Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1985)

Heft: 3

Buchbesprechung: Comptes rendus bibliographiques

Autor: Dubuis, Catherine / Goy, Olivier / Giroud, Corinne

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

COMPTES RENDUS BIBLIOGRAPHIQUES

Michel DENTAN, *Le texte et son lecteur. Etudes sur Benjamin Constant, Villiers de L'Isle-Adam, Ramuz, Bernanos, Gracq*, Lausanne, Ed. de l'Aire, Coll. «L'Aire Critique», 1983, 130 p.

Le livre de Michel Dentan s'inscrit dans la ligne des recherches qui, dès 1975, se sont centrées sur une «esthétique de la réception», pour reprendre le titre d'une étude de Hans Robert Jauss (1978). La démarche vise à saisir les rapports qui unissent l'auteur et son œuvre en renversant la perspective: l'auteur n'est plus considéré comme le sujet du texte, sa source, son «donneur de sens», mais il devient l'objet d'une construction, d'une recréation à partir de la lecture du texte. De producteur de sens, son statut passe à celui de produit, produit de son propre texte, avec la complicité du lecteur. Il s'agit donc beaucoup plus de décrire les conditions de la constitution d'un sens que de déchiffrer *le* sens, qui serait inscrit dans le texte et qu'il suffirait de dévoiler. Le texte, pour sa part, fournit toute une série d'incitations à la constitution d'un sens, ce que l'on appelle des prescriptions de lecture, et le travail de l'interprète est de mettre le doigt sur ces incitations. Les textes choisis par Michel Dentan ont presque tous ceci de particulier qu'ils permettent à la question du sens de rester singulièrement ouverte: ce sont des «machines à dérober le sens» (p. 10), ce qui à la limite pourrait être une définition de toute littérature.

La première étude, «Lire *Cécile*», s'ouvre d'emblée sur une question indécidable: ce récit a-t-il été composé pour être publié, ou constitue-t-il un «écrit intime»? Autre question sans réponse, liée à la précédente: s'agit-il d'une fiction ou d'un texte autobiographique? Certains signes réalisent les conditions d'un contrat fictionnel, d'autres au contraire renvoient à des détails précis de la vie de Benjamin Constant. Le texte ne fournit pas de prescriptions de lecture claires sur ce point. Qu'en est-il par ailleurs? Comme le narrateur de *Cécile* se contente de rapporter des faits sans commentaires, le texte semble inciter le lecteur à assumer seul la responsabilité de ses jugements, en particulier sur le plan éthique. Mais la position du narrateur, qui ne formule jamais de jugements moraux, qui ignore la distance existant entre lui et son héros, ne facilite pas la tâche du lecteur; celui-ci se trouve ainsi abandonné à son propre «moralisme», sans caution ni garantie qu'il n'est pas en train de se laisser prendre au piège d'une subtile ironie. De même, au plan de l'histoire racontée (celle d'une relation amoureuse), la pure succession chronologique ne se mue jamais en signification causale. L'attente de voir émerger une causalité temporelle est sans cesse déçue; le fortuit, l'accidentel semblent présider au déroulement des événements. On peut donc dire que le texte de *Cécile* met en place un système déceptif qui crée l'incertitude chez le lecteur, incité à produire un sens aussitôt menacé, voire récusé par le texte même.

La deuxième étude est consacrée à Villiers de L'Isle-Adam, «entre la dérision et l'ineffable». Dans les textes de Villiers, à caractère fortement démonstratif, et qui semblent poser ainsi l'évidence d'un sens et d'une vérité, la tâche du critique est de décider où est la vraie réalité. Il ne suffit pas d'entrer dans le jeu de l'ironie qui consiste à prôner ce qu'elle récuse, et de renverser le système des valeurs; car

les valeurs positives elles-mêmes n'échappent pas à la dérision. Le critique en arrive à la conclusion que la vérité, pour Villiers, ne peut se manifester que dans la dérision. Son œuvre oscille entre la nostalgie d'un passé révolu et le désir de combattre dans le présent, entre le désespoir d'un monde où Dieu est mort et l'espoir que l'Art peut édifier une nouvelle métaphysique. Mais cet espoir s'incarne dans la figure absente du chant du cygne, qui «ne s'élève que dans l'instant qui s'abolit» (p. 52). Toute l'œuvre de Villiers se construit sur le couple indissociable de l'affirmation et de la négation, comme si la négation protégeait l'affirmation de la dégradation inévitablement liée à la durée.

Avec l'étude intitulée «*Les circonstances de la vie* et la naïveté ramuzienne», Michel Dentan pose le problème de la voix narratrice dans ce roman que la critique s'accorde à définir comme une œuvre réaliste. On discerne, entre l'auteur et la voix qu'il adopte pour raconter, une faille par où peut s'engouffrer l'interrogation critique. En effet, le texte permet de construire une idéologie du narrateur, naïve, conservatrice, moralisante, suspecte à bien des égards par rapport à ce que l'on sait de Ramuz. Il y a donc dans *Les Circonstances* une «pensée de derrière», qu'il s'agit de découvrir; une distance se creuse entre le lecteur et le narrateur, distance qui détruit le processus d'identification et débouche sur une vue critique. On découvre alors dans ce roman «réaliste» les éclats d'un désir subversif: bouleverser un ordre clos par l'intrusion d'un dehors aux vertus transfiguratrices.

L'étude sur «*Moravagine* et l'effacement du sujet» fait apparaître plusieurs modèles selon lesquels la folie se constitue en objet du discours. L'opposition enfermement/libération, par exemple, est une figure centrale: le psychiatre enferme les fous, mais c'est lui qui devrait être enfermé, car la folie est du côté du sens et de la vie. Un autre modèle, de type freudien, est celui du triangle œdipien, qui se déploie dans les deux épisodes du roman; l'épisode russe culmine avec l'assassinat du tsar (le meurtre du père), et l'épisode amazonien figure le retour aux origines maternelles, à l'Amazonie, «matrice du monde». Un autre modèle encore, plus récent, met en jeu la règle de la cure psychanalytique: l'invitation à tout dire; le récit peut tout dire, comme son héros Moravagine peut tout faire. Cependant, une fois de plus, ces modèles, qui appartiennent à un horizon d'attente du lecteur des années 20, sont sans cesse subvertis et problématisés par le jeu des paradoxes, par le désordre concerté de la narration, par de singuliers changements de registre. Il en réulte que le narrateur Raymond se disloque en discours multiples, représente à la fois plusieurs instances inconciliables de la narration, un «moi» infiniment écartelé, à l'identité éclatée, cette même identité éclatée dont le héros Moravagine tire sa «force sauvage», son «irresponsabilité intensive», sa liberté.

Dans l'étude sur Bernanos, Michel Dentan interroge les conditions de l'adhésion du lecteur incroyant à un univers imaginaire où la présence du divin est affectée d'un très fort indice de réalité, s'impose même comme une évidence. Comment se construit cette réalité? Bernanos la situe au centre d'un faisceau d'éclairages divers qui tous, d'une manière ou d'une autre, la mettent fortement en doute, ou s'avouent impuissants à la traduire en mots. C'est donc comme forgée en creux, dessinée en négatif, que peu à peu grandit la figure du sacré; les représentations négatives qui la cernent ne cessent de suggérer leur contraire. Cette négativité, ce vide créent ainsi une attente chez le lecteur qui les convertit en plénitude, en absolu positif.

Avec la «Note sur la topographie du *Rivage des Syrtes*», on aborde la dernière étude du livre, celle qui illustre le mieux l'axe de désorientation selon

lequel, pour Michel Dentan, s'organisent (ou se désorganisent) les textes étudiés. Le récit de Gracq abonde en marques d'orientation qui incitent le lecteur à construire l'espace. Le sud est fortement chargé de sens, c'est le lieu du désir, vers lequel mène le voyage initiatique; l'est exerce une autre fascination, celle de la transgression, celle aussi du retour aux origines. On pourrait donc, semble-t-il, construire une topographie claire, délimiter nettement une surface géographique. Or, à y regarder de près, il n'en est rien. Malgré toutes les précisions offertes par le texte, le lecteur s'oriente mal: le sud et l'est dérivent, se déplacent, glissent insensiblement de la droite à la gauche des personnages. Le lecteur fait l'expérience angoissée de ces réveils dans une chambre obscure d'où tous les repères ont disparu. Cet effet de vertige est caractéristique, pour Gracq, de l'aventure de l'écriture, à la fois irrésistible et incertaine; cela pourrait être celle de la lecture.

