

INFORMATION TO USERS

This reproduction was made from a copy of a manuscript sent to us for publication and microfilming. While the most advanced technology has been used to photograph and reproduce this manuscript, the quality of the reproduction is heavily dependent upon the quality of the material submitted. Pages in any manuscript may have indistinct print. In all cases the best available copy has been filmed.

The following explanation of techniques is provided to help clarify notations which may appear on this reproduction.

1. Manuscripts may not always be complete. When it is not possible to obtain missing pages, a note appears to indicate this.
2. When copyrighted materials are removed from the manuscript, a note appears to indicate this.
3. Oversize materials (maps, drawings, and charts) are photographed by sectioning the original, beginning at the upper left hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each oversize page is also filmed as one exposure and is available, for an additional charge, as a standard 35mm slide or in black and white paper format.*
4. Most photographs reproduce acceptably on positive microfilm or microfiche but lack clarity on xerographic copies made from the microfilm. For an additional charge, all photographs are available in black and white standard 35mm slide format.*

*For more information about black and white slides or enlarged paper reproductions, please contact the Dissertations Customer Services Department.

UMI University
Microfilms
International

8601694

Smolarski, Iren Solange

AUTEURS EN QUETE D'AUTORITE: LE CONFLIT ENTRE L'AMOUR ET
L'HONNEUR CHEZ CHRETIEN DE TROYES, PASCAL, RACINE, SADE ET
PROUST. (FRENCH TEXT)

City University of New York

PH.D. 1985

University
Microfilms
International 300 N. Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106

AUTEURS EN QUETE D'AUTORITE:
LE CONFLIT ENTRE L'AMOUR ET L'HONNEUR CHEZ
CHRETIEN DE TROYES, PASCAL, RACINE, SADE ET FROUST
by
IREN SMOLARSKI

A dissertation submitted to the Graduate
Faculty in French in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy, The City University
of New York.

1985

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in French in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

July 14, 1985
date

Frederick Goldin
Chairman of Examining Committee

Sept 5, 1985
date

[Signature]
Executive Officer

Professor Frederick Goldin

Professor Alex Szogyi

Professor Bettina Knapp
Supervisory Committee

The City University of New York

à Neil Heims

Remerciements

Nombreuses sont les personnes sans lesquelles ce livre n'aurait jamais pu être écrit. Je les remercie toutes chaleureusement. Au Professeur Frederick Goldin qui a dirigé mon travail avec patience, minutie et bonté de coeur, qui m'a appris à avoir le courage professionnel de parler nettement, merci. Au Professeur Bettina Knapp dont l'inaltérable bienveillance et les solides encouragements m'ont apaisée dans les moments difficiles, merci. Merci aussi au Professeur Alex Szogyi. Son humour, son piquant, ses douceurs abreuvées de rigueur intellectuelle me furent bien précieux. Les encouragements du Professeur Mary Ann Caws sont toujours venus au bon moment. C'est envers le Professeur Henri Peyre que j'ai, au cours de mes années d'étude, contracté ma plus grande dette de reconnaissance. Je suis heureuse de pouvoir ici le remercier de m'avoir protégée contre moi-même et les autres, de m'avoir appris, à son exemple, que les qualités de l'esprit ne sont rien sans celles du coeur et de m'avoir, avec générosité, confirmé que l'impétuosité, l'intempérance, le refus de se plier aux règles de la bienséance étaient aussi un ferment intellectuel. En mon ami et guide, Neil Heims, j'ai puisé les nourritures terrestres et spirituelles qui ont donné force et forme à mon travail. Ce livre est aussi le sien.

Je remercie Frieda Gardner pour de juteuses conversations nocturnes, Geoffrey Gardner pour la vigueur de sa lecture de Platon, Sally Goodman pour son support plein de bon sens et de générosité. Je tiens aussi à remercier Elja et Rachel Smolarski pour leur confiance et leur aide pratique qui ne fut pas moindre que leurs encouragements. Merci aussi à Chloë et Aur. Leur tendresse et leur impatience à voir mon travail achevé furent une force réelle.

... let us rebel and sin in order to be
touched by something divine...

