

LA PETITE REVUE DE PHILOSOPHIE



SOMMAIRE

Automne 1984

Vol. 6, n° 1

Liminaire	p.	III
Esquisse d'une sémiologie de la poésie Jean Molino	p.	1
Bonne et mauvaise foi, notions faible et forte Joseph S. Catalano	p.	37
Introduction à la lecture de George Orwell Jacques G. Ruelland	p.	61
À l'origine de la notion d'amour en Occident Gatien Fredette	p.	91
La dynamique de la guerre chez Hobbes Luc Abraham	p.	109
Pour un pacifisme viscéral Pierre Bertrand	p.	123
Lecture de <i>L'Innommable</i> de Samuel Beckett Louise Vigeant	p.	129

Ce onzième numéro de *La petite revue de philosophie* est subventionné par les Services de l'édition du Collège Édouard-Montpetit.

Co-direction:

Claude Gagnon, dép. de philosophie
Claude Giasson, dép. de philosophie

Comité de rédaction:

Pierre Aubry, dép. de physique
Marc Chabot, dép. de philosophie (CÉGEP F.-X. Garneau)
Louisa Defoy, bibl. (Collège Notre-Dame)
Louise B. Guérin, dép. des techniques infirmières
Brigitte Purkhardt, dép. de français
Réal Rodrigue, dép. de philosophie

Administrateur délégué:

Danielle Garcia

Dactylographie des manuscrits:

Anny Vossen

Maquette:

Philippe Côté

Composition, montage et impression:

Imprimerie Rive-Sud Enr.
1218, chemin de Chambly
Longueuil, Qc J4J 3W6

Distribution:

En abonnements:
Sylvie Lemay
Services de l'édition
Collège Édouard-Montpetit
(adresse ci-dessous)

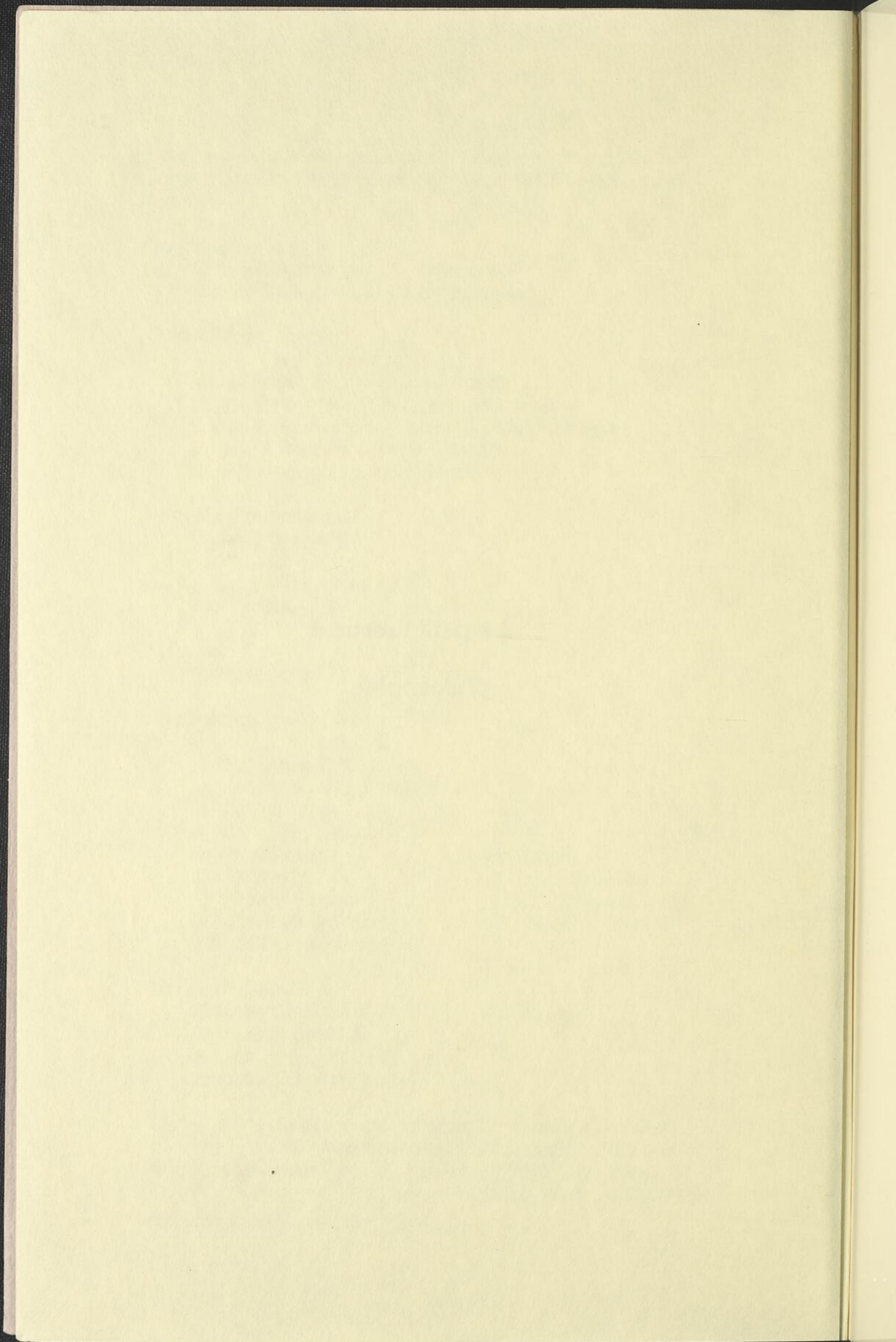
En librairies:
Diffusion Parallèle Inc.
815, Ontario est
Montréal, Qc H2L 1P1

Correspondance:

Madame Linda Lépine
Secrétariat général
945, chemin de Chambly
Longueuil, Qc J4H 3M6

Dépôt légal: Bibliothèque nationale, 3^e trimestre de 1984
Bibliothèque nationale du Canada: ISSN 0709-4469
Périodique semestriel: prix du numéro 3,50\$ (3,00\$ étudiants)
abonnement institutionnel annuel 12,00\$

Vol. 6, n° 1, automne 1984



LIMINAIRE

Nous continuons d'offrir au public cultivé des études et des essais regroupés sans thématique. Ces textes émergent d'un milieu dont le rayonnement s'élargit sans cesse mais dont le centre demeure le même. Ainsi nous avons deux contributions qui nous viennent de fort loin: Jean Molino, de France, écrit sur la poésie et Joseph Catalano, des U.S.A., réfléchit sur Sartre. Pourtant nous les faisons voisiner avec les essais de nos collègues Louise Vigean et Gatien Fredette. Le monde de la pensée ne devrait jamais avoir de frontières.

Nous avons aussi voulu terminer en beauté l'année de calendrier consacrée à Orwell en offrant à Jacques G. Ruelland l'occasion de développer ses interrogations sur cet auteur comme il l'a fait à double reprise au printemps dernier au Collège de Trois-Rivières et à l'Université de Montréal.

La philosophie s'accomoderait-elle à ce point de la littérature? Les seuls noms de Jean-Paul Sartre et Samuel Beckett au programme de notre numéro suffiraient à rejeter l'argument des philosophes stricts, ceux

qui, finalement, ne parlent plus que de philosophie. Notre position est davantage pluraliste mais pas moins précise. La composition mixte de notre comité de rédaction et la provenance hautement diversifiée de nos collaborateurs témoignent de notre volonté de définir la philosophie autrement que par une didactique. L'apprentissage de la sagesse intéresse tous les êtres intelligents, peu importe le contenu de leur vécu professionnel. Sartre disait que dans chaque homme il y a tout l'homme. La philosophie peut se faire sur tout, partout, donc chez nous

Nous voulons enfin profiter de ce numéro pour souligner à nos lecteurs que nos cinq années d'existence sont désormais tant soit peu assurées de survie par le fait que nous avons maintenant joint le *Philosopher's Index*. Et n'oubliant pas une fois de plus notre centre, nous avons aussi rejoint l'Association des éditeurs de périodiques culturels québécois (AEPCQ) qui a accueilli favorablement notre candidature.

Bonne lecture à tous.

Claude Gagnon

Esquisse d'une sémiologie de la poésie

Jean Molino

*Professeur à la Faculté des lettres
Université de Fès (Maroc)*

Il n'y a pas une sémiologie, mais des sémiologies et nul ne sait si un jour se constituera une sémiologie cohérente capable de rassembler dans un cadre unique des recherches qui semblent aller dans toutes les directions. Nous voudrions proposer, à titre d'hypothèse, une conception de la sémiologie qui nous paraît susceptible de jouer ce rôle unificateur. Cette conception répond à trois exigences: en premier lieu, elle vise à prendre au sérieux le nom même de sémiologie, science des signes et des symboles, en revenant au problème préliminaire qui est de définir ce qu'est un signe. Il faut alors faire la part de deux conceptions générales du signe, qui entraînent la constitution de deux types de sémiologies, que l'on appellera sémiologies de la communication et sémiologies de la représentation (il ne s'agit pas exactement, on va le voir, de la distinction déjà proposée par Prieto et Mounin entre sémiologies de la communication et sémiologies de la signification). Dans le premier cas, le signe est défini comme instrument de la communication humaine: c'est la définition la plus courante depuis l'utilisation, en linguistique et dans les sciences humaines, du modèle proposé par les théories

de l'information et de la communication. C'est la conception du signe qui se trouve au point de départ de sémiologies aussi différentes par ailleurs que celles de Prieto ou U. Eco. — Dans le deuxième cas, le signe est considéré comme un substitut; telle est la définition beaucoup plus ancienne et beaucoup plus traditionnelle qui se trouve par exemple clairement exprimée dans la formule scolastique «aliquid stat pro aliquo». Ici, le signe n'est pas considéré d'abord comme instrument de communication, mais comme outil de connaissance. Nous croyons, pour notre part, que le signe est, comme le langage, à la fois instrument de communication et outil de connaissance (cf. par exemple la discussion du problème posé par les fonctions du langage dans Marc Richelle, *L'Acquisition du langage*, Bruxelles, Dessart, 1971, p. 113 - 128). Une sémiologie conséquente doit donc reconnaître et fonder cette double fonction du signe.

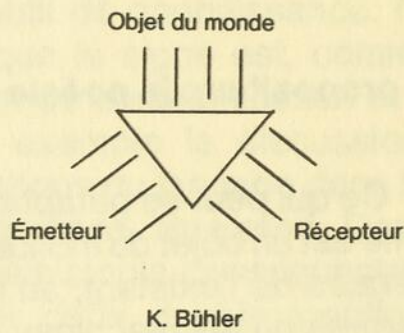
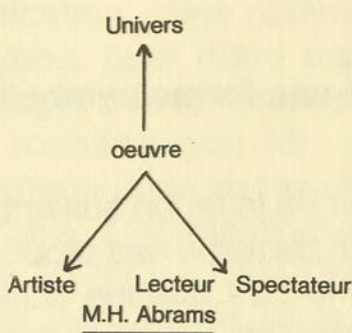
En second lieu, une sémiologie qui se voudrait sinon scientifique, du moins rigoureuse, devrait fournir un cadre pour la recherche et non proposer une clef ouvrant toutes les serrures, une solution toute faite. La conception sémiologique que nous proposons cherche moins à résoudre les problèmes qu'à fournir des instruments d'analyse et une grille générale qui permette de poser les problèmes clairement et distinctement. Puisque cette conception est présentée afin de rendre compte de la poésie, nous ne chercherons pas à donner de la poésie une définition absolue qu'il ne resterait plus qu'à commenter — ou à accommoder aux faits — mais un modèle à partir duquel le travail d'analyse peut se développer avec fruit. Enfin, troisième principe général qui guide notre analyse: nous voulons maintenir et intégrer les acquis de la philologie et de la stylistique classiques, en leur associant aussi les acquis plus anciens de la rhétorique et de la poétique traditionnelles. C'est dire que notre

approche pourrait être qualifiée d'éclectique; nous ne récuserons pas le terme, sinon en ajoutant qu'il y a un bon et mauvais usage de l'éclectisme. Il nous semble, quant à nous, qu'un modèle cohérent d'analyse peut et doit faire leur place à toutes les méthodes qui ont donné des preuves de leur validité, au moins relative et locale. Qu'est-ce donc que la poésie pour la sémiologie telle que nous l'entendons?

1^{ère} proposition: la poésie est une forme symbolique

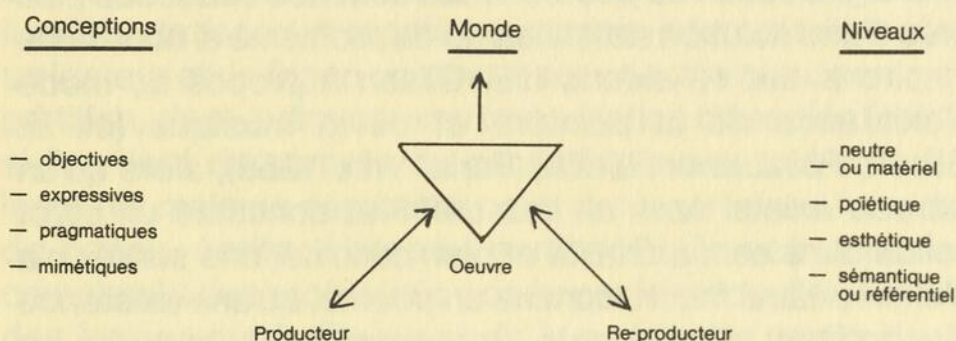
Ce qui peut se paraphraser de la façon suivante: le poème est un objet du monde, qui participe des propriétés générales de l'existant, au même titre que les cailloux, les arbres ou les machines, mais c'est un objet doté de propriétés particulières qui en font un objet à part, un objet symbolique, en ce qu'il *signifie*. Le poème possède ainsi les caractéristiques de tout objet symbolique. Et nous voudrions montrer que ce sont ces caractéristiques du poème en tant qu'objet symbolique qui permettent de situer et d'interpréter les différentes conceptions possibles de la poésie. Dans son livre *The Mirror and the Lamp* (Oxford University Press, 1953), M.H. Abrams a proposé de distinguer 4 grandes conceptions de l'art et en particulier de la poésie: les théories mimétiques selon lesquelles l'art est essentiellement l'imitation d'un aspect de l'univers; les théories pragmatiques, selon lesquelles la poésie a un but, qui est de produire certains effets sur un auditoire; les théories expressives, selon lesquelles la poésie est la projection des pensées et des sentiments du poète lui-même; enfin les théories objectives, qui considèrent le poème comme une entité qui se suffit à elle-même, composée d'éléments et de relations qu'il convient d'analyser de façon purement interne, sans appel à une quelconque utilité extérieure. M.H. Abrams

justifie cette classification en faisant appel au schéma suivant, à côté duquel nous avons placé, par souci de comparaison, le schéma proposé par K. Bühler, pour rendre compte des différentes fonctions du langage (cf. K. Bühler, *Die Axiomatik der Sprachwissenschaften*, Kant-Studien, Bd.38, 1933):



Il apparaît clairement que, si on laisse de côté les différences de vocabulaire, les deux schémas coïncident exactement. C'est pour nous un argument en faveur de la conception que nous soutenons ici: le poème est une forme symbolique, comme l'est le langage (notons bien que, à cette étape de la description, cela ne signifie nullement que l'art ou la poésie sont des langages comme la langue naturelle, mais qu'ils possèdent des propriétés communes, précisément celles de toutes les formes symboliques). Nous pensons en effet que les quatre conceptions de la poésie distinguées par M.H. Abrams correspondent aux quatre points de vue distincts et complémentaires que l'on peut avoir sur une forme symbolique en général, ce qui tendrait à prouver que la forme symbolique n'existe qu'en tant précisément qu'elle est analysable selon ces quatre dimensions. En mettant en

parallèle les quatre conceptions de la poésie distinguées par M.H. Abrams, les fonctions du langage définies par Bühler et les dimensions d'une forme symbolique telles que nous les concevons, nous obtenons le tableau suivant (en modifiant quelque peu l'ordre des conceptions de la poésie):



Nous allons maintenant envisager successivement chacune des dimensions ainsi définies.

1- *Le poème a une existence matérielle*, sous vocaux ou traces noires sur le papier selon le cas. Cette formule n'est qu'une approximation, car, pour toutes les formes symboliques se pose un problème difficile, celui du mode d'existence de l'objet. Pour le poème, ce problème a été longuement présenté dans le chapitre XII de l'ouvrage de Wellek et Warren, *Theory of Literature*, (New York, Harcourt, 1949), mais résolu de façon insuffisante. En effet, Wellek et Warren, après avoir refusé les conceptions selon lesquelles le poème est l'ensemble des mots écrits sur le papier, la séquence de sons articulés par un lecteur qui récite le poème, l'expérience du lecteur, l'expérience de l'auteur, l'expérience sociale et collective, proposent la

solution suivante: le poème réel doit être considéré comme une structure de normes qui n'est que partiellement réalisée dans l'expérience effective de ses nombreux lecteurs. Or, la notion de norme telle qu'ils la définissent est ambiguë, puisque les normes sont pour eux des normes implicites qui doivent être extraites de toute expérience individuelle d'une oeuvre d'art et qui, réunies, constituent l'unité de l'oeuvre d'art authentique. Il y a là, croyons-nous, confusion entre le mode d'existence et la signification du poème. Nous sommes beaucoup plus près d'une solution satisfaisante du problème si nous nous inspirons des réflexions d'É. Gilson à propos du mode d'existence de la peinture et de la musique (cf. É. Gilson, *Peinture et Réalité*, Paris, Vrin, 1958); alors qu'un tableau existe dans un lieu défini et constitue un objet solide dans sa matérialité et bien délimité, une sonate n'a d'une certaine façon, comme un poème, qu'une existence discontinue: «Une sonate, une symphonie, un opéra ne subsistent que le temps de leur exécution. Dès que la masse orchestrale et les chœurs qu'elle soutient ont fait entendre le dernier accord de la *Neuvième Symphonie* avec chœur, le chef-d'oeuvre de Beethoven rentre dans le néant dont son exécution vient de le faire sortir» (*op.cit.*, p. 17). Mais il nous semble que l'analyse d'É. Gilson doit être complétée: musique et poésie ont une existence discontinue parce que leur mode d'existence est double. D'une part elles existent comme «exécution» et, dans ce sens, leur existence en tant que telles est bien discontinue; mais par ailleurs, elles existent sous forme de transcription, transcription directe ou mémorielle dans le cas de l'oeuvre de tradition orale — c'est la mémoire du poète ou du musicien qui conserve quelque chose comme une transcription de l'oeuvre, transcription indirecte ou dissociée dans le cas de l'oeuvre écrite ou plutôt notée — et l'on pourra alors parler de partition, partition pour la musique, bien sûr, mais partition aussi pour le théâtre ou la poésie. Ainsi apparaît une

distinction essentielle pour une sémiologie de l'art, distinction entre les arts proprement représentatifs comme la peinture, et les arts «notationnels» tels que la musique et la poésie. Dans son ouvrage *Language of Art* (London, Oxford University Press, 1969), N. Goodman a précisément posé de façon suggestive le problème des systèmes de notation artistique (cf. le compte-rendu de ce livre par J. Vuillemin in *L'Âge de la science*, III, I, janvier-mars 1970, p.73-88). On peut conclure sur ce point en disant, pour le poème écrit, qu'il a une double existence: il existe de façon discontinue comme interprétation par un lecteur et de façon continue, sur un autre plan, comme partition, c'est-à-dire comme transcription dissociée (cela, si l'on tient du compte du caractère avant tout oral du langage; mais ce caractère peut, dans certaines formes de poésie écrite, être peu pertinent). On voit donc la complexité des problèmes posés par le mode d'existence des formes symboliques et de la poésie en particulier.

Quelle que soit la complexité du mode d'existence du poème, parole entendue ou signes écrits sur le papier, le poème n'en a pas moins une (ou plusieurs) existence (s) matérielle (s). Cette existence matérielle fait que le poème possède, à ce niveau, les propriétés de tout objet du monde; nous retiendrons trois de ces propriétés, capitales pour que soit correctement posé le problème de l'analyse de la poésie: en premier lieu, aucune analyse exhaustive (descriptive ou explicative) n'en est possible, pas plus que n'est possible l'analyse exhaustive d'un quelconque objet du monde. En second lieu, le poème est doté d'une opacité qui fait qu'il ne saurait en aucun cas se réduire à la transparence d'une ou plusieurs significations: sa dimension matérielle l'empêche de se ramener à une pure signification. Enfin le poème ne possède pas plus (ni moins) que les autres objets du monde les caractères d'unité, de totalité ou d'individualité que l'on a coutume d'accorder à la seule

oeuvre d'art. C'est en effet une thèse fréquemment défendue par les analystes de la poésie que la suivante: le poème est une totalité singulière qui n'a sa clef qu'en lui-même et n'a de sens ou de valeur que par son irréductible individualité; affirmation qui accompagne en général le refus de toute étude comparative du poème, lorsque par exemple on le met en série avec d'autres textes du même auteur ou d'une même époque. Or il est bien vrai qu'un poème est chose unique et individuelle mais cette singularité est du même ordre que celle que possède tout existant quel qu'il soit : «Ainsi prise en son sens classique, la notion d'individualité implique celle de singularité. Absolument parlant, une entité indivisible est par là-même unique. Leibnitz aimait dire qu'on ne saurait trouver dans aucun jardin deux feuilles identiques. En effet, comme il le disait souvent aussi, c'est une seule et même chose d'être *un* être et d'être un *être*; c'est donc la même chose d'être et d'être l'individu même qu'on est» (E. Gilson, *op.cit.*, p. 53). On voit ainsi que, pour l'instant, rien ne nous permet d'accorder à l'oeuvre d'art et au poème une plus grande individualité qu'aux autres objets du monde; leur spécificité vient surtout de ce qu'on les reconnaît comme produits par quelqu'un et pour quelqu'un, comme nous le verrons tout-à-l'heure. La conclusion que l'on peut tirer de ce point est que l'analyse du poème doit se faire à partir des mêmes principes qui guident l'analyse de tout objet du monde, et en particulier à partir du vieil adage aristotélicien «Il n'y a de science que du général»: la connaissance d'un objet ne peut se faire que par comparaison et mise en série avec d'autres.

L'existence matérielle du poème comme sons ou comme signes écrits permet d'en faire une analyse que nous appellerons *analyse neutre ou matérielle*: cette analyse considère l'oeuvre comme constituée d'éléments et d'unités de divers niveaux combinés selon des configurations déterminées. Il est alors possible de définir des

procédures d'analyse du niveau neutre qui comprennent schématiquement les opérations suivantes: séparer les différentes dimensions de l'objet, qui est toujours un objet complexe, composé de plusieurs niveaux; découper les unités correspondant à chaque niveau (segmentation); classer les unités; étudier leur répartition paradigmatique et syntagmatique. On s'aperçoit alors que ces opérations correspondent exactement à celles qu'utilise la linguistique structurale et ce sont ces mêmes opérations qui servent, sinon de guide, du moins d'idéal normatif pour toutes les poétiques «objectives», qu'on les appelle structurales, formalistes ou formelles. Il n'est pas question d'entrer ici dans le détail des problèmes posés par l'utilisation de ces méthodes structurales, mais nous voulons seulement montrer que leur pertinence théorique est assurée par le mode d'existence même du poème. Cependant, et c'est là qu'apparaissent les limites de leur validité, le poème n'a pas seulement une existence matérielle: les méthodes objectives sont nécessairement partielles.

2- *Le poème est un objet produit par un créateur.* Jusqu'à maintenant, rien ne distinguait le poème des autres objets du monde. Ici apparaît une distinction fondamentale qui permet d'opposer deux catégories d'objets, les objets naturels et les objets artificiels, qui sont les objets produits et fabriqués par des êtres vivants: «En tant que la cause de leur existence est l'art d'un artiste, les oeuvres de l'art sont distinctes par essence de celles de la nature. Elles le sont de naissance et le demeurent aussi longtemps qu'elles subsistent» (É. Gilson, *Introduction aux Arts du Beau*, Paris, Vrin, 1963, p.152). À cet égard, l'oeuvre d'art a en commun avec l'outil la propriété d'être le résultat de l'activité humaine. Ce point est important, car il conduit à distinguer entre un beau naturel, celui qui nous apparaît dans un beau paysage ou une belle pierre, et un beau artificiel, créé par

l'homme. La distinction n'a, bien sûr, pas d'objet quand il s'agit de l'oeuvre de langage mais il vaut la peine d'insister sur cette distinction, qui met en évidence la relation de l'oeuvre d'art à son créateur. Reprenons l'exemple d'un «beau» paysage; s'il possède, pour nous, les caractéristiques de la beauté, c'est d'une manière immédiate, et sans que l'on puisse faire appel à une fabrication, à une production. Toute une dimension du jugement esthétique est alors absente, celle qui consiste à mettre en relation le résultat avec un processus créateur: c'est bien fait, c'est mieux peint, c'est mieux chanté, etc. Et l'on peut alors se demander si la beauté «naturelle» ne vient pas par extension à partir de la beauté artificielle. Du point de vue de l'évolution humaine, il semble difficile de concevoir qu'il ait existé un mode esthétique de relation au monde par les sensations de la vue et de l'ouïe antérieur à la production humaine. Il nous semble préférable de voir naître et se développer le sens esthétique parallèlement au développement des processus de fabrication et de symbolisation humaine (nous reviendrons sur ce point): ce n'est sans doute pas l'oeuvre qui est artistique, c'est la production, dont l'oeuvre n'est que le résultat inséparable du processus qui lui a donné naissance; le jeu, dans ses rapports avec les objets dont il se sert et qu'il transfigure, servirait ici de modèle de l'activité artistique et de transition qui mènerait à elle. S'il en est bien ainsi, on comprend alors l'importance du «faire» dans l'art ou plus exactement dans l'activité artistique: la beauté du chant est inséparable des techniques de la voix qui permettent de comprendre que la voix de l'artiste est dans le prolongement de ma propre voix, qu'elle est, comme la mienne, voix humaine, mais qu'en même temps elle est le résultat d'une technique, d'un travail du corps, sensible aussi bien dans les plus surprenantes vocalises que dans les fausses notes et les couacs. C'est alors qu'apparaît fondé le lien établi par la langue et les traditions entre l'art

et les beaux-arts, entre l'art comme ensemble de procédés et de techniques et l'art comme objet du jugement esthétique. C'est là un argument très fort en faveur de l'hypothèse que nous proposons: la fabrication de l'oeuvre n'est pas un appendice sans signification de l'oeuvre elle-même, elle fait partie intrinsèque de l'art comme production symbolique. Des pratiques contemporaines comme les «ready-made» de Duchamp ou le happening ne deviennent interprétables que si l'on intègre l'acte de production artistique dans l'art au lieu d'en faire un simple épiphénomène. Et notre époque renoue ainsi avec les pratiques des tribus de chasseurs et agriculteurs pour lesquels l'art s'intègre le plus souvent à la cérémonie. Si l'on se restreint au domaine de la poésie, ces considérations permettent de réinterpréter la signification des rhétoriques et poétiques, celles de la tradition classique comme celles qui relèvent d'autres cultures: il n'y a pas de poésie sans qu'existe un corps de techniques poétiques qui en organisent et en règlent la fabrication.

On voit maintenant la portée de notre proposition: le poème est un objet produit par un créateur. Et l'on comprend que cet ancrage «poïétique» de l'oeuvre va bien au-delà des questions traditionnellement posées et débattues par le critique: la biographie de l'auteur est-elle nécessaire pour comprendre une oeuvre? La poésie est-elle le reflet des expériences vécues par son auteur (théories expressives de la poésie)? L'oeuvre est-elle écrite par son auteur ou serait-elle le produit d'une langue qui s'écrirait elle-même, d'un processus inconscient? Toutes ces questions sont secondes par rapport à une donnée fondamentale: l'oeuvre est le résultat d'un processus de production qui fait partie, de plein droit, de l'art comme phénomène symbolique. Le problème des rapports entre oeuvre et créateur est ainsi déplacé: il ne s'agit plus de savoir si l'auteur est présent dans son oeuvre, ni comment il s'y manifeste, mais de constater

que l'art est aussi une pratique et une technique. On peut alors intégrer les diverses orientations de la critique tournée vers l'auteur et la production dans une perspective cohérente, en distinguant plusieurs directions dans l'étude *poiétique* des formes symboliques: études des techniques et des règles qui, à un moment donné et pour une forme donnée, définissent l'état des ressources et des procédés utilisés par le poète (pensons par exemple, dans le domaine de la poésie orale, aux techniques du style formulaire; dans la poésie écrite, aux rhétoriques et aux poétiques); analyse des stratégies particulières de production qui, à partir des témoignages et traces laissés par l'auteur ou des caractéristiques de l'oeuvre même, servent à fournir un modèle de fabrication de l'oeuvre (cf. les *poiétiques* inductives et externes distinguées par J.J. Nattiez en musique, «Problèmes de la *poiétique* en sémiologie musicale», in P. Mion, J.J. Nattiez, J.C. Thomas, *L'Envers d'une oeuvre*,) Paris, Buchet-Chastel, 1982); étude des intentions de l'auteur qui, dans les arts plastiques ou en littérature, voulait souvent dire et exprimer quelque chose; enfin reconstruction des significations expressives, conscientes ou inconscientes, que l'on peut retrouver dans l'oeuvre.

Cette conception des stratégies de production, considérées comme faisant partie intégrante de l'oeuvre, nous permet de nous débarrasser de ce faux problème dont on a tant parlé récemment et qui occupe encore une grande place dans les discussions théoriques de la critique littéraire: c'est le problème de l'auteur et de sa place dans l'analyse littéraire. Faut-il dire que le sujet et l'auteur sont morts et ne doivent pas intervenir, surtout sous la forme du sujet psychologique, dans l'analyse de l'oeuvre? Faut-il au contraire voir dans la vie et les expériences de l'auteur la clef du poème? On voit pourquoi l'opposition ne nous paraît pas pertinente et pourquoi elle ne nous pose qu'un faux problème; les

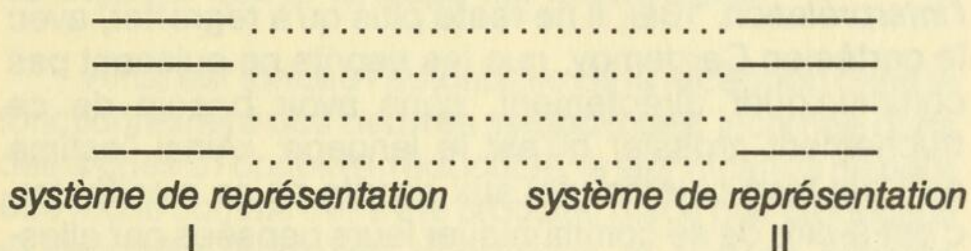
deux termes de l'opposition mettent en relief des aspects complémentaires de la poétique artistique: il y a des époques et des créations dans lesquelles le sujet psychologique n'est guère concerné et en revanche il y en a d'autres dans lesquelles la poésie apparaît d'abord comme expression du sujet sensible (poésie romantique par exemple). Mais l'essentiel est de reconnaître la présence d'une activité créatrice qui fait intervenir les dimensions diverses et multiples de l'action et de la production humaine: ce qui est irréductible, c'est l'émergence d'un processus de production qui fait advenir à l'être quelque chose qui n'existait pas auparavant.

3 - *Le poème est un objet reçu ou plutôt re-produit par un lecteur-auditeur.* Nous avons vu que le poème écrit ne possède, dans l'intervalle qui sépare deux lectures ou deux récitations, qu'un mode d'existence particulier: il n'a, d'une certaine façon, qu'une existence virtuelle et ne reprend sa pleine existence que lorsqu'il est réactivé par un lecteur. Faut-il dire alors que le poème est fait *pour* les lecteurs? C'est la perspective que proposent la théorie et la poétique traditionnelles: le discours, la tragédie ou la comédie sont faits pour provoquer chez l'auditeur un effet déterminé. Mais il faut ici prendre garde: cette finalité «impressive» de l'oeuvre ne fait pas partie de la réception mais des stratégies de production. C'est en effet un savoir et des techniques de fabrication qui, à une époque donnée, sont considérés comme capables de produire un effet recherché; c'est ce qui apparaît clairement dans la *Rhétorique* d'Aristote où sont codifiés des procédés permettant de faire naître tel ou tel état d'esprit chez l'auditeur. Ces procédés ont été en partie testés et vérifiés par l'expérience des orateurs, mais ils s'inscrivent aussi dans une conception générale de l'homme et de la société qui dépasse de beaucoup les vérifications empiriques que l'on avait pu en faire. Rien donc ne garantit leur validité absolue: il s'agit beaucoup plus

d'une théorie des effets sur le public que d'une étude objective de ces effets. Il ne suffit donc pas d'étudier cette théorie des effets pour connaître les effets réels produits par une oeuvre sur un public: effets voulus et effets produits n'ont aucune raison de coïncider en général, pas plus que les conséquences de nos actes ne correspondent strictement aux conséquences auxquelles nous nous attendions et que nous recherchions expressément. C'est précisément parce que l'oeuvre d'art est oeuvre, c'est-à-dire production, qu'elle ne peut se réduire à la pureté d'une intention et d'une signification voulue. Et s'il est vrai, comme le soutient Popper, que le point de départ des sciences humaines est l'étude des conséquences involontaires de nos actions, le principe d'analyse est plus encore valable quand il s'agit non seulement d'action mais de production d'une oeuvre (cf. K.R. Popper: «... the main task of the theoretical sciences. It is to trace the unintended social repercussions of intentional human actions». *Conjectures and Refutations*, London, Routledge and Kegan Paul, 1972, p. 342).