C'est en tout cas cette figure de la dérive, du vertige, qui s'impose quand on s'attache à suivre la démarche de Michel Dentan; démarche de l'inquiétude, de l'interrogation; démarche constamment adversative, chaque étape étant franchie comme en dépit de celle qui précède et de celle qui suit. A chaque pas se lève une question nouvelle. Le critique s'applique à mettre en évidence le problématique, à évacuer l'assertif et à ne se mouvoir que dans l'incertain, qui devient ainsi une valeur, valeur d'ouverture, au contraire de l'affirmatif qui claque les portes, de la réponse qui tue les questions. Et si nous, lecteurs précaires, attendons que, le livre refermé, se noue la gerbe des solutions, nous resterons suspendus, avec dans les mains notre bouquet épars, dont chaque fleur est une question.

Catherine Dubuis.

Philippe RENAUD, *Les trajets du Phénix, de la «Chanson du mal-aimé» à l'ensemble d'*Alcools, Archives Guillaume Apollinaire n° 8, Paris, Lettres modernes, 1983, 79 p.

Cet essai bref, mais suggestif, s'inscrit à la suite d'une série de fascicules réservés à l'étude de l'œuvre de Guillaume Apollinaire. Dans ce numéro, l'auteur cherche à cerner le rôle structurant que joue le mythe du Phénix dans l'économie verbale et imaginaire d'*Alcools*. La figure du Phénix y apparaît explicitement à plusieurs reprises, et notamment dans cette dédicace «A Paul Léautaud» de «La Chanson du mal-aimé»:

Et je chantais cette romance
En 1903 sans savoir
Que mon amour à la semblance
Du beau Phénix s'il meurt un soir
Le matin voit sa renaissance.

L'ensemble des pièces comprises sous ce titre constitue le corpus initial à partir duquel l'auteur amorce son essai.

Cet essai se veut une entreprise mixte: il oscille, en un va-et-vient constant, entre «l'exégèse et l'esquisse d'une théorie». L'exégèse se développe sur le double mode d'une interprétation systémique et psychanalytique. L'auteur se réclame à la fois de Spitzer et de Freud, cherchant à articuler l'un à l'autre, langage et psyché, signes et images. L'articulation de ces deux composantes résulte

du fonctionnement d'un système homologue aux divers niveaux du texte que l'auteur, reprenant un concept de Spitzer, identifie comme un «étymon».

Divisant son essai en deux parties, Philippe Renaud nous propose, dans la première, une analyse de «La Chanson du mal-aimé» sur les deux plans du signe et de l'image, analyse qui de proche en proche s'étend à l'ensemble d'*Alcools*. Quant à la seconde partie, complémentaire de la première, elle se divise en deux sections: l'une, dans une perspective psychanalytique, est consacrée à l'imaginaire du poème «Colchiques»; l'autre, dans une perspective systémique renouvelée, identifie le tissu des relations qui organisent l'ensemble des poèmes de «Le Brasier» à «Les Fiançailles». Cette démarche en deux parties correspond à deux étapes de la réflexion. Si la première étape développe une analyse plutôt fondée sur une conception statique de l'architecture et de la composition du recueil, la seconde cherche à dépasser une telle perspective, essentiellement dans la section réservée à l'étude des poèmes de «Le Brasier» à «Les Fiançailles». Elle propose une analyse fondée sur une conception dynamique de l'organisation du recueil, vu comme un système en travail, générateur de sens.

Deux considérations motivent le choix de «La Chanson du mal-aimé», et plus particulièrement de sa dernière séquence (strophes 49 à 59), comme point de départ. D'une part, l'auteur souligne le fait que celle-ci est un lieu de divergences entre les différents exégètes d'*Alcools*. D'autre part, il retient comme pertinent la fin des poèmes et des ensembles de poèmes; l'analyse de telle ou telle fin permet de repérer un système dont le fonctionnement s'étend à l'ensemble d'*Alcools*. Ce système repose sur les relations qu'entretiennent les extrêmes d'une séquence avec leur centre. Dans l'ultime séquence de «La Chanson du mal-aimé», deux strophes refrains R1 et R2 constituent les extrêmes, une strophe noyau N le centre, soit un ensemble de 11 strophes: 49 R1, 50, 51, 52, 53, 54 N, 55, 56, 57, 58, 59 R2. Le système identifié s'articule en une double symétrie: une «symétrie axiale en chiasme», organisée autour de la strophe noyau 54 N, où 49 R1 correspond à 59 R2, 50 à 58, etc.; une «symétrie parallèle», agencée selon la succession des strophes, où 49 R1 correspond à 55, 50 à 56, etc. Cette relation de correspondance symétrique s'établit sur le double mode de la similarité et de l'opposition. Une telle double symétrie permet, selon l'auteur, d'articuler l'un à l'autre, dans le cadre de «La Chanson du mal-aimé», la circularité du *versus* (à laquelle correspondrait la «symétrie axiale en chiasme») et la linéarité du *prorsus* (à laquelle correspondrait la «symétrie parallèle»), la chanson et la romance, la tentation du retour à l'origine et le désir de se transformer. Un tel système agit aussi bien aux divers niveaux du verbal qu'à celui de l'imaginaire. Il est, en cela, un «étymon» d'*Alcools*.

Au niveau de l'imaginaire, ce système définit un scénario polarisé entre deux complexes d'images. L'auteur identifie, sous le nom d'Héra, un premier complexe d'images de mort et de négation du poète héros: images maléfiques de la femme, mère ou amante, auxquelles s'adjoignent celles de la noyade dans l'élément aqueux, sanglant ou lacté. A l'inverse, le second complexe regroupe, sous le nom d'Apollon, des images de renaissance et d'affirmation du héros poète: images bénéfiques de l'homme auxquelles s'associent celles de la résurrection poétique dans l'élément igné et solaire. Se déployant en de multiples réseaux d'images, les deux complexes antagonistes dominent l'univers poétique d'*Alcools*. Ils contribuent à définir le(s) trajet(s) initiatique(s) du poète Phénix qui, de «Zone» à «Vendémiaire», se développe(nt) en des cercles toujours plus larges.

A l'aide d'une analyse attentive à la logique interne du recueil, l'auteur met

en évidence les polarités essentielles de l'univers poétique d'*Alcools*. Il en souligne par sa méthode la cohérence complexe. Son essai nous incite à entreprendre nous aussi ce(s) trajet(s) du Phénix,

de

A la fin tu es las de ce monde ancien
Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin

à

Et la nuit de septembre s'achevait lentement
Les feux rouges des ponts s'éteignaient dans la Seine
Les étoiles mouraient le jour naissait à peine

C'est le sens d'un tel travail.

Olivier Goy.

Entretien sur la poésie de Philippe Jaccottet

Philippe Jaccottet poète, critique et traducteur. Trois noms pour désigner les voies exemplaires que l'écriture réunit en cet espace où se définit une relation au monde, à d'autres langages et à d'autres langues. Et surtout, au réel que la parole poétique cherche à réhabiliter, pris qu'il est dans les mailles du discours analytique: «pour nous qui vivons de plus en plus entourés de masques et de schémas intellectuels, et qui étouffons dans la prison qu'ils élèvent autour de nous, le regard du poète est le bélier qui renverse ces murs et nous rend, ne serait-ce qu'un instant, le réel; et, avec le réel, une *chance de vie*». Telle obstination vouée à l'essentiel a fait l'objet, les 25 et 26 janvier, d'un colloque organisé par l'UER de l'Université de Paris VII où, curieusement, l'activité critique de Jaccottet n'a été d'aucune manière évoquée. Qu'il s'agisse d'un hasard ou d'une option, cette absence fait résonner une réflexion du poète écrite en marge de ses lectures, dans *L'Entretien des Muses*: «je ne puis m'empêcher d'éprouver, naïvement, entre ce langage et celui de l'œuvre concernée, une étrange *distance*». D'autant plus grande peut-être, que ces entretiens — assez mal nommés en raison de leur caractère souvent monologique — se sont déroulés dans un auditoire à la modernité déjà délabrée, et dominé par une tour de béton dont le gigantisme préparait peu à l'extrême discrétion de la voix jaccottienne.