Paul Goodman

Table des matières

Introduction	1
Chapitre premier	
Le Chevalier de la Charrettes: Un condamné au mal d'amour	9
Chapitre II	
La pensée politique de Pascal: Une utopie qui se renie	90
Chapitre III	
Racine et Phèdre: Le masque de la gloire	112
Chapitre IV	
Un amour de Sade	212
Chapitre V	
Proust: Ecriture oblige	249
Conclusion	
Article de foi	373
Bibliographie	374

Introduction

Longtemps je fus agacée par le moralisme élémentairement conservateur où on réduisait le conflit entre l'amour et l'honneur, lieu commun de notre littérature. Corneille, Racine, quelles pompeuses leçons de civisme j'ai souffert écolière! Il fallait en réchapper.

Dans quel contexte moral, social et politique, avec quelles armes est-ce que l'honneur lutte contre cet éternel rebelle qu'est l'amour? Quelle est au juste la valeur d'un sentiment qui de nos jours encore n'a rien perdu de sa force de cohésion sociale et politique? Que de cruauté, de bassesse, de violence organisée ce beau mot n'engendret-il pas et ne justifie-t-il pas! Sauve qui peut la vie, sauve qui peut l'honneur, tels sont les poignants appels que lancent les défenseurs du progrès économique, de l'identité nationale, des idéologies politiques et religieuses. Mêlé à toutes les luttes, l'honneur serait-il un ressort essentiel du vieux concept de nature humaine? La littérature nous aide à cerner la question: dans une oeuvre littéraire, quelque soit son âge et son genre, c'est toujours l'amour que l'honneur doit d'une part vaincre et d'autre part subvertir pour affirmer son triomphe.

Le but de cette étude est d'évaluer les concepts de l'amour et de l'honneur dans leur rapport d'opposition et

de voir comment une telle démarche affecte la lecture - la perception et la perspective- de certaines oeuvres où ils s'inscrivent. Mon choix des oeuvres fut entièrement arbitraire; mes affinités littéraires seules l'ont déterminé. Le théâtre de Corneille, le roman stendhalien auraient certainement mérité d'entrer dans le cadre de cette étude; le conflit entre l'amour et l'honneur se prête pour- tant tout aussi bien à l'investigation, même là où il ne semble pas gouverner explicitement la structure de l'oeuvre, comme c'est le cas pour celle de Proust. En fait, plus il est caché, plus il manifeste de façon variée et imagée son mécanisme interne, plus profondes sont ses significations et plus probants les résultats. Je n'ai d'ailleurs pas l'intention de tracer l'histoire littéraire d'un motif; je me contente d'étudier certaines de ses variantes. Le hasard a toutefois permis d'importants rapprochements qui ont fini par déterminer la direction de mes investigations. J'ai d'abord remarqué que sous-jacent au conflit entre l'amour et l'honneur existait un conflit entre les valeurs de l'individu pensé comme un animal libre et instinctif et la société pensée comme l'instrument de contrôle de la liberté individuelle au nom du bien commun. Dans une société répressive, l'honneur -le sentiment de plaisir dont on jouit quand le besoin d'être accepté et reconnu par les autres est satisfait- devient vertu. Cette vertu fonctionne alors comme le régularisateur du besoin d'amour: besoin d'unité et d'expansion avec et dans le monde qui lorsque

satisfait développe l'aptitude à la perfection de soi, à la connaissance et au bonheur. Maîtrisé, le besoin d'amour se transforme en désir le plus souvent coupable. Dès lors les rapports de la personne et de sa communauté ne sont pas définis en termes de besoins et de plaisir mais en termes de désirs et de suppression de la souffrance.