Ainsi s'ouvre et s'impose un nouveau domaine d'études, le domaine de l'*esthétique*, tel que le définissait à peu près Valéry dans son *Discours sur l'esthétique*; entendons par là toutes les modalités par lesquelles le lecteur réagit au poème, et indépendamment d'une esthétique au sens habituel du mot, esthétique qui définirait dans l'absolu les caractéristiques et les normes de la Beauté. Pour reconnaître la pleine autonomie de ce domaine de recherches, il faut, avec Valéry toujours, affirmer clairement l'indépendance totale de la poïétique et de l'esthétique du processus de production et du processus de réception: «En résumé, quand nous parlons d'oeuvres de l'esprit, nous entendons, ou bien le terme d'une certaine activité, ou bien l'origine d'une certaine autre activité et cela fait deux ordres de modifications incommunicables dont chacun nous demande une acco-

modation spéciale incompatible avec l'autre »(P. Valéry, *Oeuvres*, I, Paris, Gallimard, 1957, p. 1348). Cette séparation absolue entre les deux dimensions de la production et de la réception nous paraît nécessaire, et en particulier pour éviter d'utiliser, en sémiologie générale comme dans la sémiologie de la poésie, le modèle trompeur de la communication. Le modèle nous semble erroné, même lorsqu'il s'agit de la langue naturelle et cela, pour deux raisons. En premier lieu, le schéma classique de la communication n'a de valeur stricte que lorsque, comme cela se passe dans la transmission d'un message en morse, il y a codage d'une information préexistante et déjà représentée sous forme symbolique dans un nouveau système de représentation:



Mais dès que l'on essaie d'appliquer ce modèle à ce qui se passe lorsqu'on utilise la langue naturelle, on s'aperçoit que les choses ne correspondent plus: la langue ne code pas au sens où le morse code un message, parce qu'il n'y a pas de système de représentation symbolique de l'information qui préexiste au langage; et lorsque le spécialiste d'Intelligence Artificielle par exemple construit un «langage de la pensée», ce langage est une construction de l'analyste. Ni le langage ni le poème ne sont des systèmes de communication au sens normal du mot: l'analogie est trompeuse. Il est bien certain que la langue et le poème *disent* des choses, représentent et signifient, mais ils ne le font pas sur le modèle proposé par la théorie de l'information et de la communication, où l'opération essentielle est celle du codage, c'est-à-dire de transmission d'une signification

déjà existante. Alors que le langage et le poème *produisent* une signification chaque fois nouvelle. Et c'est ici qu'intervient une deuxième raison qui rend inexacte l'analogie entre communication et langage: le langage n'est pas transparent. Un code présente une traduction, une transcription en principe parfaite d'un message; le langage n'est pas seulement ambigu, de cette ambiguïté qu'étudient les linguistes, il a un sens fondamentalement indéterminé. Ce qui nous trompe ici, c'est la tradition philosophique et linguistique qui, depuis Aristote, fait du langage la transcription exacte d'une pensée qui existerait indépendamment de lui: «Les sons émis par la voix sont les symboles des états de l'âme, et les mots écrits les symboles des mots émis par la voix» (Aristote, *De l'interprétation*, 16a). Il ne reste plus qu'à regretter, avec le cartésien Cardemoy, que les esprits ne puissent pas communiquer directement, sans avoir besoin de ce truchement grossier qu'est le langage: «Ainsi j'estime qu'il est bien plus naturel aux esprits de se manifester, c'est-à-dire de se communiquer leurs pensées par elles-mêmes et sans aucun signal, que de se parler, c'est-à-dire de se communiquer leurs pensées par des signes, qui sont d'une nature différente de celle des pensées» (Cardemoy, *Oeuvres philosophiques*, Paris, P.U.F., 1968, p. 210). Or il est clair que nous ne pouvons plus aujourd'hui nous satisfaire de cette conception du langage, ses rapports avec la pensée sont autre chose que la pure et simple représentation d'un sens déjà présent. La matérialité du signe fait qu'il n'est pas seulement représentation ou codage: il existe en tant que tel et apparaît comme irréductible à un sens qui l'épuiserait. C'est ici que l'art et en particulier la poésie, art du langage, nous permettent de mieux voir le rôle et la nature du langage en nous forçant à opérer un véritable renversement: le signe linguistique n'est pas un être double à la façon du signe selon Saussure, constitué d'un signifiant et d'un signifié qui seraient les deux faces indissociables d'une

même entité; c'est un objet du monde où se cristallisent des significations qui lui sont attachées mais ne sont pas en lui comme dans une boîte dont il n'y aurait qu'à les retirer. L'utilisation normale du langage, c'est celle qui apparaît en particulier, mais pas exclusivement, dans la poésie, quand le mot est là dans sa matérialité nue et s'impose au-delà de toutes les significations qu'il évoque et incarne. Dans cette perspective, les cas où — selon l'analyse classique — le signe dans sa matérialité s'efface et disparaît totalement dans la signification qu'il produit ne sont que des cas-limites; et même alors jamais le signe ne s'efface complètement au profit de ce qui serait une pure pensée. La poésie rappelle alors au linguiste que le langage est fait de mots.

Ainsi est fondée l'autonomie de la réception dans le fonctionnement des oeuvres symboliques: incarnée dans des signes à l'opacité irréductible, la signification ne peut être reçue comme elle a été produite, parce que production et réception sont des opérations et non de simples processus de communication. C'est un être vivant, doté d'un organisme et d'une histoire singulière, qui reconstruit, à partir des traces du poème, une signification dont seul un miracle pourrait garantir qu'elle correspond exactement à ce qu'avait «voulu dire» le poète. L'analyse esthétique des formes symboliques se propose d'étudier comment un consommateur — lecteur ou spectateur — reçoit une oeuvre. Il existe certes toute une tradition qui a cherché à étudier l'effet produit par la poésie et la littérature: citons, parmi bien d'autres, la stylistique de Riffature et l'esthétique de la réception de Jauss et Iser. Mais, sans entrer dans le détail des analyses qu'ils ont proposées, nous voudrions faire remarquer combien encore nous sommes loin d'accepter, franchement et sans réserve, la liberté d'interprétation du lecteur. La meilleure preuve en est l'absence presque totale d'études expérimentales dans le domaine de la réception des oeuvres littéraires,

comme si l'on reculait devant les conclusions que l'on soupçonne et que l'on redoute. Il est vrai que les résultats, nous le pressentons, auraient de quoi nous inquiéter: c'est ce qu'indique l'expérience jadis faite par I.A. Richards lorsqu'il donnait à interpréter des poèmes à ses étudiants, expérience qu'il a longuement racontée et analysée dans son livre *Practical Criticism* (Londres, Routledge and Kegan Paul, 1929). La leçon que nous donne l'expérience de Richards, c'est qu'au fond notre façon normale de lire un texte est, au sens propre du mot, aberrante (cf. J. Molino, «L'expérience d'I.A. Richards.» De la critique nue au mode d'existence de l'oeuvre littéraire», in *Poétique*, 59, 1984). On comprend alors pourquoi une analyse de la réception littéraire doit commencer par décrire, avec le plus de détails et de précisions possibles, comment nous percevons un texte; nous en savons encore trop peu pour aller au-delà de la description.

4- *Le poème, oeuvre de langage, nous parle du monde.* Nous venons d'insister sur la nature matérielle signe linguistique et sur son irréductible opacité. Mais il faut prendre garde et ne pas en tirer une conclusion trop rapide en affirmant par exemple que le poème suggère et ne dit rien, ou dit n'importe quoi, ou ne dit que ce qui est inscrit dans son organisation matérielle de sons, de rythmes et de figures de construction. C'est que le poème, comme toute forme symbolique, renvoie à autre chose que lui. L'outil, création humaine et production symbolique, n'a pas de valeur en tant qu'outil s'il ne renvoie pas à sa fonction: à quoi sert-il? Il n'existe donc pas en soi, comme un autre objet du monde, il existe par rapport à une utilisation déterminée qui le prolonge. L'image figurée, peinture ou sculpture, n'a elle-même de signification que par rapport au modèle auquel elle renvoie. Le signe linguistique, enfin, renvoie à autre chose que lui-même. Ce n'est pas ici le lieu de préciser

le mode de renvoi du signe linguistique, beaucoup plus complexe, croyons-nous, que ne le laisserait supposer la distinction devenue traditionnelle entre signifié et référent; qu'il suffise de dire que, dans une perspective plus proche de Peirce que de Saussure ou Ogden-Richards, nous voyons dans le signe le point de départ d'un renvoi indéfini à une multiplicité d'autres signes. L'essentiel est bien que le langage nous *dit* quelque chose, ce dire étant précisément le renvoi à autre chose que lui-même. Le langage, et la poésie, qui est oeuvre de langage, nous parlent donc du monde et nous entendons par ce mot un peu vague, non point par exemple le monde physique par rapport au monde moral ou l'objet par opposition au sujet, mais tout ce qui, pour nous et de quelque façon que ce soit «est»: c'est-à-dire aussi bien les dieux que les hommes, les objets que les sentiments, les qualités abstraites que les réalités concrètes.

Ce sont ces considérations qui expliquent et justifient l'existence des poétiques «mimétiques», dont le modèle est bien évidemment fourni par les analyses d'Aristote dans la *Poétique*. Cette conception de la poésie et de la littérature en général a été si souvent condamnée depuis plus d'un siècle qu'il vaut la peine de s'attarder un instant à en retrouver la signification et la valeur profonde. On se souvient que, pour Aristote, ceux qui imitent imitent et représentent des hommes en action (1448 a); cette définition ne serait-elle valable que pour les littératures d'avant la modernité d'une part et d'autre part pour les genres littéraires «représentatifs», ce qui exclurait du même coup la forme la plus caractéristique à nos yeux de la poésie, c'est-à-dire la poésie lyrique ou la poésie «pure»? Il convient de s'appuyer ici sur l'analyse de l'oeuvre littéraire proposée par le philosophe Roman Ingarden (*Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, Niemeyer, 1965³). R. Ingarden considère que l'oeuvre d'art littéraire

est constituée de plusieurs strates; mentionnons seulement, après la strate des configurations phoniques, la strate des unités de significations puis la strate des «objets représentés» («der dargestellten Gegenständlichkeiten»). Or cette strate des objets représentés n'apparaît pas seulement dans la tragédie classique ou dans le roman réaliste: elle est un élément constitutif de l'oeuvre d'art littéraire, quelle que soit par ailleurs la visée de l'écrivain. Si dans la poésie lyrique c'est un sujet — sous la forme du «je» — qui s'exprime et parle de son amour, le «je» met en scène et représente une personne, une subjectivité en acte. C'est qu'on a souvent confondu «objets représentés» et réalisme: le refus du réalisme n'entraîne pas, ne peut pas entraîner la disparition des «objets représentés», car il s'agit là d'une propriété constitutive du langage et, par conséquent, de l'oeuvre d'art littéraire. Par ailleurs, les «révolutions poétiques» depuis le XIX^e siècle, même lorsqu'elles mettent l'accent sur les distorsions et les subversions du langage, ne peuvent faire disparaître la couche des objets représentés — sauf peut-être les diverses formes du lettrisme — : objets oniriques, objets impossibles, objets illusoires et fantasmagoriques sont toujours des objets. Rien n'est plus caractéristique à cet égard que la poésie surréaliste dans laquelle les objets acquièrent une évidence d'autant plus frappante, d'autant plus pertinente qu'aucun des liens associatifs que nous avons coutume d'établir entre eux n'intervient pour en affaiblir l'irréductible singularité:

Un oiseau s'envole,
Il rejette les nues comme un voile inutile...
(P. Eluard, *Georges Braque*).

La poésie, quelle que soit par ailleurs son orientation, pose donc un monde d'objets, ce qui justifie l'existence des poétiques mimétiques. Et l'on peut noter avec amusement que le développement récent des analyses de thèmes en poésie est sans doute un moyen de ruser

avec le renvoi nécessaire du langage à un monde: la critique thématique est une critique mimétique dans laquelle le problème de l'existence a été mis, comme dans la phénoménologie classique, entre parenthèses; les choses sont bien vues à travers une conscience qui les schématise et les constitue, mais, la conscience étant conscience - de - quelque chose, c'est toujours un monde — réel ou imaginaire — qui est visé dans et par le langage.

Ces dernières réflexions concernant la «mimesis» nous permettent de tirer une conclusion à valeur générale: pas plus que le poème ne saurait exister sans renvoi à un monde, il ne saurait exister sans participer des trois autres déterminations que nous avons successivement mentionnées. Objet du monde, le poème a une existence matérielle, mais il est en même temps produit par un créateur, reçu par un consommateur et il renvoie enfin à un monde d'objets représentés. Les grandes orientations de la critique — critique objectiviste du niveau neutre, critique expressive du niveau poïétique, critique impulsive du niveau esthétique, critique mimétique du renvoi au monde — ne pèchent donc que par leur caractère unilatéral. Une théorie adéquate du poème — et de l'oeuvre littéraire en général — doit donc faire sa part à chacune de ces orientations critiques, qui décrivent et privilégient un aspect parmi d'autres de son mode, d'existence et reconnaître que le poème, c'est en même temps un objet du monde, le résultat d'une production, le point de départ d'une réception qui est aussi re-production, et renvoi à un monde d'objets représentés. C'est en cela que le poème est forme symbolique, si l'on entend par forme symbolique une réalité définie par l'existence de ces quatre déterminations. On comprend alors pourquoi le poème n'est pas un signe, si l'on entend par là l'entité à double face posée par Saussure, mais une forme symbolique dont l'analyse complète ne peut se

faire que si l'on prend en compte les quatre dimensions qui les caractérisent.

2^{ème} proposition: la poésie est une forme symbolique artistique

La poésie est une forme symbolique, mais parmi toutes les formes symboliques, elle jouit d'un statut spécial: la poésie est un art, ou une forme symbolique artistique. Une difficulté préliminaire surgit ici, qui vient de l'ambiguïté du mot *art*. On sait en effet que, jusqu'au moment où le terme s'est spécialisé comme synonyme de «Beaux-Arts», le mot *art* désigne seulement «un ensemble de moyens tendant à une certaine fin». Le point important que souligne cette évolution sémantique est que l'oeuvre d'art — au sens moderne du mot — a été longtemps considérée comme appartenant à la famille des productions réglées de l'activité humaine: ainsi sont mises en évidence les deux dimensions des formes symboliques que nous avons dégagées plus haut, la dimension de la production et la dimension de l'existence matérielle. Mais cette intrégration des beaux-arts dans le domaine plus vaste des productions humaines ne signifie pas qu'il y a eu pendant longtemps confusion entre les deux; elle nous oblige seulement à distinguer plusieurs espèces de formes symboliques. Ne voulant pas développer ici les éléments d'une sémiologie générale, nous nous bornerons à situer les formes symboliques artistiques par rapport à deux autres espèces de formes symboliques, les outils et les systèmes de communication et de représentation. Les outils, comme nous l'avons indiqué, constituent des formes symboliques en ce qu'ils n'existent en tant que tels que parce qu'ils servent à quelque chose de déterminé: cette utilisation possible fait qu'ils n'existent pas en eux-mêmes dans leur matérialité nue, mais seulement dans la signification que leur

donne leur usage virtuel. À côté des outils apparaît une deuxième espèce de formes symboliques: les systèmes de communication et de représentation, dont font partie le langage oral, le langage écrit qui, dans ses formes purement idéographiques, est indépendant du langage oral, et divers systèmes dont le matériau peut être l'image (dessins, diagrammes, plans) ou le son (langages tambourinés, etc.). Les formes symboliques artistiques constituent une troisième espèce: leur matériau est celui-même des systèmes de communication et de représentation, c'est-à-dire l'image, le son ainsi que le langage, mais ni l'intention ni la fonction ni les modalités de leur utilisation ne correspondent à celles qui sont mises en oeuvre dans les systèmes de communication et de représentation.

Ce qui les caractérise en effet, c'est la présence, reconnue par toutes les théories esthétiques, *d'un jugement du goût*. Nous prenons cette dernière expression dans un sens vague, sans nous prononcer sur le caractère plus ou moins intellectuel de ce jugement. Ce qui nous intéresse, c'est que la forme symbolique artistique est appréhendée selon une modalité spécifique, qui ne se retrouve pas dans les deux autres espèces de formes symboliques, et qui s'exprime, sous forme linguistique, de la façon suivante: c'est beau / ce n'est pas beau; cela me plaît / cela ne me plaît pas. Et nous ne faisons pour l'instant aucune différence entre l'orientation objective (c'est beau) et l'orientation subjective du jugement de goût. L'existence du jugement de goût nous paraît fondamentale, aussi bien en ce qui concerne la poésie qu'en ce qui concerne les formes symboliques artistiques en général. C'est que trop souvent les orientations récentes de la critique ont tendance à sacrifier, sinon à oublier, cette dimension: les structuralismes isolent l'oeuvre de sa réception et les poétiques qui fondent la spécificité de la poésie sur un contenu sémantique

particulier — citons pêle-mêle Croce, M. Dufrenne ou J. Cohen — naturalisent la poésie et rendent ainsi difficilement explicable le caractère fondateur du jugement de goût qui sépare la bonne et la mauvaise poésie, celle qui me plaît de celle qui ne me plaît pas. Or il n'y a pas de poésie ou d'art — pas plus que de morale — sans ce jugement de valeur: la poésie nous apparaît immédiatement comme bonne ou mauvaise, même si nous nous ingénions — comme le font beaucoup d'analystes contemporains — à cacher ce jugement sous des raisons fondées sur la nature et les propriétés intrinsèques du poème. Le rôle fondateur du jugement de goût nous permet de nous débarrasser de deux objections: l'objection fondée sur le relativisme et l'objection fondée sur l'opposition prétendument récente des catégories artistiques. Commençons par l'objection née du relativisme, selon laquelle les critères du beau et du goût étant variables, donc arbitraires, il n'y a pas de définition possible du beau: «Interrogez le diable; il vous dira que le beau est une paire de cornes, quatre griffes et une queue. Consultez enfin les philosophes, ils vous répondront par du galimatias; il leur faut quelque chose de conforme à l'archétype du beau en essence, au *to kalon*» (Voltaire). Et les sociologues ou anthropologues d'aujourd'hui reprennent le même thème en cherchant le plus souvent à réduire la spécificité de l'art. Or l'existence sans doute universelle du jugement de goût nous conduit à la conclusion suivante: même si les critères sont variables et les goûts divers — des goûts et des couleurs il ne faut pas discuter — le jugement esthétique est une donnée fondamentale dont l'anthropologie doit rendre compte. Deuxième objection, que nous écrivons sous la forme sous laquelle la présentent souvent les anthropologues, pour lesquels les catégories esthétiques sont une création récente: ce que nous considérons, nous, comme oeuvre d'art n'était, pour les hommes appartenant aux autres civilisations, que des objets dotés

d'une valeur fonctionnelle, pratique, magique ou religieuse, et n'était jamais appréhendé comme objets purement artistiques. La poésie par exemple pouvait être religieuse, magique ou dynastique mais n'avait pas de valeur proprement esthétique. Or, des travaux récents d'anthropologie de l'art viennent de montrer la fausseté de ce qui était devenu une idée reçue; nous pensons en particulier à l'admirable livre de S. Feld, *Sound and Sentiment* (Chicago, Chicago U.P., 1982), qui montre avec le plus grand détail comment les Kaluli de Nouvelle-Guinée disposent non seulement d'une musique et d'une poésie complexes mais encore d'authentiques et cohérentes théories de la musique et de la poésie, théories qui sous-tendent et fondent leurs jugements esthétiques. Les catégories artistiques ne sont donc pas le produit d'une évolution qui aurait peu à peu isolé, dans le cadre d'une division progressive du travail et de l'émergence, de nouveaux domaines autrefois confondus, elles sont bien une donnée anthropologique fondamentale. Pour autant que l'on puisse avancer des propositions empiriques de caractère général, il semble bien qu'il n'y ait pas de groupe humain sans poésie ou sans art. Si l'on s'adresse aux témoins les plus anciens de la culture humaine dont on puisse connaître directement les conditions d'existence, les tribus de chasseurs-cueilleurs encore vivantes ou récemment disparues, il est frappant de constater qu'elles semblent toutes connaître des formes diverses de poésie: je ne citerai que les Aborigènes d'Australie, qui ont longtemps passé pour les représentants les plus caractéristiques de la culture «primitive» et qui possèdent un extraordinaire trésor de poésies (cf. par exemple, parmi les publications récentes, le livre de R.M. Berndt, *Love Songs of Arnhem Land*, Chicago, The University of Chicago Press, 1976). Apparaît ainsi la nécessité, si l'on veut construire une théorie générale de la poésie, de sortir du cadre traditionnel, non seulement de l'Europe mais aussi des grandes traditions écrites, pour faire leur

place, qui est essentielle, aux poésies orales des cultures traditionnelles; ce serait en même temps le meilleur moyen de mieux comprendre et apprécier les poésies orales de la tradition européenne, depuis les *Khardjas* andalouses jusqu'aux *balades* et *danses* de langue d'oc.

L'art est donc une catégorie anthropologique, comme l'indiquait vigoureusement P. Francastel: «La reconnaissance du caractère absolu et commun à toute l'humanité de l'émotion artistique rattache le Beau non plus à un modèle établi mais à l'exercice d'une faculté primordiale de l'espèce» (P. Francastel, «Esthétique et Ethnologie», in J. Poirier, éd., *Ethnologie Générale*, Paris, Gallimard, 1968, p. 1707). Il n'est pas question de poser ici les fondements d'une anthropologie esthétique, mais — comme nous essayerons de le montrer plus loin — une analyse adéquate de la poésie ne saurait se faire sans esquisser cette anthropologie esthétique. Le point de départ, nous l'avons vu, est fourni par le jugement de goût, qui distingue souverainement entre ce qui plaît et ce qui ne plaît pas ; à ce jugement de goût est associée une émotion dont la nature est bien difficile à préciser mais dont la présence ne fait pas de doute. Il est possible de relier cette émotion et ce jugement aux expériences physiologiques produites par les postures et les mouvements du corps ainsi que par la perception des images et des sons; comme le dit André Leroi-Gourhan: «Ce code des émotions esthétiques est fondé sur des propriétés biologiques communes à l'ensemble des êtres vivants, celles des sens qui assurent une perception des valeurs et des rythmes ou plus largement même depuis les invertébrés les plus simples une participation réflexe aux rythmes et une réaction aux variations dans les valeurs» (*Le Geste et la Parole, II La mémoire et les rythmes*, Paris, A. Michel, 1965, p. 82). À la racine donc de l'esthétique, la conscience des formes et des rythmes accompagnés d'émotion et de jugement de valeur. Mais

cet enracinement physiologique est l'objet d'une double mutation qui caractérise l'espèce humaine en tant que telle et que nous avons déjà vue à l'oeuvre dans la notion même de forme symbolique: l'homme *produit*, dans son corps ou dans des objets externes, des formes et des rythmes, comme le prouvent, dans des domaines divers, le jeu et l'outil. Ainsi apparaissent des schèmes, qui sont en même temps principes réglés d'organisation de l'objet et éléments constitutifs de l'objet: pensons en particulier aux rythmes réglés de la danse, de la musique et de la poésie qui se construisent selon des mesures déterminées. De la même façon le contenu sonore est organisé progressivement en échelles définies. En second lieu, ces produits signifient, c'est-à-dire qu'ils renvoient à autre chose qu'eux mêmes: l'image dessinée ou sculptée devient le portrait de quelqu'un ou de quelque chose. En même temps l'impression d'acceptation ou de refus, de plaisir ou de déplaisir, est transmise au jugement grâce à l'apparition du symbolique. Ainsi se mettent en place les éléments spécifiques qui définissent les formes symboliques artistiques: formes et rythmes qui s'inscrivent dans des schèmes; relation de signification et en particulier de représentation par rapport au monde; émotion du producteur et du récepteur; jugement de valeur. Il convient d'ajouter une précision: la présence d'une émotion ne récuse d'aucune façon la dimension cognitive de l'art, inscrite dès l'abord dans sa nature symbolique. Ces considérations à propos des formes artistiques vont se trouver, croyons-nous, justifiées, maintenant que nous allons nous demander ce qui constitue la spécificité de la poésie parmi les diverses formes symboliques.

3^{ème} proposition: la poésie est l'application d'une structure métrico-rythmique sur les structures linguistiques

1. Cette proposition, que nous avons présentée dans un travail antérieur (J. Molino et J. Tamine, *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*, Paris, P.U.F., 1982), donne — si l'on veut bien accepter cette formulation de parfun aristotélien — la définition de la poésie en faisant une espèce des formes symboliques artistiques, caractérisée par cette double relation au langage et au rythme. Explicitons un peu ce que nous entendons par là; nous voulons dire que, dans la poésie, on peut distinguer deux éléments constitutifs: le langage et, par ailleurs, une organisation métrico-rythmique indépendante du langage; celle qui se manifeste dans le vers, unité de base de la poésie. Cela ne signifie pas pour nous qu'il n'y a pas de rythme linguistique: il y en a un, qui se manifeste dans tous les actes de parole de façon plus ou moins marquée. Mais il y a, en outre, intervention d'un autre type de rythme, celui qui apparaît dans la danse ou la musique et qui est caractérisé par une organisation systématique et codée, ce que nous appelons structure métrico-rythmique. Cette structure métrico-rythmique est compatible avec le rythme linguistique, mais elle est extérieure au langage et vient *s'appliquer* sur lui. Elle est compatible en ce que le vers utilise, dans chaque langue, les propriétés spécifiques de son organisation — accents, tons, nature et rôle des syllabes — mais elle n'est jamais le reflet direct de cette organisation: la versification est en grande partie arbitraire, comme le prouve par exemple l'emprunt d'une versification étrangère par une langue qui ne possède pas les mêmes caractéristiques rythmiques (cf. le passage du vers germanique accentué et allitéré au vers médiéval allemand rimé ou le passage de la métrique latine aux métriques romanes). On voit alors que notre conception s'oppose directement à la conception défendue par R. Jakobson et les théoriciens de l'école

de Prague, telle qu'elle s'exprime déjà dans les fameuses *Thèses* de 1929: «Il résulte de la théorie disant que le langage poétique tend à mettre en relief la valeur autonome du signe, que tous les plans d'un système linguistique, qui n'ont dans le langage de communication qu'un rôle de service, prennent, dans le langage poétique, des valeurs autonomes plus ou moins considérables.» Certes, les auteurs des *Thèses* reconnaissent le rôle organisateur du rythme: «La langue des vers est caractérisée par une hiérarchie particulière des valeurs: *le rythme* est le principe organisateur et au rythme sont étroitement liés les autres éléments phonologiques du vers: la structure mélodique, la répétition des phonèmes et des groupes de phonèmes.» Mais tout semble indiquer que le rythme dont il s'agit ici est le rythme linguistique; interprétation que confirme l'analyse de Jakobson selon laquelle existe une fonction poétique *du* langage: «La visée du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique du langage» (*Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, p. 218). Le même article de Jakobson dont est tirée la phrase précédente, «Linguistique et poétique», traduit clairement l'embarras de l'auteur qui veut absolument faire rentrer le système poétique dans le cadre du langage et de la linguistique: «Je dis, un phénomène linguistique même si Chatman a déclaré que «le mètre existe comme système en dehors du langage». C'est vrai, le mètre existe dans d'autres arts qui utilisent la chaîne temporelle. [...] Le mètre poétique, cependant, a tant de particularités intrinsèquement linguistiques qu'il est plus commode de le décrire d'un point de vue purement linguistique» (*Op. cit.*, p. 230). Pour nous, en revanche, il n'y a pas de fonction poétique du langage et la poésie naît précisément de l'interaction entre système linguistique et système métrico-rythmique.

Une objection pourrait nous être faite d'un point de vue différent: la poésie moderne s'est peu à peu détachée de son organisation métrico-rythmique traditionnelle. On a ainsi pensé qu'elle se serait, du même coup, rapprochée de son essence et son organisation rythmique ou phonique ne serait alors qu'un héritage issu des contraintes imposées par la transmission orale des premières poésies: mètre et jeux phoniques ne seraient alors que des mnémo-techniques; en s'en débarrassant, la poésie n'aurait fait qu'avancer sur la voie de la poésie pure. C'est l'opinion d'un G. Mounin ou d'un R. Caillois: «Cette langue, par essence, a d'autres visées que la seule signification. Elle apparaît soumise à des lois qui ne l'aident pas à nommer les choses avec précision, mais à domestiquer la mémoire» (*Trésor de la poésie universelle*, Paris, Gallimard, 1958, p. 8). Il nous semble que l'erreur est double: d'une part cette conception érige en absolu ce qui n'est qu'une figure passagère dans l'histoire de la poésie, la figure prise au XX^e siècle par une poésie écrite qui veut se libérer des contraintes traditionnelles; d'autre part la poésie la plus libérée cherche à reconstruire par tous les moyens les structures métrico-rythmiques qu'elle récuse, ne serait-ce que par le moyen d'un rythme spatial qui s'ordonne sur la page blanche.

2. Il nous semble donc que la poésie est un mixte, un mélange de langage et de rythme et que c'est cette double nature qui lui donne sa spécificité: «Le merveilleux de la poésie est de créer une équivoque entre le rythme et les mots qu'il transporte, et dans le chant, les paroles sont d'autant moins intelligibles que le chant est plus réellement musique, comme si la fonction vocale penchait tantôt vers la servitude de l'expression intellectuelle, tantôt vers autre chose pour lequel l'intelligence, au sens de faculté de comprendre, n'intervient pas» (A. Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole. II La mémoire et les rythmes*, Paris, A. Michel, 1965, p. 86). Il conviendrait

sans doute de faire quelques réserves sur le caractère non-intellectuel de la poésie, mais l'essentiel est de souligner, avec Leroi-Gourhan, la tension fondamentale de la poésie entre le rythme et le langage. Et c'est cette tension qui explique l'importance des *figures phoniques* — rimes, allitérations — dans la poésie. La possibilité de ces figures est donnée, bien évidemment, par la nature matérielle du langage, ce que nous avons appelé son mode matériel ou neutre d'existence; elle se manifeste aussi bien dans les jeux vocaux des enfants que dans les calembours et jeux d'esprits ou dans les associations de mots. La soumission du langage à une structure métrico-rythmique, telle qu'elle se produit dans la poésie, permet à ces figures phoniques de produire tout leur effet en même temps qu'elles s'organisent selon les schèmes que lui offre la structure métrique: outre les figures phoniques libres, des figures codées — rime, allitération — viennent doubler et souligner les éléments constitutifs du rythme. On voit alors ce que signifie la soumission du langage à une organisation métrico-rythmique: des éléments présents dans le langage sont réinterprétés et reconstruits selon le modèle que fournit cette organisation. Le langage est ainsi l'objet d'une véritable mutation.

3. C'est une mutation du même genre qui a lieu, croyons-nous, en ce qui concerne le domaine des *tropes* et des *figures*. Celles-ci existent dans la langue indépendamment de la poésie, dans la langue populaire comme dans le discours soutenu: «D'ailleurs, bien loin que les figures soient des manières de parler éloignées de celles qui sont naturelles et ordinaires, il n'y a rien de si naturel, de si ordinaire et de si commun que les figures dans le langage des hommes [...]. En effet, je suis persuadé qu'il se fait plus de figures un jour de marché à la halle, qu'il ne s'en fait en plusieurs jours d'assemblées académiques» (Dumarsais, *Des Tropes*). Il serait donc utile de poser l'existence d'un type de discours que l'on appellerait le

discours orné, caractérisé par l'abondance des figures; appartiendrait à ce type de discours la prose artistique de la tradition classique (cf. E. Norden, *Die antike Kunstprosa*, Leipzig, Teubner, 1917-8, 2 vol.), le langage de la rhétorique mais aussi la langue imagée de l'insulte ou de la conversation. Il y a en effet dans à peu près toutes les traditions culturelles, à côté de la langue courante, une langue ornée qui ne se confond nullement avec la poésie: c'est le cas, bien sûr, en Grèce et à Rome, mais aussi dans la culture polynésienne (cf. par exemple H.M. Chadwick et N.K. Chadwick, *The Growth of Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1940, t. III). Il ne faut donc pas assimiler et confondre ces deux créations différentes que sont le discours orné et la poésie. Mais il se produit ici une mutation comparable à celle qui mène des jeux phoniques à leur intégration dans le système poétique: la poésie utilise et reprend les procédés de la langue ornée mais ces procédés acquièrent alors une nouvelle valeur. Nous employons souvent des comparaisons dans la langue courante, et elles sont plus fréquentes encore dans le discours orné; mais la comparaison en poésie prend, à cause du cadre et de l'«aura» produite par l'organisation rythmique, une signification différente. La différence entre la formule populaire «tu es beau comme un astre» et les vers de Baudelaire

Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre...

ne provient pas seulement des mots et de leur sens, mais aussi du système métrico-rythmique dans lequel il s'inscrit.

4. À côté des jeux phoniques et des figures, un troisième trait caractérise la poésie: c'est une *langue spéciale*. Créée par des spécialistes selon des règles particulières et s'inscrivant dans une tradition, la langue de la poésie est une langue de spécialistes, une langue spéciale, c'est-à-dire «une langue qui n'est employée que par des groupes d'individus placés dans des circons-

tances spéciales» (A. Vendryès, *Le Langage*, Paris, A. Michel, 1950, p. 299). Disons, pour employer un vocabulaire plus approximatif, que la langue poétique est un argot, qui tend à s'éloigner de la langue courante: c'est encore le résultat de cette mutation à laquelle l'organisation rythmique soumet le langage. Dans certains cas, la langue de la poésie — comme les argots cryptiques de voleurs — peut s'éloigner tellement de la langue courante qu'elle n'est plus guère compréhensible; même lorsqu'elle s'en rapproche davantage, elle conserve le plus souvent un vocabulaire particulier et des tournures spécifiques, et l'on comprend alors comment l'hermétisme est une tentation récurrente dans l'histoire de toutes les traditions poétiques: les langues spéciales tendent à se refermer sur elles-mêmes de façon à ne plus être comprises que par un petit nombre d'initiés.