De la quinzaine de communications présentées, il me semble impossible de rendre un compte exhaustif, même si chacune a révélé une lecture attentive des textes et une adhésion presque inconditionnelle à leur message. Quelques thèmes, quelques obsessions traversant de bout en bout l'œuvre de Jaccottet ont constitué le noyau de la plupart des approches, elles-mêmes se réclamant de divers médiums analytiques: la linguistique, la thématique, la stylistique, la pragmatique, la psychanalyse. Cette dernière clé à mon sens mal utilisée par Pierre Pachet qui, «A la lumière du rêve» s'est efforcé de «guetter l'homme Jaccottet à travers les rêves dont il nous parle»; le critique a longtemps piétiné au seuil du texte, dont les fentes répertoriées se sont finalement refermées devant tant de justifications quant à la démarche adoptée. D'autres interventions ont en revanche permis d'aller au-delà de la reconnaissance, un peu vaine sans doute, de l'homme, vers le poète et traducteur peu à peu reconstitué dans sa démarche au fil des années de travail sur les mots.

Ouvrant le colloque, Jean-Claude Vegliante a choisi de faire une étude comparative entre Jaccottet et Ungaretti, en se penchant sur les rapports de la tra-

duction et de la création à l'écriture: alors que le poète italien a cherché à «affiner» son langage par le voyage d'une langue à l'autre, Jaccottet a voulu d'une part exorciser l'attrait d'une parole marquée par la crise existentielle et poétique et, d'autre part, trouver par le biais de la langue étrangère, décapante, sa propre voix. Jacques Legrand, quant à lui, a relevé quelques «fantasmes langagiers» de Jaccottet dans sa traduction de Rilke (les adjectifs substantivés, par exemple), ainsi que les rares «libertés» qu'il s'est accordées par rapport au texte original (la traduction d'un terme allemand à sens univoque par un mot ambigu en français, mais par ailleurs une certaine économie de moyens, par exemple). La dernière conférence autour de Jaccottet traducteur, celle de Florence Delay sur Gongora, a été plutôt décevante. Elle aurait pu en effet aller au-delà de l'évidence que cette poétique de la jubilation, somptueuse et colorée, a donné l'occasion à Jaccottet de se mettre soi-même au défi; prétexte d'abord à un exercice sur les mots, *Les Solitudes* ont cependant exigé plus de vingt ans de travail pour se laisser apprivoiser par celui qui «envie ces dimensions, quand soi-même on est à peine capable de quelques notes en marge» (*La Semaison*, 1984).

La relation que la poésie entretient avec la réalité a suscité un grand nombre de commentaires, illustrée en particulier par Yves-Alain Favre qui s'est attaché à suivre le parcours de Jaccottet à travers trois poèmes (*A la lumière d'hiver*, pp. 79-80). Selon lui, ce tryptique met en relief la crise de l'écriture et sa résolution grâce à la confiance persévérante du poète, son «art du murmure tenace». Pour André Lacaux, dont l'interprétation d'*Airs* prend le contre-pied de celle de Jean-Pierre Richard, c'est, dans ce recueil, le réel qui triomphe, toutes tensions équilibrées dans «le suspens». Le hai-ku, découvert à cette époque, apaise le regard du poète, malgré la présence de la mort à laquelle plus tard il donnera voix: «Si je ne m'avançais vers la fin, je n'aurais pas de regard» (*La Semaison*, 1984, p. 29). Oscillant entre scepticisme et confiance, la hantise du mot juste contraint à une poétique du passage, «vers une réalité où nul ne peut demeurer ni entrer» (*Poésie*, 1971, p. 126); Jacques Geninasca en a développé l'organisation par l'analyse serrée de «Et moi maintenant tout entier dans la cascade céleste» (*Poésie*, p. 186), dont la structure thématique et sémantique se découvre dans la typographie «en cascade». Cet inlassable travail de reprise pour approcher le secret «de l'invisible dans le visible», cette volonté de se défaire des images sont soulevés encore par Jean-Yves Pouilloux, qui a tenté de définir le ton de Jaccottet dans son «Approche des montagnes»: ni tableau, ni description, ni évocation, mais hommage à l'éphémère. Un ton qui se caractérise justement par l'hésitation, la délicatesse, la reprise patiente de l'expression. Il faut relever, toujours sur ce point de la poétique de Jaccottet, la contribution tout à fait singulière de Jean-Claude Mathieu qui, avec autant de rigueur que d'enthousiasme face à ce lent apprivoisement des mots qu'est «Pêchers» (*La Semaison*, pp. 175-177), s'est interrogé sur le plaisir du texte: y aurait-il jouissance dans la réticence, les retouches successives, ces «traits qui composent pour éluder la substance»? La teinte des «Pêchers», rose, dont l'énoncé est si longtemps différé, et la féminité qu'insinue le texte autour d'elle, sont cependant rejetées par le poète dans la mesure où les images ne sont que des étapes vers la simplicité idéale de l'épure.

En guise de clôture à ces entretiens, qui devraient être prochainement publiés, Yves Bonnefoy s'est attardé sur deux motifs de sa poétique, dont il reconnaît une certaine proximité avec celle de Jaccottet: le «mythe» d'abord — la relation au monde — dans l'écriture, tel qu'il est piégé dans les mots. Selon Bonnefoy, la poésie combat plutôt qu'elle ne dissipe le mythe, irréductible parce

que motivé et structuré par les actions humaines. L'image ensuite, où se joue le sens de la poésie, appartenant elle-même au mythe, ce qui jette une lumière quelque peu tragique sur la lutte que Jaccottet mène contre elle. Car sans image, comment y aurait-il poésie puisque celle-ci naît du monde même de la représentation personnelle?

Corinne Giroud.

Claude SCHWAB, *Alexandre Zinoviev. Résistance et lucidité*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1984, 193 p.

Le phénomène Alexandre Zinoviev a été révélé à l'Occident grâce à L'Age d'Homme, une maison d'édition lausannoise. Il est à la fois logique et louable que la même maison fasse paraître la toute première étude monographique consacrée à l'écrivain qui a marqué la vie intellectuelle et littéraire de ces dernières années.

A l'origine de l'étude de Claude Schwab se trouve sa thèse, soutenue en 1983 à l'Institut Protestant de Montpellier. On entrevoit déjà l'intérêt certain d'un tel travail. En effet, M. Schwab, aumônier à l'Université de Lausanne, n'a partie liée ni avec la soviétologie ni avec la slavistique. Son regard «de l'extérieur», se permettant d'ignorer les enjeux des deux disciplines, leurs clichés et leurs tensions internes, peut nous apporter un élargissement indispensable de notre champ de vision.

Comme l'annonce la quatrième page de couverture, le livre de M. Schwab n'est pas une introduction à l'œuvre de Zinoviev, il n'en aborde qu'un aspect. Dès la parution des *Hauteurs béantes*, on a remarqué et souligné le grand rôle que jouent pour son auteur les questions morales et religieuses; toutefois, l'attention des critiques et des lecteurs restait attirée par ce qui frappait le plus: une analyse implacable de la société et du discours soviétiques. Sans jamais perdre de vue cette attitude critique, mieux, l'ayant placé au cœur de son interprétation, M. Schwab, en théologien soucieux de rechercher les significations universelles, s'attache à mettre en lumière la dimension éthique de la pensée de Zinoviev.

La première partie de l'étude est occupée par une présentation systématique des thèmes éthiques rencontrés au fil des milliers de pages, depuis *Les Hauteurs béantes* jusqu'au *Communisme comme réalité*, articles, interviews, conférences, etc. Ici, le mot-clé est la résistance. M. Schwab le montre de manière indiscutable: le fait moral chez Zinoviev n'a lieu qu'à travers la résistance. La résistance aux lois sociales, en l'occurrence, celles de la société communiste qui, parmi toutes les sociétés existantes, se rapproche le plus du modèle «idéal», fonctionnant sans être freinée par les subterfuges de la civilisation. Face à la pression niveleuse de la société, face à son arme toute-puissante qu'est l'idéologie pervertissant la perception du monde réel, le résistant est celui qui s'efforce de préserver sa qualité d'individu et de découvrir la vraie réalité. Ses armes sont la logique et l'éthique: l'une l'aide à percer le mensonge idéologique, l'autre lui permet de s'arracher au jeu où, réduit à l'état de fonction sociale, il devient un rat pour son semblable. L'éthique imprègne et régit le vécu le plus quotidien du résistant et se compose d'impératifs simples et évidents: ne pas mentir, ne pas recourir à la délation, secourir les faibles etc. Cette éthique est absolue: «ceux qui insistent

sur un caractère prétenduement relatif du bien et du mal excluent a priori toute morale», dit un personnage des *Hauteurs béantes*. Contrairement à la pseudo-morale sociale, imposée et standardisée, cette éthique doit à chaque instant être réaffirmée par le libre choix de l'individu et de lui seul. Dans sa lutte contre le système, l'homme moral n'a apparemment aucune chance; sa voie le mène à l'isolement, à la souffrance, à la mort. Mais il choisit de se ranger du côté des victimes.