En pénétrant encore plus avant au coeur de ces questions j'ai remarqué des remous, entendu des cris étouffés: ceux de ce que Roland Barthes appelle "la conscience écrivante", non pas l'auteur, l'homme impliqué dans l'Histoire et porteur de son histoire, mais "le petit personnage intérieur" dont Proust parle, cet être atemporel qui ne se nourrit que d'essences, et que pour ma part j'appellerai simplement la force créatrice. Dans sa recherche d'une forme à travers laquelle s'affirmer, la force créatrice peut être soit domptée par l'honneur pris comme le signe des conventions morales, sociales et politiques, soit réalisée par l'amour. La forme ainsi créée peut alors plus ou moins bien coïncider à la vision consciente de l'auteur, - et par vision il faut entendre l'ensemble des rapports avec le monde. Après Phèdre, Racine abandonne le théâtre. De quel mode d'être "la meilleure de ses tragédies" parle-t-elle pour avoir ainsi rejeté son créateur sur la grève de ses convictions morales, religieuses et civiques? Et pourquoi Chrétien confie-t-il à un autre le soin de tirer Lancelot, le parfait héros de l'amour qui libère, de la prison où il dût lui-même l'abandonner? Les données

biographiques et historiques qui participent à la création d'une oeuvre ne sont pas à négliger pour comprendre le sens de celle-ci; mais pourtant ni l'histoire, ni même les jugements que l'auteur porte sur son oeuvre n'expliquent l'oeuvre dans la mesure où sa signification ou la valeur de sa cohérence interne ne dérive ni d'une situation, ni d'une circonstance, ni de conventions littéraires. Au contraire, c'est l'oeuvre qui avec ses articulations et sa logique propres établit l'importance des conditions dans lesquelles elle fut créée; c'est elle qui répond aux données d'une situation dans la mesure où elle les insère dans sa trame. Pour reprendre la formule de Serge Doubrovsky, "c'est l'oeuvre qui absorbe l'histoire, et non l'histoire qui la résorbe."¹ En somme, pour découvrir le sens des questions qu'elle pose, pour comprendre la portée de sa cohérence, de l'unité que forment l'ensemble de ses aspects particuliers, c'est l'oeuvre seule qu'il faut interroger, - et ce sera là ma méthode.

La préoccupation majeure de la critique qui a posé sa marque sur les trente dernières années est de dégager les ressorts cachés d'une oeuvre, l'inconscient dirait-on, c'est à dire les intentions ou directions implicites de l'oeuvre. Il s'agit pour des critiques tels que J.P.Richard, R.Barthes, Ch. Mauron ou M. Blanchot de remonter à la source vive où l'oeuvre -sa forme et sa signification- s'abreuve, de dégager à la lumière d'une unité psychologique les pulsions profondes et secrètes qui gouvernent l'oeuvre mais

que le langage de celle-ci n'exprime pas ouvertement. La méthode qui consiste à rechercher un "thème", un principe organisateur autour duquel toutes les parties de l'oeuvre se cristallisent parce qu'il est fonction d'une structure psychologique, repose implicitement sur une préconception de la nature de la réalité mentale. A propos de ce type de critique Leo Bersani remarque une tendance à s'écarter d'une expérience directe de l'oeuvre et un mode d'analyse déterminé par la structure psychologique qu'elle cherche à révéler.² Les enseignements de la psychanalyse peuvent nous aider à éclairer une discussion de la forme littéraire dans la mesure où à une prise de position morale, à une configuration sociale et politique correspond nécessairement un certain dessin de l'univers mental. Mais il ne s'agit peut-être pas seulement de voir comment la psychanalyse nous informe sur une certaine forme de conduite et de pensée, sur la nature de certaines situations et conflits, mais de voir, réciproquement, comment une certaine façon de penser, d'agir et de sentir nous informe sur la nature de la réalité mentale, une réalité spécifique à l'oeuvre elle-même. L'avantage d'une telle disponibilité dans l'approche est de permettre une plus grande latitude de perspective et de perception, un plus authentique contact avec l'oeuvre. Même si les analyses doivent nous ramener aux théories psychanalytiques -ce fut mon cas- celles-ci acquièrent, semble-t-il, une vérité et une richesse nouvelles, un nouveau langage: celui même de l'oeuvre.