5. Dernier trait enfin de la poésie et qui est toujours la conséquence de cette application sur le langage d'une structure rythmique externe: la tension entre les deux composantes, rythmique et linguistique, de la poésie se manifeste sous la forme d'un *jeu complexe d'interactions*. Les deux grands mouvements sont les suivants: il y aura d'un côté tous les phénomènes de coïncidence et de convergence entre les deux composantes et nous aurons à faire aux faits de *parallélisme* et de *répétition*, sur lesquels ont insisté R. Jakobson et les théoriciens formalistes de la poésie (cf. par exemple, R. Jakobson, «Grammatical Parallelism and its Russian Facet», *Language*, 42, 2, 1966); de l'autre côté les phénomènes de *discordances* et *divergences* entre les deux organisations, comme l'inversion, l'enjambement ou le rejet. Cette dialectique entre les deux constituants de la poésie nous semble donc être le caractère principal de la poésie dont les autres traits se déduisent directement.

Nous nous sommes bornés ici à esquisser un modèle sémiologique de la poésie. Il faudrait le préciser

sur plusieurs points et le compléter en faisant intervenir des dimensions que nous avons laissées de côté, la sémantique et la pragmatique de la poésie. Si nous les avons provisoirement laissées de côté, ce n'est pas que nous les considérons comme moins importantes, c'est qu'elles ne nous semblent pas participer de la nature propre de la poésie: celle-ci a des contenus définis, certes, dans une culture donnée, mais on s'aperçoit qu'elle peut, en fait, parler de tout. Il s'agirait donc de se livrer maintenant à une enquête qui permettrait de voir comment et dans quelles conditions la poésie accepte ou refuse des contenus et des thèmes définis. Il conviendrait aussi de faire intervenir l'histoire et de voir comment une tradition poétique naît, se développe et disparaît.

Bonne et mauvaise foi notions faible et forte

Joseph S. Catalano

*Professeur au département de philosophie
Kean College, N.J.*

La traduction a été faite par Laurent Lamy
étudiant au doctorat en philosophie à l'U. Q. T. R.

Joseph S. Cisterni

Professor au département de philosophie
Jean College N.Y.

La traduction a été faite par Laurent Lamy
étudiant au doctorat en philosophie à l'U. Q. T. R.

Dans cet article*, je ferai la distinction entre les deux notions, ou sens, de bonne et de mauvaise foi, «faible et forte», et je tenterai d'établir que les deux sens fonctionnent dans *L'Être et le Néant* de Sartre et qu'ils sont implicites à la majorité de ses autres écrits¹. Je débiterai en identifiant les notions faibles avec ce que j'appelle la «compréhension usuelle» de ces termes. Vers la fin de l'article, cependant, il deviendra clair que, si l'on accepte les caractérisations des notions fortes, les

* L'original de cet article a été publié dans la *Review of Existential Psychology and Psychiatry*, vol. XVII, n° 1, 1980-81 (paru en 1983), p. 79-80. La traduction de Laurent Lamy a été révisée par l'auteur. (N.D.T.: Cette traduction est dédiée à J. Catalano, J. Beaudry et R. Houde, pour l'audace du chercheur, la patience du veilleur et la présence de l'auteur.)

1. Dans un article précédent, «On the Possibility of Good Faith» (*Man and World*, vol. 13, n° 2, 1980), j'essayais de démontrer qu'une analyse textuelle des chapitres «La mauvaise foi» et «La psychanalyse existentielle» dans *L'Être et le Néant* de Sartre, impliquait une notion vivace de la bonne foi. Dans cet article, je tenterai de situer mon analyse textuelle dans un contexte plus étendu des écrits sartriens. (N.D.T.: Là où apparaissait l'épithète «viable» nous avons délibérément opté pour le translat français «vivace» plutôt que «valable» ou «valide» parce qu'il dénote d'emblée, à notre avis, le caractère actif et décisionnel de la notion, puisqu'il s'agit bien d'un contexte d'éthique *profonde* ou de déontologie existentielle.)

notions faibles originales se voient altérées et ne sont plus dorénavant exactement équivalentes à la «compréhension usuelle» de ces termes. Je crois que la compréhension usuelle de la bonne et de la mauvaise foi apparaît contradictoire parce que s'y confondent les nuances des notions faible et forte, nuances que cette intervention se propose de discerner. Ainsi, le procès s'instituera d'abord avec une description de ce que je désigne comme la compréhension usuelle de la bonne et de la mauvaise foi pour démontrer graduellement comment ces notions faibles, même dans leur sens confus, impliquent des notions fortes. Une fois que les notions fortes auront été délimitées, elles seront alors comparées avec ce que j'anticipe être une compréhension plus précise des notions faibles. En opérant de telles distinctions, mon objectif est de montrer qu'une notion forte vivace de la bonne foi n'existe que dans la mesure où elle est mise en contraste avec une notion forte de la mauvaise foi.

J'appelle «faible» l'acception usuelle de la notion sartrienne de «mauvaise foi» parce qu'elle a une large extension. De ce point de vue, la mauvaise foi est reçue comme un aspect nécessaire de la condition humaine, spécifiquement, comme la manière caduque avec laquelle nous devons tous faire face à notre liberté en assumant des rôles dans la société. Étant donné ce sens faible de la mauvaise foi, la bonne foi semble être, au mieux, un réveil momentané, une lueur éphémère du caractère futile de notre condition, une lueur qui n'échappe jamais complètement ni pour longtemps aux conditions de la mauvaise foi elle-même. Néanmoins, même ces sens faibles de la bonne et de la mauvaise foi ne sont pas empreints de vacuité; ils décrivent, dans la philosophie de Sartre, des traits saillants de la condition humaine, traits que je vais maintenant dépeindre et ultérieurement mettre en contraste avec ceux qui sont caractéristiques des notions fortes de la bonne et de la mauvaise foi.

Il apparaît clair que, pour Sartre, nous ne pouvons jamais échapper au fait de jouer un rôle. Il suppose que, bien que nous soyons libres et responsables des rôles que nous jouons, notre seule latitude est d'abandonner un rôle et d'en pénétrer un autre. À vrai dire, une fois que nous réalisons que nous étions à jouer un rôle et que nous avons passivement accepté la manière avec laquelle la société nous voit et nous définit, nous pouvons, avec une bonne foi apparente, réagir à cette tentative de la société de dominer notre existence, et nous pouvons essayer de nous affranchir de notre acceptation de cette domination, acceptation que nous entrevoyons maintenant comme de la mauvaise foi. Ainsi, dans *La Nausée*, le héros, Roquentin, s'exhume graduellement d'une soumission sommeillante à l'existence et de ses propres efforts superficiels en vue de procurer une signification à sa vie à travers le voyage et la routine consistant à écrire une étude savante sur le Marquis de Rollebon. En tant qu'aspect de cet éveil, les existences de ses concitoyens lui apparaissent précieuses, leurs voix creuses et leurs actions mécaniques. Il commence à entrevoir l'aspect perfide de leurs vies comme de la sienne, et il tente d'échapper à cette vision. Vers la fin du livre, Roquentin a une intuition momentanée de l'incroyable amplitude entre l'aliquiddité et le néant; il fait face à l'absurdité inconditionnelle, à savoir que n'importe quoi pourrait être. Il voit plus loin que son existence «stupide» s'est transformée en un monde à travers la conscience humaine. Sa nausée repose sur le constat que le monde en tant qu'entité signifiante ne ressortit qu'au fait de l'existence et de la liberté humaines, des faits qui ne sont en eux-mêmes que pures incidences. Suite à cette intuition, Roquentin ne semble plus s'ajuster à la société;

il décide d'écrire un roman en vue de conjurer son angoisse, et, comme l'a noté Robert Denoon Cumming, le livre *La Nausée* est ce même livre que décide d'écrire Roquentin à la fin du roman². Mais est-ce que Roquentin s'est émancipé de la mauvaise foi? Il ne le semblerait pas. Il est tout simplement devenu un romancier et assume un nouveau rôle au sein de la société «de mauvaise foi» qu'il condamne par son acte d'écriture. Cependant, quelque chose lui est survenu et sa nouvelle vie n'est pas exactement celle qu'elle était antérieurement. Roquentin ne s'est pas simplement dénoncé à lui-même dans sa mauvaise foi; il a modifié sa façon de vivre. Néanmoins, pour autant que sa nouvelle vie soit un nouveau rôle, la bonne foi de Roquentin, en toute dernière analyse, ne semble revêtir qu'une très mince signification pour lui.

Cette interprétation des notions faibles de la bonne et de la mauvaise foi peuvent être étayées d'une analyse de la notion technique de la mauvaise foi introduite par Sartre dans la première partie de *L'Être et le Néant*. Dans le contexte de la première partie, le chapitre sur la mauvaise foi tente de démontrer que les énoncés négatifs aussi bien que l'absence et le manque que nous constatons dans le monde originent de la nature de la conscience humaine en tant qu'«activité négative». Un des aspects de cette activité négative réside dans notre aptitude à nous interroger librement sur la signification de notre existence, incluant la discussion même à savoir si nous sommes libres ou non. Lorsque nous nous questionnons si résolument, l'ambiguïté qui résulte de ce questionnement peut conduire à l'anxiété et à la nausée. Qui plus est, selon Sartre, nous pouvons nous évader et nous nous évadons fréquemment de cette anxiété, et cette évasion revêt l'une des multiples formes de se

2. Cf. *The Philosophy of Jean-Paul Sartre*, éd. et introduction de Robert Denoon Cumming New York, Random House, 1965, p. 14.

mentir à soi-même, de l'auto-déception, concernant notre liberté.

Plusieurs tentatives ont été faites en vue d'expliquer comment l'auto-déception s'avère possible et même quelques-unes pour montrer que cela est impossible, mais il semble clair que, en dernière instance, nous nous méprenons parfois sur la signification de notre comportement. Pour Sartre, l'auto-déception et la mauvaise foi sont identiques, et, dans ce que je désigne comme le sens faible de ces termes, nous pouvons dire que nous ne pouvons échapper à l'auto-déception, ou à la mauvaise foi, parce que nous allons d'une auto-déception à une autre. Dans ce contexte en effet, Sartre voit même la sincérité comme étant un signe de mauvaise foi. Par exemple, nous pouvons sincèrement admettre en nous-mêmes ou devant les autres que nous sommes paresseux. Notre sincérité apparaît comme de l'honnêteté mais il s'agit d'une honnêteté qui se démarque de notre paresse et attire l'attention sur notre vertu d'honnêteté. Cette honnêteté apparente est une manière subtile de conserver intacte notre paresse. C'est une manière de nous auto-louanger pour notre apparente connaissance de nous-mêmes. Nous voyons notre sincérité comme une position idéale à partir de laquelle nous jugeons objectivement nos vicissitudes. Ce que nous n'admettons pas, c'est que notre sincérité est aussi mise en question parce qu'il ne s'agit que d'une vue partielle de nous-mêmes³. Plus encore, si nous étions réellement honnêtes en ce qui touche à notre condition nous tenterions

3. Aussi, notre dite sincérité masque souvent le fait que nous choisissons les vices que nous tolérons. Ainsi dans *Les Mouches*:

Électre: — Tu vois, Philèbe: c'est la règle du jeu. Les gens vont t'implorer pour que tu les condamnes. Mais prends bien garde de ne les juger que sur les fautes qu'ils t'avouent: les autres ne regardent personne, et ils te sauraient mauvais gré de les découvrir (Théâtre, Vol. 1 Paris, 1947, p. 39).

de la changer plutôt que de nous condamner pour des vices que nous perpétons. Relativement à la signification de notre comportement, ce sont nos actions et non pas nos jugements abstraits à notre sujet qui sont le meilleur critère de l'honnêteté. Mais, s'il est vrai que nos efforts pour nous juger sincèrement relèvent de la mauvaise foi, il semblerait alors que toute connaissance de soi est teintée d'auto-déception. Conséquemment, même notre compréhension lucide de nous-mêmes met purement en évidence la non-objectivité de notre auto-connaissance et notre prise de conscience du fait qu'il n'existe aucune position neutre d'où nous puissions évaluer notre comportement. À nouveau, au sens faible, notre bonne foi n'est seulement qu'une saisie fugitive du fait que nous ne puissions échapper à la mauvaise foi elle-même.

Notre condition universelle de «mauvaise foi» peut aussi être entendue comme ce qui nous instruit sur la manière avec laquelle nous «épuisons» continuellement notre liberté dans nos actions et décisions. Pour Sartre, nous pouvons, au sens large, être dits posséder une essence dans la mesure où nous possédons un passé, et plus longtemps nous vivons plus nous possédons un passé. Nous sommes libres de réorienter nos vies et de découvrir de nouvelles significations dans notre passé, et peu importe combien lourd se révèle le «poids» de notre passé, nous pouvons toujours accomplir des actions qui sont «en dehors du personnage» et qui sont des conversions à un nouveau personnage. Néanmoins, nous ne pouvons échapper aux décisions que nous avons prise dans le passé; nous ne pouvons nous évader ni de la voie ni de la latitude dans laquelle nous avons consommé notre liberté. Aussi nous ne pouvons nous rendre imperméables à la manière par laquelle les autres nous perçoivent et nous objectivent. Par exemple, pour Sartre, l'anti-Sémite «surdétermine» le Juif. Le Juif, par

contre, ne peut échapper à la surdétermination; il est libre seulement d'y réagir authentiquement ou inauthentiquement⁴. Finalement, ce faible, cet universel sens de la mauvaise foi semble être implicite à l'affirmation de Sartre disant que l'homme est une passion inutile et que nous devons agir dans l'angoisse, l'abandon et le désespoir. A nouveau, en acceptant cet universel, ce faible sens de la mauvaise foi, notre bonne foi ne semble être alors tout simplement, à l'instar de celui de Sisyphe, que le combat acharné dans lequel nous sommes sporadiquement conscients de l'absurdité de notre condition.

II

Bien que je crois qu'il y ait quelque valeur à accorder à l'interprétation habituelle de la notion sartrienne de la mauvaise foi, il n'en demeure pas moins à mes yeux qu'elle achoppe quant à la direction essentielle de sa pensée. Tout au long des écrits de Sartre, je crois que ces notions faibles visent et impliquent des notions fortes et restreintes que je crois utile d'introduire par la voie d'une analogie.

4. Voir Jean-Paul Sartre, *L'Anti-Sémite et le Juif*, trad. de George J. Becker, New York, Schocken Books, 1948, p. 79-141. (Toutes les références ultérieures seront faites à cette édition). Sartre ne semble pas intéressé à développer de façon consistante la distinction entre l'authenticité et l'inauthenticité d'une part, et la bonne et la mauvaise foi d'autre part. Je soupçonne cependant que l'on peut démontrer la consistance de ses vues. Dans *L'Être et le Néant*, il établit clairement que l'authenticité et l'inauthenticité sont des catégories morales et, comme telles, ne relèvent pas de l'ontologie descriptive comme il en va du phénomène de la mauvaise foi. Dans *L'Anti-Sémite et le Juif*, cependant, Sartre semble nettement dépeindre l'anti-Sémite comme étant de mauvaise foi et de ce fait répréhensible. De plus, la question de l'authenticité n'est pas soulevée en référence à l'anti-Sémite mais en relation au Juif. La mauvaise foi de l'anti-Sémite crée la situation dans laquelle le Juif doit désormais réagir soit authentiquement soit inauthentiquement. Je pense que le point de vue de Sartre est qu'objectivement

Il y a, je pense, un sens légitime mais «faible» par lequel nous pouvons affirmer que nous sommes tous fous, ou insensés. Si nous nous figurons pour un instant la signification que nos actions individuelles revêtent en rapport avec l'activité du monde, elle doivent quelquefois nous apparaître futiles, sinon ridicules et insensées. Particulièrement ceux d'entre nous qui sont engagés dans des professions académiques doivent parfois être saisis d'étonnement concernant le sens de nos vies en regard de tant de pauvreté dans le monde, d'une telle pléthore de constantes préparations pour la guerre et d'une telle dépense en ressources et en énergies humaines. Face à un tel non-sens qui pourrait se targuer d'être sensé? Cependant, il se trouve des gens qui sont atteints d'un type différent et plus spécifique de folie; il y a des gens qui souffrent de prétendues maladies telles que la schizophrénie et la mélancolie. Ils souffrent dans leur folie à un degré que nous n'avons pas à subir dans les nôtres. Nous pouvons toujours dire qu'il n'y a aucun sens à vouloir les aider puisque nous allons tout simplement les déplacer vers un autre type de maladie. Mais ce raisonnement est un sophisme. Ils ont droit à une existence plus humaine même si, d'une perspective différente, cette existence est en elle-même une espèce très insensée d'existence. Il y a donc une notion forte et restreinte de la folie et, en opposition à celle-ci, une notion vivace de la raison («sanity»). De façon analogue, je crois qu'une bonne part des écrits de Sartre font référence à une notion forte et restreinte de la mauvaise foi par rapport à laquelle est impliquée une notion vivace de la bonne foi.

la conscience de l'anti-Sémite réside dans une orientation globale et pré-réflexive fallacieusement ordonnée vers le monde; néanmoins, la question restera toujours ouverte à savoir jusqu'à quelle limite l'anti-Sémite est responsable pour sa condition. Ainsi, sans égard à la culpabilité de l'anti-Sémite, sa condition pré-réflexive de mauvaise foi crée la situation dans laquelle le Juif, sur le plan réflexif et surtout moral, doit réagir ou authentiquement ou inauthentiquement.

Avant de porter notre attention vers *L'Être et le Néant*, j'aimerais illustrer comment je vois opérer les notions fortes de la bonne et de la mauvaise foi dans *L'Anti-Sémite et le Juif* de Sartre. En dépeignant l'anti-Sémite, Sartre nous le caractérise comme un homme qui a peur à la fois de lui-même et de la vérité. Il a peur de lui-même parce qu'il est libre, et il a peur de la vérité en cela qu'elle ne peut être connue qu'indéfiniment. Pour se cacher de sa peur, il se concentre sur le Juif en tant que symbole patent du mal qui doit être surmonté afin de permettre au bien d'émerger dans le monde. Une fois que le mal, symbolisé par le Juif, est éliminé, l'anti-Sémite croit que le principe positif du bien opère automatiquement au sein du monde. Sartre dit :

Mais comment peut-on choisir de raisonner faux? C'est qu'on a la nostalgie de l'imperméabilité. L'homme sensé cherche en gémissant... Mais il y a des gens qui sont attirés par la permanence de la pierre... Et ce qui les effraie, ce n'est pas le contenu de la vérité, qu'ils ne soupçonnent même pas, mais la forme du vrai, cet objet d'indéfinie approximation (*Réflexion sur la question juive*, Paris, Gallimard, 1954, p. 21).

Un homme qui trouve naturel de dénoncer les hommes ne peut avoir notre conception de l'humain; même ceux dont il se fait le bienfaiteur, il ne les voit pas avec nos yeux, sa générosité, sa douceur, ne sont pas semblables à notre douceur, à notre générosité, on ne peut pas localiser la passion (p.25). Ainsi l'antisémitisme est-il originalement un Manichéisme, il explique le train du monde par la lutte du principe du Bien contre le principe du Mal... (p.48). Dès lors, le Bien consiste avant tout à détruire le Mal. Sous l'amertume de l'antisémite se dissimule cette croyance optimiste que l'harmonie, une fois le Mal évincé, se rétablira d'elle-même (p. 51).

Je crois que ces textes mettent en évidence le fait que Sartre décrit un type spécifique de conscience. Dans le contexte de cet article, l'anti-Sémite est de mauvaise foi dans un sens très spécifique et très fort du terme, sans quoi il ne saurait y avoir de raison pour Sartre de le prélever en vue d'une condamnation. Par ailleurs, eu égard spécialement à cette condamnation de l'anti-Sémite, se trouve implicite ce constat, à savoir que les autres

peuvent se dispenser d'afficher un point de vue manichéen et ainsi agir de bonne foi, aussi au sens fort du terme.

Pour revenir maintenant à *L'Être et le Néant*, je pense que des notions fortes de la bonne et de la mauvaise foi sont aussi implicites tout au long de l'ontologie descriptive de Sartre. À cet égard, je pense que le chapitre concernant la mauvaise foi devrait être lu comme présentant le fondement pour la description des deux différentes voies par lesquelles la conscience peut apparaître en tant que structure de croyance. En me référant à la conscience en tant que structure de croyance, je me trouve à suggérer que Sartre entrevoit la croyance comme un aspect intrinsèque de la prise de conscience. Mais je ne pense pas qu'il soit ici nécessaire ou fructueux d'élaborer sur cette assomption⁵. Néanmoins, on doit noter ceci: la croyance n'est pas simplement distincte de la connaissance par une relation à un objet; c'est-à-dire que pour Sartre la structure intentionnelle requiert que *l'acte* de croyance soit distingué de *l'acte* de connaissance. Le point que je souhaiterais amener dès maintenant réside en ce que, à mon avis, cette structure de croyance se voit elle-même distinguée ultérieurement chez Sartre en deux types fondamentaux. La structure intentionnelle de la croyance de mauvaise foi est fondamentalement différente de la structure intentionnelle de la croyance de bonne foi, c'est-à-dire que les personnes de mauvaise foi se distinguent non seulement par *ce qu'elles* croient mais par la *manière* dont elles croient.

5. Ce que je suggère est que la croyance, pour Sartre, est la conscience elle-même vue sous un certain aspect. En particulier, la croyance fait référence au rapport, au sein du cogito pré-réflexif du soi non-thétique à son ipsité idéale. C'est-à-dire que notre «projet» est une structure de croyance. En outre je crois que la vision de Sartre sur la bonne et la mauvaise foi revêt une signification indépendante de cette ontologie. cf. *L'Être et le Néant* de Jean-Paul Sartre, trad. de Hazel Barnes, New York, Philosophical Library, 1956, p. 47-105. Voir aussi mon *Commentary on Jean-Paul Sartre's «Being and Nothingness»*, New York, Harper and Row, 1974; réédité avec une nouvelle introduction, Chicago, University of Chicago Press, 1980, p. 78-110.

Je pense que Sartre pose les fondements pour la description de la bonne et de la mauvaise foi comme deux voies fondamentalement différentes de la croyance dans le chapitre «La mauvaise foi» dans *L'Être et le Néant*.

Car la mauvaise foi ne conserve pas les normes et les critères de la vérité comme ils sont acceptés par la pensée critique de bonne foi. Ce dont elle décide en effet, d'abord, c'est de la nature de la vérité. Avec la mauvaise foi apparaît une vérité, une méthode de penser, un type d'être des objets... En conséquence, un type d'évidences singulier apparaît l'évidence *non persuasive*... Ainsi, la mauvaise foi dans son projet primitif, et dès son surgissement, décide de la nature exacte de ses exigences, elle se dessine tout entière dans la résolution qu'elle prend de *ne pas trop demander*, de se tenir pour satisfaite quand elle sera mal persuadée, de forcer par décision ses adhésions à des vérités incertaines. Ce projet premier de mauvaise foi est une décision de mauvaise foi sur la nature de la foi (*L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 108-109).

Je considère la dernière phrase ci-haut citée comme tout à fait cruciale. «Ce projet premier de mauvaise foi est une décision de mauvaise foi sur la nature de la foi.» La bonne et la mauvaise foi ne se distinguent donc pas par leur relation aux objets, mais par leur relation à la foi elle-même. En se dégageant du problème de ce qui est rendu signifiant dans la description de la bonne et de la mauvaise foi en tant que «décisions», et en portant tout simplement notre attention sur leur mode de distinction en tant que croyances, nous constatons fort simplement que la bonne foi est une foi critique et la mauvaise foi une foi non critique. Cet aspect non critique de la mauvaise foi s'enracine dans la façon même de «voir» la foi ou la croyance. Une des conséquences en est que la mauvaise foi ne reconnaît pas le caractère non critique de son propre «point de vue» («stance») parce que sa vision globale inclut une vision «appropriée» du critère. Évidemment, toute croyance est basée sur une évidence probable et il n'existe aucun critère *a priori* permettant de soupeser la prétention critique de cette évidence. Une conscience de mauvaise foi, au sens fort

du terme, doit, je pense, être présentée comme celle qui altère la nature de l'évidence en fonction même de ses fins. Cette tactique peut réussir et ne pas s'abîmer dans une simple prise de conscience cynique de l'aspect fallacieux parce que l'évidence du croire est effectivement ambiguë: la croyance ne peut jamais être totalement justifiée⁶. En effet, Sartre suggère qu'une personne de mauvaise foi, au sens fort du terme, fait usage de l'ambiguïté connaturelle à la croyance en vue d'atteindre à ses propres fins. S'il n'est point d'idéaux absolus, dès lors il n'y a pas de critère absolu et la personne de mauvaise foi est libre de croire que n'importe quoi peut entrer dans sa sphère de croyance. La personne de mauvaise foi n'explique pas cette attitude; elle détourne plutôt son esprit des aperçus sur sa propre condition. Ironiquement, cet individu ressortit le plus souvent au type de personne qui semble nécessiter des idéaux absolus, et du fait qu'ils sont manquants au sein du monde il les invente là où il en a besoin et croit simultanément qu'ils y étaient réellement pour qu'il les y découvre.

Or dans le contexte de *L'Être et le Néant*, le sens plénier de la notion forte de mauvaise foi n'est pas élaboré, je crois, avant la section «La psychanalyse existentielle» dans la quatrième partie. En effet, je pense qu'il est crucial de lire le chapitre de Sartre sur la mauvaise foi en relation avec la totalité de la quatrième partie. Le point-limite où la vision sartrienne de la conscience peut être mise et comprise en rapport avec

6. On déclare fréquemment que Sartre nous a fourni une excellente description de l'auto-déception, mais qu'il ne nous a pas démontré comment cela était possible. Mais je pense que Sartre nous a tout au moins exposé qu'une auto-déception abyssale peut se manifester. En effet, comme j'espère pouvoir le démontrer, j'entrevois la mauvaise foi, au sens fort, comme un type spécifique d'auto-déception profondément enracinée. Le point qui est sous-estimé, même dans le traitement généralement attachant de Fingarette (Herbert Fingarette, *Self-Deception*, New York, 1969), tient en

celle de Freud devient clair ici. Contrairement à Freud, Sartre affirme que nous choisissons notre névrose. Ici à nouveau, je pense qu'il est utile de faire la distinction entre un sens faible et un sens fort de la «névrose». Bien que nous soyons tous atteints de quelques aberrations psychiques, je crois comprendre que Sartre, dans cette section, est principalement préoccupé par une notion précise et restreinte de la névrose en tant qu'auto-déception abyssale. Ainsi, concernant le complexe d'infériorité, Sartre dit «Cette infériorité contre laquelle je lutte et que pourtant je reconnais, je l'ai *choisie* dès l'origine» (*Op. cit.*, p. 537). Un simple exemple peut illustrer la façon dont j'envisage que ce «choix» puisse se produire: Imaginez qu'un enfant ait étudié et ensuite échoué à son premier examen en mathématiques. Cet échec pourrait s'avérer une expérience cruciale pour l'enfant; il peut avoir à faire face à l'éventualité qu'à l'avenir même ses meilleurs efforts en mathématiques aussi bien qu'en d'autres matières puissent résulter en échecs. Evidemment, cet échec singulier n'infère que peu sur ses futures chances d'atteindre le succès; mais pour l'enfant cette évidence peut se révéler suffisante pour justifier le rejet d'efforts ultérieurs comme possibilités d'échecs. En fait, il y a matière à démontrer que, sans qu'il y ait faute de sa part, ou la nature ou les circonstances lui ont valu une pauvre prestation en

ce que la façon paradoxale avec laquelle Sartre décrit la conscience n'est point due, à son penchant désordonné pour un langage coloré, mais est plutôt significative de la visée d'un aspect paradoxal de la conscience elle-même. En bref, pour Sartre toute croyance en p implique une non-croyance en p . C'est-à-dire, nous ne pouvons jamais croire en p à un point tel que nous éliminions entièrement l'attitude de non-croyance en p ; de plus, c'est seulement par un effort, qui est caractéristique de la mauvaise foi, que nous maintenons un semblant de croyance inaltérable en p . Ainsi, *entreprendre* une analyse de l'auto-déception en la décrivant simplement comme une croyance simultanée en p et *non-p*, équivaut à imposer une simplicité et une homogénéité à la conscience qui rend impossible philosophiquement l'explication de l'auto-déception.

mathématiques. Mais si tel est le cas, pourquoi étudier alors? Si l'enfant «raisonne» de cette façon, il échouera de toute évidence aux prochains examens, engendrant par là même l'évidence requise pour l'amener à croire que, même en l'absence de quelque faute de sa part, l'aptitude en mathématiques lui fait défaut. Plus tard dans sa vie il lui deviendra peut-être utile ou nécessaire d'apprendre les mathématiques et il pourra alors utiliser le « pouvoir de sa volonté » pour vaincre son « manque d'aptitude » en mathématiques. Ici, Sartre est en accord avec Freud sur le fait que l'individu qui lutte avec lui-même ne s'en prend pas aux problèmes réels et même s'il réussit à surmonter son « inaptitude » à apprendre les mathématiques, une autre aberration psychique verra le jour jusqu'à ce qu'il se confronte à l'expérience originale qu'il refoule. Évidemment, pour Freud, l'expérience originale que cet individu refuse d'affronter n'est pas directement reliée aux mathématiques; pour Sartre, au contraire, l'expérience primitive réside précisément dans son « choix » de croire d'une manière non critique à sa propre aptitude lacunaire en mathématiques. En effet, pour Sartre, ce complexe d'infériorité peut constituer un dispositif servant à masquer un désir de supériorité. Une peur extrême de l'échec peut recouvrir un désir d'achèvement et, dans une telle interprétation, le complexe d'infériorité est auto-déceptif dans son projet même. L'enfant désire implicitement s'exécuter avec succès mais la crainte de l'échec engendre l'évidence qu'il aurait été en mesure de parvenir au succès si les circonstances et la nature n'avaient pas été contre lui. Il peut donc soutenir la croyance simultanée en ses aptitudes supérieures et en sa justification de ne pas même tenter de s'accomplir dans la mesure de ces aptitudes. Plus encore, si, dans une phase ultérieure, il prétendait « sincèrement » désirer surmonter son complexe d'infériorité, dans ce cas son blocage mental en mathématiques, sans admettre sa fuite originale devant

l'effort et sa peur de l'échec, dès lors sa «sincérité» serait de mauvaise foi, au sens fort du terme.

III

J'aimerais conclure cette esquisse en essayant de rendre plus claires les notions fortes de la bonne et de la mauvaise foi. Vers la fin, je comparerai brièvement les notions fortes avec les sens revisés des notions faibles évoquées au début de cet article.

Il est clair que nous ne pouvons à chaque instant questionner les rôles que nous jouons dans la société ainsi que la signification de notre existence. La possibilité de questionnement est toujours là, et ceci suffit à nous rendre responsables du fait de continuer dans les rôles que nous avons choisis. Nous devons choisir de jouer des rôles mais tout dépend de la façon dont nous sommes situés par rapport à nos rôles. Si nous acceptons nos rôles comme nous étant octroyés par la nature ou par la société tandis qu'en fait nous les avons choisis, alors nous vivons dans une mauvaise foi, au sens fort du terme. Dans ce cas, nous ne faisons pas face à ce que Sartre appelle notre «choix fondamental», nous apercevons plutôt notre liberté en tant qu'elle concerne tout simplement nos délibérations au sujet de nos actions à l'intérieur de notre rôle. Cette liberté, cependant, est déceptive; elle nous limite aux choix relativement mineurs dans le cadre de notre présent rôle et occulte donc notre responsabilité envers le choix du rôle lui-même. Sartre dit que lorsque nous délibérons, «les cartes sont jetées» et veut nous signifier ainsi qu'en général nos délibérations gardent intact le caractère global de notre style de vie, tout comme lorsqu'un professeur de philosophie délibère au sujet du manuel à utiliser, et ne se

questionne jamais sur son rôle dans la société en tant que professeur. Pour Sartre, cette «liberté» est inintéressante et, pour la majeure partie, prévisible. Mais si notre professeur de philosophie décidait tout à coup de faire son chemin dans la vie en tant que peintre, ce «choix», ou cette conversion, représenterait une utilisation réelle de la liberté. En cette instance, les délibérations qui ont précédé la conversion pourraient ultérieurement rendre la conversion raisonnable mais ne pourraient jamais en rendre pleinement compte parce que, avant le changement, toutes les délibérations étaient au diapason du style de vie antécédent. Dans un tel cas il y a un saut authentique. Mais la description ci-dessus doit être qualifiée. Les sauts sont rares et il semblerait donc que nous ne soyons que rarement dans une position qui nous permette d'exercer notre liberté réelle. Ceci n'est pas tout à fait vrai. Le point de vue de Sartre est, je crois, que des augures de la possibilité d'un changement radical émergent de temps à autre des dessous de nos choix quotidiens. Le professeur de philosophie, qui est à délibérer sur le choix d'un manuel, réalisera de temps en temps que son choix de tous les jours constitue aussi une manière de choisir de continuer son style de vie en tant que professeur collégial, et ce choix de continuer son rôle s'avère intéressant et significatif. Pour rendre notre description plus transparente ici, nous pouvons tenter de visualiser notre professeur continuant son style de vie par le sentier d'une bonne ou d'une mauvaise foi. Ce portrait, cependant, sera basé sur une supposition: nous devons assumer le fait que toute personne connaissant une vie relativement confortable sera en mesure d'accueillir des impressions naissant d'un contexte plus large et dans lequel il peut entrevoir son propre style de vie en tant que «rôle» et entrevoir ainsi de réelles possibilités d'alternative pour lui-même. Étant donné cette supposition, le professeur de bonne foi se permettra *quelquefois* de prendre position et

de chercher à propos de ces impressions passagères en quoi son style de vie constitue un rôle qui peut être changé. En cela, il peut arriver que les conditions sociales entraînent que de continuer un tel rôle apparaisse irraisonnable. Le professeur de mauvaise foi doit être visualisé comme celui dont le mode de vie habituel le détourne de la confrontation à ces lueurs issues d'un contexte plus large qui lui dévoilerait son style de vie en tant que rôle. Qui plus est, et ceci constitue la différence précise entre la bonne et la mauvaise foi, le professeur vivant dans la mauvaise foi peut perpétuer son style de vie parce qu'il possède une notion faussée de la croyance qui elle-même le met à l'abri de son style de vie non critique. Cette stance non critique, cependant, semble aller à l'encontre de la tendance naturelle de la conscience à s'auto-questionner ainsi, selon Sartre, l'individu vivant dans la mauvaise foi expérimentera des moments d'anxiété.