C'est ici que font leur apparition les concepts religieux. L'âme ou la conscience religieuse sommeille en chaque homme; réveillée par un choc (c'est le moment mystérieux de la conversion), elle lui donne une capacité d'agir en tant qu'individu libre. Et, désormais solitaire, il ne peut s'adresser qu'à Dieu, il n'a que Dieu pour le soutenir et juger ses actes. L'homme a besoin de Dieu, et si l'existence divine fait doute, c'est à l'homme lui-même de devenir Dieu. A l'idéologie s'oppose donc la religion, mais non la religion traditionnelle, périmée et inefficace dans le monde d'aujourd'hui. Dans *L'Antichambre du Paradis* nous trouvons l'ébauche d'une nouvelle religion qui organiserait le comportement du résistant.

Les éléments ainsi dégagés sont repris et approfondis tout au long de l'étude. Dans sa deuxième partie il s'agit de «situer Zinoviev» par rapport à la tradition religieuse russe, par rapport à l'autre grand résistant au régime soviétique, Soljenitsyne, et par rapport à l'héritage méthodologique de Marx. Suivant une typologie empruntée au philosophe polonais L. Kolakowski, la position de Zinoviev est définie comme celle du bouffon qui, de l'intérieur, fait exploser un système figé au moyen de la dérision et qui s'oppose au prêtre, gardien du système. La troisième partie de l'essai fait «rencontrer Zinoviev» et la pensée éthique occidentale. Une grande place est réservée ici à la comparaison de deux itinéraires: celui de Zinoviev et celui de Dietrich Bonhoeffer, martyre du nazisme. Selon M. Schwab les chemins des deux résistants, l'un chrétien, l'autre «mécréant croyant», comme il s'appelle lui-même, convergent. En partant de leurs expériences de situations-limites, tous les deux exclus par les sociétés amorales, exaltent la valeur de l'individu et font appel à la metanoïa, la conversion de l'esprit, contre la paranoïa égalitariste et totalitaire. Zinoviev, destructeur méthodique et impitoyable des idoles de l'idéologie, rejoindrait ceux qui sont prêts à accueillir l'icône de l'humanité vraie. M. Schwab veut montrer, et c'est là son intuition, sa thèse et la conclusion de son travail, que Zinoviev apporte une réponse à la question du sens et des raisons de la résistance au mal dans le monde contemporain, et que cette réponse est «fondamentalement religieuse».

Parmi les travaux universitaires auxquels nous sommes de plus en plus habitués, l'étude de M. Schwab se distingue par sa concision par une densité de la pensée, par une clarté de l'exposé et de l'écriture, ne cédant jamais aux tentations d'un hermétisme jargonnant. Le livre tient la gageure: si besoin était, il confirmerait sans conteste la nécessité des approches dépassant un contexte et un domaine circonscrits. Exemplaire par sa cohérence, la synthèse des motifs éthico-religieux dispersés dans l'œuvre de Zinoviev sera d'une grande utilité aux futurs étudiants en la matière. Les passages consacrés à «l'éthique comparée» de la résistance, ceux qui esquissent une critique de l'attitude scientiste de Zinoviev, et bien d'autres encore, contribuent à une meilleure compréhension de l'écrivain, fournissent de nouveaux outils d'analyse, indiquent de nouvelles possibilités de recherches. En plus, la réflexion propre de M. Schwab, s'élaborant autour des oppositions metanoïa/paranoïa, idole/icône, mérite d'être connue pour elle-même.

Ceci dit, certaines remarques s'imposent.

La force du regard extérieur devient parfois sa faiblesse. Dépasser un contexte avec ses schémas usuels et méconnaître ce contexte, donc en faire une lecture tout aussi perméable au schématisme, il y a de l'un à l'autre un pas qui ne devrait pas être franchi. En ce sens, peu importent les quelques inexactitudes comme celle qui place le courant des chercheurs de Dieu aux alentours de 1850 (celui-ci appartient en effet à la première décennie du XXe siècle). Les erreurs de ce genre, presque inévitables lorsque l'information vient de seconde main, gênent sans vraiment fausser l'ensemble. Par contre, on peut regretter que la tentative de «situer le terrain d'où surgit la nouveauté de Zinoviev» n'ait pour repères qu'un Soljenitsyne passablement simplifié pour l'occasion et une définition bien trop élémentaire de la tradition religieuse en Russie. Fasciné par l'œuvre et le personnage de Zinoviev qui se déclare libre de toute influence, l'auteur de l'étude nous le montre comme un novateur absolu, notamment sur le plan littéraire. Citations de connaisseurs du monde slave à l'appui, M. Schwab nous parle, à propos de son héros, d'un art sans précédent dans la mise en forme d'une communication dégradée; du style qui démonte la langue de bois, la retourne contre elle-même, en révèle le caractère abject, en jouant sur les connotations obscènes; de la dérision qui provoque un éclat de rire libérateur.

Certes, tout cela se trouve dans l'écriture de Zinoviev et lui donne l'essentiel de sa puissance. Mais est-ce vraiment sa grande nouveauté? M. Schwab a bien raison d'éviter une recherche de paternités présumées qui consisterait à brasser pêle-mêle tous les grands noms, d'Aristophane à Swift et France. Seulement, une fois engagée la discussion sur l'écriture, ne faudrait-il pas se souvenir qu'un Zamiatine fait déjà le démontage logique de la langue de bois? Que peu d'écrivains dans la littérature mondiale peuvent se comparer à un Platonov dans l'art de mise en forme de la communication dégradée par l'utopie idéologique? Ne faudrait-il pas dire ne serait-ce qu'un mot des modèles burlesques, libérateurs par le rire, de la société soviétique, ces modèles que nous trouvons chez Siniavski dans *Lioubimov*, chez les Strougatski dans *La Troïka* ou *L'Escargot sur une pente* chez Vladimov dans *Le Fidèle Rouslan*, chez Voïnovitch dans *Tchonkine* ou bien dans les chansons de Galitch, ce chroniqueur de la vie quotidienne qui, sous les traits du Chanteur, apparaît dans *Les Hauteurs béantes*? Une mention spéciale ne serait-elle pas utile, sinon nécessaire, de *Moscou-Pétouchki*, le chef-d'œuvre de Eroféev, celui-là même que Zinoviev tient pour le meilleur livre russe depuis le «Dégel»? Chez Eroféev la collision de la parole obscène avec les stéréotypes de la langue soviétique provoque un effet comique et libérateur du même genre et tout aussi puissant que chez Zinoviev, et la rage éthylique est motivée par une angoisse métaphysique probablement plus profonde. Et pourquoi ne garder de Soljenitsyne que son côté prêcheur et oublier les pages de ses romans qui comptent parmi les meilleures dans la satire russe.

Le mot «satire» est absent de l'étude sur Zinoviev: peut-être ce genre est-il traité en Occident avec quelque condescendance. Il en va tout autrement dans la littérature russe, dont il constitue une des branches principales depuis le XVIIIe siècle. Quant à l'époque soviétique, les termes «satire» et «littérature libre» sont devenus presque synonymes. Zinoviev est issu de cette tradition. Il ne copie personne, mais utilise tout le monde. Passer sous silence ses prédécesseurs, c'est à la fois faire à leur égard acte d'injustice et s'interdire de comprendre l'originalité de Zinoviev-écrivain (il est curieux, soit dit en passant, que les commentateurs occidentaux de Zinoviev ne semblent pas avoir remarqué une parenté

indiscutable entre ses textes et les écrits «scientifico-humoristiques» de Northcote C. Parkinson, si populaires en son temps).