Ainsi, à travers l'étude d'oeuvres très différentes les unes des autres et, conjointement, l'étude d'un motif commun à toutes, on voit se dégager des analogies entre les diverses réalités mentales qui gouvernent ces oeuvres. A la source du conflit entre l'amour et l'honneur, ou entre le moi et le monde, gît un sentiment de culpabilité que la psychanalyse nous apprend à reconnaître comme le signe et la conséquence de la répression sexuelle. De Chrétien à Proust le rapport se fait de plus en plus clair dans la mesure où son expression devient de plus en plus consciente pour enfin s'établir chez Proust dans la crise oedipienne, crise dont la résolution se confond au processus de la création littéraire elle-même. Proust démontre comment la libération de la force créatrice dépend d'une destruction de toutes les formes que le moi, produit de la répression, projette sur le monde au cours de son histoire dans son effort désespéré pour se l'approprier en s'y intégrant. Ce sont ces formes: violence, mensonge, jalousie, idolâtrie, que nous voyons successivement éclore chez les autres auteurs étudiés et qui constituent le contenu d'un sentiment de l'honneur perverti dans ses démêlés avec l'amour. Le narrateur de La Recherche est institué auteur par son oeuvre, une oeuvre qui précisément retrace le processus de décomposition de l'histoire d'une conscience souffrant d'un manque d'autorité, une oeuvre qui raconte la mise à mort du désir dont l'impossible satisfaction rend les rapports du moi et du monde irrémédiablement chaotiques,

frappant ainsi d'anathème l'ordre harmonieux de la nature. Pour l'artiste dont le seul devoir est de fidèlement traduire sa perception de cet ordre (souvent fonction de son expérience de son désordre), pour le chercheur de la vérité, transcrire -ou vivre- une réalité contraire à la vérité est une honte. C'est le sentiment de cette honte que l'oeuvre d'art proustienne a le pouvoir d'invertir en un sentiment d'honneur véritable.

Notes

¹ Serge Doubrovsky, Corneille et la dialectique du héros (Paris: Editions Gallimard, 1963) p.15.

² Leo Bersani, Marcel Proust, The Fictions of Life and of Art (New York: Oxford University Press, 1965) p.11.

Chapitre premier

Le Chevalier de la Charrete: Un condamné au
mal d'amour

Où est donc le mal? D'où procède-t-il? Par où s'est-il glissé jusqu'ici? Quelle en est la racine? Quelle en est la semence? Serait-ce qu'il n'existe point? Mais pourquoi craignons-nous ce qui n'est pas? Pourquoi nous en gardons-nous? Et si notre crainte est vaine, cette crainte elle-même est assurément un mal qui harcèle et tourmente pour rien notre coeur...

Saint Augustin, Les Confessions¹

Les romans de Chrétien de Troyes reflètent une double tendance. Au désir de satisfaire au goût d'une société aristocratique soucieuse de prouver que sa supériorité sociale est l'effet de la suprématie morale de ses valeurs est lié le désir de montrer de quelle nature est la relation la mieux capable de tisser des liens sainement harmonisés entre la personne et le tout dont elle fait partie. Selon Chrétien, parce que de l'amour seul, fontaine de vie, jaillit le bien et le juste, il procure à celui qui en

applique les principes le pouvoir de participer à la vie collective par l'action individuelle.² L'amour est le principe qui gouverne le monde héroïque qu'il décrit: un monde où l'individu et sa société existent dans un rapport d'étroite dépendance pour la satisfaction réciproque de leurs besoins. De même que la communauté n'acquiert une existence concrète qu'en préservant la subjectivité de l'individu, de même ce n'est qu'en la communauté que l'individu trouve une base solide et un contenu véritable pour sa réalité.³ Dans Le Chevalier de la Charrette Chrétien montre comment cet idéal court à sa destruction lorsque les processus spontanés qui unissent l'individu et sa société s'ossifient en un système rigide de conduite et de régulations. Il mesure ce que l'on peut appeler sa vision d'un ordre social organique gouverné par seul le principe d'amour à la réalité sociale telle que la reflète l'idéal courtois.