Au sens fort de ces termes, la bonne et la mauvaise foi apparaissent donc comme deux voies différentes du commerce avec l'ambiguïté inhérente à tout acte de croyance. La bonne foi accepte l'ambiguïté et ne s'en sert pas comme excuse au fait d'être non critique; la mauvaise foi utilise l'ambiguïté à ses propres fins en vue de justifier ses attitudes non critiques. Une des façons de comprendre en quoi cette stance non critique peut être soutenue consiste à visualiser une attitude de mauvaise foi comme projetant un idéal de bonne foi impossible. Si l'idéal de bonne foi est vu comme impossible à atteindre, alors la mauvaise foi est libre de ne point tenir compte de la non criticité de sa propre croyance ⁷. En effet, la mauvaise foi peut donc être entendue comme une croyance se voulant telle que si la bonne foi s'avère impossible, dès lors la mauvaise foi est

7. Dans mon article, «On the Possibility of Good Faith», *op. cit.*, J'ai présenté une analyse plus détaillée de la distinction entre l'idéal de bonne foi et la

tout aussi impossible. C'est-à-dire que la croyance est simplement la croyance et toute croyance est aussi bonne qu'une autre. Pour nous répéter, la mauvaise foi ne peut se maintenir en tant que croyance valide que parce parce qu'il n'existe en fait, aucun critère absolu ou *A priori* par lequel classer les croyances comme critiques ou non critiques. Encore qu'il y ait un monde de différences entre celui qui tente de s'en tenir à des croyances raisonnables et celui qui élude l'effort parce qu'il n'y a pas de garanties initiales que la raison atteigne la vérité. Pour amplifier ce point de vue avec un exemple de plus: un soldat peut dire que son rôle est d'obéir aux ordres et que si quelqu'un se mettait à questionner sans cesse les supérieurs il y aurait de l'anarchie. Mais s'agit-il jamais de questionner tous les ordres tout le temps, ou est-ce que ce raisonnement s'emploie comme excuse afin de se soustraire au fardeau d'avoir à vivre dans la possibilité qu'il y ait lieu parfois de remettre en question les ordres?

Je pense que les mêmes notions fortes de la bonne et de la mauvaise foi peuvent être repérées dans *La Nausée* de Sartre. Il m'apparaît clair que Roquentin ne retombe pas, à la fin du roman, dans la même mauvaise foi avec laquelle il se trouvait à vivre au tout début. D'abord, il se détournait de sa liberté, et connaissait une vie marquée par un sens fort de la mauvaise foi. À la fin du livre, il retourne de fait à un rôle, comme nous le devons tous faire, mais je crois qu'il y a une différence de fond. Dorénavant, il ne se détourne plus de sa liberté, il a plutôt opté consciemment pour un rôle, un rôle qui, comme tous les autres, n'apporte pas de solution parfaite à la menace d'une soustraction à la responsabilité. Il n'existe aucun rôle qui, en lui-même, donne un sens à la vie⁸.

bonne foi. De plus, j'ai aussi essayé d'indiquer comment le «pouvoir de la volonté» agit pour accomplir l'auto-déception qui est de mauvaise foi, dans le sens fort de ce terme.

8. Dans le concret, on détermine toujours la signification d'une existence par un rôle mais le rôle, par lui-même, ne donne pas le sens à une existence.

Mais une vie de bonne foi, au sens fort, en est une qui tente d'améliorer un monde infesté de rôles déterminés par les autres. Le premier pas à accomplir est de se rendre compte que les rôles dans la société ne sont pas déterminés par la nature, et c'est ce que Roquentin perçoit à la fin du roman. Le miroir que ses écrits présentent à lui-même et au monde n'est en rien une conclusion mais bien un commencement à partir duquel une mutation est possible. Mais le monde est chargé d'une «archéologie» de sens, et Roquentin doit être disposé pour une prise de conscience constante dans la mesure où il voit encore certains aspects de la vie comme «naturels» alors qu'en fait ce ne sont que des rôles déterminés par la société. Néanmoins, c'est sa conversion à la bonne foi qui le prédispose à reconnaître sa «mauvaise foi» latente⁹. Plus encore, je crois que c'est ce sens fort de la bonne foi qui a permis à Sartre de reconnaître que des aspects de ses vues précédentes étaient de mauvaise foi. Par exemple, Sartre s'est rendu compte plus tard apparemment que ses descriptions de la liberté dans *L'Être et le Néant* assumaient une certaine ouverture comme étant naturelle à la société alors qu'en fait elles ne reflétaient simplement que sa vie cosmopolite, relativement confortable. Ainsi il aperçoit une progression de la «mauvaise foi» à la bonne foi dans les vues sur la liberté exprimées en premier dans *L'Être et le Néant* et plus tard dans des oeuvres comme *Saint Genet*, et dans la *Critique de la raison dialectique*. Cette progression, cependant, fait directement suite à la notion forte de la bonne foi impliquée dans *L'Être et le Néant*.

Je pense que les sens faible et fort de la bonne et de la mauvaise foi sont reliés. Le sens faible de la mauvaise foi attire l'attention sur la tendance et le danger de s'esquiver devant l'ambiguïté qui résulte du fait qu'une

9. C'est-à-dire, la «mauvaise foi» dans le *nouveau* sens faible auquel il a été fait référence au début de cet article.

grande partie de notre existence est basée sur la croyance. La mauvaise foi, au sens faible, attire ainsi l'attention sur l'éventualité de la mauvaise foi au sens fort. Cependant, quelqu'un peut nettement vivre dans la mauvaise foi, au sens faible, tout en vivant dans la bonne foi au sens fort.

Mais nous pouvons encore nous demander s'il convient réellement d'appliquer le nom de «mauvaise foi» à la condition humaine en général, même au sens faible du terme. La question de la convenance est en effet une question ouverte; le terme, cependant, vise un aspect particulier de la vie que nous connaissons dans notre présente société. La société rend très difficile à la personne moyenne l'interrogation sur le sens de la vie et sur les valeurs du jeu d'un rôle. Nous ne sommes pas concernés ici avec les bénéfices manifestes qui découlent de la société. Le point de la discussion demeure la facilité avec laquelle la présente société peut altérer la conscience humaine et le fait de jouer un rôle de telle sorte qu'il semble naturel d'accomplir ce qui est nettement fallacieux. Que le III^e Reich ait pu exister confronte la philosophie avec un fait qui ne peut être ignoré, nommément que, dans le concret, il existe, inhérente à la société d'aujourd'hui, une tendance à acheter la sécurité à n'importe quel prix et à croire que cette acquisition est raisonnable. La question ne consiste pas à savoir si la nature humaine est corrompue, mais si l'individu moyen fera l'effort requis en vue de vivre librement. Quand la société rend difficile aux individus l'opportunité de suivre leur propre conscience, il apparaît alors comme un fait historique que peu le feront effectivement. Si cette tendance dans la nature humaine est appelée de la «mauvaise foi», c'est fait, je crois, en guise d'avertissement que la société elle-même doit être ouverte et doit encourager le questionnement pour que la

personne moyenne puisse s'affranchir d'une existence de mauvaise foi, au sens fort du terme.

Je vois qu'en évoquant la dimension sociale j'ai déjà altéré mon paradigme original, et il m'apparaît clair que cette dimension est requise en vue d'en arriver à un schéma complet de la bonne et de la mauvaise foi. En effet, dans le contexte de la philosophie de Sartre, une distinction ultérieure et il me semble, utile en vue de compléter le tableau, devrait être faite entre, d'une part la bonne et la mauvaise foi et d'autre part l'authenticité et l'inauthenticité. Dès lors les présentes descriptions doivent être reçues comme un résumé («abstract»). Elles décrivent surtout, des aspects partiels des deux façons fondamentales par lesquelles une personne, dans une société en général ouverte, peut manifester ses croyances et sa liberté. Car même dans une société ouverte une existence libre constitue un défi que certains de bonne foi embrassent et que d'autres de mauvaise foi évitent.

Introduction à la lecture de George Orwell

Jacques G. Ruelland

*Professeur au département de philosophie
du CÉGEP Édouard-Montpetit*

Introduction à la lecture
de George Orwell

Jacques G. Ruffin

Professeur au département de philosophie
de l'Université de Montréal

Certaines personnes voient en *1984*, le dernier roman écrit par George Orwell avant sa mort, une sorte de testament littéraire. Par ailleurs, nombre d'études tendent à démontrer que *1984* n'est pas un simple roman de science-fiction, mais un très sérieux avertissement de l'auteur contre le totalitarisme. Qu'en est-il exactement? Orwell considérait-il *1984* comme une prophétie ou comme une vision foudroyante de la situation mondiale au début de la guerre froide? Si l'auteur considérait lui-même *1984* comme un cri d'alarme lancé contre la montée du totalitarisme, cela infirme-t-il l'hypothèse selon laquelle *1984* est une oeuvre prophétique? *1984* constitue-t-il un roman original, particulier, dans l'oeuvre abondante de George Orwell, ou bien, sans le considérer comme une oeuvre autobiographique, ne peut-on y voir l'aboutissement de toute la conception orwellienne du socialisme? Ce texte tente d'apporter des éléments de réponses à ces différentes questions.

1. Qui était George Orwell?

George Orwell, de son vrai nom Eric Arthur Blair, est né le 25 juin 1903 à Motihari au Bengale; il est mort de la tuberculose le 21 janvier 1950 à Londres. Son père était fonctionnaire de la Section Opium du gouvernement britannique installé en Inde. En 1904, Mrs. Blair revint en Angleterre avec ses deux enfants, Marjorie, née en 1898, et Eric. Elle ne revit pas son mari avant 1907, lorsqu'il obtint une permission de quatre mois pour retourner en Angleterre; April, la puînée de la famille, fut conçue pendant cette période. L'absence de son père — qui revint définitivement en 1911 — et l'écart d'âge (5 ans) entre ses soeurs et lui provoquèrent chez Eric un sentiment d'exclusion, de solitude; il souffrait de certains complexes, il se trouvait laid et malodorant, et éprouvait de la culpabilité. Il avait de la difficulté à se faire des amis. Élevé au milieu de femmes, il se fit surtout des amies, bien que l'on constate chez lui une certaine incompréhension à l'égard de la gent féminine. Son physique mince et élancé (adulte, il mesurait 1 m 90, c'est-à-dire 6' 3") l'a toujours embarrassé. Eric n'était pas un étudiant brillant. Ses parents l'avaient pourtant envoyé dans les meilleurs collèges: l'école du couvent de Henley à 8 ans; puis le collège de St. Cyprian où l'on préparait les élèves à accéder aux collèges pré-universitaires; enfin Eton, collège de très grande renommée, qui aurait dû conduire Eric Blair à l'Université d'Orxford. C'est sans enthousiasme qu'il fréquenta ces différentes écoles. Il n'avait pas d'autre ambition que d'être, comme son père, un simple fonctionnaire en Inde. Il quitta Eton en décembre 1921 et, après avoir réussi les examens d'entrée du Bureau indien, il s'enrôla dans la police impériale ¹.

1. Bernard Crick, *George Orwell. Une vie*, Paris, Balland, 1982. Traduit de l'anglais par Jean Clem. Titre original: *George Orwell. A Life*, Londres, Secker & Warburg, 1980. L'édition de Balland comprend quelques photographies; une autre édition française, sans illustration, a été faite dans la collection

Comment cet être étrange est-il devenu un célèbre écrivain politique? George Orwell tâta d'abord plusieurs formes d'écritures: poèmes, essais, nouvelles, comptes-rendus, romans, etc., mais c'est dans le roman et la nouvelle qu'il excella. C'est surtout sa sensibilité, exacerbée par les problèmes qu'il vivait, qui lui permit de se diriger vers une carrière d'écrivain. Dans *Le Quai de Wigan*, il raconte comment, dès la petite école, on inculquait des préjugés de classe aux enfants de la «classe moyenne supérieure» dans laquelle lui-même se situait. Cette conscience de classe — à peine développée, faut-il le dire — fut l'embryon qui plus tard lui fit adopter un point de vue socialiste et orienta toute sa carrière vers la critique de l'usage abusif du pouvoir, de l'autocratie et du totalitarisme.

2. La conception orwellienne du socialisme

Orwell est connu pour sa critique du totalitarisme. avec Jean-Daniel Jurgensen, je pense que «sa renommée ne cessera de grandir et sa stature de s'affirmer à la fois comme écrivain et comme penseur²». Par ailleurs, Simon Leys souhaite que l'évolution politique et la marche des événements réussissent finalement à faire d'Orwell «un écrivain définitivement dépassé, qu'on ne relira plus guère que pour satisfaire une curiosité historique»; mais Leys admet que l'oeuvre d'Orwell est, dans le monde actuel, la seule qui soit d'un usage *pratique*, urgent et immédiat³. Orwell s'est attaqué sans détour au problème le plus terrible de notre époque, avec un talent d'écrivain et d'artiste qui n'est sous-estimé que par ceux qui ne l'ont pas lu; parmi les critiques du totalitarisme, il est le

«Folio» au début de 1984. La lecture de ce livre est absolument indispensable à ceux qui s'intéressent à Orwell et à l'histoire littéraire et politique contemporaine; son style riche et son abondante documentation en font une oeuvre à lire absolument.

2. Jean-Daniel Jurgensen, *Orwell ou la route de 1984*, Paris, Laffont, 1983, p. 206.

3. Simon Leys, *Orwell ou l'horreur de la politique*, Paris, Hermann, 1984, p. 56.

seul à être allé jusqu'au fond du problème, et il ne l'a pas fait au nom d'une vision pessimiste ou rétrograde, mais de sa croyance la plus profonde, une foi ardente dans une valeur éternelle que certains veulent en vain croire dépassée: la liberté humaine.

Toute la vie d'Orwell se résume à ce thème: l'affirmation de la liberté. De *Tragédie birmane* à *1984*, la même vision de la liberté grandit, se développe et s'affirme à travers une vision toujours plus précise du socialisme.

C'est son expérience scolaire qui l'amena à rejeter l'impérialisme quand il se trouva en Birmanie, et à se placer à jamais aux côtés des opprimés. Il fit à l'école l'expérience d'une institution autocratique, quasi totalitaire. À Eton, Blair n'était pas aussi proche du socialisme qu'il le fit croire par la suite, même si les idées du socialisme lui étaient familières, et même s'il se servait de celles-ci dans ses assauts contre l'autorité. H.G. Wells et Jack London lui demeurèrent «proches» toute sa vie: c'étaient des socialistes qui cherchaient à atteindre les classes moyennes et non des intellectuels ou des littérateurs qui écrivaient pour leurs semblables. Adolescent, Blair était anormalement conscient des différences que peut engendrer dans la vie le manque d'argent, mais il lui fallut dix années au moins pour voir ces différences sous un angle socialiste. À cette conception du socialisme, acquise en Birmanie (où il séjourna de 1922 à 1927), il ajouta une bonne morale antiraciste. Blair eut dès le début de son séjour en Birmanie le sentiment qu'il devait se joindre aux rebelles qui se révoltaient, déjà en 1923, contre la puissance impériale. «Il voulait éviter à tout prix de devenir un «rouage de l'engrenage du despotisme», comme il l'écrivit plus tard ⁴», car lorsque l'homme blanc devient un tyran, c'est sa propre liberté

4. Bernard Crick, *op. cit.*, p. 123.

qu'il détruit. C'est en Birmanie que Blair développa réellement le désir d'écrire des livres. Il démissionna de son poste pour écrire, mais aussi parce qu'il ne pouvait plus être au service d'un impérialisme qu'il considérait comme une entreprise de racket. Dans *Le Quai de Wigan*, il écrivait:

J'avais tout réduit à une simple théorie selon laquelle les opprimés ont toujours raison et les oppresseurs toujours tort: une théorie erronée, mais qui résultait naturellement de ce que l'on ressent lorsqu'on est soi-même un oppresseur. Je comprenais que non seulement je devais fuir l'impérialisme mais aussi toute forme de domination de l'homme par l'homme. Je voulais m'immerger, descendre parmi les opprimés, être l'un d'eux et de leur côté contre les tyrans⁵.

Sa haine particulière contre l'impérialisme s'étendit rapidement, à la fin de son séjour en Birmanie, à toute forme d'autocratie. Il développa une forte méfiance envers toute autorité. Dans *Tragédie birmane*⁶, «attaque nerveuse, brutale et même violente contre les Anglo-Indiens», comme la qualifie Cyril Connolly⁷, on ne trouve qu'une protestation individualiste contre la tutelle étrangère et l'autocratie. Cette protestation est compatible avec le socialisme libertaire, le socialisme de Mill ou encore l'anti-impérialisme tory. Orwell n'avait pas encore épousé les idées socialistes lorsqu'il écrivait *Tragédie birmane*, mais il s'en servait déjà à des fins politiques dans des prises de position individualistes. Entre 1922 et 1927, Blair n'était pas tory, et son séjour en Birmanie ne l'a pas fait devenir socialiste, mais il adoptait déjà spontanément des opinions qui le pousseront plus tard vers le socialisme.

5. George Orwell, *Le Quai de Wigan*, Paris, Éditions Champ libre, 1982. Traduit de l'anglais par Michel Pétris; titre original: *The Road to Wigan Pier*, Londres, Victor Gollancz, 1937.

6. George Orwell, *Tragédie birmane*, Paris, Nagel, 1946 (épuisé). Traduit de l'anglais; titre original: *Burmese Days*, New York, Harper, 1934.

7. Cyril Connolly, Critique de *Tragédie birmane* dans *The New Statesman and Nation*, quotidien londonien, 6 juillet 1935.

À son retour en Birmanie, Blair voulut vivre la condition des misérables. Errant à Paris et à Londres de 1928 à 1931, il considérait qu'il est mal d'opprimer ses semblables, car le pouvoir arbitraire et les privilèges corrompent toujours; et pour écrire sur les conditions de vie des pauvres et des opprimés, c'est mieux de les partager même pour peu de temps, que de simplement les observer. Il n'y a rien dans son enfance qui autorise une interprétation totalement psychologique plutôt qu'une interprétation sociale et politique de l'expérience de Blair en Birmanie, puis à Paris et à Londres, expérience qui s'est traduite par la publication, en 1933, de son roman *Dans la dèche à Paris et à Londres*. Bien sûr, Blair voulait apaiser son double sentiment de culpabilité: celui de privilège de classe et celui de la domination de l'Empire britannique. Mais ces sentiments étaient avant tout des sentiments politiques, provoqués par l'observation d'une situation politico-sociale, et non le résultat d'un conflit psychologique vécu dans son enfance ou son adolescence et non résolu à l'âge adulte, comme les psychanalystes freudiens auraient tendance à l'affirmer. Avant 1922, et même jusqu'en 1927, on peut affirmer que Blair était avant tout individualiste, que le sort d'autrui lui importait moins que le sien, et que ses prises de position aux allures socialistes n'engageaient que sa vision de la politique au sens large, non la conception qu'il se faisait de lui-même, ou la conception qu'il se faisait de telle ou telle situation politique particulière. On pourrait penser, comme beaucoup, que Blair avait des mobiles littéraires en allant errer à Paris et à Londres; je crois au contraire que son souci de vérité en faisait à ce moment un écrivain beaucoup plus social ou politique qu'un écrivain soucieux d'inclure dans ses livres des éléments pittoresques. Et Dieu sait si le style des écrivains politiques n'est pas toujours littéraire! D'ailleurs, les difficultés qu'il éprouva dans la publication de *Dans la dèche à Paris et à Londres*, auquel les éditeurs trouvaient mille défauts littéraires,

semblent confirmer mon point de vue. C'est à partir de cet ouvrage qu'Eric Blair décidera de signer «George Orwell», du nom d'une rivière anglaise qu'il connaissait et aimait ⁸.

De 1934 à 1935, Orwell sera libraire à Hampstead, un faubourg de Londres. Influencé par l'orientation politique des Westrope, ses patrons, il ruminait de se joindre au camp socialiste, plus précisément à l'aile gauche anticommuniste. C'est ce qui apparaît à la lecture de *Et vive l'Aspidistra!*, publié en 1936. «L'individualisme d'Orwell, son «anarchisme tory», l'empêchait de se rapprocher du parti communiste organisé; quant au parti travailliste, en ces jours de gouvernement d'union nationale, il lui apparaissait trop discrédité et trop modéré ⁹. *Et vive l'Aspidistra!* constitue une remarquable prémonition des événements de 1939-1945, et aussi une anticipation du décor et du ton de 1984.

Orwell critiquait radicalement le socialisme. «En règle générale, déclara-t-il en 1936, les marxistes ne sont pas très capables de lire les pensées de leurs adversaires; s'ils en étaient capables, la situation en Europe serait moins désespérée qu'elle ne l'est à l'heure actuelle.» La Birmanie, Paris, Londres et la lecture des classiques permettaient à Orwell de transcender l'insularité particulière du socialisme anglais. Certains dirigeants et militants avaient tendance à être des bourgeois, tant dans leur vie que dans leurs écrits. La pensée

8. Bernard Crick explique que Blair hésite d'abord entre «H. Lewis Allways», «Kenneth Miles» et «George Orwell». «Allways» peut signifier «partout» et «par tous (les) chemins», et «Miles» peut signifier «des kilomètres»; ces deux noms évoquent des distances; «Orwell» a par contre une connotation très virile, très «campagne anglaise» et peut-être un vague fond industriel: «ore» signifie «mine» et «well» signifie «puits» (voir note du traducteur dans Bernard Crick, *op. cit.*, p. 210).

9. Bernard Crick, *op. cit.*, p. 230-231.

politique d'Orwell tire sa spécificité du fait qu'il refusa de les critiquer. En outre, sa visite dans le Nord de l'Angleterre (à partir de laquelle il écrivit *Le Quai de Wigan*) lui permit d'élaborer une théorie qui ne prit sa forme définitive que dans *Un peu d'air frais* (1939) et dans son livre de guerre, *Le Lion et la Licorne* (1941): l'avenir du socialisme reposait précisément sur la petite bourgeoisie qui en prendrait la direction, et qu'il fallait convaincre de son identité d'intérêt avec la classe ouvrière.

En 1936, Orwell fut mis en contact avec les fascistes anglais. Il rejeta dès le départ l'opinion traditionnelle des marxistes sur le fascisme, dans lequel ceux-ci voyaient soit l'agonie du capitalisme, soit l'avant-garde de l'ancien capitalisme bourgeois. Il comprit que le fascisme cherchait à être un mouvement révolutionnaire de masse s'opposant à la fois au capitalisme et au socialisme. La fougue verbale des fascistes anglais, celle de Mosley en particulier, qu'il alla écouter le 16 mars 1936 à l'hôtel de ville de Barnsley, le captivait tout en l'effrayant. C'est en voyant ce mélange, chez Mosley et chez Hitler — que peu d'Anglais prenaient par ailleurs au sérieux —, d'engagement, de sincérité et d'habileté à mystifier le peuple, qu'Orwell commença à s'intéresser au pouvoir corrupteur du langage. Il était tout à fait engagé aux côtés du Socialisme démocratique (avec un «S» majuscule et un «d» minuscule, comme il s'appliqua à l'écrire), pleinement conscient de l'existence de la classe ouvrière, lorsqu'il décida de partir pour l'Espagne, en 1936. Mais Orwell n'était pas encore convaincu des dangers du totalitarisme. Orwell ne s'était pas engagé dans la guerre d'Espagne «contre le totalitarisme»; ce fut l'Espagne et non Wigan qui le convainquit que le Parti communiste était irrémédiablement contre la révolution et qui lui fit voir certaines ressemblances entre le stalinisme et l'hitlérisme. Le passage suivant, tiré de son essai *Pourquoi j'écris* (1946) doit être relu à cette lumière:

Je connus la misère et le sens de l'échec (à Paris et à Londres). Cette expérience accrut ma haine naturelle de l'autorité et me donna pour la première fois pleine conscience de la classe ouvrière; mon travail en Birmanie m'avait procuré une certaine compréhension de la nature de l'impérialisme. Mais ces expériences ne suffisaient pas à me donner une orientation politique bien définie. Puis Hitler, la guerre civile espagnole, etc. À la fin de 1935, je n'avais toujours pas réussi à me décider pour de bon. La guerre d'Espagne et certains événements en 1936-37 renversèrent la situation et je sus alors où je me situais. Tout ce que j'ai fait de sérieux depuis 1936 a été écrit, directement ou indirectement contre le totalitarisme et pour le Socialisme démocratique, tel que je le vois ¹⁰.

Orwell fit la guerre d'Espagne pour lutter contre le fascisme, qu'il ne considérait pas, en s'engageant, comme un totalitarisme. Il avait appris l'existence des purges de Staline avant d'aller en Espagne, mais il ne soupçonnait pas, avant de partir, que tout le mouvement communiste international était impliqué. «Je suis venu en Espagne pour m'engager dans la milice et me battre contre le fascisme» dit-il en se présentant pour signer son engagement dans le P.O.U.M. (*Partido Obrero de Unificación Marxista*, le Parti ouvrier d'unification marxiste), en décembre 1936. Orwell ne partit pas en Espagne avec la seule intention d'écrire, mais de son expérience sortit son admirable *Hommage à la Catalogne* (1938), qu'il écrivit en Angleterre lorsqu'il fut évacué après avoir été blessé grièvement le 20 mai 1937. C'est pendant la guerre d'Espagne qu'Orwell vit de ses yeux comment on invente l'histoire, après avoir lu les comptes-rendus mensongers — écrits par ses compatriotes communistes et publiés en Angleterre — du putsch du 8 mai 1937 à Barcelone qui s'était terminé par un bain de sang et des pertes importantes pour le P.O.U.M. Il trouva ainsi un des éléments de *1984*. Un autre élément du même roman est l'horreur que les odeurs et la saleté en général inspiraient à Orwell. La promiscuité des cantonnements, l'absence de cabinets de toilette, la présence des rats dans les

10. Cité in Bernard Crick, *op. cit.*, p. 267.

tranchées, sont autant de faits qui ressortent de *l'Hommage à la Catalogne* et des autres livres d'Orwell comme un trait de la psychologie de l'auteur: Orwell était, de toute évidence, osmophobe et rhyphobe ¹¹ — mais qui ne le serait pas dans de telles conditions? C'est cependant avec son *Hommage à la Catalogne*, paru en 1937, et *Un peu d'air frais*, paru en 1939, qu'Orwell s'affirma le plus un «écrivain politique».

D'octobre 1941 à juin 1943, Orwell travailla à la BBC. Durant cette période plus de 100 émissions furent produites, au cours desquelles Orwell faisait un communiqué hebdomadaire sur la guerre, attaquait la propagande allemande et japonaise en Inde, lisait des textes littéraires écrits par lui-même ou des intellectuels britanniques qu'il invitait parfois: George Woodcock, Mulk Raj-Anand, William Empson, Edmund Blunden, Herbert Read, Stephen Spender ¹². D'après le matériel retrouvé par William J. West, un bibliomane qui fit des recherches dans les archives de la BBC, le temps qu'Orwell passa à la radio fut consacré à la préparation de ses oeuvres maîtresses: *1984* et *La Ferme des animaux*. Celle-ci était une adaptation de la fable à saveur politique *Du pain et de l'eau* écrite par Silone, un socialiste italien. C'est durant son séjour à la BBC qu'Orwell trouva dans le *basic english* — le langage artificiel inventé par C.K. Ogden — le modèle du *newspeak*, le jargon à double sens de *1984* qui sert à contrôler la pensée. Orwell critiqua durement le *basic english*, cette langue de 800 mots dont Winston Churchill voulait que la BBC se servît comme outil de propagande dans ses émissions outre-Manche. Par ailleurs, le ministère de l'Information, qui censurait la

11. Osmophobie: phobie des odeurs; rhyphobie: phobie de la saleté. Voir Gilles Leclerc, *Il y a phobie et «phobie»*, n° 16 de *Néologie en marche*, Québec, Gouvernement du Québec, Office de la langue française, 1980, p. 61 et 68.

12. George Woodcock, «George Orwell: The Man Who Invented 1984», *Quest*, vol. 12, n° 8 (décembre 1983), p. 24-38.

BBC durant la guerre, servit de modèle au ministère de la Vérité de 1984. Orwell avait ainsi assemblé tous les éléments pour la rédaction de *La Ferme des animaux* et il préparait mentalement un autre roman, *Le Dernier Homme en Europe*, qui, finalement, eut pour titre 1984 et fut sa dernière oeuvre.

Tous les éléments de la conception orwellienne du socialisme étaient également mis en place dès 1936. La milice espagnole dont Orwell faisait partie avait été assemblée à la hâte l'année précédente, dans les premiers jours de la mutinerie de Franco, par les syndicats et les partis politiques, et c'est à eux que les soldats faisaient allégeance bien plus qu'au gouvernement central. Les marxistes du P.O.U.M. étaient aussi opposés, en pratique, au contrôle de l'État centraliste, que les anarchistes l'étaient en théorie, et ils estimaient que le parti communiste était corrompu par le pouvoir de l'État. La milice du P.O.U.M. était en théorie une démocratie sans hiérarchie, selon les mots d'Orwell, comme si chaque centurie constituait une commune ou un soviet; les ordres étaient donnés entre camarades, discutés, expliqués, et la plupart du temps exécutés. Il n'y avait pas de grades dans le sens habituel, pas de titres, pas de galons, pas de claquements de talons, et pas de salut militaire. Tout le monde jouait le même rôle, avait la même nourriture — dont je ne vous donnerai pas la recette! — portait le même «uniforme» (Orwell parle plutôt de «multiforme», car l'uniformité se limitait au port de culottes courtes faites de velours côtelé, une chemise à carreaux et une casquette, dont les couleurs variaient avec chaque homme). Le point essentiel était l'égalité sociale entre les «officiers» et les hommes de troupe. Tous vivaient en un même lieu, sur un pied d'égalité. Bien sûr, ce n'était pas encore l'égalité parfaite, mais Orwell n'avait encore rien vu qui en approchait autant. Il trouvait cela merveilleux, et concevait cette vie comme le modèle du socialisme.

C'est cette idée qui est à la base de *La Ferme des animaux*, et qui, au long du récit, perd de sa pureté et devient, sous l'emprise de la nature humaine, un cauchemar dont on ne se réveille pas.

1984, comme *La Ferme des animaux*, est une satire politique avant tout. Le caractère de fable, de parodie cynique, que l'on retrouve dans tous les écrits d'Orwell à partir de la publication, en 1935, de son premier roman, *La Fille du clergyman*, et plus particulièrement dans ses écrits politiques, semble atteindre son sommet dans *La Ferme des animaux* et continuer dans *1984*. Beaucoup ne voient pas immédiatement en *1984* une oeuvre satirique. Mais la plupart de ces gens viennent tout juste de faire connaissance avec Orwell en lisant *1984*. La seule lecture de cette oeuvre n'est peut-être pas suffisante pour en expliquer la genèse et le sens, mais suffit à la faire prendre pour une prophétie.

3. *1984* : prophétie ou avertissement?

À la fin de 1983 et au début de 1984, les principaux journaux et magazines ont largement salué l'arrivée de *1984* comme l'«année Orwell». On pouvait lire des titres comme: «1984: Orwell a erré; merci, Orwell.» La plupart des articles où le signataire prenait pour acquis que *1984* était une oeuvre prophétique, tendaient à démontrer que George Orwell s'était trompé. L'agence France-Presse diffusait le message suivant, le 31 décembre 1983:

Le premier ministre britannique, Mme Margaret Thatcher¹³, a estimé hier que, contrairement aux prédictions de l'écrivain anglais George Orwell dans son roman *1984*, l'année prochaine sera pour son pays une année d'espoir et de liberté. «Aujourd'hui tout autant qu'à notre arrivée au pouvoir¹⁴, nous croyons ce que nous disons, nous disons ce que nous pensons, et nous avons le courage de l'appliquer. C'est

13. La petite soeur de Big Brother!

14. En mai 1979.

pourquoi, je suis convaincue que, pour la Grande-Bretagne au moins, George Orwell avait tort», a déclaré Mme Thatcher à Londres, dans un message de nouvel an aux militants du Parti conservateur ¹⁵.

Certains critiques vont *dater* le roman d'Orwell, vont montrer qu'il décrit l'atmosphère qui régnait dans le monde, en Angleterre en particulier, à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Ce procédé, qu'ont adopté, entre autres, plusieurs commentateurs du *Prince* de Machiavel ou de quelque autre livre dont le contenu s'adresse aux lecteurs de toutes les époques — les *Évangiles*, par exemple —, vise en général à en limiter l'importance, sans doute — et c'est un but louable — pour le débarrasser de son caractère potentiellement dogmatique. Mais une datation qui pourrait éventuellement convenir au *Prince* ou aux *Évangiles* — quoique je ne sois pas d'accord avec l'usage de cette méthode comme fin en soi par ceux qui veulent enlever tout caractère d'actualité à des oeuvres qui sont «éternelles» — ne pourrait de toute façon convenir à un *roman* et, *a fortiori*, à un roman de *science-fiction*.