Faute de place, bornons-nous à dire que depuis V. Odoevski dans *Les Nuits russes* (1840), Zinoviev est probablement le seul écrivain russe qui aît réussi à intégrer le discours théorique à la narration romanesque. D'une part, chaque histoire racontée lui sert de prétexte à un développement théorique. D'autre part, comme Odoevski et à l'inverse des écrivains des années 1920-30 qui poursuivaient le même but (les «factistes», Zochtchenko etc.), il laisse à la parole de l'auteur le soin de noter la trame anecdotique et met la langue scientifique dans la bouche et sous la plume de ses personnages fictifs, ce qui enlève à cette langue sa prétention à l'univocité, la rend métaphorique. D'où son impact autrement plus grand que dans les écrits non littéraires, un fait que M. Schwab relève avec beaucoup de finesse.

La réflexion éthique de Zinoviev se réfère, elle aussi, à une bien longue tradition: les paraphrases et les citations voilées de Dostoïevski, Zamiatine, Pasternak fourmillent dans ses textes. Ce qui ne diminue en rien leur valeur. Tout comme les héros résistants de Zinoviev ne se trouvent en rien diminués si l'on dit qu'ils ont des prédécesseurs: ne songeons qu'à ceux qui sont universellement connus, au Maître boulgakovien ou au docteur Jivago.

Il s'agit non pas d'établir des priorités, mais d'ajuster la perspective. Bien conscient des pièges de l'extrapolation au-delà du texte, M. Schwab y tombe malgré lui, manquant de références qui pourraient lui servir de garde-fou. Parfois, il élimine ce qui le gêne dans la construction de son modèle, mais ce qui précisément détermine l'originalité de Zinoviev; ailleurs, trop d'importance est accordée à ce qui, dans les textes, n'a qu'une portée limitée.

Compte tenu des contextes respectifs, on peut se demander si la situation de martyre, tant soulignée, est de même nature pour Bonhoeffer et pour Zinoviev. Pour ce dernier, le martyre, si nous l'appelons ainsi, possède-t-il vraiment les connotations christiques invoquées? La thèse maîtresse de l'essai s'avère moins convaincante lorsque l'on découvre qu'elle est formulée non sans recours à de subtiles manipulations. Un exemple: on nous parle, sur la base d'une citation, du grand respect que l'écrivain russe éprouve pour le Christ (qu'il ne mentionne presque jamais); plus loin, sans explication et comme de bien entendu, ce respect se change déjà en «admiration». Un autre exemple: Zinoviev définit Dieu comme «dérivé» de la notion d'âme; M. Schwab voit là une métaphore qu'il interprète au sens mathématique du terme «dérivation» comme «la recherche d'une limite vers laquelle tend un rapport». Ce qui permet d'affirmer que Dieu est inscrit au cœur de la conception de Zinoviev. Or, dans les passages concernés, rien n'appuie cette interprétation, par contre, on y lit très facilement la définition «produit dérivé» selon le sens qu'elle a en chimie, c'est-à-dire celui du produit secondaire. Et que penser de tant de bienveillance accordée par un théologien à la «nouvelle religion» de Zinoviev et à ses appels aux hommes de devenir Dieu eux-mêmes? Georges Nivat n'a pas tort d'évoquer à ce propos la religion des «constructeurs de Dieu» (que M. Schwab condamne sans appel). En lisant Zinoviev et en sentant que, chez lui, le désespoir et les pulsions suicidaires ne sont que trop présentes (voir le Bavard dans *Les Hauteurs béantes*), on ne peut s'empêcher de remonter plus loin, vers ce Kirilov dans *Les Possédés*, qui se proclame homme-Dieu et se suicide pour conquérir une liberté totale. Prenons la peine de comparer les livres de Zinoviev avec *Le Docteur Jivago* ou le roman très important et trop peu connu de l'écrivain roumain P. Dumitriu, *Incognito*, dont le sujet est l'émergence d'une nouvelle religion de résistance dans une société

communiste, et nous verrons que ce n'est pas le sentiment religieux qui alimente la démarche de l'auteur de *L'Antichambre du Paradis*.

La distinction que Zinoviev fait, très nette à première vue, entre la religion et l'idéologie, se révèle inopérante dans son propre cas. La frontière n'est pas infranchissable. Ce qui est censé prouver la «religiosité» de l'écrivain, à y regarder de près, fait aussi partie intégrante du catéchisme idéologique officiel: la conversion (en langage soviétique, la «refonte», *perekovka*), le sacrifice, l'exploit héroïque (d'autant plus que ce dernier est presque toujours mis en parallèle avec l'exploit militaire). On peut dire la même chose de la fixation sur l'avenir, du refus de toute tentative de reconstruire le passé autrement qu'à l'aide des schémas sociologiques, attitude que Zinoviev défend dans sa polémique contre Soljenitsyne. M. Schwab esquisse une critique du scientisme naïf de Zinoviev: dommage qu'il s'arrête à mi-chemin. Il est clair que le discours du *Communisme comme réalité* perd en profondeur non pas à cause de sa «scientificité», mais parce qu'il véhicule une doctrine. Et celle-ci est administrée à coups de simplifications, voire de falsifications. M. Schwab ne veut pas admettre que le bouffon se transforme en prêtre.

L'étude nous offre une image de l'homme moral qui fait par moments penser aux personnages de Boulgakov, Pasternak, Dumitriu, mais qui ne ressemble que très partiellement à Zinoviev.

Il est temps de dire que notre tâche critique est bien facilitée aujourd'hui. Publiée il y a trois ans, quand elle fut écrite, l'étude aurait gardé toutes ses qualités et l'interprétation qu'elle propose aurait été une lecture personnelle et, somme toute, légitime. Mais Zinoviev a évolué. On peut reprocher à M. Schwab d'avoir exclu de son corpus *Homo sovieticus* (1982), livre qu'il connaît, mais qui lui brouille les cartes. L'évolution s'est poursuivie avec *Le Héros de notre jeunesse* (1983) et les déclarations publiques, surtout l'interview avec George Urban (*Encounter*, Avri-Mai 1984), qui a fait déjà couler beaucoup d'encre. L'écrivain semble avoir changé de cap à 180°. En une phrase, sa nouvelle position consiste à se poser en scientifique, à procéder à la rectification de toutes les fausses connaissances qui circulent sur le stalinisme et la société soviétique, ainsi qu'à créer enfin une science capable de décrire avec précision et objectivité toute la réalité sociologique et historique.

Ce qui amène Zinoviev à faire les volte-faces dont la plus spectaculaire concerne le domaine qui intéresse M. Schwab. On a presque l'impression que Zinoviev éprouve un malin plaisir à «mettre en boîte» ses commentateurs. Il disait qu'une société était criminelle si elle acceptait l'internement d'un seul innocent? Aujourd'hui il refuse d'appeler criminelle l'époque stalinienne, traversée par le souffle de l'Histoire, remplie d'ardeur, jeunesse, virilité, disparues depuis. Il n'y a que les «prêtres» pour justifier les malheurs singuliers par un bilan global? Aujourd'hui Zinoviev se lance dans les décomptes des victimes et des bénéficiaires de la collectivisation, afin de démontrer qu'elle était nécessaire «pour le peuple». Le vécu devrait être régi par les impératifs éthiques? Zinoviev qualifie de sot et impratiquable le slogan soljenitsynien «ne pas vivre dans le mensonge». Auparavant, le système uniformisateur produisait un homme soviétique abruti et repoussant dans sa médiocrité totale. Maintenant Zinoviev vante le haut niveau d'instruction de l'homme soviétique et les avantages de son système d'éducation. Dans *Homo sovieticus* et *Le Héros de notre jeunesse*, il n'y a plus d'opposition entre les résistants et les conformistes: le dialogue se poursuit entre les personnages qui tous soutiennent le système (volontairement ou non) et qui ne se différencient que par le degré de leur enthousiasme. L'homme devient

Dieu, en faisant sa première délation, et Dieu lui-même, quand il apparaît en personne (dans *Le Héros de notre jeunesse*), reprend les paroles de l'Epouse des *Hauteurs béantes*, les paroles où s'exprime le point de vue officiel sur le bilan positif du passé.

L'étude de M. Schwab n'offre pas de clé pour comprendre cette évolution fascinante. Or, la clé existe. La conception de Zinoviev tient, selon M. Schwab, sur trois piliers: Dieu, l'éthique, l'individu. Dans cette formule, il faudrait remplacer le premier terme: c'est la dialectique qui joue le rôle divin dans la pensée de Zinoviev et c'est elle qui en constitue le véritable moteur.

