RECUEILS DE SES CONFÉRENCES DU MARDI

1993-1994 : *Mythes et religions*

1994-1995 : *Quel monde nous dit la science ?*

1995-1996 : *L'Image*

1996-1997 : *Le Pouvoir*



À paraître, à l'automne 1999 :

1997-1998 : *Les Amériques* et 1998-1999 : *La Mort*



Chaque recueil : 50 F (7,6 €)

Libeller les chèques à : Lycée Chateaubriand de Rennes

Adresser les commandes à :

ATALA

CDI du Lycée Chateaubriand

136 boulevard de Vitré

BP 1113

35014 Rennes Cedex