La dernière oeuvre d'Orwell, déjà (*sic*) influencée par son expérience personnelle, porte la marque des malheurs du monde à cette époque. Une partie importante de la planète sortait d'une guerre qui avait fait des millions de morts. Cet affrontement avait, entre autres, donné naissance à deux formes nouvelles de production de la mort: l'extermination systématique de six millions de Juifs dans les fours crématoires et la destruction, par une seule bombe atomique, d'un demi-million d'habitants d'une ville japonaise. L'impérialisme européen sévissait encore en Asie et en Afrique. Le stalinisme était à son apogée en Union soviétique et dans les pays satellites. L'Amérique elle-même connaît alors une vague d'intolérance qui devait atteindre son point culminant avec le McCarthysme dans les années cinquante. C'est peut-être par rapport à l'Amérique qu'Orwell devait s'avérer le plus prophétique. À certains égards d'ailleurs, 1984 est plus proche des États-Unis de McCarthy que de l'URSS de Staline. Le fonds (*sic*) de la répression Orwellienne (*sic*) est sans doute totalitaire, mais il relève aussi du puritanisme anglo-saxon. D'ailleurs, la décennie

15. *La Presse*, 31 décembre 1983, p. A11.

1947-1957 fut peut-être décisive pour la survie du monde et pour l'évolution de la liberté. Si les tendances des années 1945-1955 s'étaient maintenues, sans éclatement majeur des tensions, on aurait pu hypothétiquement aller vers un monde Oewellien (*sic*). Mais des tensions de cette force ne peuvent se perpétuer dans le statu quo ¹⁶.

Cette citation, dont il est facile de relever les principales erreurs ¹⁷ condamne *1984* à l'oubli, en élimine le caractère de mise en garde permanente contre le totalitarisme, tout en réfutant le contenu prophétique que certains lui reconnaissent.

Sans faire de *1984* une oeuvre purement prophétique, au même titre, par exemple, que les prophéties de Nostradamus ¹⁸, ce qui, je l'avoue, est une approche naïve mais malheureusement fort répandue, je crois que le contenu «prophétique» de *1984* mérite que l'on s'y arrête. Selon un relevé exécuté par le chercheur américain David Goodman, *1984* contient 137 prédictions dont 80 se seraient déjà réalisées en 1979 ¹⁹. Cette recherche sert de base à un article de Gérard Messadié sur le même sujet ²⁰. Les 43 principales prédictions de *1984* choisies parmi les 137 du relevé de Goodman y sont examinées et classées en quatre catégories: technologie policière, technologie militaire, sociologie et psycho-neurologie. Messadié conclut son article en constatant qu'Orwell avait peur de la science et de la technologie au point d'imaginer que c'est par elles que l'on parviendrait un

16. Adèle Lauzon, «Orwell revu et corrigé. Ce à quoi nous allons échapper en 1984», *Plus*, vol. 1, n° 47 (31 décembre 1983), p. 3.

17. 1) Toutes les oeuvres d'Orwell ont été influencées par son expérience personnelle. 2) Ce n'est pas la Deuxième Guerre mondiale qui a provoqué l'extermination des Juifs; celle-ci avait commencé avant 1939, et trouvait sa cause dans l'idéologie nazie. 3) On oublie trop souvent la bombe de Nagasaki pour ne parler que de celle d'Hiroshima. La bombe d'Hiroshima (6 août 1945 à 8h15 du matin) fit 75,000 morts et 90,000 blessés; celle de Nagasaki (9 août 1945) fit 40,000 morts et autant de blessés (Michel Mourre, *Dictionnaire d'histoire universelle*, Paris, Bordas, 1981, p. 734 et 1063). Le chiffre d'un demi-million semble exagéré, sauf si l'on tient compte des

jour à dominer le monde. Que la science et la technologie servent ceux qui veulent dominer le monde ne fait aucun doute et n'est pas nouveau. Mais que l'on ne voit en 1984 que le mauvais rêve d'un inadapté angoissé par le progrès et dépassé par son époque, voilà qui me paraît absurde. Les «prophéties» relevées par Messadié ne sont pas de véritables prophéties, mais plutôt le produit de l'imagination d'Orwell à propos de l'usage potentiel de certaines techniques ou de certaines inventions déjà en usage à son époque. Par exemple, Orwell imagine, en 1948 (année où il écrit *1984*, dont le titre est l'inversion des deux derniers chiffres de «1948»), que la plupart des renseignements sur un individu peuvent être contenus dans la mémoire d'un ordinateur, et que l'accès à ces données peut être quasi instantané. Mais on sait que les fichiers sur les criminels existaient en Europe depuis le XVIII^e siècle et que l'ordinateur était à ses débuts déjà en 1932. Orwell n'a fait qu'*imaginer* une sorte de mariage entre l'ordinateur et les fichiers de renseignements, mariage qui s'est réalisé plus tard. Un sondage Gallup récent²¹ nous apprendait que 68% des Canadiens estiment que le gouvernement a envahi leur vie privée par la confection de banques de renseignements confidentiels dont l'usage échappe aux individus concernés. Mais cela ne fait pas de la pensée d'Orwell une prédiction ou une prophétie, car Orwell n'a pas imaginé son roman en prétendant que tout ce qu'il contenait se réaliserait. Les

personnes décédées du cancer suite à l'exposition aux radiations des deux bombes. 4) Le fait de caractériser l'Amérique du Nord par «l'Amérique» fait oublier l'Amérique latine, qui manque à ce triste tableau. 5) 1945 marque certainement le début de la guerre froide. Mais 1955 en marque-t-elle la fin? À moins que ces dates ne fassent allusion à la guerre d'Indochine ou à celle du Viet-nam, auquel cas elles sont fausses.

18. Mais peut-on encore parler d'oeuvre littéraire?

19. 100 en 1984.

20. Gérald Messadié, «1984, prophétie lucide ou mauvais rêve?», *Science et Vie*, n° 738, mars 1979, p. 24-29.

21. *La Presse*, 31 janvier 1984, p. A10.

autres «prophéties» examinées par Messadié sont toutes du même type: ce sont des extrapolations faites à partir de données existant à l'époque d'Orwell; certaines se sont réalisées, d'autres ont échoué, certaines sont encore du domaine de l'avenir et quelques-unes sont irréalisables.

Dans un essai sur Orwell ²², Raymond Williams prétend qu'il y a deux clefs à la compréhension de la pensée d'Orwell: le problème d'identité individuelle vécu par Orwell, et la nature de la démocratie dans une époque de révolutions sociales, d'impérialisme, de fascisme et de guerre. Ces allégations viennent confirmer les conclusions de Messadié, éludent encore une fois le caractère d'avertissement de *1984*, et dévalorisent ses qualités littéraires. Certains ont pu mettre en doute les qualités littéraires de *1984* et le talent de George Orwell. D'aucuns lui reprochent de n'avoir pas innové: «Avec George Orwell [...], le roman demeure fidèle à la tradition classique du roman victorien et ignore les efforts de renouvellement des formes et des thèmes qui ont été tentés ailleurs ²³. D'autres le soupçonnent de n'avoir pas eu d'intérêt littéraire: «Quand Orwell écrivait *1984*, la littérature ne pouvait évidemment être que le dernier de ses soucis ²⁴». Avec Simon Leys, je veux récuser cette dernière accusation ²⁵. Orwell ne considérait pas *1984* comme un chef-d'oeuvre; Bernard Crick nous rapporte que de l'avis même d'Orwell sa meilleure oeuvre était *La Ferme des animaux* ²⁶. Mais cela ne signifie pas que *1984* soit sans valeur littéraire, car ici comme ailleurs, la littérature fut toujours le premier de ses soucis. Quant à

22. Raymond Williams, *Orwell*, Londres, Fontana, 1971, p. 83 et suiv.

23. Maurice Crouzet, *L'Époque contemporaine. À la recherche d'une civilisation nouvelle*, tome 7 de Maurice Crouzet, éd., *Histoire générale des civilisations* (7 tomes), Paris, P.U.F., 1969, p. 479-480.

24. Irving Howe, cité par Simon Leys, *op. cit.*, p. 52.

25. Simon Leys, *op. cit.*, p. 52.

26. Bernard Crick, *op. cit.*, p. 472 et suiv.

la première remarque, celle qui dénie à Orwell toute tentative d'originalité, je ne vois pas ce qui peut l'étayer, surtout après avoir lu que «la voix de George Orwell fut une voix authentiquement nouvelle durant les années de guerre, brutalement honnête, et plutôt pessimiste face à l'avenir. Les radicaux comme Orwell, furent désillusionnés par la Russie soviétique et les politiques révolutionnaires en général, eurent beaucoup de difficultés à se faire entendre durant la guerre, où critiquer l'Union soviétique était considéré plus anti-patriotique que critiquer son propre gouvernement ²⁷».

Couché sur un lit d'hôpital, presque à l'agonie, George Orwell a écrit *1984* dans des conditions physiques et morales très difficiles. Mais lorsque le livre est paru, en 1949, et que la presse a voulu en faire une oeuvre prophétique, Orwell a dicté à son agent d'affaires, Warburg, les notes d'un communiqué de presse:

Il a été suggéré par certains critiques de *1984* que l'opinion de l'auteur est que quelque chose comme cela, ou proche de cela, arrivera dans les quarante prochaines années dans le monde occidental. Ce n'est pas exact. Je pense, tout en n'oubliant pas que le livre est après tout une parodie, que quelque chose comme *1984* pourrait arriver. C'est la direction que prend le monde actuellement, et la tendance est profondément ancrée dans les bases économiques, sociales et politiques de la situation actuelle du monde. Plus particulièrement, le danger repose dans la structure imposée aux communautés socialistes et capitalistes libérales par la nécessité de préparer une guerre générale contre l'URSS avec les nouveaux

27. M. Robert Adams, *The Land and Literature of England. A Historical Account*, New York, Norton, 1983, p. 505 (ma traduction). Adams ajoute en note que l'opinion publique changea à l'égard de l'Union soviétique à la suite de ce fait: En août 1944, les troupes russes arrivèrent par l'Est à quelque kilomètres de Varsovie, où la population locale opposait une vive résistance aux Allemands. Mais au lieu d'aider les Polonais, Staline ordonna à ses troupes d'attendre que les Nazis aient exterminé les autochtones; épuisés par le combat, les Nazis seraient vaincus plus facilement et les troupes soviétiques ne s'exposeraient pas inutilement. Les Polonais firent donc les frais de la stratégie de Staline.

armements, parmi lesquels la bombe atomique est évidemment le plus puissant et le plus connu. Mais le danger repose également dans l'acceptation de la perspective totalitaire par des intellectuels de toutes couleurs. La morale à tirer de cette situation dangereuse et cauchemardesque est simple: *Ne permettez pas que cela arrive. Cela dépend de vous* ²⁸.

Cette déclaration, qui date d'août 1949, lève tout doute sur les intentions d'Orwell: il ne voulait pas prophétiser, mais avertir. Bien sûr certains individus peuvent se sentir mal à l'aise dans la civilisation occidentale actuelle, les bonnes raisons ne leur manquent d'ailleurs pas; bien sûr, certains peuvent voir un «big brother» dans l'ordinateur de leur gouvernement ²⁹ ou s'effrayer de l'usage abusif que l'on peut faire de certaines inventions ³⁰, il n'en reste pas moins que le monde décrit par Orwell dans *1984* ne s'est pas réalisé:

Il est vrai que la société prédite par Orwell n'est pas exactement celle que nous connaissons aujourd'hui. D'ailleurs, Orwell lui-même ne pensait pas que la société qu'il décrit dans son ouvrage se réaliserait; mais il croyait qu'une société semblable pourrait arriver. En fait il mettait en garde contre l'État totalitaire, contre une déshumanisation de l'homme découlant du contrôle de la vie, de la pensée et des sentiments des individus. Si la société d'aujourd'hui n'est pas celle d'Orwell, doit-on en conclure qu'elle a su éviter les périls qu'il appréhendait, que tout danger est écarté ³¹.

L'avertissement d'Orwell vaut pour tous les lieux et toutes les époques:

Devançant Soljenitsyne, George Orwell avait vu que l'essence des régimes totalitaires (le soviétisme est un cas, le nazisme en était un autre), ce n'est pas l'imposition d'une tyrannie, mais l'imposition du

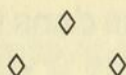
28. Cité dans Bernard Crick, *op. cit.*, p. 484.

29. François Dupin, «Qui est Big Brother?», *Science et Technologie*, vol. 3, n° 1 (mars-avril 1984), p. 39-45.

30. Lisez des manchettes comme celle-ci: «Vandenberg prépare dans le plus grand secret l'utilisation militaire de la navette», *La Presse*, 18 novembre 1981, p. E22, ou l'article de Jocelyn Coulon, «La guerre des étoiles: un projet insensé», *Le Devoir*, 17 juillet 1984, p. 7.

31. Marcel Adam, «1984 ne fait pas tout à fait mentir Orwell», *La Presse*, 3 janvier 1984, p. A6.

mensonge. Ce mensonge est généralisé au point que la vérité est définitivement perdue et, avec la vérité, tout rapport avec la réalité. Le mensonge tient lieu de réalité ³².



Ce mensonge, qui est le propre du pouvoir politique, fait que «la roue de l'histoire tourne et après 1984 d'innombrables années démoliront le mythe d'une planète gouvernée par des «Grands frères» soucieux du bien-être de leurs petits frères, démunis de bon sens et de perspicacité. Et «la Tentation totalitaire» continuera à régner sur le monde jusqu'à la seconde venue du Messie ³³». Orwell s'attaque à toutes les formes de dictatures, qu'elles soient de gauche ou de droite, et à toute forme de pouvoir politique, social, scientifique, technologique, qui ne soit pas authentiquement démocratique, c'est-à-dire un pouvoir politique avec lequel tout citoyen se sent libre de s'exprimer et qui lui rend justice. Sans doute le monde décrit par Orwell ne s'est pas concrétisé. «Si on regarde la vision qu'il y a 50 ans Orwell se faisait de notre époque, on aurait plutôt des raisons de se réjouir. En effet, notre technologie actuelle permettrait assez facilement tout ce que le romancier avait imaginé, pire même. Et pourtant, l'univers concentrationnaire prévu ne s'est pas réalisé ³⁴.» Il faut sans doute savoir gré aux régimes démocratiques dans lesquels nous vivons en Occident de n'avoir pas permis l'avènement du cau-

32. Jean-Paul Desbiens, «L'autobus #1984», *La Presse*, 3 janvier 1984, p. A6.

33. Michel M. Solomon, «1984, la grande inconnue», *La Presse*, 9 janvier 1984, p. A7.

34. Yves Leclerc, «1984 ne sera pas l'année de Big Brother», *Plus*, vol. 1, n°. 47 (31 décembre 1983), p. 5.

chemar orwellien. Mais la vision d'Orwell ne doit pas pour autant être rejetée. Elle est le seul rempart que nous ayons contre le seul mal totalitaire qui nous menace réellement: celui de la technologie. Si *1984* se réalise un jour, je crois que ce ne sera que sous les aspects technologiques soulignés dans le roman. La plupart sont déjà réalisés; ce qui reste à venir, c'est l'usage abusif que l'on en fait dans *1984*, usage abusif qui s'insinue si bien dans le coeur des hommes et des femmes qu'il devient un comportement auquel ils consentent et auquel ils finissent même par concourir. «Le spectre de *1984* ne s'évoque pas en prenant isolément la multiplication des ordinateurs qui rétrécissent notre No Man's Land personnel. *1984* illustre plutôt jusqu'où une pensée policiée, ou un comportement standardisé, peut précipiter la société; ce n'est donc pas à l'extérieur des individus qu'il faut voir la véritable menace, mais dans le coeur ³⁵.» Que reste-t-il à faire? Être vigilant et, peut-être, comme ces 12 artistes québécois et cette artiste anglaise qui ont exécuté 13 affiches inspirées du roman d'Orwell ³⁶, travailler pour la paix en ne cherchant pas à conquérir le monde entier aux dépens d'autrui.

35. François Dupin, *op. cit.*, p. 44.

36. Yves Paquin, «Aux Éditions «L'Image de l'art»: treize posters inspirés de *1984* de George Orwell», *La Presse*, 7 janvier 1984, p. C20. Voir aussi: (anonyme), «Des affiches pour la paix», *La Presse*, 5 janvier 1984, p. B10.

Addenda

1. Lectures suggérées

a) Oeuvres de George Orwell en français

- *Dans la dèche à Paris et à Londres*, Paris, Champ libre, 1982.
- *Le Quai de Wigan*, Paris, Champ libre, 1982.
- *Et vive l'Aspidistra!*, Paris, Champ libre, 1982.
- *Un peu d'air frais*, Paris, Champ libre, 1983.
- *Hommage à la Catalogne*, Paris, Champ libre, 1982.
- *La Ferme des animaux*, Paris, Champ libre, 1981, coll. «Folio» #1516.
- *1984*, Paris, Gallimard, 1950, coll. «Le livre de poche» #1210-1211 (une nouvelle édition de ce roman est parue aux Éditions Champ libre dans la collection «Folio» en 1984).
- *Tragédie birmane*, Paris, Nagel, 1946 (épuisé).
- «Raffles et Miss Blandish», *Autopsies du roman policier*, textes réunis et présentés par Uri Eisenzweig, Paris, Union générale d'éditions, 1983, coll.10/18 #1590, p. 192-214.
- «La littérature et le totalitarisme», *Magazine littéraire*, n° 202 (décembre 1983), p. 39-40.

b) Ouvrages divers sur George Orwell

Outre les ouvrages cités dans les notes de cet article:

(anonyme) «1984 se vend toujours aussi bien au Canada», *La Presse*, 4 janvier 1984, p. A13.

(anonyme) «L'année Orwell: après 1984, lisez 1985!», bulletin *À la découverte* (des éditions du même nom, janvier-mars 1984, p. 2 (extraits de *Éducation Hebdo*, *Le Monde libertaire* et *Encyclopédie Clartés* formant un compte-rendu de György Dalos, *op. cit.* ci-après).

Fernando Arrabal, «Le grand théâtre du monde totalitaire», *Magazine littéraire*, n° 202 (décembre 1983),

Fernando Arrabal, «Problèmes d'échecs», *Magazine littéraire*, n° 202 (décembre 1983), p. 33.

Alain Besançon, «1984: Orwell et nous», *L'Express*, n° 1685 (28 octobre 1983), p. 84-90.

Alain Besançon, «Le plus grand écrivain anglais du XX^e siècle» (extrait), *Il faut lire*, vol. 7, n° 1 (15 mars 1984), p. 6.

Joan-Francesca Brush, «Pour la Catalogne», *Magazine littéraire*, n° 202 (décembre 1983), p. 38-39.

Anthony Burgess, *1984-85*, Paris, Laffont, 1979.

Anthony Burgess, «L'année Orwell», *Il faut lire*, vol. 7, n° 1 (15 mars 1984), p. 3-5.

René Champagne, «Lettre en 1984 à l'auteur de 1984», *Relations*, (janvier-février 1984), p. 30-33.

Pierre Chaunu, «Le relais du pacifisme», *L'Express*, n° 1685 (28 octobre 1983), p. 93.

Jean Chesneaux, «Terriblement moderne», *Magazine littéraire*, n° 202 (décembre 1983), p. 30-31.

György Dalos, *1985. Un Récit historique*, Paris, Maspéro, 1983.

Michel Demuth, «L'avenir de 1984», *Magazine littéraire*, n° 202 (décembre 1983), p. 34.

Roger Duhamel, «1984: la vision d'Orwell», *Le Devoir*, (31 décembre 1983), p. 11-12.

André Glucksmann, «Camarade Big Brother», *Magazine littéraire*, n° 202 (décembre 1983), p. 28-30.

Pierre Goulet, «Et si Big Brother n'était qu'une puce...», *Réseau*, vol. 15, n° 9 (mai 1984), p. 8-9.

Paul Gray, «That Year Is Almost Here», *Time*, 28 novembre 1983, p. 42-48.

Christian Jelen, «Orwell 1984, déjà...», *L'Express*, 1^{er} octobre 1982, p. 30-31 (compte-rendu de Bernard Crick, *op. cit.*).

Janick Jossin, «Orwell-Leys: la nécessaire rencontre», *L'Express*, (10 février 1984), p. 28 (compte-rendu de Simon Leys, *op. cit.*).

Georges Kiejman, «Les limites d'Orwell», *L'Express*, n° 1685 (28 octobre 1983), p. 92-93.

Donald C. Kirkman, et Dale McFeatters, «Un oeil sur 2020», *Plus*, vol. 1, n° 47 (31 décembre 1983), p. 6-7.

Léopold Labedz, «Will George Orwell Survive 1984?», *Encounter*, vol. 63, n° 1 (juin 1984), p. 11-24 et n° 2 (juillet-août 1984), p. 25-34.

Jean Lacouture, «George Orwell, un portrait», *Le Nouvel Observateur*, 18 novembre 1983, p. 52-55.

Brice Lalonde, «Les dangers de la technologie», *L'Express*, n° 1685 (28 octobre 1983), p. 90.

Daniel Lamoureux, «Vers 1984: surveiller pour contrôler», *Communication et information*, vol. 4 (1980), n° 1, p. 60-86

Claude de Launière, «1984: un mauvais rêve», *Québec-Science*, vol. 18, n° 1 (septembre 1979), p. 11-12.

Pierre Lemay, *Le totalitarisme*, bibliographie, Département de Philosophie, Collège de Trois-Rivières, hiver 1984, p. 4.

Emmanuel Leroy Ladurie, «Cinq questions», *L'Express*, n° 1685 (28 octobre 1983), p. 93-94.

Simon Leys, «Le socialisme d'Orwell» (extrait), *Il faut lire*, vol. 7, n° 1 (15 mars 1984), p. 7.

Mario Vargas Llosa, «De la réalité à la fiction», *L'Express*, n° 1685 (28 octobre 1983), p. 91.

Robert Loutit, «Orwell (1903-1950)», *Magazine littéraire*, n° 189 (novembre 1982), p. 80-81.

Robert Loutit, «1984, hier et demain», *Magazine littéraire*, n° 202 (décembre 1983), p. 18-19.

Robert Loutit, «Une Vie», *Magazine littéraire*, n° 202 (décembre 1983), p. 20-24.

Robert Loutit, «1984 à l'Anvers», *Magazine littéraire*, n° 202 (décembre 1983), p. 26-28.

Robert Loutit, «Oeuvres d'Orwell», «Sur Orwell» et «Autour de 1984», dans Robert Loutit et Jean-Pierre Samuelson, «Tout Orwell», *Magazine littéraire*, n° 202 (décembre 1983), p. 41-42.

Robert Loutit, trad. et éd., «Orwell notre grand frère», *Magazine littéraire*, n° 202 (décembre 1983), p. 35-37. Témoignages de E. M. Forster, Arthur Koestler, Aldous Huxley et Bertrand Russell; le témoignage de Koestler est un extrait de *La quête de l'absolu*, Paris, Calman-Lévy, 1981.

M, «Column», *Encounter*, vol. 63, n° 1 (juin 1984), p. 25-27.

R. Marienstras, «Le mérite d'Orwell» (extrait), *Il faut lire*, vol. 7, n° 1 (15 mars 1984), p. 5.

Vladimir Maximov, «La perversion du langage», *L'Express*, n° 1685 (28 octobre 1983), p. 91-92.

Alain Peyrefitte, «La démocratie en 1984», *L'Express*, n° 1685 (28 octobre 1983), p. 92.

Jean Plumyène, «Mort d'Orwell: R.A.S.», *Magazine littéraire*, n° 202 (décembre 1983), p. 25.

André Rocque, «L'institution orwellienne», *Bulletin de la Société de Philosophie du Québec*, vol. 10, n° 2 (avril 1984), p. 41-43.

Claude Roy, «Pas de frontières pour Big Brother», *Le Nouvel Observateur*, n° 933 (25 septembre 1982), p. 57-58 (compte-rendu de Bernard Crick, *op. cit.*).

Jacques G. Ruelland, «Orwell et le totalitarisme», *Bulletin de la Société de Philosophie du Québec*, vol. 10, n° 2 (avril 1984), p. 45-46.

Jacques G. Ruelland, Guy Bouchard et André Rocque, *Orwell et 1984: Trois approches*, (à paraître).

Jean-Pierre Samuelson, «Rendez-vous», «Théâtre» et «Filmographie», dans Robert Loutit, et Jean-Pierre Samuelson «Tout Orwell», *Magazine littéraire*, n° 202 (décembre 1983), p. 42.

Dominique Simon, «Selon le biographe de George Orwell, le roman *1984* a valeur de satire et n'est pas une oeuvre prophétique», *La Presse*, 4 janvier 1984, p. A13.

Manès Sperber, «L'acceptation de la servitude», *L'Express*, n° 1685 (28 octobre 1983), p. 90-91.

Peter Stansky et William Abrahams, *The Unknown Orwell*, New York, Paladin, Granada Paperbacks, 1978.

Peter Stansky et William Abrahams, *Orwell: The Transformation*, New York, Paladin, Granada Paperbacks, 1980.

Peter Stansky, ed., *On Nineteen-Eighty-Four*, New York, Freeman, 1984.

Guy Trottier, «George Orwell: vie d'un prophète», *Le Devoir*, 27 novembre 1982, p. 28.

Guy Trottier, «Derrière la moustache de Staline» *Le Devoir*, 18 juin 1983, p. 21 (compte-rendu de Jean-Daniel Jurgensen, *op. cit.*).

Et les dossiers suivants:

- dossier du panel *Sommes-nous en 1984?*, Département de Philosophie, Collège de Trois-Rivières, 27 mars 1984.
- dossier «1984», revue *Le genre humain*, n° 9 (automne-hiver 1983-84) des Éditions Complexe. Articles de Jean Lacouture, Casamayor, Yves Hersant, Léon Poliakov, etc.
- dossier de la revue de psychanalyse *L'Âne*, septembre-octobre 1983. Articles de Dominique Desanti, Alain Finkielkraut, Marc Strauss, et Slvoj Zize.
- dossier de la revue d'histoire *Vingtième siècle*, vol. 1, n° 1 (janvier 1984), des Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques de Paris. Articles de François Bédarida, Jacques le Goff, E. Vigne, etc.

2. George Orwell au théâtre et sur les ondes³⁷

Comme chacun le sait, l'année a mis en valeur les oeuvres de George Orwell, en particulier son roman *1984*, dont l'édition de poche a battu des records de vente. Ce qui est moins bien connu du grand public, c'est la filmographie des oeuvres d'Orwell et, moins encore, leurs adaptations théâtrales.

La première adaptation théâtrale de *La Ferme des animaux* a été jouée en automne 1982 au théâtre de la Platte, à Lyon; mise en scène: Monique Molière; adaptation: Claude Deffard; comédien: Christian Capezzone.

Animal Farm a également fait l'objet d'un film d'animation portant le même titre (Grande-Bretagne 1952/54); producteurs et réalisateurs: John Halas et Joy Batchelor; durée: 73 minutes. *Animal Farm* est la première adaptation cinématographique d'un livre de George Orwell; mais c'est aussi — et surtout — une date dans l'histoire du 7^e Art: c'est en effet le premier dessin animé en technicolor de long métrage anglais. L'énorme travail du couple Halas-Batchelor, «âmes spirituelles» de l'animation britannique, est pratiquement inédit en France. Leur imposante filmographie recèle pourtant de véritables merveilles: *Is there intelligent life on Earth?*, *Handling Ships* et *Animal Farm*. Malheureusement, si sur le plan technique de la coordination des images et de la bande sonore ce film est admirable, le scénario en est très décevant. Orwell achevait sa satire en décrivant de manière génial les animaux incapables de distinguer les cochons des hommes. Halas et Batchelor finissent l'histoire par un happy-end à contresens, les animaux attaquent les cochons et les hommes, puis piétinent les Sept Commandements. Comment justifier cette fin? La Deuxième

37. Cette filmographie devrait faire l'objet d'une publication dans la revue *Séquences*, en automne 1984. Certains des renseignements qu'elle contient ont été puisés dans Jean-Pierre Samuelson, *op. cit.*

Guerre mondiale était encore dans les mémoires, le moral des Anglais ne devait plus être éprouvé!... C'est une explication.

1984 (Nineteen Eighty-Four) est une autre réalisation britannique (1956); réalisateur: Michael Anderson; scénaristes: W.P. Templeton et R. Bettinson; acteurs: E. O'Brien, M. Redgrave, J. Sterling, et D. Pleasance; durée: 91 minutes. La popularité du roman d'Orwell, l'enthousiasme des téléspectateurs pour une adaptation produite par la BBC avec Peter Cushing et l'état de choc mental des Anglais décidèrent Peter Rathvon, producteur avisé, à mettre ce projet en chantier. Michael Anderson, jeune réalisateur de *The Dam Busters* filmé dans un style de documentaire-vérité, eut la responsabilité de mettre *1984* en images. Pour rendre l'atmosphère oppressante du livre, le tournage se fit en extérieurs à Londres, ville encore mal remise des bombardements allemands. L'action est rapide, les acteurs crédibles, le scénario médiocre. Encore une fois il dénature l'esprit du livre pour le réduire seulement au combat de Winston Smith, malheureux héros qui décrira — dans la version anglaise du film — le pouvoir de Big Brother avant d'être tué avec sa compagne Julia. Les Américains, considérés peut-être plus «adultes», eurent droit à une fin conforme au roman. Oui! Vous avez bien compris: ce film a deux fins, une anglaise et une américaine! Quel merveilleux exemple de cette fallacieuse ré-écriture de l'histoire justement dénoncée par Orwell dans son roman!

Signalons aussi plusieurs émissions produites par la BBC sur l'oeuvre, la vie et les idées politiques de George Orwell, ainsi que la réalisation de dramatiques, par exemple *Coming up for air* avec Colin Blakerly (1965) et *Keep the Aspidistra flying* interprété par Alfred Lynch et Anne Stalleybrass (1965), sans compter *1984* avec Peter Cushing (1955), dont nous avons parlé plus haut.

La BBC prépare actuellement une fiction sur les dernières années de la vie de George Orwell; ce film, intitulé *The Crystal Spirit*, mettant en vedette Ronald Pickup dans le rôle de Winston Smith, est tourné dans l'île de Jura et devrait apparaître sur les petits écrans en 1984. Par ailleurs, le tournage par Michael Radford, à Londres, d'une nouvelle version de *1984*, où Richard Burton joue le rôle d'O'Brien, le tortionnaire du roman d'Orwell, a été achevé en juin 1984 – peu avant la mort du célèbre acteur survenue le 5 août 1984 à Céligny (Suisse) ³⁸.

La télévision française, quant à elle, a attendu l'année 1984 pour consacrer à Orwell...une petite heure d'émission! *Bonjour, Monsieur Orwell* a été diffusé le 31 décembre 1983 sur FR3. Mais le côté pessimiste des médias tel qu'on le retrouve dans l'oeuvre d'Orwell n'a pas été abordé. En direct de Paris, Cologne et New York et sur une conception graphique du spécialiste du vidéo, Nam June Paik, les auteurs de cette émission nous ont proposé une réflexion sur les techniques médiatiques actuelles avec des invités d'horizons différents: Bowie, Mailer, Sontag... Pauvre Orwell!

Il faut enfin signaler que *1984* a inspiré plusieurs chanteurs, dont Stevie Wonder, auteur et compositeur de la chanson «Big Brother» qu'il interprète dans son album *Talking Book* (étiquette Tamla, éditions Motown Record Corp., Détroit, 1972).

38. Voir: «La mort de Richard Burton attriste le monde du cinéma», *Le Devoir*, 6 août 1984, p.4, et «Le talent dilapidé de Richard Burton», *Le Devoir*, 7 août 1984, p. 4.

À l'origine de la notion d'amour en Occident

Gatien Fredette

*Professeur au département de philosophie
du CÉGEP Édouard-Montpetit*

La Grèce antique a marqué, à plus d'un titre, l'Occident. Célèbre pour son architecture, elle a aussi produit les premiers historiens et les premiers philosophes. Chez les anciens Grecs on a cru bon détecter, à juste titre, les origines de la pensée scientifique. Bon nombre des problèmes auxquels ils se sont attaqués font encore partie de notre questionnement en cette fin de vingtième siècle.

Bien avant Platon, bien avant Thalès le premier philosophe, il y eut Homère, le premier et le plus grand poète de la Grèce antique. Il vécut probablement entre 850 et 750 av. J.-C. et écrivit d'abord l'*Illiade* puis l'*Odyssée*. Il raconte une époque que l'on a appelée l'«âge des Héros» et qu'il faut situer, selon toute vraisemblance, autour du XII^e siècle av. J.-C.

L'audience historique d'Homère fut considérable et ce à toutes les époques: Il fut cité par Platon, admiré par Aristote, annoté par Racine et Goethe avait son oeuvre comme livre de chevet; de plus, quel est l'intellectuel occidental qui n'a pas lu (ou relu) le récit de la guerre de Troie et les aventures du valeureux Ulysse? Mais chacun a-t-il été conscient qu'en se nourrissant de cette poésie inspirée des muses il ingurgitait en même temps un poison subtil?

Comme il n'y a pas dans la littérature grecque d'oeuvre plus ancienne qui nous ait été conservée, quand nous cherchons au tout début de l'*Illiade* une réponse à la question: *qu'est-ce qu'Homère dit des choses de l'amour?* il faut bien se rendre compte que nous sommes là à l'origine de la notion d'amour en Occident et que les mots et les perspectives utilisés auront le même auditoire que celui d'Homère.

Sur les choses concernant l'amour, la passion amoureuse, et les relations inter-sexes, l'*Illiade* est d'une belle abondance. Les éléments se trouvent même à un double niveau: chez les humains, mais aussi chez les dieux.

Dès les premiers chants de l'*Illiade* le lecteur est vite convaincu que l'incessante présence divine constituera une part importante de ce récit de la guerre de Troie. On assiste à tout «un va-et-vient entre l'Olympe et la terre¹». L'autoroute céleste Olympe-Troie est très utilisée. Des dieux comme Arès ou Apollon, mais surtout des déesses comme Athéna et Aphrodite l'empruntent régulièrement. Bref, les actions des mortels ont une doublure céleste en même temps que les relations des déesses et des dieux entre eux se répercutent directement sur le champ de bataille.