Ses nouvelles analyses ont rejeté Zinoviev dans un isolement quasi total et lui ont valu d'être appelé stalinien, théoricien primaire, russophobe, antisémite, paranoïaque etc. Peut-être, à tort. Il n'est que dialecticien et son parcours est passionnant pour qui voudrait comprendre le fonctionnement de la dialectique marxisto-soviétique. Indifférente à la synthèse, se servant de la loi du passage de l'abstrait au concret afin de pratiquer ses manipulations, cette dialectique ne reconnaît effectivement qu'une seule loi, celle de la lutte éternelle des contraires qui se changent l'un dans l'autre. C'est cette dialectique qui permet à Chigalev d'arriver à la revendication d'un esclavage absolu, en partant de celle d'une absolue liberté. Porté par cette mauvaise dialectique, Zinoviev appelle toujours à la résistance, au combat à mort. Mais contre qui? Contre Soljenitsyne et Sakharov? Contre les démocraties occidentales? Sa situation-limite, où se trouve-t-elle maintenant? A lire son dernier interview (*L'Express*, 22 avril 1985), on a l'impression que son véritable calvaire ne fait que commencer.

Leonid Heller.

Stéphane MICHAUD, *Flora Tristan, 1803-1844*, Paris, Les Editions ouvrières, 1984, coll. «Aux sources du socialisme».

Notre époque a redécouvert Flora Tristan, et ce n'est pas étonnant. Dans le livre qu'il lui consacre, Stéphane Michaud voit en elle un «personnage exemplaire», propre à devenir «un phare pour notre temps». Le livre, selon les règles de la collection à laquelle il appartient, est composé de deux parties, une introduction biographique et chronologique assez courte, et de nombreux morceaux choisis. S. Michaud, donc, insiste sur l'actualité de son personnage, et le fait est que, vers Flora Tristan, convergent plusieurs des thèmes les plus «à la mode» de nos jours. C'est une militante de toutes les grandes causes de son époque et pratiquement aussi de la nôtre.

Née en France, fille naturelle d'un noble péruvien, elle fait un grand voyage au pays de ses ancêtres et s'intéresse au sort de ce qu'on n'appelle pas encore les pays du tiers monde: «Puisse un gouvernement progressif [...] faire reprendre aux Péruviens ce rang parmi les nations du Nouveau Monde!»[1]

Mariée très jeune avec un tyran qui la bat, elle le quitte, emmenant ses trois enfants. A cette époque, le divorce n'existe pas. Son sort est lié à jamais à ce fou qui la pourchasse, use des droits absolus que lui confère la loi pour la tourmenter ou lui reprendre ses enfants. Elle n'en sera débarrassée que lorsqu'il ira au bagne pour vingt ans après avoir tenté de l'assassiner. Très grièvement blessée, elle se remet miraculeusement et se fait le porte-parole des femmes; elle demande le rétablissement du divorce: «Dieu n'a donné la continuité qu'à un bien petit

nombre de nos affections, et nous voudrions imposer l'immortalité à la plus variable de toutes!»[2], dénonce cette «monstruosité de votre ordre social» qu'est la prostitution, propose la création de «salles d'asile» (garderies d'enfants) qui permettraient aux femmes de travailler librement, donc d'être indépendantes, et, surtout, réclame sans relâche «l'égalité absolue» entre l'homme et la femme, c'est-à-dire l'égalité civile et politique: «Prolétaires, il vous reste à vous, hommes de 1843, une œuvre à accomplir: à votre tour, affranchissez les dernières esclaves qui restent encore dans la société française, proclamez les DROITS DE LA FEMME, et dans les mêmes termes que vos pères ont proclamé les vôtres.»[3]

A partir de 1835, quand elle rentre du Pérou, Flora devient, plus encore qu'une militante, une théoricienne du socialisme. Elle élabore une doctrine originale, indépendante des autres théories socialistes dont elle prend soin de se démarquer explicitement. Ce qui lui déplaît avant tout, c'est l'esprit sectaire où qu'il soit: «La science de M. Fourier est, dites-vous, une *vérité*. Je ne reconnais, moi, que des vérités relatives et non absolues.»[4] «Une dame Bernard, la seule communiste qui se trouve là, nous donne l'exemple de la stupidité où l'on peut arriver lorsqu'on est parqué dans une idée.»[5] Cette attitude, on s'en doute, ainsi que ses prises de positions féministes et sa vie «scandaleuse» (elle va jusqu'à reprocher aux socialistes leur austérité mysogyne), lui attirent de solides inimitiés chez ses camarades politiques. Mais sa solitude lui importe peu. Elle mène son combat de tous les côtés à la fois. Elle multiplie les voyages, les témoignages, on dirait aujourd'hui les reportages, sur la misère humaine: c'est ainsi qu'elle dénonce aussi bien l'esclavage des nègres dans les plantations péruviennes, le sort des canuts lyonnais, que les conditions de vie du prolétariat londonien dans des pages bouleversantes qui rappellent le livre de Jack London sur *Le Peuple de l'abîme*[6]. Elle publie un ouvrage théorique, *L'Union ouvrière*, et entreprend un héroïque «tour de France» pour promouvoir ses idées, les mettre en pratique et, surtout, *parler* aux prolétaires: «J'ai compris que, mon livre publié, j'avais une autre œuvre à accomplir, c'est d'aller moi-même, mon projet d'union à la main, de ville en ville, d'un bout de la France à l'autre, parler aux ouvriers qui ne savent pas lire et à ceux qui n'ont pas le temps de lire.»[7] Vivant dans un extrême dénuement, ne s'accordant pas une minute de repos, dévorée d'un véritable feu intérieur, Flora meurt d'épuisement à Bordeaux, en septembre 1844, à 41 ans.

Les extraits choisis par Stéphane Michaud sont courts — parfois un peu trop — mais significatifs, accompagnés de commentaires ou d'explications qui les complètent et les situent, englobant tous les aspects de la vie, de l'œuvre, de la personnalité même, de Flora Tristan. Si on sent bien, dans ce livre, l'admiration que l'auteur voue à son personnage, il ne s'agit pas pour autant d'une hagiographie, et S. Michaud n'évite pas les côtés moins positifs ou plus «vieillis» de cette contemporaine de George Sand qui n'avait pas son génie littéraire. Le pathos le plus sirupeux dégouline parfois de sa plume. Le regard qu'elle porte sur les ouvriers n'est pas dénué de paternalisme (elle n'a pas 40 ans et les appelle ses «fils»). Son optimisme quant à l'efficacité des solutions qu'elle propose prend parfois des formes étonnamment naïves et, si elle s'élève violemment contre «le pacte infâme» entre le clergé et la bourgeoisie pour l'oppression du prolétaire, elle montre une foi exaltée, presque mystique, et n'est pas loin, à certains moments, de se prendre pour Jésus Christ!

C'est donc un portrait complet et nuancé que S. Michaud nous présente, dans un petit livre court et d'abord facile qui constitue une excellente introduction à la connaissance de cette femme étonnante dont les œuvres les plus importantes ont été rééditées ces dernières années, qui osa parler et agir en un

temps où les femmes se taisaient, qui ne voulut appartenir à aucune école ni à aucun homme, et qui sut aller, seule et passionnée, au bout de ses idées.

Sylviane Roche.

NOTES

[1] Flora Tristan, *Pérégrinations d'une paria*, Paris, Maspéro, «La Découverte», 1979.

[2] *Pétition pour le rétablissement du divorce*, 1837, in Flora Tristan, *Lettres*, éd. Stéphane Michaud, Paris, Seuil, 1980.

[3] Flora Tristan, *L'Union ouvrière*, D. Armogathe et J. Grandjonc, Paris, Maspéro, «La Découverte», 1984.

[4] Flora Tristan, «Lettre au directeur de *La Phalange*, journal de l'école fourièriste», 1836, in *Lettres, op. cit.*

[5] Flora Tristan, *Le Tour de France*, 2e éd., Paris, Maspéro, «La Découverte», 1980, 2 vol.

[6] Jack London, *Le Peuple de l'abîme*, Paris, Union générale d'édition, «10/18», 1975.

[7] Flora Tristan, *L'Union ouvrière, op. cit.*, «Aux ouvriers et ouvrières».