Or, et jusque dans quelle mesure, ces relations entre immortels ne sont-elles pas aussi et en plus des archétypes pour les relations des humains entre eux? La question est importante pour évaluer ce qui va suivre et se pose d'autant plus qu'Homère était à la fois le meilleur théologien de son époque et le meilleur moraliste². Pour l'instant et pour faire bref nous répondrons à la question

1. Cf. R. Flacelière, Introduction, p. 43, in Homère, *Illiade-Odyssée*, Gallimard, N.R.F., Paris, 1955 coll. Bibl. de la Pléiade. Toutes les autres références se rapportent à cette édition. La traduction de l'*Illiade* est aussi de M. Flacelière.

2. *Ibid.*, p. 38

de la manière suivante: sans vouloir minimiser la part d'imagination et de rêve qui entre nécessairement dans la fabrication de toute théo-structure, le plus important consiste à se rappeler que l'archétype divin a été fait à partir d'un modèle humain et qu'une fois stratifié dans une sphère dite autonome il sert ensuite de modèle à des humains. Toute théo-structure est un écho d'humain, elle part des humains et revient aux humains, et même si, entre temps, les dieux parlent, c'est toujours un mortel — fût-il grec, poète et génial — qui les fait parler, de telle sorte d'ailleurs que d'autres mortels — fussent-ils grecs et guerriers — puissent comprendre et agir en conséquence.

Les mortelles convoitées

Ceci étant dit, regardons de près l'univers des mortels que nous présente Homère. C'est un monde d'hommes, à la mâle ardeur. «La paix leur pèse, le repos les ennuie, l'aventure les attire ³». Contrairement à des attentes que l'on pourrait qualifier de platoniciennes, il faut dire que c'est un monde, où le désir est remarquablement hétéro-sexuel. Ulysse le confirme au chant II, quand il veut s'attirer la sympathie de l'assemblée des guerriers, il croit bon dire:

L'homme, déjà, qui reste un mois loin de sa femme... maugrée en se voyant retenu par la mer ... Mais nous, voilà neuf ans que nous sommes ici ⁴!

Nestor qui intervient tout de suite après Ulysse présente à sa façon, comme nous le verrons spécifiquement plus loin, cette même orientation sexuelle des troupes. Dans un tel contexte, l'intéressant devient donc ce que l'on dit ou ne dit pas de l'objet d'amour et quels sont les modèles de relations présentés.

3. P. 20. Cette première partie de l'introduction est signée par Jean Bédard.

4. Chant II, vers 292-5, p. 118.

La guerre se fait évidemment entre hommes, ce qui ne veut surtout pas dire que les femmes n'ont rien à y voir. Et d'abord la belle Hélène. Elle est la raison même de l'opposition entre Ménélas et Pâris et, à un niveau collectif, de la guerre entre Argiens et Troyens. Tout au long de *l'Illiade* elle est l'ombre toujours présente, la cause lointaine de cette longue guerre même si ses apparitions dans le récit sont peu fréquentes et son rôle toujours réduit.

Toutefois ce n'est pas Hélène qui est impliquée directement dans les événements du premier chant mais une autre femme: Chryséïs. Dès la première page de *l'Illiade*, nous voyons un père qui vient tenter de racheter sa fille. On y apprend très vite que cette Chryséïs fait partie du butin de guerre qui, comme il se doit, a été séparé, et que cette part jugée magnifique, c'est le chef suprême qui se l'est réservée. La dispute qui oppose Achille et Agamemnon, ce qui sera en définitive le noeud de *l'Illiade*, a pour cause cette femme qu'il n'est pas question de rendre comme le dit Agamemnon:

... pas avant du moins, qu'elle ait vieilli sous mon toit, en Argos, loin du pays natal, travaillant le métier et partageant mon lit [...] C'est vrai, j'aime bien mieux la conserver chez moi, je la préfère à mon épouse Clytemnestre, car elle la vaut bien pour la beauté, la taille et l'esprit et l'adresse ⁵.

Quand la dispute s'envenime, le chef suprême le dit sans ambages: s'il doit laisser partir celle qui partage son lit, alors il prendra la part d'Achille, c'est-à-dire «la belle Briséis». Et c'est très exactement ce qui va se passer.

Cette belle Briséis est aussi, tout comme Hélène et Chryséïs, objet de convoitise, raison de dispute et butin de guerre. Il faudrait même être plus précis: au sommet de la hiérarchie du butin de guerre, il y a la belle femme;

5. Chant I, vers 29-31, p. 94 et vers 113-116, p. 96.

luxue et luxure se confondent dans l'objet de convoitise et c'est justement là la cause des altercations.

Posons la question, même si nous n'en sommes encore qu'au chant I de l'*Illiade*: y a-t-il un mot-synthèse pour résumer à la fois un objet de convoitise, une raison de dispute et un butin de guerre par excellence? La réponse s'impose, c'est le mot *femme*. Et à suivre les considérations d'Agamemnon, ne devrait-on pas faire une distinction entre *celle* que l'on épouse et *celles* que l'on préfère avoir dans son lit — du moins tant qu'elles sont jeunes — et ceci à cause même de «la beauté, la taille et l'esprit et l'adresse», tous ces critères dont on ne saura jamais si Agamemnon les a présentés dans un ordre d'importance croissant ou décroissant.

Une deuxième lecture

N'avons-nous pas caractérisé l'objet d'amour un peu trop rapidement? N'y aurait-il pas moyen de faire une deuxième lecture, de voir les choses et les événements sous un autre angle? Ovide, par exemple, prétendait que toute cette guerre était la faute de Ménélas qui n'aurait pas dû laisser seule la belle Hélène. Avouons que cette explication manque d'intérêt à cause même de son faible degré de complexité.

Plus sérieusement, on pourrait très bien prétendre que toute cette histoire, c'est d'abord Pâris qui en est le grand responsable. N'est-ce pas lui qui enlève Hélène⁶? Elle en est d'autant innocentée. Mais il y a plus. L'enlèvement d'Hélène n'a pas fait que rendre Ménélas cocu et

6. Ici, on le voit clairement, nous privilégions une interprétation spécifique: Hélène fut enlevée de force. Notons que c'était l'interprétation du grand helléniste P. Mazon dans l'édition «Les Belles Lettres» de 1937-1938 (avec MM. Chantraine, Collart et Langumier). Il existe d'autres interprétations qui présentent Hélène comme ayant eu une «participation» *plus* ou *moins* effective à ce qu'il faudrait dès lors qualifier de pseudo-enlèvement. Aux tenants de la

vengeur, il a brisé les règles de l'hospitalité, ce qui n'était pas une mince affaire chez les Grecs. Le crime est donc double — du moins quand la femme est belle et qu'on y tient, ce qui est le cas. Le tout doit donc se régler avec Pâris. Bien sûr, il y a Hélène, mais la cause, l'affront, la réparation, le noeud de toute cette histoire, c'est d'abord une affaire entre hommes.

Le cas de Chryséïs est-il du même ordre? Absolument. Elle aussi, en tant que telle, est hors cause. Fondamentalement ce n'est pas à cause d'elle qu'Achille se brouille avec Agamemnon mais bien parce que ce dernier est cupide et préfère ses petites jouissances individuelles au bien commun de tous les Argiens. Par conséquent, Agamemnon se révèle tout à fait indigne de commander. Lui, Achille, grand guerrier plein de mérite, est obligé d'obéir alors qu'il rêve de diriger les troupes. Bien sûr, il y a Chryséïs, mais la cause, le noeud de toute cette histoire, c'est encore une affaire d'hommes, c'est-à-dire une lutte de pouvoir entre Achille et Agamemnon et la mauvaise décision de ce dernier de ne pas accepter la rançon du père de Chryséïs.

Et Briséis alors? À elle aussi, on a oublié de lui demander la couleur de son désir. Après s'être fait qualifier par Achille de «face de chien» devant toute l'assemblée des preux, il reste à Agamemnon à exécuter sa menace, d'autant plus qu'Achille a été clair:

Pour garder cette fille, on ne me verra pas lever le bras sur toi ni sur personne d'autre ⁷.

«participation» nous aimerions faire remarquer ceci: ce qu'Hélène perd en passivité, elle le gagne en responsabilité négative; dans ce cas et en ce qui concerne notre propos, il faudrait donc réduire l'impact de cette deuxième lecture mais, par ailleurs, accroître l'impact de la dernière partie de notre texte où Hélène se dénonce elle-même. L'accentuation serait modifiée, certes, mais le bilan global reste le même.

7. Chant I, vers 298-9, p. 100.

Agamemnon se servira donc de Briséis pour humilier Achille et réaffirmer son autorité suprême. Le noeud de toute cette histoire, c'est toujours une affaire entre hommes.

À suivre l'argumentation des trois derniers paragraphes, il apparaît vite que les trois femmes en question sont *prétextes* et *figurantes* à des problématiques qui les dépassent largement. Homère s'y réfère, il les évoque, mais ce sont pratiquement des ombres — du moins au début de *l'Illiade* — et elles n'ont absolument aucune part active à l'action réelle.

Comment Homère va-t-il s'y prendre pour transformer ces trois passives en responsables de toute l'action? Ou, si l'on préfère voir la transsubstantiation autrement, comment faire passer trois victimes d'enlèvement comme responsables des malheurs de toute une armée?

Il faut bien le dire, ce qui eût apparu à beaucoup d'écrivains comme une tâche «homérique» se fait ici avec une étonnante subtilité. Le procédé qui ne manque pas d'implicites se déroule en trois temps et ses effets sont cumulatifs. Il concerne en premier lieu des raisonnements anhistoriques touchant l'existence et la beauté, dans un deuxième temps, la responsabilité du désir, et enfin, le symbole de l'honneur nié. Voyons de plus près.

Un bon poète n'est-il pas celui qui met en mouvement l'imaginaire du lecteur? Or, le lecteur de *l'Illiade*, par la sympathie qu'il développe envers les héros, est conduit à remonter la chaîne causale des événements et à faire varier ces éléments de telle sorte que les malheurs n'accablent plus les héros. Sa pensée glisse vers des hypothèses qui contredisent l'histoire mais ont l'énorme avantage de gommer les malheurs: si Hélène n'avait pas existé? sans sa grande beauté, que serait-il arrivé? Que de malheurs en moins! murmure la pensée imaginaire. Et

le lecteur est d'autant plus sympathique à ce raisonnement anhistorique qu'il s'imagine mal qu'un Argien puisse piétiner dix ans devant Troie sans phantasmer des possibles aussi souhaitables.

La même pensée imaginaire et le même type de raisonnement s'appliquent aussi aux deux autres mortelles en cause. Quand Agamemnon dit pourquoi il veut garder Chryséïs, il est assez explicite pour qu'on comprenne qu'il en eût été tout autrement sans ses excellentes qualités. Autrement dit, si Chryséïs n'avait pas eu... que serait-il arrivé? Notre pensée suit le même cheminement quand Homère nous montre Achille:

... plein de colère dans son coeur, à cause d'une femme à la belle ceinture, dont il est séparé de force, à grand regret⁸.

En somme, le sens induit est clair: on comprend très bien que sans Hélène et sa beauté, pas de guerre de Troie; sans Chryséïs et sa beauté, la peste n'aurait pas décimé l'armée; sans Briséis et sa «belle ceinture», la division n'aurait pas affaibli les troupes. Donc, sans ces trois femmes, la paix et le bonheur! Décidément, la peste, ce n'est pas qu'une maladie... Sans aller jusque-là, retenons simplement que leur existence et leur beauté apparaissent dès lors comme entachées de négativité indélébile.

Mais, elles existent... et elles sont belles... par conséquent, il y a désir. C'est là le deuxième moment du procédé: sont-elles objets de désir ou font-elles naître le désir? Sans que jamais cela soit dit explicitement, ces femmes sont accusées des désirs que d'autres (mâles) ont eus à leur endroit et elles sont rendues responsables des événements fâcheux qui suivirent et ceci, dans la mesure exacte de leur respective beauté. En confondant — disons plutôt en maintenant la confusion entre — le désir (mâle) et l'objet de désir (femme), Homère assigne à

8. Chant I, vers 429, p. 104.

ces femmes une responsabilité et une culpabilité que ses héros ne pouvaient absorber sans altérer leur statut de héros; l'affaire est simple et le transfert de responsabilité rentable: d'une part, on ne fabrique pas de héros sans honneur, même si on se nomme Homère, et d'autre part, plus ce sont des femmes qui écopent de responsabilité négative, plus il est facile à Homère de faire de ces mâles guerriers des candidats à la gloire. Ainsi allégés par ce transfert de responsabilité par rapport aux malheurs, les hommes ont la voie libre pour acquérir l'honneur par l'action, soit au champ de bataille grâce à la force, soit en assemblée grâce à de sages propos. Leur grand mérite fera ainsi oublier leurs petits défauts.

Quant aux femmes, en plus de faire les frais de ce transfert, elles sont exclues de l'action, du champ de bataille et de l'assemblée. De l'honneur, elles n'en acquièrent d'aucune façon. Donc, pas de responsabilité positive pour ces mortelles. Tout au plus, peuvent-elles être symboles de l'honneur en tant que bien — butin — suprême. Mais — et c'est là la dernière subtilité du procédé — si elles sont symboles de l'honneur, elles sont aussi, à l'inverse, symboles de sa perte, symboles de l'honneur nié.

Dès lors, Homère a tout le champ libre, et très probablement avec l'assentiment total du lecteur, pour faire absorber par ces femmes une bonne part de responsabilité négative.

Pourtant, dès que les choses deviennent sérieuses, ce ne sont plus les symboles mais l'honneur même dont il est question. Regardons de près le cas Achille. Dès qu'il voit s'éloigner la belle Briséis, il se met soudainement à pleurer et, sans tarder, il évoque sa mère. Elle accourt, d'abord pour écouter son fils, ensuite pour intercéder auprès de Zeus. Or ce qu'elle entend de la bouche de son fils ce n'est pas qu'il se meurt d'ennui loin des charmes de la Belle mais

Ce puissant seigneur, Agamemnon, vient de me faire outrage: il m'a ravi ma part d'honneur et la détient, m'en ayant dépouillé⁹.

C'est donc l'outrage qu'il faut réparer et non la belle qu'il faut restituer ! La différence, Thétis, en mère compréhensive, la saisit très bien. Quand elle intervient auprès de Zeus, ce qu'elle demande pour son fils, ce n'est pas la femme mais la *gloire*, croyant ainsi, à juste titre, réparer la blessure narcissique de son petit Achille.

On pourrait toujours prétendre que de telles ambiguïtés constituent la richesse du récit. Nous retiendrons pour notre part que le bilan d'opérations semblables est double: il permet à Homère de dissocier ses héros des malheurs qu'ils provoquent, en les rendant disponibles pour la gloire que leurs actions grandioses leur procurera et, en même temps, il fait supporter à des femmes l'odieux des malheurs dont on les rend subtilement et symboliquement responsables alors qu'elles sont exclues de l'action et des mérites s'y rattachant.

Au niveau des humains, le mérite est donc l'apanage des hommes et les maux, celui des femmes. Le résultat est clair et lourd de conséquences pour notre sujet: l'objet d'amour est en même temps objet de calamité, ou si l'on préfère, l'objet de désir est objet maléfique.

Les immortelles

Certes, toutes les femmes ne sont pas objets de calamité. Thétis, dont nous venons de parler, agit en bonne mère, console son fils et intervient auprès de Zeus. Elle se situe donc différemment par rapport à l'action. Avec Thétis, nous accédons à la deuxième catégorie de femmes que nous trouvons au début de *l'Iliade*: les immortelles. Aphrodite, Athéna, Héra, ce sont des femmes qui agissent. Toutefois, ce ne sont pas des

9. Chant I, vers 356-7 p. 102.

femmes d'action, dans le sens où elles initieraient elles-mêmes et pour elles-mêmes des actions qui leur rapporteraient.

Ce n'est pas qu'elles en soient incapables. Elles l'ont déjà fait nous dit la légende à laquelle Homère se réfère souvent ¹⁰. Pour le plus grand malheur de tous, devrait-on ajouter. En effet, si les mortelles sont tenues responsables des malheurs, il faut bien dire que *la cause première* de tout ce carnage est autant féminine que céleste. N'eût été la querelle ente Héra, Athéna et Aphrodite au sujet de leur beauté, n'eût été la manoeuvre malhonnête faite par Aphrodite pour s'assurer d'être jugée la plus belle en promettant à Pâris de lui faire épouser Hélène, la guerre de Troie n'aurait pas eu lieu. Et le lecteur se surprend en pleine pensée imaginaire à faire des raisonnements anhistoriques ¹¹ qui incriminent ces femmes. Les femmes, toujours les mêmes ! même dans la légende.

Dans le texte de *l'Illiade*, les femmes de cette catégorie agissent et même beaucoup. Elles influencent, elles inter-viennent, elles inter-cèdent. Elles apparaissent et conseillent. Au coeur de la bataille, Athéna ou Aphrodite dévient les coups, insufflent du dynamisme et sauvent la vie de leurs protégés. Elles sont par excellence assistantes de héros, mais en même temps chacune veille et protège comme une bonne mère. De là à savoir si elles sont plus bonnes mères qu'assistantes, ou l'inverse, la confusion des rôles ne permet pas de trancher ¹². Disons que le rôle de bonne mère est prolongé par le rôle de la déesse assistante de telle sorte que derrière un grand héros comme Achille, par exemple,

10. R. Flacelière a fait l'inventaire de ces brèves références. Cf. p. 53-4.

11. L'histoire étant ici la légende.

12. Le type de la parfaite secrétaire reproduit, à notre époque, une ambiguïté tout aussi troublante.

il y a deux femmes, une mère consolatrice et une assistante aux dons exceptionnels.

Il ne faudrait pas croire que, parce que ces femmes agissent, elles acquièrent du mérite. La gloire et l'honneur, ce sont choses faites pour les hommes. Elles, elles ont un statut divin et une réputation bien établie. Chacune d'elles «veille avec amour¹³» à la réussite du/des protégé/s, et cette réussite suffit, semble-t-il, à les récompenser.

Il en est ainsi d'Athéna et d'Aphrodite. À cette différence près toutefois, et elle est de taille, que c'est Athéna, fille de Zeus et déesse de la sagesse, qui veille sur les Argiens et qu'il ne fait aucun doute que les sympathies d'Homère sont et vont de ce côté. En face, tout à fait suspecte, protégeant les Troyens, il y a Aphrodite, déesse de l'amour, qui fait tourner la tête et représente la passion. C'est elle qui protège Pâris, celui qui ne respecte même pas les règles de l'hospitalité.

Donc, dès le début de *l'Iliade* les choses sont ainsi placées que non seulement la sagesse a prééminence sur l'amour mais, en plus, la passion amoureuse est du côté de l'ennemi.

Héra veille aussi sur les Argiens. Son rôle est quelque peu différent de celui d'Athéna. Après tout, n'est-elle pas la femme du *P.D.G.* de l'Olympe? Zeus et Héra forment ce qu'on pourrait appeler malicieusement un vieux couple standard. Certes ils ont eu des enfants ensemble, mais ils ont surtout engendré de la méfiance et du ressentiment. Chacun d'eux a ses petites combines pour ne pas dire ses grandes manigances. Les affrontements sont nombreux mais puisque le divorce est exclu, ils se tolèrent mutuellement. Là finit l'égalité.

13. Chant I, vers 209, p. 98.

Les excès de colère ont une limite qui sont les colères de Zeus lui-même. Écoutons-le parler à Héra:

Assieds-toi, sois muette, obéis à ma voix: c'est en vain que les dieux de l'Olympe voudront te sauver de mes coups quand je m'approcherai pour déchaîner sur toi mes invincibles mains ¹⁴!

Voilà comment on termine une dispute céleste! Héra «muette... saisie de frayeur... s'assied, courbant sa volonté ¹⁵». Comme pour renforcer sa soumission, un de ses enfants — un mâle, faut-il le souligner — intervient: «Résigne-toi, ma mère, et, malgré ton dépit, supporte cette preuve. Car il est le plus fort ¹⁶.»

Quand Homère finit ce premier chant par «Zeus monte sur le lit et s'étend près d'Héra, déesse au trône d'Or ¹⁷», veut-il suggérer que la victoire est totale ou qu'il y a simplement trêve? De toute façon le modèle est donné et s'il est vrai, comme nous le disions au début, que la théo-structure sert de modèle pour les humains, voici le modèle du couple qui nous est présenté ici: un couple-combat où le mâle autoritaire menace d'utiliser la force pour faire obéir par la peur sa femme insoumise. Et le procédé marche, quitte à le reproduire, au besoin.

Immortelles et mortelles

Tout est maintenant en place pour la suite de l'*Illiade*. Les nouveaux événements prolongeront les premières structures. Ne sait-on pas à l'avance à quoi mènera la colère d'Héra au chant IV? Quoi de surprenant à ce qu'Aphrodite soit qualifiée d'«insensée ¹⁸» ou déconsidérée par le vaillant Diomède qui ne lui reconnaît que le mérite «de séduire l'esprit des femmes sans vigueur ¹⁹»?

14. Chant I, vers 565-7, p. 108.

15. *Ibid.*, vers 569.

16. *Ibid.*, vers 587-8.

17. Vers 611, p. 109.

18. Chant III, vers 400, p. 145.

19. Chant V, vers 349, p. 172.

Au chant VII, doit-on s'étonner que Ménélas emploie le féminin pour insulter²⁰ ses propres guerriers et leur faire honte? En somme, tout au long de l'*Illiade* de nombreux exemples s'inscrivent dans la logique de ce que nous avons dit.

Toutefois, une articulation mérite notre attention. Elle pouvait se déduire du chant I mais ne deviendra manifeste qu'aux chants II, III et VI. Comment la sphère des femmes qui agissent va-t-elle être coordonnée avec la sphère des mortelles? À l'avantage de qui? Au détriment de qui? Là-dessus, nous ferons une double réponse: à l'avantage des mâles et au détriment de tous. Voyons d'un peu plus près.

En effet, à quoi rêvent ces illustres héros? À se venger, «en partageant le lit d'une troyenne²¹». Et ils ne manqueront pas de le faire puisque pour eux cela signifie à la fois victoire totale sur l'ennemi mâle et affront suprême entre mâles. En définitive, le secours apporté par les femmes agissantes servira possiblement aux héros à violer d'autres femmes. La structure idéologique, ou plutôt théologique dessert tellement bien nos mâles héros dans leurs querelles ou dans leurs victoires qu'on aurait raison d'y voir là un net parti pris pour un sexe au détriment de l'autre. Voilà pour l'avantage mâle.

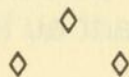
Quant à l'autre élément de la réponse que nous faisons, il met en évidence le rôle d'Aphrodite auprès d'Hélène. Ce n'est certes pas à son avantage qu'est intervenue la déesse; entre Hélène la magnifique et Hélène la maléfique, il y a Aphrodite. Homère a laissé à Hélène le soin de dire elle-même son avilissement. Elle affirme devant Hector, «je ne suis qu'une chienne perverse, que tous ont en horreur²²». Homère a ainsi campé

20. Il les traite d'«Achéennes, et non plus Achéens». Cf. chant VII, vers 96, p. 205.

21. C'est la suggestion du sage et vieux Nestor. Cf. chant II, vers 355, p. 119.

22. Chant VI, vers 343-4, p. 197.

le modèle de belle-femme — femme-possédée. En se dénonçant de la sorte, en décrivant sa passion, en pointant du doigt les méfaits d'Aphrodite, est-ce bien Hélène qui est la plus grande perdante ou la notion même de l'amour en Occident ? Remarquons de plus qu'on ne saurait déprécier, dans un premier temps, l'objet d'amour et dans un deuxième temps, le revendiquer à cause de son hétérosexualité sans faire les frais de la première opération. Il n'y a donc, en définitive, d'avantage pour personne et c'est pourquoi nous avons dit que c'était au détriment de tous même si, on doit le reconnaître, les désavantages sont encore inégalement répartis.



Les débuts de l'*Iliade* sont donc fort explicites en ce qui concerne l'objet d'amour. Abstraction faite des rôles de «bonne mère» ou de «déesse assistante», les femmes sont présentées dans des figures diverses qui vont de la femme convoitée à la femme violée, du butin de guerre à la femme soumise, du symbole de l'honneur au symbole du déshonneur. Remarquons de plus que l'objet de désir devient par l'effet de la symbolique, l'objet de calamité. Ces diverses figures dépassent l'androcentrisme narcissique d'Homère pour s'inscrire au niveau d'une guerre des sexes qui, effective ou potentielle, n'en est pas moins présente.

Le couple, c'est la résultat concret de l'alliage entre l'hétérosexualité et la guerre des sexes. C'est pourquoi nous l'avons qualifié de couple-combat où, remarquons-le, domine la force, l'élément mâle par excellence. Pourrait-on dire que l'Occident, en maintenant ensemble hétérosexualité et guerre des sexes, s'est placé dans une position où la conséquence inévitable était le bonheur en moins et le combat en plus?

Quant à l'amour comme tel, son sort est scellé dès le début. Dire que c'est Aphrodite qui le représente c'est en même temps affirmer que les jeux sont faits ou que les dés sont pipés. Aphrodite pactise trop bien avec l'ennemi. À l'origine, l'amour est donc maléfique: il a le mal de la passion. De là, le triste cortège de méfiance, de troubles et de malheurs qui entourera l'amour. En face et à l'opposé la sage Athéna...

Voilà dans quel état nous trouvons la notion d'amour au tout début de la première grande oeuvre de la littérature grecque. Voilà ce qui a servi de nourriture spirituelle à l'Occident depuis environ trois mille ans. Nous espérons que le poison dont nous parlions au début apparaît maintenant au lecteur plus tangible que subtil.

Gloire, crainte, désir
la dynamique de la guerre chez Hobbes

Luc Abraham

Professeur au département de philosophie
du CÉGEP Édouard-Montpetit

... Quant à l'angoisse, elle est
... l'angoisse de la mort, de la
... l'angoisse de la mort, de la
... l'angoisse de la mort, de la
... l'angoisse de la mort, de la
... l'angoisse de la mort, de la
... l'angoisse de la mort, de la
... l'angoisse de la mort, de la

... l'angoisse de la mort, de la
... l'angoisse de la mort, de la
... l'angoisse de la mort, de la
... l'angoisse de la mort, de la
... l'angoisse de la mort, de la
... l'angoisse de la mort, de la
... l'angoisse de la mort, de la
... l'angoisse de la mort, de la

Glorie, crainte, désir la dynamique de la guerre chez Heidegger

Luc Alphin

Professeur au département de philosophie
de l'Université de Montréal

Nous vivons à une époque où la peur, l'angoisse d'une guerre conventionnelle ou nucléaire nous guette. Mais quelles sont les passions, les désirs qui réaniment sans cesse les affrontements guerriers? Pour répondre à cette question nous limiterons notre étude à trois thèmes: gloire, crainte et désir. Quel rôle jouent la gloire, la crainte et le désir dans le phénomène «guerre»? Nous avons choisi délibérément d'articuler notre réflexion à partir d'un auteur: Hobbes.

Thomas Hobbes naquit en 1588 à Westport et fut élève à l'Université d'Oxford qu'il quitta en 1608. Il fit un séjour en France de 1629 à 1631 où il connut, à Paris, le père Mersenne et d'autres amis de Descartes. À cette époque, il découvrit les éléments d'Euclide qui deviendront pour lui l'aspect paradigmatique de sa méthode.

Hobbes est familier des idées fondamentales du matérialisme de Bacon. Ainsi, sa théorie de la connaissance prendra forme dans le monde de l'empirisme et du sensualisme: tout savoir dérive de l'expérience et celle-ci s'alimente à un premier moteur, la sensation.

Ainsi il n'y a pas de doute que le plus marquant des penseurs anglais du XVII^e siècle fut Thomas Hobbes. Ce théoricien de l'absolutisme justifiera son entreprise intellectuelle en faisant procéder, dans toutes ses descriptions, l'état social (le «pacte social») par l'état de nature. Cela ne peut que nous rappeler Thucydide et la loi du plus fort: faire accepter à l'autre notre *unique volonté*.

Ne serait-ce pas le leitmotiv du discours de la guerre?

1. *Amour de la gloire*

On pourrait le définir comme le désir de persévérer dans son être en tant qu'affirmation de soi-même sur les autres, par goût du pouvoir et de domination en général. Mais comme cette domination ne s'exerce sur les autres qu'en les soumettant et en les humiliant, le désir de gloire est porteur de guerre. Hobbes définit cette gloire comme «l'excédent de pouvoir d'un homme sur un autre ¹». Mais en même temps, ce désir de gloire ne s'exprime que chez certains. Ce qui réduit en partie les risques de guerre, c'est donc que quelque-uns veulent être grands mais que les autres ont peur.

Toujours dans *Elements of Law*, Hobbes expose que les passions sont des mouvements qui entraînent des actes. Le désir de gloire, en tant que passion, pousse donc l'homme vers l'affirmation de soi qui se concrétise dans le pouvoir qui distingue un homme d'un autre homme. En affirmant que «tout le plaisir de l'âme consiste en la gloire», Hobbes affirme donc que c'est la passion qui nous pousse à vouloir nous distinguer des autres. Hobbes se propose de résoudre la contradiction qu'il y a entre la gloire comme passion naturelle et l'égalité des hommes qu'il veut défendre.

En effet, si la guerre peut naître du désir de gloire, elle peut aussi être engendrée par cette égalité. L'homme

1. Hobbes, *Elements of law*, VIII, 4. Cambridge, Cambridge University Press, 1928.

est par nature aussi sauvage que les animaux les plus farouches. L'égalité entre les hommes n'est donc que la possibilité partagée entre tous de pouvoir s'entretuer: «Il se trouvera toujours diverses personnes qui croient savoir plus que les autres [...] et qui [...] font naître les guerres civiles ²», dit-il encore.

Il faut qu'il y ait une seule volonté qui ordonne et soit souveraine qu'il s'agisse d'un seul homme ou d'un conseil. Les autres hommes, qui ne sont pas soumis les uns aux autres mais seulement juxtaposés, respectent donc l'état social puisqu'eux-mêmes ont transporté sur le souverain le droit qu'ils avaient sur leurs propres forces. La guerre ne se déroule alors que si ce pacte social est rompu, et elle est donc un prélude à la constitution des États (ou de nouveaux États).

La gloire n'est qu'un mouvement pour combattre la solitude de l'individu mais non l'égalité. L'individu, chez Hobbes, est en effet encore plus solitaire que chez Rousseau. À l'état de nature, la gloire n'est donc qu'une lutte armée.

La gloire est l'expression d'une passion qui cherche à capturer l'autre pour devenir l'objet de sa louange. C'est-à-dire que la gloire est désir du désir de l'autre. La gloire, lorsqu'un être la connaît, est donc une restauration narcissique intégrale, une sorte de psychothérapie parfaite.

Pour Hobbes, la délibération est un chœur de plusieurs passions alors que la décision est l'affirmation d'une seule d'entre elles. Du coup, celle-ci doit être satisfaite. Dans le mécanisme de Hobbes, l'absence d'être est originelle, c'est le vide ontologique qui déter-

2. Hobbes, *De Cive*, 11, 12, Paris, Flammarion, 1982.

mine notre moyen d'action pour retrouver cette satisfaction dont nous n'avons pas été l'objet. C'est donc l'aspect négatif qui détermine ce manque ontologique qui cherche à se combler dans la lutte. Or, comme nous ne pouvons nous satisfaire que de l'homme, nous sommes conduits à un mouvement d'agression.

La conception de Hobbes est donc une conception mécanique d'un être amputé de l'être qui tente de se réparer dans la gloire. Le besoin de soumettre l'homme est donc une passion naturelle. On trouve donc chez Hobbes une ébauche de phénoménologie du comportement. Pour lui, le désir de gloire porte évidemment à la guerre ³.

Pour Hobbes, la guerre reste l'exigence de gloire. En fait, si l'homme est naturellement porté à attaquer l'homme, il s'ensuit un mécanisme dont la mise en place entraîne la crainte généralisée. L'homme est ici comme un mouvement complexe de forces mues par le caractère tragique du désir de gloire. S'il est spontané, il commande une attaque seconde et réfléchie. Il implique donc, pour s'affirmer, la persévérance dans son être. Il faut à tout prix affirmer son désir de gloire dans la crainte de ne pas l'affirmer. La guerre apparaît autant comme

3. Le désir de gloire connaît une évolution philosophique. Pour Machiavel, il est inné en l'homme. Pour Hobbes, il s'identifie au désir d'être reconnu. Hegel pense de même que le désir de reconnaissance éveille le désir de gloire. Nietzsche affirma que la volonté de puissance se retrouve sous deux formes: celle de l'aristocrate et celle du ressentiment. L'analyse nietzschéenne fait donc de la guerre l'expression même de la vie. Ce qui est primitif, c'est cette pulsion de la volonté de puissance. «Pour atteindre ce but (considérer d'un «bon oeil» les penchants naturels de l'homme pour en finir avec «la mauvaise conscience») il faudrait, écrit Nietzsche, un autre genre d'esprit que celui que l'on rencontre à notre époque: des esprits fortifiés par la guerre et la victoire, pour qui la conquête, l'aventure, le danger, la douleur même sont devenus des nécessités (*Généalogie de la morale*, 2^{ième} dissertation, aphorisme 24, Paris, Gallimard, 1982).

précaution que comme attaque délibérée. Le désir de gloire à l'état premier est donc la crainte de la mort.

2. *La crainte*

La crainte va naître sous deux modalités différentes: 1) crainte de l'attaque; 2) crainte de ne pas attaquer et de ne pas avoir le dessus. La crainte reste inhérente à la nature humaine. Elle est donc potentialisée par la guerre. La crainte naît dans un état d'instabilité de nature par suite de l'aversion reçue comme contraire du désir. «La cause de la crainte dépend en partie de l'égalité naturelle. Je n'entends par crainte qu'une appréhension ou prévention d'un mal à craindre⁴.» En effet, l'égalité est fondée sur l'égale possibilité de mourir de mort violente et cette égalité de condition entraîne la crainte constante de perdre la vie.

En tant que passion, la crainte est de l'ordre de la sensation. Elle exprime le désir de la conservation de soi et cela entraîne là encore que la meilleure guerre défensive reste la guerre offensive.

3. *Le désir*

Le désir est à l'origine de la guerre car la nature ne nous donne pas en suffisance ce que nous ne pouvons partager. Le désir est donc porteur d'affrontements avec ne nous laissent pas libres de déterminer les limites du partage. Le désir est donc porteur d'affrontements avec les autres hommes et Hegel se demande même comment le désir peut ne pas être par essence désir de guerre:

En tant qu'elle est opération de l'autre, chacun tend donc à la mort de l'autre. Mais en cela, est aussi présente la seconde opération, l'opération sur soi et par soi; car la première opération implique le risque de sa propre vie⁵.

4. Hobbes, *De Cive*, 1, 3.

5. Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit*, Paris, Aubier, 1980, p. 159.

Cette opération par laquelle l'autre risque sa vie, est donc «son» opération, celle de soi-même: en mettant la vie de l'autre en danger, on lui permet en effet de se présenter comme un pur «être-pour-soi».

Le désir et l'aversion sont naturels à l'homme, c'est-à-dire qu'ils font partie de ce que l'homme est naturellement. Ils expriment un mouvement. L'homme est désir et aversion à partir des traces qu'il retrouve dans sa mémoire et qu'il cherche dans son imagination.

Il existe une loi de la nature qui détermine chacun à fournir tout ce qu'il pense être le mieux quant à sa propre préservation. Autrement dit, un mouvement commencé tend à vouloir se perpétuer indéfiniment. C'est ce qu'affirme Hobbes dans le *Léviathan*, au livre VI. C'est cette loi qui nous ordonne de persévérer dans notre être. Cela s'exprime d'abord dans nos passions et en premier lieu dans le désir de ne pas mourir (donc dans le désir de gloire en tant qu'expression du désir d'immortalité chez l'homme).

Mais encore faut-il pouvoir donner libre cours à cet état naturel. Le droit de nature est la liberté qu'a chacun d'user comme il le veut de son pouvoir propre pour la préservation de sa propre nature.

Seulement, la liberté suppose que la force vitale se développe sans empêchement, la liberté est absence de contraintes extérieures. Hobbes pense que ce droit de nature est invalidé: droit et profit étant la même chose, deux êtres ne peuvent prétendre au même but⁶. Le droit de nature se réduit donc à la conservation de son être par nécessité et à la recherche de l'absence de gêne ou de sa suppression. Le droit de nature n'est plus que l'en-

6. *Elements of Law*, 1ère partie, chap. 14 & 10 et le *De Cive*.

semble des moyens qui concourent à notre propre conservation. Il devient désir de sûreté.

Ce désir de sûreté est-il synonyme de paix? Il est évident, pour Hobbes, qu'en tant que constitutif de l'être humain, ce désir ne peut être que mouvement vers la guerre. Celle-ci est le moyen que la crainte de perdre la vie engendre comme une nécessité. L'être n'attaque que pour se défendre et pour se protéger, la guerre est pour lui le moyen de rester ce qu'il est, de persévérer dans son être. Hobbes résume cette peur de l'homme chez l'homme par cette formule lapidaire: «L'homme est un loup pour l'homme.»

La guerre individuelle se définit comme l'agir à travers lequel l'être humain est au monde. Cette guerre se perpétue, elle est toujours à faire. Par rapport aux animaux, l'homme est à faire par la guerre.

Chez Hegel, l'animal destiné à se faire homme est capable de remplacer dans la guerre un objet sensible par un néant d'objet, une visée qui ne correspond plus à un objet sensible: cette opération est le désir.

Le désir est lui-même un néant d'être en ce sens qu'il est volonté de supprimer l'objet du désir pour s'assouvir.

Mais dans cette satisfaction, la conscience de soi fait l'expérience de l'indépendance de son objet. Le désir et la certitude de soi, atteinte dans la satisfaction du désir, sont conditionnés par l'objet: en effet, la satisfaction a lieu par la suppression de cet autre ⁷.

L'animal destiné à se faire homme va dépasser le besoin pour un désir visant un objet. C'est-à-dire qu'il remplace un manque par un néant d'être.

7. Hegel, *op. cit.*, p. 162.

Hegel, dans la *Phénoménologie de l'Esprit*, expose que ce passage de l'individu-animal à l'individu-homme correspond au passage du sentiment de soi à la conscience de soi (chap. 1V, sect. A). Il y a alors capacité de se mettre à distance de son corps et de sa conscience même dans le «Je». L'individu humain va parler dans la mesure où il va se détacher de l'être humain, comme l'analyse Kojève dans son *Introduction à la Phénoménologie de l'Esprit* à la page 14. Cette genèse de l'individu humain ne s'accomplit donc qu'à travers ce qui le distingue de l'animal: la guerre.

L'histoire consiste en une instauration de la temporalité. Cette dernière est le fruit d'une transformation face à l'objet naturel. La vie animale est la condition nécessaire mais non suffisante du devenir de l'être. L'animal poussé par l'inquiétude ne tend qu'à sa satisfaction propre: c'est ce qu'il faut dépasser.

Dans le «Moi chosiste», le moi est de même nature que l'objet qu'il assimile. L'action est négation du donné naturel. Le moi humain ne se dégage donc du moi animal qu'en cherchant sa satisfaction dans un objet non naturel. Le besoin est dépassé en se tendant vers ce qui est non donné, non réel: le *désir*. Cette tension est vide de réalité; mais ce vide porte sur un autre vide, car ce désir est aussi désir de lui-même. Le moi humain est une négativité négative, le moi qui se nourrit de désir est donc désir dans son être.

Le moi humain est un néant d'être, il reste action qui cherche à s'assimiler. Le moi humain, dans cette tension du devenir, dans la mouvance créée par ses désirs, se détruit lui-même. La guerre, par la possession d'un néant d'être, en se niant comme être donné, en se dépassant dans la destruction d'une autre négation, est la source d'un nouvel être participant de ses situations.

Le moi est ma propre oeuvre dans le temps: il sera dans le devenir ce qu'il est devenu dans le présent, dans la négation de ce qu'il a été dans le passé. Bertrand Jouvenel écrit d'ailleurs:

Toute l'histoire de l'homme n'est que rébellion contre sa condition originelle, effort pour s'assurer d'autres fruits que ceux qui sont à portée de sa main. Instinct profond et vivace... qui jadis jetait les hommes dans la guerre⁸.

La liberté est le double dépassement de l'autre et de soi-même.

L'homme ne peut donc se faire qu'au contact de l'homme. La réalité humaine ne peut être que sociale, le désir est anthropogène. Le désir est désir d'une reconnaissance, d'une valeur: devenir soi-même objet du désir de l'autre.

Le sujet du désir pour posséder celui de l'autre va se risquer dans une agression, où le sujet va assimiler l'autre dans la négation de soi par le désir de l'autre.

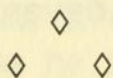
Le désir dans cette tension vers l'appropriation d'une valeur risque une vérité de l'existence. Ainsi, l'homme n'est l'homme qu'à partir du moment où il est capable de désirer un objet dans le conflit d'autres tensions, un objet non-naturel. Or, c'est dans la guerre que la fabrication de la conscience peut s'actualiser et qu'elle se réalise donc.

La guerre des impuissants est donc utilitaire et sans vigueur. La revanche des faibles n'est qu'une imagination; elle se déroule dans le monde imaginaire qui transporte la vie dans le monde des essences. Dans *Humain, trop humain*, Nietzsche en affirmant que la vie

8. B. Jouvenel, cité par Louis Delbez in *La notion de Guerre*, Pédone, 1953.

est en devenir, soutient que la guerre contribue à la vie elle-même et que sans elle, ce serait la décadence.

La guerre reste donc constitutive de l'être humain et son abolition serait l'abolition de l'homme. La forme naturelle et immédiate de la guerre est offensive: elle est affirmation de soi. Mais elle n'est pas non plus que cela dans la mesure où la vie y est risquée. C'est donc qu'il existe une passion supérieure à la peur de mourir. Le désir de sûreté, désir primitif, trouve, dans la guerre offensive, la défense obligée du vivant. C'est donc que l'être, en cherchant à s'affirmer dans la guerre, obéit à des passions: l'amour de la gloire et la crainte de la mort.



Entre la guerre et la paix s'ébauche une dialectique. La résolution continue dans le temps de cette contradiction forme l'histoire telle que la connaît la mémoire populaire qui retient faits de guerres et périodes de paix

Clausewitz nous disait que «la guerre et la paix sont des idées qui, par essence, n'ont pas de gradation». La guerre est présentée comme le destructif.

La paix apparaît alors par antithèse comme le positif et le constructif de l'histoire. En effet, n'est-ce pas une vision superficielle de penser que la guerre n'engendre que destruction et mort? Les guerres et les paix ont été les chocs et les accalmies de l'histoire mais c'est par leur succession que se sont développées les civilisations. Guerres et paix ne sont-elles pas liées dans le processus même du progrès de l'humanité?

La guerre est-elle synonyme de progrès de l'humanité ou n'est-elle qu'un accident effroyable dans l'évolution de celle-ci?

Si la guerre n'est qu'un accident, la paix est le but de l'humanité, c'est-à-dire que l'existence ne réaliserait pas l'essence car la paix serait ce que l'on recherche toujours sans l'atteindre.

En fait, la guerre et la paix ne nous sont-elles pas données dans une relation nécessaire?

Enfin, n'est-il pas illusoire de penser à un adieu aux armes?

the first of these is the...
the second is the...
the third is the...
the fourth is the...
the fifth is the...
the sixth is the...
the seventh is the...
the eighth is the...
the ninth is the...
the tenth is the...

the first of these is the...
the second is the...
the third is the...
the fourth is the...
the fifth is the...
the sixth is the...
the seventh is the...
the eighth is the...
the ninth is the...
the tenth is the...

Pour un pacifisme viscéral

Pierre Bertrand

*Professeur au département de philosophie
du CÉGEP Édouard-Montpetit*

Pour un pacifisme viscéral

Pierre Bertrand

Professeur au département de philosophie
du Cégep Édouard-Montpetit

Jamais auparavant l'humanité n'avait eu à faire face à un danger aussi grand de destruction massive et instantanée. Voilà un fait. Et ce fait dénote une grande insensibilité face à la vie, au point de jouer celle-ci comme s'il s'agissait d'une partie de poker. La vie est un tout. On commence par ne pas respecter la vie des animaux. On tue ceux-ci pour le plaisir, pour se nourrir, par indifférence. La mort d'un animal ne compte pour rien, elle ne suscite pas la plus petite réaction. On faisait exploser une bombe atomique sur une île du Pacifique sans se soucier de tous les oiseaux, poissons, et autres animaux tués dans une telle expérience. C'était comme si rien ne s'était passé. Mais lorsqu'on est aussi peu respectueux de la vie des animaux, le prochain pas est que cette insensibilité s'exerce également vis-à-vis de la vie humaine. Et c'est d'ores et déjà ce qui se passe. Et il faut dire que cette insensibilité ne date pas d'hier. On décime des populations, on tue son ennemi comme s'il s'agissait d'une bête, justement. Sa vie ne vaut guère plus que celle d'une bête qu'on assassine et qu'on exhibe à l'étal du boucher. Il n'y a donc aucun respect

pour la vie humaine. On assassine, on torture, on affame dans l'indifférence générale. Tant qu'on n'est pas soi-même directement affecté, cela ne nous touche pas beaucoup. Que crèvent les Noirs et les Asiatiques, tant que nous, hommes blancs, ne sommes pas touchés, c'est tout ce qui importe. Mais voilà, nous allons être touchés, que nous le voulions ou non. Nous ne pourrons pas plus longtemps tirer notre épingle du jeu. Une guerre nucléaire ne fait pas de distinction de race ou de fortune. Telle est sa Justice terrible. Une bombe atomique va tomber sur la tête des populations vaquant comme à l'accoutumée à leurs affaires, et ce ne sera même pas la panique, pas de consternation générale, on n'aura pas le temps de comprendre ce qui arrive, ce sera l'éclair de feu instantané, «jaillissant d'un point du ciel pour resplendir jusqu'à l'autre», l'apocalypse telle qu'annoncée par les anciens.

Que pouvons-nous faire? Y a-t-il quelque chose à faire? Car ce qui se passe maintenant, la situation actuelle dans laquelle nous nous trouvons n'est pas le fruit du hasard. Cela correspond à une attitude profonde de l'être humain face à la vie. Nietzsche diagnostiquait une décadence ou une dégénérescence de l'être humain. Il disait que l'être humain était littéralement fasciné par le néant, la mort, la disparition. Il interprétait d'ailleurs tout le christianisme et l'insistance qu'il met sur la vie *après* la mort, l'au-delà comme symptôme de cette fascination par le néant et de négation de l'existence terrestre, de la vie ici-bas. De même aux yeux de Nietzsche, en ce qui concerne l'importance accordée à l'âme *contre* le corps. On dirait que le monde moderne s'est chargé de donner raison à Nietzsche. Cette fascination par la mort est en passe de devenir un fait réel et plus du tout symbolique comme elle le restait encore avec le christianisme. Le champignon nucléaire est le fruit ultime de cette «volonté de néant» que Nietzsche décelait dès les débuts de l'humanité.

Alors que reste-t-il à faire? Effectuer un dernier pas de danse afin de mourir en beauté? Peu importe à quoi tout cela aboutit, il y a à affirmer la vie contre cette volonté d'abolition. Et concrètement, cela veut dire ne pas jouer le jeu de cette course à la mort. *Ne pas jouer le jeu*. Aller contre le courant, même si cela va à l'encontre de la Raison et fait se récrier les bien-pensants et autres analystes professionnels. Ne pas jouer le jeu de la confrontation. Refuser de considérer l'ennemi, les Russes comme des monstres, mais tenter, malgré tout, de briser l'impasse, d'effectuer une percée à travers cette logique trop rationnelle (ou trop irrationnelle) de la confrontation.

Il faut bien comprendre que la situation actuelle n'est pas seulement dangereuse dans le cas d'une conflagration effective. Mais qu'elle est dangereuse de par le climat de peur qu'elle crée. Sont diffusés de plus en plus les faits, les images entourant les deux bombes atomiques qui ont tombé sur le Japon mettant fin à la dernière guerre mondiale. On connaît ces images à peine supportables. Des êtres humains brûlés vifs, en voie de mort lente, ayant perdu toute humanité à part la faculté de souffrir. Cette faculté de souffrir qui met tous les êtres vivants sur un même pied. On sait aussi que les villes détruites n'étaient plus que ruines grises et sans vie, atmosphère létale et cancérigène, la terre ayant perdu toute sa beauté pour donner place à ce paysage de pure désolation. On connaît tout cela. Et on sait que c'est ce qui peut nous arriver demain, avec une vitesse telle *qu'on n'aura pas le temps de nous retourner*. Et cette conscience de plus en plus répandue produit bien souvent comme effet une espèce de paralysie, de sentiment d'impuissance. C'est une menace qui plane sur nos têtes et qui, en tant que telle, même si elle n'est pas mise à exécution, peut réussir à faire marcher au pas les populations. Toutes les populations sont désormais prises en otage. Buckminster Fuller comparait la terre à

un «vaisseau spatial». Comme un Boeing peut être pris en otage, c'est toute la terre qui est tombée entre les mains de terroristes que sont devenus, pour leurs propres populations et le reste du monde, les deux Super-Grands. Il s'agit d'un «détournement» du vaisseau spatial «terre» vers une destination d'où on ne revient pas.

Prenant conscience de tout cela, il y a moyen de dire *non*. De dire et de *faire* non. D'être des pacifistes viscéraux, c'est-à-dire pour qui la paix devient la chose la plus essentielle, une paix en profondeur, non pas celle de la «coexistence pacifique» qui n'est qu'une absence de guerre, mais une paix tout à fait positive qui corresponde à un nouvel état d'esprit, une autre manière de vivre, un autre mode de vie qui soit à inventer à tous les instants. Et pour ce faire, aussi impossible que cela puisse paraître, il faut que chacun aille très profondément en lui-même afin de comprendre la source de la violence telle qu'elle est, afin de surmonter celle-ci et faire en sorte qu'elle ne donne pas lieu à tout ce à quoi on assiste actuellement dans le monde. Utopique? Peut-être bien, mais la seule solution tout de même.

* N.D.R. Une première version de ce texte est parue dans *Le Soleil*, 29 déc. 1983, sous le titre «Ne pas jouer le jeu».

Ni personnage ni personne ni rien
Lecture de *L'Innommable* de Samuel Beckett

Louise Vigeant

Professeure au département de français
du CÉGEP Édouard-Montpetit

c'est pour se taire
qu'il faut du courage

Beckett

L'Innommable. Texte. Discours. Parole tendue vers le silence: parole visant, désirant mais, redoutant, ce silence pourtant toujours refusé. Le discours nage dans sa contradiction, dans sa dénégation. Ce discours se désigne discours mais dans un effort d'en finir avec lui-même.

Comment donc ne pas ressentir le même vertige, quand, sur le point de commenter, on prend conscience de la futilité, pour ne pas dire de l'impertinence et de l'impuissance, du commentaire, des mots eux-mêmes? Comment ne pas ressentir le même désir de fuite devant le geste de dire? Comment, toutefois, résister à la tentation de parler de cette parole auto-destructrice et pourtant fondamentalement penchée sur l'absolue nécessité de se trouver une place, une fonction, voire une tâche? Comment ne pas se sentir happé par cette parole qui n'en finit plus de se dire, de se fonder pour se convaincre qu'elle fonde son sujet? D'ailleurs, l'utilisation

de ce pronom JE, tout le long du texte, ne vient-elle pas forcer l'identification du lecteur à ce narrateur à la recherche de son propre discours? Lire JE n'équivaut-il pas à dire JE? Pourtant. Éviter de tomber dans le piège que tend le texte, s'en tenir à la parole seconde, secondaire. Celle qui s'ajoute ne sachant pas pourquoi elle le fait sinon pour répondre à un besoin d'exorciser cet effet d'identification qu'impose l'utilisation du JE. Le commentaire répond ici à l'obsession.

Tant de difficulté à commencer le discours sur le discours. Serait-ce qu'à la suite de René Char, je serais portée à croire que «... ce labeur de ramassage n'ajoute pas deux gouttes de pluie à l'ondée, deux pelures d'orange de plus aux rayons de soleil qui gouvernent nos lectures»? Oui. Évidemment. Cependant...

Il me faut parler de *L'Innommable*. De l'innommable. De la désintégration. De l'homme étranger à lui-même. Ce texte de Beckett n'a rien du roman traditionnel, n'a rien de la tentative de reconstitution de l'univers; au contraire, il apparaît comme le texte de la constatation de la fragilité, de la friabilité de l'être, de l'incongruité du monde. *L'Innommable* est un livre qui vient abroger l'idée d'accomplissement, d'évolution, de progrès.

Mais qu'espèrent-ils, ce faisant, depuis le temps? Car il est difficile de ne pas les croire animés d'un espoir quelconque. Et quelle est la nature du changement dont ils guettent les progrès¹...?

L'Innommable. Déjà ce titre questionne l'être, son identité, sa présence même. Question: ce qui ne peut être nommé existe-t-il? Et voilà le langage convoqué. Livre interrogation sur le pouvoir du langage. Pouvoir nommer veut (voulait) dire connaître, contrôler, avoir accès à, pouvoir représenter le monde et soi-même. Mais ici, l'être reste innommé et innommable. Le langage ne

1. Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris, UGE, Minuit, 10/18, 1953, p. 103.

remplit pas sa fonction, il vacille, est impuissant à «faire naître». Le langage, ici, n'est plus «rassurant». Le NOM, c'est la consécration de la personne, l'identité, la preuve de la continuité, la voix de la conscience. Avec *L'Innommable*, ce concept de la personne s'effrite, et l'on se retrouve avec le doute, devant l'indéterminé, la discontinuité, l'évanescence.

Mais cette fois-ci, il ne s'agissait plus seulement de la mort des opinions, de ces formes verbales qui naissent et meurent dans le langage, mais bien plutôt d'une défaillance du langage lui-même, comment alors l'homme, cet être qui ne peut cesser de se représenter sans cesser d'être, comment l'homme se maintiendra-t-il ² ?

Le JE dans *L'Innommable* ne peut être représenté. Il n'y est évidemment pas question d'action, mais essentiellement question d'être... ou de ne pas être.

Non, on peut passer sa vie ainsi, sans pouvoir vivre, sans pouvoir faire vivre, et mourir inutilement, n'ayant rien été, rien fait ³.

La question. Le piétinement. Le sentiment de l'impuissance et l'inquiétude. Le désir d'être et la certitude de ne pas pouvoir être. Ces deux pôles étirent le discours de ce JE. Apprendre à ÊTRE PERSONNE.

L'essentiel est que je n'arrive jamais nulle part [...]. L'essentiel est de gigoter[...]. Que ça fait du bien de savoir où l'on est, ou l'on restera, sans y être! Il n'y a plus qu'à s'écarteler tranquillement, dans les délices de se savoir à tout jamais personne ⁴.

Toute cette parole sert à la fois, contradictoirement, à dire l'être et à le nier. Cette parole est convoquée, elle seule peut (peut-être) encore donner la preuve de la présence, et le «narrateur», la voix de cet «innommable», presse avec acharnement le langage de donner cette

2. Olga Bernal, *Langage et fiction dans le roman de Beckett*, Paris, Gallimard, 1969, p. 14.

3. Samuel Beckett, *op. cit.*, p. 105.

4. *Ibid.*, p. 76.

preuve. Il y a donc un «impératif» qui apparaît dans ce discours, malgré et à travers l'impuissance:

Et le plus simple est de dire que ce que je dis, ce que je dirai, si je peux, se rapporte à l'endroit où je suis, à moi qui y suis, malgré l'impossibilité où je suis d'y penser, d'en parler, à cause de la nécessité où je suis d'en parler, donc d'y penser peut-être un peu ⁵.

Nécessité. Tâche. Devoir. Pensum. Ces mots reviennent souvent dans *L'Innommable*. La nécessité et le devoir de prendre la parole comme seul moyen disponible à l'être pour être. Cet être, réduit à une voix, trouve pourtant un espace miminal où se situer.

Mais le plus simple vraiment est de me considérer comme fixe et au centre de cet endroit, quelles qu'en soient la forme et l'étendue ⁶.

A partir de ce point fixe, ce «no man's land», strict minimum à la prise de parole, commence le discours vers le silence, «commence la fin».

Parler de l'écriture de Beckett en terme d'écriture-production apparaît une idée essentielle ici. En effet, Beckett participe de cette écriture qui, depuis les années '50, est fondée sur l'impossibilité de poursuivre le mythe de la représentation jusque là pierre de touche de la littérature dominante. Citons Ricardou qui demeure un important témoin de ce passage de l'écriture «représentative» et «expressive» à l'écriture «productive».

(Selon le dogme de l'Expression et de la Représentation) toujours à la base du texte, comme la condition de sa possibilité, doit, dans un premier temps, nécessairement gésir un «quelque chose à dire». Ou, plus précisément, ce que nous nommons un «sens institué». Ensuite, dans un second temps, peut s'accomplir l'acte d'écrire qui ne saurait se concevoir autrement que comme la «manifestation du sens institué». [...] Avec la notion de production telle que nous l'entendons,

5. *Ibid.*, p. 20.

6. *Ibid.*, p. 11.

le dispositif est de tout autre sorte. D'emblée, il n'hésite pas à changer le point de départ. Ce qui rend possible la venue d'un texte, c'est plutôt le désir d'un «quelque chose à faire»⁷.

Ce «quelque chose à faire» dans *L'Innommable*, c'est l'acte même de la prise de la parole, la constitution du sujet dans et par le langage devenu parole. Ici, un JE se prononce et, ce faisant, s'institue sujet. Il est utile de rapprocher de ce «quelque chose à faire», de cette écriture productive la notion de performance développée par les sémioticiens américains. En effet, Austin ayant introduit le qualificatif «performatif» pour désigner un énoncé qui est «l'exécution d'une action⁸», il nous est permis de parler d'une écriture qui se désigne comme telle et voit dans cette désignation son objet propre, son geste. C'est ce JE, cet «être de parole», qui se dit, s'écrit, se forme, se crée dans et par le discours qui, en plus de constituer le «sujet», la substance de *L'Innommable*, sera également le «sujet», le motif de mon commentaire.

Il me semble important de démontrer qu'autant le sujet (le JE qui parle) dans le discours cherche à tracer sa subjectivité, autant le sujet (motif) du discours est de se constituer lui-même comme discours, même si les deux sont hantés par le néant. Les deux projets se superposent et n'en forment finalement qu'un. Ne lit-on pas à la page 34 de *L'Innommable*: «Curieuse tâche que d'avoir à parler de soi. Étrange espoir, tourné vers le silence et la paix⁸»? Voilà un indice pour l'identification du (des) projet (s). Le sujet vise la paix et le discours le silence ! mais... le sujet, PARCE QU'il est sujet, s'oppose aux autres (la présence même des autres le force à être sujet) et... cette éternelle présence empêche la paix, la rend tout à fait impossible; mais...le discours, PARCE QU'il est le discours empêche le silence, le rend tout à

7. Jean Ricardou, *Nouveaux Problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978, p. 15-16.

8. J.L. Austin, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970, p. 40.

fait impossible. Et c'est l'impasse. Pourtant l'écriture se poursuit (continue et se suit pour s'atteindre, se traque), hésitante, revenant constamment sur elle-même, s'es-soufflant, se reprenant, se contredisant, refusant de se faire confiance et pourtant sachant très bien qu'elle ne peut compter que sur elle-même, que sur sa réalité si précaire, si instable, son équilibre si fragile... l'écriture continue, puisqu'il «faut continuer»... pour peut-être arriver à être.

Il faut vite, essayer, avec les mots qui restent, essayer quoi, je ne sais plus, ça ne fait rien, je ne l'ai jamais su, essayer qu'ils me portent dans mon histoire, les mots qui restent, ma vieille histoire, que j'ai oubliée, loin d'ici, à travers le bruit, à travers la porte, dans le silence, ça doit être ça, c'est trop tard, c'est peut-être déjà fait, comment le savoir, je ne le saurai jamais dans le silence on ne sait pas⁹...

Le silence marquerait la fin du discours... mais le discours ne le saurait pas, ne pourrait pas le dire; il ne peut pas connaître sa fin. Rappel: «La mort n'est pas un événement de la vie. La mort ne peut être vécue» (Wittgenstein). C'est pourquoi ce narrateur sans récit termine en disant «il faut continuer, je vais continuer», car c'est là sa tâche, son indélébile marque, et le seul espoir possible...

Il n'y a donc pas d'espoir? Mais bien sûr que non, voyons, quelle idée. Si peut-être un petit, mais qui ne servira jamais¹⁰.

La parole est le seul rempart contre la mort.

Le discours, une fois commencé est intarissable. Une fois prononcé le mot JE, un sujet énonciateur est constitué, une parole est «prise», comme on dit «une prise de la parole». Ce pronom JE est la marque de la subjectivité... et il est impossible d'effectuer un retour en arrière. On ne peut effacer un JE. Tout le texte de

9. Beckett, *op. cit.*, p. 189.

10. *Ibid.*, p. 117.

L'Innommable est placé sous le signe du JE. Relisons les premières phrases.

Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant? Sans me le demander. Dire je. Sans le penser. Appeler ça des questions, des hypothèses.

Répetons: DIRE JE. N'est-ce donc pas à l'émergence de la subjectivité qu'assiste (à laquelle participe) le lecteur de *L'Innommable*? Qu'est-ce que la subjectivité sinon la possibilité de dire JE?

Plusieurs problèmes surgissent ici. Nous sommes devant un JE qui se constitue sujet en prenant la parole, donc, supposons-nous, qui *veut* parler. Mais, ce sujet se trouve sans autre *objet* pour son discours que le discours lui-même. «Il faut que le discours se fasse ¹¹». Le discours sert à dire «...des mots [le] disant en vie¹²...». Le sujet veut parler, donc, mais pour ne rien dire d'autre que «je suis un sujet parlant». Le langage est renvoyé à sa première fonction: celle d'instituer le sujet. Et l'on doute qu'il puisse en accomplir d'autre, car on le soupçonne d'en être incapable.

Je n'ai rien à faire, c'est-à-dire rien de particulier. J'ai à parler, c'est vague. J'ai à parler, n'ayant rien à dire, rien que les paroles des autres. Ne sachant pas parler, ne voulant pas parler, j'ai à parler. Personne ne m'y oblige, il n'y a personne, c'est un accident, c'est un fait. Rien ne pourra jamais m'en dispenser, il n'y a rien, rien à découvrir rien qui diminue ce qui demeure à dire, j'ai la mer à boire, il y a donc une mer¹³.

Cependant, le JE persiste à vouloir refuser cette «naissance» que lui assure cette parole. Il aurait voulu ne pas être, ou alors être rien (je ne dis pas n'être rien). Car être quelque chose ou quelqu'un, c'est être quelque chose ou quelqu'un défini par les autres, par l'extérieur,

11. *Ibid.*, p. 9.

12. *Ibid.*, p. 71.

13. *Ibid.*, p. 39.

par le Maître. Il est impossible d'être vu autrement que par l'extérieur.

Je ne naîtrai jamais, faute de m'être laissé concevoir ¹⁴.

On assiste à une «mauvaise naissance», c'est-à-dire à la naissance de ce que les autres voudraient que le sujet soit, à la naissance des autres finalement. C'est leur langage qui est utilisé, c'est donc leur présence qui est manifestée. La réalité du JE sans les hommes est impossible. Comment être autrement? Le discours est dans l'impasse. Se désirant, il devient. Mais il ne remplit pas sa fonction, il ne réussit pas vraiment à dire le JE. Du moins à dire ce qu'il est, une fois qu'il a avancé qu'il est.

Il ne suffit pas que je sache ce que je fais, il faut aussi que je sache comment je suis ¹⁵.

La seule réalité de ce sujet est sa parole; mais ce langage, étant le langage des hommes, le langage des autres, trahit la réalité du JE. Le sujet sait cela, il constate le cul-de-sac dans lequel il est irrémédiablement confiné; il n'y a pas d'issue possible, car une fois la parole prise, on ne peut revenir à l'avant-parole.

Oui, dans ma vie, puisqu'il faut l'appeler ainsi, il y a eu trois choses, l'impossibilité de parler, l'impossibilité de me taire, et la solitude, physique, bien sûre, avec ça je me suis débrouillé ¹⁶.

Devant cette parole qui ne trouve ni son sujet ni son objet, tâchons de distinguer:

ce qu'elle *voudrait dire*:

Dire je. Sans le penser.

Mais, supposons d'abord, histoire d'avancer, après nous supposons autre chose, histoire d'avancer un peu plus, qu'il s'agisse

14. *Ibid.*, p. 97.

15. *Ibid.*, p. 41.

d'une autre chose à dire, absente de tout ce que j'ai dit jusqu'à présent

... mon histoire à moi je désespère de l'atteindre ¹⁷.

ce qu'elle *doit dire*:

Oui, j'ai un pensum à faire, avant d'être [...] libre de me taire, de ne plus écouter, et je ne sais plus lequel. [...] On m'a donné un pensum à faire, à ma naissance peut-être, pour me punir d'être né peut-être, ou sans raison spéciale, parce qu'on ne m'aime pas et j'ai oublié en quoi il consiste.

Moi, je dis ce qu'on me dit de dire, un point c'est tout ¹⁸.

ce qu'elle *peut dire*:

Tout ce dont je parle, avec quoi je parle, c'est d'eux que je le tiens. [...]. C'est de moi maintenant que je dois parler, fut-ce avec leur langage, ce sera un commencement, un pas vers le silence, vers la fin de la folie, celle d'avoir à parler et de ne le pouvoir, sauf de choses qui ne me regardent pas, qui ne comptent pas, auxquelles je ne crois pas, dont ils m'ont gavé pour m'empêcher de dire qui je suis [...].

Je ne sens rien de tout ça, essayez autre chose, bande de cochons, dites autre chose, que je l'entende, je ne sais comment, que je le répète, je ne sais comment, quels rustres quand même, dire toujours la même chose, quand ils savent que ce n'est pas la bonne ¹⁹ [...].

ce qu'elle *dit*:

Mais le seul fait de me poser cette question me laisse songeur. J'ai beau me dire qu'elle n'a pas d'autre but que d'alimenter le discours à un moment donné, où il risque de s'évanouir, cette excellente explication ne me satisfait pas. Se peut-il que je sois la proie d'une véritable préoccupation, comme qui dirait un besoin de savoir? Je ne sais pas. Je vais essayer autre chose.

C'est moi qui parle, inutile de raconter des histoires [...].

16. *Ibid.*, p. 163.

17. *Ibid.*, p. 5, 35, 36.

18. *Ibid.*, p. 33, 141.

19. *Ibid.*, p. 54, 142, 143.

Je suis en mots, je suis fait de mots²⁰ [...].

Cette longue suite de citations permet de souligner quelques points de repère même si elle ne donne qu'une idée bien imparfaite de cette intarissable parole. Le rythme accéléré de l'écritute et la longueur des phrases qui n'en finissent plus de se reprendre et de se disséminer dans tous les sens entraînent un effet de panique dans la quête de la «voie» par «la voix». C'est en effet d'un combat de voix dont il est question, une voix qui se cherche, mais qui entend une «autre voix», qui, elle, se présente comme la «voix à suivre». Le JE, ici, demeure innommable, il n'est pas un personnage romanesque comme Malone, Mahood et les autres «épouvantails», les autres «représentants en existence» des romans beckettien, il n'est qu'une voix. Mais, ces voix ne proviennent-elles pas finalement de la même origine? ... de là l'éternelle et désespérante confrontation.