Michel THÉVOZ, *Le Corps peint*, Genève, Skira, 1984, 138 p.

Michel Thévoz, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Lausanne, propose dans cet ouvrage à un lecteur-voyeur un parcours illustré assez particulier, où l'archéologie dialogue avec l'ethnographie, l'histoire de l'art et la sociologie. Peintures rupestres, corps tatoués, acteurs grimés pour la scène, punks londoniens interpellent les reproductions d'œuvres plus traditionnellement «artistiques» de Blake, David ou Klee, de Lichtenstein, Wesselmann ou Warhol, en un kaléïdoscope orienté dont la finalité est peut-être la justification des expériences culturellement moins reconnues des adeptes de Body Art ou de travestisme. Entre les images, le texte vise à décrire le rapport du corps humain avec la pratique du marquage pictural, quel qu'en soit le support. Fidèle à sa vocation de poursuivre l'art au-delà des manipulations culturelles, le conservateur des collections de l'Art brut établit dans le temps l'itinéraire de ce couple que forment le corps et la peinture. Entre deux «corps peints» figés par l'observation attentive de l'auteur, celui de l'homme préhistorique ou sauvage et celui de certains de nos contemporains, se tisse une parenté qui tend à annuler l'influence inhibante de l'évolution sociale et morale qui les a séparés et que seuls certains artistes ont su transcender. Michel Thévoz démontre ainsi un théorème fondamental de l'art que le XXe siècle semble péniblement réinvestir: «Il n'est de corps que peint, il n'est de peinture que corporelle».

A l'origine, le rapport de l'homme à son corps, aussi bien qu'aux quelques fragments artistiques que nous possédons, reste une énigme. Non verbaux, les signes qui la délimitent sont par nature étrangers à ceux à partir desquels nous construisons notre interprétation. Toutefois, choisissant de travailler par induction, l'auteur organise en un système cohérent les traces de parallélisme entre un «corps préhistorique» (chap. 1), proprement inconnu, et le «corps sauvage» (chap. 2) des tribus dites primitives, tel qu'il a pu être étudié par les ethnologues avant sa contamination culturelle par notre civilisation. Par exemple, les traces de fabrication de l'ocre rouge sont antérieures aux vestiges matériels de son utili-

sation, mais cette énigme archéologique s'éclaire si on admet l'analogie avec les nombreuses tribus primitives qui accordent à ce colorant une prépondérante valeur symbolique dans le marquage rituel du corps. Soumis à la culture de son groupe en tout cas autant qu'à la nature parce qu'il est le seul mammifère à naître inachevé, l'homme semble bien avoir été dès ses origines «confronté à son propre corps comme au premier objet de 'retouche culturelle'» (p. 11). Cette retouche corporelle encouragée et contrôlée par la société éducatrice et modélisatrice se serait affichée de la posture à la peinture chez l'homme préhistorique et incluerait le vêtement, considéré avant tout comme parure. L'intérêt de ce système, même hors du propos affirmé de Michel Thévoz, est de fournir une explication à l'apparition tardive ou incomplète de la figure humaine dans la peinture rupestre, par ailleurs naturaliste. Il établit ainsi un lien, pas forcément chronologique d'ailleurs, entre les «mains négatives» (empreintes faites en utilisant la main humaine comme chablon: une fois la main retirée, la couleur en détermine la forme sur la paroi), les silhouettes humaines à tête animale — peinture ou masque? — et d'autres vestiges, objets sculptés et marqués. Ces derniers, comme les parois des grottes et jusqu'aux grottes elles-mêmes, ne seraient à considérer que comme des extensions du corps, support originel de toute représentation.

Alors, l'étude du «corps sauvage», scientifiquement mieux établie, débouche sur l'analyse des rapports effectifs du corps à la peinture. Dans la société «sauvage» qui se caractérise encore par une fusion presque parfaite avec la nature dont elle doit constamment se différencier et par l'absence de structures externes qui pourraient rendre cette volonté à la fois évidente et indiscutable, le marquage corporel assume une double fonction: d'une part cette différenciation, effectuée essentiellement par le jeu exorcisant d'une ressemblance à l'interdit et à l'étrange souligné et affirmé par la peinture et le masque; de l'autre la définition de l'individu en tant que membre de la communauté, consacré par diverses épreuves initiatiques souvent conjointes à un mode de marquage indélébile, tatouage ou scarification. Dans ces deux fonctions, le corps devient porteur de signes, message déchiffrable, et le marquage corporel échappe à la tradition d'une interprétation purement esthétisante.

La démarche de Michel Thévoz s'inspire des sciences humaines et en particulier de la psychanalyse. Il nous montre un «corps sauvage» perçu de l'intérieur, divisé par des désirs simultanés d'identification et de différenciation, lieu de conflit entre la nature et l'humanité. En exergue à la troisième partie, cette inspiration est mise en évidence par un titre emprunté à la théorie de Jacques Lacan, «le stade du miroir», qui désigne l'un des stades du développement du tout petit enfant, à qui son image dans un miroir permet d'anticiper par l'imaginaire la perception unifiée de son corps propre. Ce titre oriente très fortement la lecture en faisant de la vie de l'homme une métaphore de l'évolution de l'humanité. Michel Thévoz aurait ainsi pu défendre la thèse d'une évolution connotée positivement selon laquelle les primitifs sont des enfants attardés alors que nous — Occidentaux contemporains — nous approchons, si nous ne l'avons pas encore atteint, du stade «adulte» et pleinement responsable; ce qui nous justifierait entre autres du pouvoir exercé sur le reste du monde.

Mais l'auteur souligne au contraire le fait que ce «stade du miroir» de l'évolution ne correspond pas à l'état jubilatoire décrit par la psychanalyse, ou du moins pas pour tous les êtres humains, car avec l'apparition de l'écriture, il est lié à une spécialisation et une hiérarchisation de la société. Le miroir symbolise alors tout ce qui permet à l'homme de se concevoir «de l'extérieur». Et le corps,

libéré de sa vocation de message vivant, subit une neutralisation idéaliste. Il peut alors devenir modèle de perfection transmis et imposé par le miroir déformant de l'art grec ou simple image du miroir divin dans la tradition judéo-chrétienne. Dans les deux cas son essence lui est arrachée et placée hors de lui, sa valeur propre disparaît. L'écriture, qui sépare le signe de son support vivant, s'accompagne dans toutes les civilisations d'une régression de l'usage du marquage corporel et d'une inversion sémantique de sa signification. Le tatouage devient plus ou moins rapidement déclaration d'exclusion et de marginalité à la place d'une affirmation d'appartenance. Son usage ne subsiste que dans les couches déconsidérées de la population. Le maquillage, marquage-limite, est admissible sans accusation de perversité seulement lorsqu'il se cache, se contentant de souligner les traits du visage. Le «bon» corps est le corps naturel, mais les lois et les interprétations de ce qu'est la nature changent selon les lieux et les époques. A ce stade qui est le nôtre, l'homme cherche indéfiniment à modeler son corps selon les modèles qu'il s'impose à travers les miroirs de sa culture.

Un espace échappe à cette annulation de la valeur propre du corps. Le monde du spectacle, et en particulier le théâtre, reste en effet le lieu privilégié de la transgression autorisée, héritier des cérémonies sacrées. Le maquillage de scène, qui ne corrige pas la nature mais lui superpose une autre nature, est issu directement du masque dont la fonction était de souligner le dédoublement de l'acteur sur scène et les conventions de ce dédoublement. L'attirance qu'il suscite chez les enfants et les fous, tous ceux dont le corps n'est pas ressenti comme unifié et donc négligeable, prouve sa filiation avec l'usage «sauvage» de la peinture et situe sa présence dans cette étude sur le corps peint. Par analogie, elle définit la nature de la fascination exercée sur les artistes de ce siècle par les théâtres indiens, chinois ou japonais, ceux dans lesquels intervient encore toute une «écriture du corps».