Cette voix qui parle se cachant mensongère [...]. Elle sort de moi, elle me remplit, elle clame contre mes murs [...]. Elle n'est pas la mienne, je n'en ai pas, je n'ai pas de voix et je dois parler, c'est tout ce que je sais, c'est autour de cela qu'il faut tourner, c'est à propos de cela qu'il faut parler, avec cette voix qui n'est pas la mienne, mais qui ne peut être que la mienne, puisqu'il n'y a que moi, à qui cette voix pourrait appartenir, ils ne viennent pas jusqu'à moi, je n'en dirai pas davantage, je ne serai pas plus clair.

C'est une voix, et elle me parle. À demander enhardi, si ce n'est pas la mienne²¹.

Le JE se heurte à une volonté «extérieure» qui veut qu'il vive, qu'il soit une «personne» alors que ce JE, lui, ne voudrait qu'«être rien». Toutefois il avoue: «... je ne saurai jamais ne pas être». Or, IL EST JUSTEMENT PAR le discours. Ainsi les deux voix sont-elles renvoyées l'une face à l'autre, comme si le sujet de l'énonciation voulait devenir le sujet de l'énoncé.

20. *Ibid.*, p. 10, 147, 148.

21. *Ibid.*, p. 28-29, 99.

Dans un passage que l'on pourrait appeler une «description», le narrateur explique comment seuls ses yeux «fonctionnent» dans son corps immobilisé et il termine en disant: «je me demande quelquefois si les deux rétines ne se font pas face²²». Cette phrase, très surprenante, renvoie très efficacement à ce face à face dont je viens de parler. Ainsi, le regardé regarde le regardant, le parlant écoute la voix et la retourne en écho. Mais ce qui est vu, ce qui est entendu est indéfinissable, intolérable, «insubissable». D'où la souffrance, sans cesse nommée, rappelée («je souffre mal aussi, même ça, je le fais mal aussi...»); d'où l'utilisation de termes comme «bourreau», «victime», «condamné». Comme on a cru percevoir que la voix du JE et la voix de l'Autre pouvaient avoir la même origine, on pourrait dire que la victime et le bourreau ne font qu'un. L'un ne va pas sans l'autre. La voix du bourreau s'impose à sa victime et celle-ci l'appelle ... puisque de toute façon, il n'y en a pas d'autre.

Worm étant au singulier, c'est venu comme ça, eux sont au pluriel, pour éviter qu'il y ait confusion, il faut éviter la confusion, en attendant que tout ce confonde. Ils ne sont peut-être qu'un seul, un seul ferait aussi bien l'affaire, mais il pourrait se confondre avec sa victime, ce serait abominable, une vraie masturbation²³.

Et nous voilà revenus au combat des voix! Il ne faut pas perdre de vue, et le narrateur le rappelle lui-même assez souvent, que «c'est une question de mots». L'écriture est le lieu même du combat. Les pronoms sont interchangeables, les noms aussi. Il n'y a pas de récit possible; il n'y a pas de lieu («partout, nulle part»), pas de temps («toujours, jamais»): c'est le vide, le vacuum. Le seul lieu possible est, répétons-le, le lieu même du discours. Le sujet lui-même sait très bien d'ailleurs que l'émergence

22. *Ibid.*, p. 19.

23. *Ibid.*, p. 109.

de la «personne» et le lieu de cette émergence, le discours, sont nés en même temps:

At-je attendu quelque part ailleurs que cet endroit fût prêt à me recevoir? ou est-ce lui qui a attendu que je vinsse le peupler? [...] Mais elles [les hypothèses avancées pour répondre à ces questions] sont déplaisantes toutes les deux. Je dirai donc que nos commencements coïncident, que cet endroit fut fait pour moi, et moi pour lui, au même instant ²⁴.

C'est là que ça se passe! L'écriture est cet exercice répété de questions et d'hypothèses, d'erreurs et de reprises. L'important, c'est de tenter de trouver «le mot juste».

[...] ou sans autre motif que celui fourni par leur ignorance de ce qu'il fallait faire, s'il fallait boucher les trous ou les laisser se boucher tout seuls, c'est comme de la merde, voilà enfin, le voilà enfin, le mot juste, il suffit de chercher, il suffit de se tromper, on finit par trouver, c'est une question d'élimination ²⁴.

Le narrateur a éliminé ses «souffre-douleurs» qui l'empêchaient de parler de lui, il tente d'éliminer la voix pour enfin trouver le silence, il tente d'éliminer le maître pour être libre d'être rien, il tente d'éliminer les subterfuges... comme si l'homme pouvait (re-) trouver une certaine cohérence.

Le maître en tout cas, nous n'allons pas, voilà qu'ils mettent de l'eau dans leur piquette, nous n'allons pas sauf cas de nécessité absolue, commettre l'erreur de nous en occuper, [...] à ce jeu-là on finirait par avoir besoin de Dieu, on a beau être besogneux, il est des bassesses qu'on préfère éviter ²⁶.

Toutes ces allusions au geste d'écrire, la réflexion sur le mouvement qui entraîne les phrases, les dénégations, les contradictions, les hypothèses auxquelles

24. *Ibid.*, p. 13.

24. *Ibid.*, p. 116.

25. *Ibid.*, p. 116.

26. *Ibid.*, p. 130.

s'enchaînent des raisonnements reniés aussitôt exprimés! Et toujours ces questions sans réponses qui reviennent, j'allais dire comme un leitmotiv, mais c'est pire que cela, parce que ces questions réapparaissent toujours plus intolérables d'une fois à l'autre puisque la certitude que les réponses n'existent pas croît avec l'insistance avec laquelle elles sont posées!

Et qui parle en ce moment? Et à qui? Et de quoi? Ces colles ne servent à rien.

Mais quelle est cette histoire de ne pouvoir mourir, vivre, naître, ça doit jouer un rôle, cette histoire de rester là où on se trouve, mourant, vivant, naissant, sans pouvoir avancer, ni reculer, ignorant d'où on vient, où on est, où on va, et qu'il soit possible d'être ailleurs, d'être autrement, sans rien supposer, rien se demander, on ne peut pas, on est là, on ne sait qui, on ne sait où, la chose reste là, rien ne change, en elle, autour d'elle apparemment, apparemment. Il faut attendre la fin, il faut que la fin vienne, et dans la fin ce sera, dans la fin enfin ce sera peut-être la même chose qu'avant, que pendant le long temps où il fallait aller vers elle, ou s'en éloigner, ou l'attendre en tremblant, ou joyeusement, averti, résigné, ayant assez fait, assez été, la même chose, pour qui n'a su rien faire, rien être²⁷.

La fin et le commencement, le commencement et la fin, pourquoi faut-il qu'il y ait un ordre? Pourquoi faut-il qu'il y ait un déroulement? Cette écriture se suit pas à pas, se fait, se défait, elle est écriture performative, moderne. On peut très difficilement parler d'histoire en ce qui concerne *L'Innommable*: et il n'y a pas de personnage. Le narrateur «se laisse bien aller», quelques fois, à la tentation d'identifier des personnages, croyant pouvoir faire *être* ceux qu'il nomme. Ainsi, il a recours à ceux qu'il appelle ses «souffre-douleurs»: Malone, Mahood, Worm et compagnie pour tâcher de mener son «récit» à terme, mais il ajoute: «Quelques pantins. Je les supprimerai par la suite. Si je peux...»

27. *Ibid.*, p. 121, 124.

Mahood occupe un espace-temps textuel important, ce cul-de-jatte installé dans une jarre et portant le menu d'un restaurant se fait passer longtemps pour le narrateur (ou est-ce l'inverse?). Mais ce pseudo-personnage est, lui aussi, finalement abandonné et le JE n'y reviendra plus. Seul ce JE continue d'exister linguistiquement; le moi, lui, reste innommable, le récit n'est donc pas possible.

On se retrouve donc ici devant une parole qui révèle le procès d'énonciation, et c'est précisément ce procès d'énonciation qui devient le contenu de l'énoncé puisque les «histoires» antérieures, interchangeables, sont inutiles. Comme pour Schéhérazade, c'est l'acte de raconter qui porte tout le poids de la vie. En effet, raconter devient le seul moyen de garder le contact, donc de vivre. Ici, la fonction phatique du langage l'emporte sur sa fonction référentielle. Raconter, c'est toujours être à la recherche d'un destinataire, c'est-à-dire d'un prochain, d'un «frère».

La voix avait trouvé, on le sait, un moyen de vivre l'attente et de supporter la solitude: les histoires. Ces histoires portaient en elles — se nourrissaient de — ce qu'il n'est pas déplacé d'appeler le besoin d'un frère²⁸.

Si «l'absence de récit signifie la mort», la voix *doit* se poursuivre²⁹! Maurice Blanchot reconnaît ce statut «salutaire» aux «histoire» inventées par Beckett:

Pourquoi ces histoires vaines? [...] pour ne pas laisser parler ce temps vide, et le seul moyen de le faire taire, c'est de l'obliger à dire coûte que coûte quelque chose, à dire une histoire. Ainsi le livre n'est-il plus qu'un moyen de tricher ouvertement³⁰...

28. Ludovic Janvier, *Pour Samuel Beckett*, Paris, Minuit, 10/18, 1966, p. 142-143.

29. Tzvetan Todorov, «Les hommes-récits», *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 87.

30. Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 310-311.

Cette citation concerne *Malone meurt*, cependant il est facile de voir comment elle s'applique également à *L'Innommable* car, dans ce texte, le narrateur ébauche quelques récits, il tente encore parfois de se servir de ce moyen pour retarder l'échéance, «l'heure de parler de [lui]». Le procédé est toutefois dévoilé, c'est-à-dire qu'à l'intérieur même du texte, l'histoire est dénoncée comme subterfuge. Certes «l'écriture, cette trace de lui, [est] la seule façon de se sauver³¹». Mais l'histoire en tant que telle n'est qu'un leurre.

Cette histoire ne sert à rien je suis en train presque d'y croire³².

Ainsi dans *L'Innommable*, le recours à l'histoire est dénoncé par le discours: l'histoire est abandonnée au profit même du discours qui, à ce moment, efface complètement le récit pour ne laisser présente que la voix énonciatrice.

Ces Murphy, Molloy, et autres Malone, je n'en suis pas dupe. Ils m'ont fait perdre mon temps, rater ma peine, en me permettant de parler d'eux, quand il fallait parler seulement de moi, afin de pouvoir me taire³³.

L'utilisation du présent contribue à prouver que la durée du texte est la durée même de la prise de la parole, de l'existence de cet «être de parole». L'écriture performative est un acte, un geste qui ne peut être répété, toujours en travail.

L'énoncé performatif, étant un acte, a cette propriété d'être unique. Il ne peut être effectué que dans des circonstances particulières, une fois et une seule, à une date et en un lieu définis. Il n'y a pas de valeur de description ni de prescription, mais, encore une fois, d'accomplissement³⁴.

31. Ludovic Janvier, *op. cit.*, p. 105.

32. Beckett, *op. cit.*, p. 62.

33. *Ibid.*, p. 23.

34. Émile Benveniste, *Problème de linguistique générale*, tome 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 273.

Des phrases comme

C'est une question de voix. de voix à prolonger, de la bonne manière quand elles s'arrêtent, exprès, pour m'éprouver, comme en ce moment, celle qui veut... Le plus simple serait de ne pas commencer. Mais je suis obligé de commencer. C'est à dire que je suis obligé de continuer ³⁵.

portent à croire que cette parole est en prolongation, en mouvement, (ce mouvement s'oppose à l'immobilité du sujet qui l'articule), mouvement circulaire, oui, mais mouvement tout de même, donc elle *dure* et cette durée constitue le moment de l'écriture performative.

Or ceci définit un statut proprement tragique: notre société, enfermée pour l'instant dans une sorte d'impasse historique, ne permet à sa littérature que la question oedipienne par excellence: qui suis-je Elle lui interdit par le même mouvement la question dialectique: que faire? La vérité de notre littérature n'est pas de l'ordre du faire, mais elle n'est déjà plus de l'ordre de la nature: elle est un masque qui se montre du doigt ³⁶.

Le langage, matériau de cette littérature, n'est-il pas le masque effrayant que désigne et condamne *L'Innommable*? Tout ce texte, d'une lucidité implacable quant à la dorénavant impossibilité de la représentation est le geste même de l'affolement, du tourment devant le non-savoir, devant l'absence totale de moyen de connaissance de soi. *L'Innommable* est une condamnation du langage. Le langage sur lequel l'homme a toujours compté pour se représenter lui-même et représenter le monde, pour se situer dans ce monde, pour pouvoir agir dans et sur ce monde, prendre sa place, se connaître, se faire connaître, connaître et reconnaître l'autre. Ce langage n'est que trahison, car il reste une zone innommée et innommable par ce langage. Tragique constatation. Cette zone trouvera-t-elle un autre langage pour la dire? Est-ce nécessaire?

35. Beckett, *op. cit.*, p. 7.

36. Roland Barthes, «Littérature et méta-langage», *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 107.

J'ai qualifié l'écriture dans *L'Innommable* de performative parce que cette écriture ne *représente* pas le tourment de la «personne à la recherche de son moi», mais parce qu'elle *est* cette déchirure qui n'en finit plus de s'échancer, et dont souffre l'homme incapable de se percevoir avec une quelconque cohérence et clarté. Cette écriture est performance de la contradiction constante dans laquelle baigne cette «voix» qui veut se dire mais ne le peut pas puisque les mots qu'elle emploierait ne lui appartiennent pas en propre mais sont plutôt la propriété de l'Autre. Comment alors prétendre à un juste, c'est-à-dire un clair et authentique discours sur soi, de soi, par soi et pour soi? Le sujet n'est jamais unifié, ni ne peut l'être... il ne peut donc pas être nommé. Intolérable, l'angoisse accompagne inmanquablement cette quête désespérée, et à travers cette angoisse, tout aussi intolérable, il y a l'extraordinaire lucidité qui porte le désir du néant.

Je n'ai pas de voix et je dois parler.

C'est donc moi qui parle, non je suis muet.

Il s'agit de parler, il s'agit de ne plus parler ³⁷.

La contradiction est *inscrite* dans la phrase, dans le geste de l'écriture. Il en va de même pour l'incomplétude, l'inachèvement de l'être dont on retrouve la marque dans la phrase elliptique:

Le fait semble être si dans la situation où je suis on peut parler de faits, non seulement que je vais avoir à parler, mais encore, ce qui est encore plus intéressant, que je, je ne sais plus, ça ne fait rien.

Du moment qu'on ne sait pas de quoi on parle et qu'on ne peut pas s'arrêter pour y réfléchir, à tête reposée, heureusement, heureusement, on aimerait bien s'arrêter, mais sans condition, du moment, dis-je, du moment que, voyons, du moment qu'on, du moment qu'il, ah, laissons tout ça, du moment que ceci, alors cela, d'accord, n'en parlons plus, j'ai failli caler ³⁸.

37. *Ibid.*, p. 28, 29, 157.

38. *Ibid.*, p. 6, 167.

L'écriture trahi l'incohérence, le manque, l'insuffisance du langage, langage, ici, encore utilisé mais en vue de sa destruction. Comment encore supporter ce «masque»?

Le lecteur, entraîné par le souffle cadencé mais toujours résistant de la voix, s'affole lui aussi devant le «dilemme intolérable et insoluble» auquel il est confronté quand il lit ces mots qui semblent s'être résignés à être, craignant le silence mais croyant en même temps contradictoirement, qu'ils mèneront au silence.

Je suis tous ces mots, tous ces étrangers, cette poussière de verbe, sans fond où se poser, sans ciel où se dissiper, se rencontrant pour dire, ce fuyant pour dire, que je les suis tous, ceux qui s'unissent, ceux qui se quittent, ceux qui s'ignorent, et pas autre chose, si, tout autre chose, que je suis tout autre chose, une chose muette, dans un endroit dur, vide, clos, sec, net, noir, où rien ne bouge, rien ne parle, et que, j'écoute, et que j'entends et que je cherche, comme une bête née en cage ³⁹[...].

Répétons: «Je suis ces mots ... je suis tout autre chose, une chose muette...»

Cette «autre chose» reste muette, parce qu'elle est indicible, inexprimable, elle est cette zone impénétrable non encore «colonisée» par le langage. Est-il vraiment insupportable de la savoir sans voix? Malgré l'impatience du questionnement de *L'Innommable*, ne peut-on soupçonner Beckett de protéger ainsi cette zone, en ne la nommant pas, en ne pouvant la nommer, de la protéger de l'Histoire? Cette dénonciation du langage forçant l'identification de la personne grâce à son pouvoir prédicatif, revêt alors l'allure d'un refus du concept même de personne et du rôle qu'il a joué dans l'évolution sociale? Beckett dit lui-même:

À la fin de mon oeuvre, il n'y a rien que poussière; le nommable ⁴⁰.

39. *Ibid.*, p. 148.

40. Beckett cité par Olga Bernal, *op. cit.*, p. 143.

Cette phrase revalorise immensément l'innommable même s'il demeure que sa non-représentabilité angosse. Olga Bernal commente cette phrase de Beckett en déclarant:

Tout ce qui consent à être nommé participe de cette Histoire qui est en train de tomber en poussière ⁴¹.

La désintégration, la fragmentation de la personne, thème forcément omniprésent dans la littérature contemporaine faisant éclater les mythes de la Vérité et de l'intelligibilité de l'homme et du monde, atteint son point culminant dans *L'Innommable* de Beckett.

Mais reste au bout du compte «à inventer, au fur et à mesure, à improviser» ces «cris déchirants, des murmures inarticulés... des gloussements» qui manifesteront «cette vivacité mortelle» caractéristique des personnages beckettien. Revient à l'esprit, ici, cette phrase impardonnable de la part de la voix, pourtant tendue vers le silence libérateur: «Je ne finirai donc jamais de me *vouloir une vie* ⁴².»

41. Bernal, *op. cit.*, p.143.

42. Beckett *op. cit.*, p. 158.

Cette phrase est une simple constatation. Elle n'a rien de philosophique. Elle n'a rien de profond. Elle n'a rien de nouveau. Elle n'a rien de remarquable. Elle n'a rien de remarquable.

Le monde est un lieu de souffrance. Le monde est un lieu de douleur. Le monde est un lieu de tristesse. Le monde est un lieu de désespoir. Le monde est un lieu de désespoir.

Le monde est un lieu de souffrance. Le monde est un lieu de douleur. Le monde est un lieu de tristesse. Le monde est un lieu de désespoir. Le monde est un lieu de désespoir.

Cette phrase est une simple constatation. Elle n'a rien de philosophique. Elle n'a rien de profond. Elle n'a rien de nouveau. Elle n'a rien de remarquable. Elle n'a rien de remarquable.

Le monde est un lieu de souffrance. Le monde est un lieu de douleur. Le monde est un lieu de tristesse. Le monde est un lieu de désespoir. Le monde est un lieu de désespoir.

TABLE DES MATIÈRES

Liminaire	p.	III
Esquisse d'une sémiologie de la poésie Jean Molino	p.	1
Bonne et mauvaise foi, notions faible et forte Joseph S. Catalano	p.	37
Introduction à la lecture de George Orwell Jacques G. Ruelland	p.	61
À l'origine de la notion d'amour en Occident Gatien Fredette	p.	91
La dynamique de la guerre chez Hobbes Luc Abraham	p.	109
Pour un pacifisme viscéral Pierre Bertrand	p.	123
Lecture de <i>L'Innommable</i> de Samuel Beckett Louise Vigeant	p.	129

CRITERE

De la guerre

- | -

SOMMAIRE

N° 38

Automne 1984

Liminaire

La guerre au jour le jour

Anne-Marie Malavoy

La guerre, pourquoi?

Marc CHABOT, La guerre a ses raisons...

Mikel DUFRENNE, Les inévitables tensions.

Christiane GOHIER, De la domination.

Michèle MOROSOLI, La guerre, une solution?

Sylvie CHAPUT, Journal d'une paix précaire.

Jean-Marc LEMELIN, Polémologie et dromologie
chez Virilio.

Michel MASSIE, La Croix-Rouge.

Robert HÉBERT, Corps mutilés et trajectoires de la
guerre.

La guerre, comment?

Pierre PAQUETTE, La militarisation: structure, effets et
économie politique.

Jocelyn COULON, Le débat sur les armes nucléaires.

Luc ABRAHAM, La philosophie militaire chez Clausewitz.

Michel FORTMANN, Rationalisation de la gestion en
matière de sécurité.

Guy VENDETTE, Bushido: le noble duel du guerrier et
sa symbolique.

La guerre imaginée

François LATRAVERSE, Dieu! que la guerre est jolie!

Marcelle BRISSON, Mars - Eros - Lysistrata.

Pierre GRAVEL, De la guerre comme métaphore.

François d'APOLLONIA, Le jugement de la guerre
dans la Bible.

Marc TURGEON, Le roman américain et la guerre.

Pierre FORTIN, Science-Fiction: la guerre acceptable.

Jacques SAMSON, Bande dessinée: une topique de la
diversion.

CONSIDÉRATIONS

Revue de philosophie
Sommaire du vol. 6, no 3

- Denis DUMAS
La question du pacifisme: l'apport de la philosophie.
- Guy GODIN
Agressivité et terrorisme.
- Jean GRONDIN:
Pourquoi des philosophes en temps de détresse?
Impromptus kantien sur les chances et les limites d'un colloque.
- Philipp KNEE:
Le philosophe, la politique et la violence.
- Romain GAGNÉ:
La folie de la dissuasion (M.A.D.) est-elle une démence divine?
- Guy BOUCHARD:
Orwell et le pacifisme belligène.
- Michel T. GIROUX:
La violence comme moyen d'action.
- Marcel MELANÇON:
Les enjeux du pacifisme médical.

En marge...

Denis JEFFREY:

Guerre et paix

Lucien MORIN:

Propos sur René Girard.

Courrier du lecteur

Chronique

Bibliographie: plus de 150 titres sur le pacifisme

Les organisations pacifistes

Les manifestations de philosophie

Les revues

Institution: **\$15.00**

De soutien: **\$10.00**

Régulier : **\$7.00**

Étudiant : **\$6.00**

Unité : **\$2.50**

CONSIDÉRATIONS

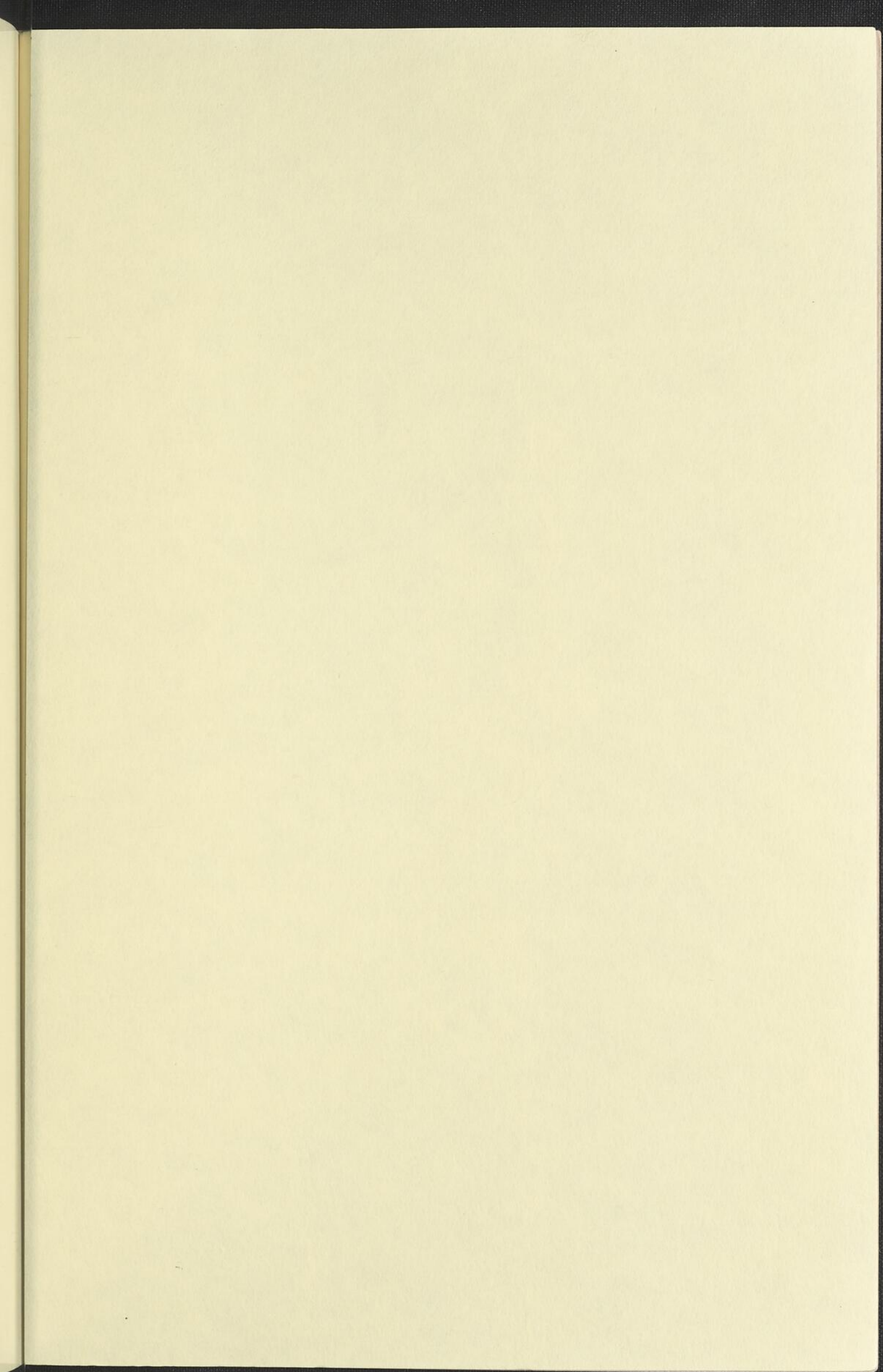
Faculté de philosophie

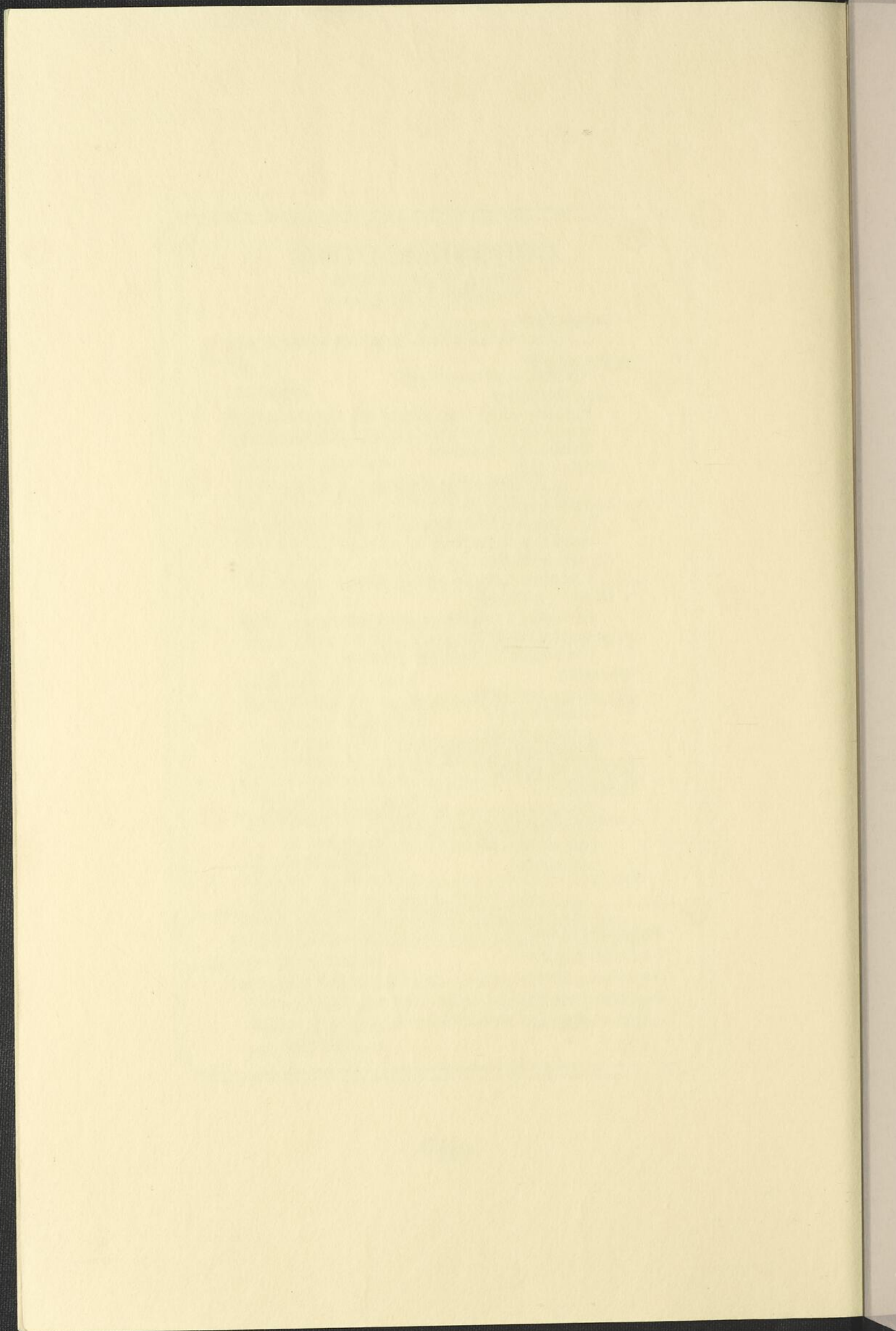
Secrétariat, bur. 644

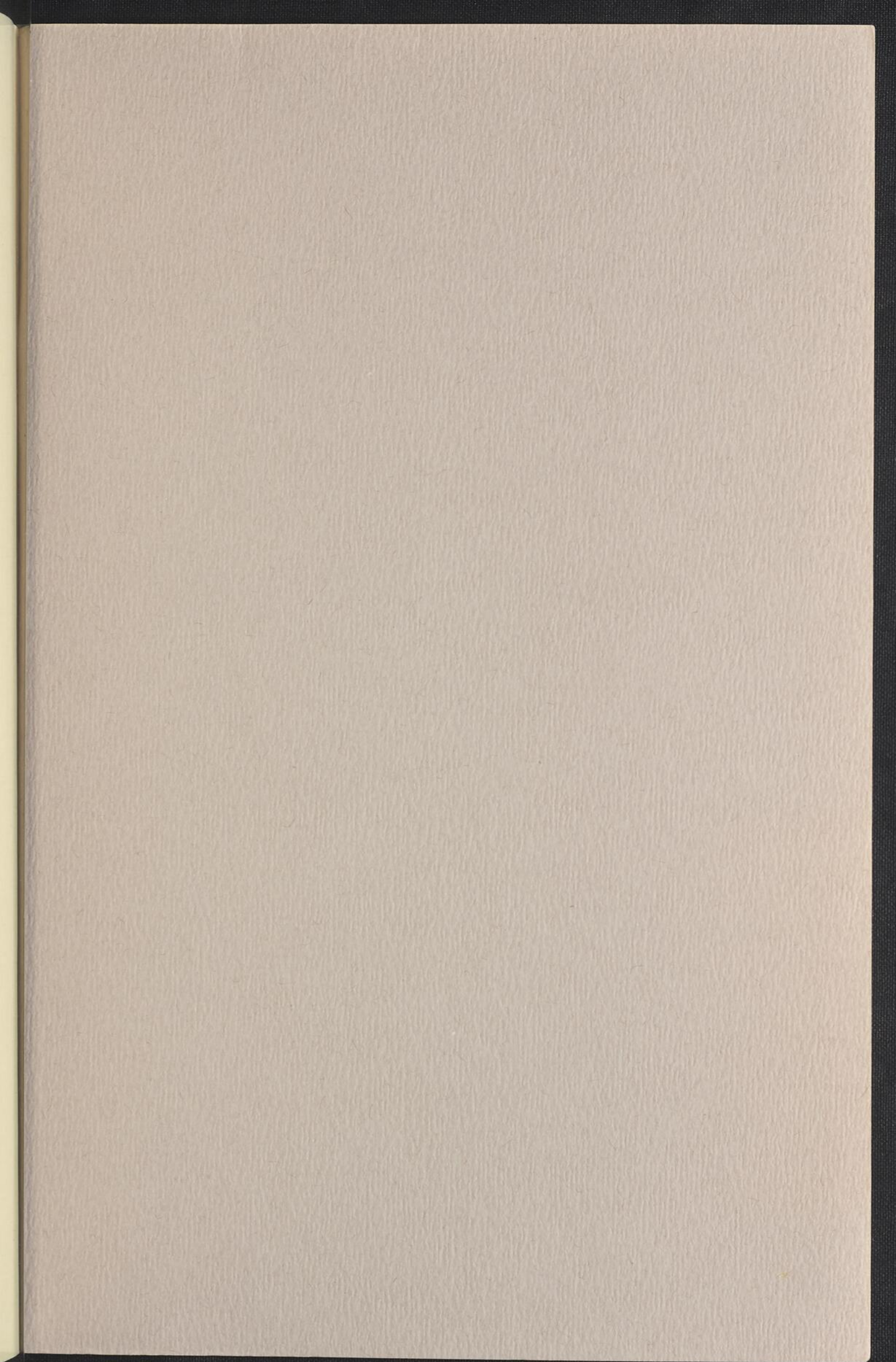
Tour des Arts

Université Laval

Ste-Foy, G1K 7P4









*La petite revue
de philosophie*