Car l'attitude des artistes envers l'expression picturale a changé depuis deux siècles. D'autres, après les romantiques, ont participé à la rematérialisation du tableau dans sa surface réelle, sa texture, la consistance du media utilisé, première étape de ce que Michel Thévoz intitule «la réincarnation de la chair» (chap. 4). Le vingtième siècle est en effet celui de la mort proclamée de la représentation «objective», en particulier en ce qu'elle traite le corps en objet. Les miroirs sont traqués par les artistes du Pop Art qui dénoncent l'image culturelle contemporaine et sa fonction normative. Ils sont écartés par ceux du Body Art lorsqu'ils déplacent le phénomène artistique de son support commercialisable jusque sur le corps même de l'artiste. Or l'ambition du Body Art est de réconcilier l'art et la vie, renouant ainsi avec un passé interdit, refoulé dans la préhistoire humaine. Comme en un catalogue des perversions, identifiées par la psychanalyse aux résurgences de certaines étapes infantiles, les impulsions anciennes resurgissent. Mais dans un monde où l'artiste revendique sa marginalité, elles ne peuvent reconquérir le caractère ritualisé et constructif qui marquait l'alliance et la communauté des hommes «sauvages» contre la nature. Au contraire, elles jouent le rôle profanatoire et provocateur et signalent la transcendance par son absence, y compris et surtout chez ceux qui entreprennent cette recherche.

Il s'agit bien d'une *ré*-incarnation qui désigne en priorité non pas la chair elle-même mais le travail qui la réhabilite. A ce stade la régression — perverse? — ouvre des perspectives mélancoliques et pessimistes. Les instigateurs des *happenings* du Body Art, tout en récusant le caractère sacré de la culture, réintroduisent des rites de création; le travestisme cherche à prouver la richesse expressive

du corps et démontre la dé-différenciation sexuelle ou la dé-signification radicale des corps; les punks revendiquent la laideur, la violence et le désespoir comme seules manières d'interpeller la vie...

Ce livre est à considérer comme une étape, une synthèse ponctuelle dont la valeur est forcément dépendante des multiples facteurs qui se composent pour la rendre possible: les choix de Michel Thévoz quant aux illustrations et aux techniques de déchiffrement, mais aussi l'étendue et la variété de ses connaissances, sa personnalité un peu en marge dans le monde académique, la période précise pendant laquelle il a poursuivi ses recherches sur le corps peint et dont la date de publication (1984) n'est que le *terminus ante quam*. Synthèse située et datée dont ces particularités fondent la portée.

A une époque où les scientifiques eux-mêmes ont redécouvert l'importance de la position de l'observateur au sein du système observé, Michel Thévoz s'incorpore à sa recherche sur le mécanisme de la mise en corps de la peinture en transmettant les interrogations existentielles qui entourent ou motivent sa réflexion. *Le Corps peint* s'achève sur une interpellation provocante de la part d'un historien: l'évocation du futur proche avec le pressentiment avoué de la fin d'un monde, révélé par l'impasse artistique et culturelle dans laquelle se découvre peu à peu l'homme contemporain. L'analyse du rapport entre le corps et la peinture, en fondant une parenté de notre temps avec la préhistoire, ouvre un débat majeur. Reconquérir la matière, c'est-à-dire la vie, revient à prôner la valeur du relief contre la surface, du morcellement contre l'unité modélatrice. Ce mouvement inverse le rapport métaphorique précédemment institué par Michel Thévoz entre la vie de l'homme et celle de l'humanité. La régression psychanalytique devient alors redécouverte humaine, le «stade du miroir» une étape appauvrissante du développement. Mais pour rendre la sensation de morcellement proprement jubilatoire et la redécouverte séduisante, il manque aujourd'hui un système de référence qui justifie cette nouvelle orientation. La recherche d'un nouveau sacré, une philosophie peut-être, qui revaloriserait l'homme dans son individualité, sans plus annuler le corps ni le réduire à un regard. Système encore impossible à concevoir tant que la norme, miroir aux alouettes, reste extérieure à l'homme, mais dont on peut déchiffrer dans *Le Corps peint* ainsi que dans l'expression de certains artistes des traces prémonitoires.

Félicie Reymond.

Chantal HAYOZ, *Bibliographie analytique des revues littéraires de la Suisse romande (1900-1981)*, Le Front littéraire, Lausanne, 1984, 191 p.

Quel chercheur, quel étudiant n'a pas déploré l'absence d'une bibliographie, voire d'un simple répertoire, des si nombreuses et souvent si éphémères revues de Suisse romande?

Mme Chantal Hayoz, bibliothécaire, a tenté ce travail très complexe et nous présente dans un petit volume, dont la couverture reproduit le frontispice des *Cahiers Vaudois*, 137 revues classées par ordre alphabétique. Pour chacune elle nous indique: les titres et sous-titres, le lieu d'édition, les responsables, les collaborateurs (ou principaux collaborateurs), le contenu, les numéros spéciaux, les tendances littéraires ou les buts et une cote (pour 130 d'entre elles, celle de la

Bibliothèque nationale suisse). Cette description des revues est suivie d'un index des responsables, d'une classification par cantons et d'une liste des «numéros spéciaux consacrés aux écrivains romands». C'est pratique, facile à consulter et gageons que beaucoup y trouveront leur bonheur.

Mais le fait même d'avoir rêvé d'un tel instrument peut susciter quelques remarques.

D'abord, j'aurais trouvé intéressant de savoir *comment* Mme Hayoz a procédé: quelles bibliothèques, quelles bibliographies, quels types de fichiers elle a consultés. Ces indications méthodologiques sont en elles-mêmes riches de contenus et présentent une valeur didactique qui ne peut que profiter à un usager souvent confronté à des problèmes du même ordre. En constatant que 130 des titres sur les 137 cités portent une cote de la BNS, on peut supposer que Mme Hayoz a largement utilisé le fichier des périodiques de la Bibliothèque nationale. Mais celui-ci n'est certainement pas sa seule source. Et une petite phrase prudente sur la complexité du travail, sur les difficultés extrêmes de réaliser une bibliographie exhaustive, compte tenu du nombre des revues, de leur parution souvent très épisodique, de la variété des bibliothèques, du nombre de cantons et de régions, des différences cantonales quant aux obligations de «dépôt légal», etc. m'eût semblé bienvenue; et cette précaution aurait coupé court à toute critique quant à l'absence d'un titre ou d'un autre dans cette bibliographie.

Rappelons-le, il s'agit dans cet ouvrage de revues «littéraires». Cette notion a, semble-t-il, dicté les choix de l'auteur. Mais, là aussi, une définition aurait été utile quant à *sa* conception de la revue littéraire. Si les *Cahiers de la renaissance vaudoise, Nova et Vetera*, les *Cahiers protestants, Choisir* ou la *Feuille centrale de Zofingue* ne sont pas cités, s'agit-il d'une omission délibérée? (J'ai choisi à dessein comme exemple des revues qui ont joué un rôle non négligeable dans la vie intellectuelle romande.) Ne s'agit-il pas de revues «littéraires» au sens où Mme Hayoz l'entend, n'ont-elles pas d'une façon assez marquée «un but et une tendance littéraires»? Cela se discute en tout cas et je préfère penser qu'il s'agit d'un choix plutôt que d'un oubli. Mais j'aurais voulu qu'on m'expliquât le pourquoi de ce choix!

J'aurais également une remarque à formuler à propos des *listes de collaborateurs*. Telles qu'elles sont présentées ici, elles m'ont laissée un peu perplexe: il n'y a pas d'ordre «évident». S'agit-il de l'ordre d'apparition dans la table des matières? d'un ordre d'importance? de la fréquence de la collaboration? Aucune indication ne le précise. Ces collaborateurs ont-ils écrit des articles de fond, tenu des chroniques, fait des comptes rendus bibliographiques? Rien non plus ne permet de le deviner. D'autre part la multiplicité des noms cités pour certaines revues doit être considérée avec prudence lorsqu'on sait que le premier numéro d'une revue obtient souvent la collaboration d'écrivains connus qui marquent ainsi leur encouragement sans pour autant rester des collaborateurs réguliers. Et pourquoi n'avoir pas indexé les noms de ces collaborateurs et n'avoir réservé cet honneur qu'aux seuls responsables?

Mais, malgré les réserves qui précèdent, il est certain que ce petit livre rendra de nombreux services; et, en plus d'un usage purement scientifique et pratique de cette bibliographie, on pourrait suggérer au lecteur de parcourir la première liste alphabétique et de se laisser tenter par des titres évocateurs et mystérieux, d'aller voir ce qu'il peut découvrir en passant de l'*Aube* au *Cheval ailé*, des *Floralies* au *Futur antérieur* à la recherche du *Phylactère* sans pour autant tomber dans *Soute* ou dans *Trou*...

Marianne Perrenoud.