L'idéal d'amour courtois qui règle les relations entre l'amant chevaleresque et sa dame glorifie l'idéologie du pouvoir qu'incarnent les relations entre vassal et seigneur, relations qui forment le modèle d'ordre social dans la réalité médiévale du douzième siècle.^{3a} L'effort de conciliation entre les principes chevaleresques et le principe d'amour, entre un idéal des responsabilités so-

ciales et la spiritualisation des poussées affectives, qui caractérise les conventions arthuriennes, repose chez l'individu (le héros) sur la création d'une dynamique unité entre ses sentiments de l'honneur, du devoir et de l'amour. Ces sentiments sont forgés en vertu de telle façon à lui permettre de servir une idéologie du pouvoir qui se justifie, nous le verrons, par l'existence du mal, force conçue comme inhérente au monde réel. Mais cette idéologie ne peut triompher -ou dans le roman s'harmoniser les deux idéaux- que dans la mesure où les sentiments de l'amour, du devoir et de l'honneur ainsi institutionnalisés en principes moraux sont de véritables verbalisations, ou expressions, de forces biologiques essentielles. En effet à travers les sentiments de l'amour, du devoir et de l'honneur devrait se manifester tout un ensemble de désirs et de besoins qui constituerait leur contenu substantiel ou leur énergie vitale. Au sentiment de l'amour correspond le besoin de générer la vie, de créer, de se continuer hors de soi, à celui du devoir le besoin de dévotion qui implique l'abnégation de soi dans le sens d'expansion hors des limites de la conscience que l'on a de soi, et au sentiment de l'honneur est appliqué le besoin d'être reconnu par les autres, d'être estimé pour ses actions auxquelles

dans le devoir le moi s'identifie. C'est ce dernier besoin que l'idéologie du pouvoir a institutionalisé en le transformant en la vertu de l'honneur. Le besoin réel d'être reconnu et apprécié par les autres en vient à signifier le succès obtenu à prouver à l'autre qu'on est conscience, plus qu'un moi vital et donc finalement à représenter la capacité de s'élever au-dessus du monde des sens, la capacité de réprimer d'autres besoins, tels ceux qui se manifestent dans les sentiments de l'amour et du devoir. Lorsque parés du nom de vertu qui est une abstraction plutôt qu'un processus spontané, les sentiments de l'amour et du devoir, en tant que fonctions du sentiment de l'honneur, sont en quelque sorte vidés de leur énergie. Le devoir se trouve en danger de perdre sa qualité de dévotion et de ne plus signifier qu'obligation. De l'amour est le plus souvent retranché l'instinct vital qui le caractérise, le sexuel, qui en vient à représenter seule une force spirituelle, une force désincarner qui erre à la recherche d'un corps ou d'une image sur lesquels se fixer. Le conflit qui ne manque pas d'éclater entre les forces insurgées de l'amour et du devoir d'une part et les forces répressives de l'honneur d'autre part, entre des besoins qui s'excluent les uns les autres, est réduit

dans les conventions du roman courtois, comme dans la réalité qu'elles incarnent, au prix d'un immense compromis autant pour la personne que pour sa société. C'est ce compromis dont Chrétien semble s'être bien accommodé dans ses autres romans d'amour qu'il refuse dans Le Chevalier de la Charrete au risque de faire éclater la forme traditionnelle du roman courtois.⁴ Les pouvoirs anoblissants de l'amour en tant que force créatrice du bien dans le monde ne se transforment en pouvoirs destructifs, en une force anti-sociale, que parce qu'ils sont minés par le pouvoir de l'honneur. Chrétien démontre que ce pouvoir est le véritable mal du monde séculaire.⁵

La question de l'amour dans ses rapports avec l'honneur et la valeur morale et sociale que Chrétien attribue à ces sentiments sont différemment exposées dans ses autres romans. Erec et Enide comme Yvain traite de la recherche d'un équilibre entre la morale édictée sur le code de l'amour courtois et la pratique des vertus chevaleresques ou civiques. Erec réalise que pour avoir donné l'exclusivité à l'amour son heureuse autonomie n'est qu'un isolement dans l'inaction. Sa tâche est de réconcilier son devoir amoureux avec ses devoirs chevaleresques. Par un

processus inverse, Yvain, après un trop envoûtement dans les plaisirs de l'aventure, doit reconquérir l'amour et la confiance de Laudine, sa femme, envers laquelle il a trahi ses devoirs. Mais dans Yvain Chrétien ne donne la suprématie ni à l'amour ni même à une parfaite harmonie entre l'amour et l'honneur. Il semble plutôt montrer qu' aussi morales que soient les conventions chevaleresques, elles ne peuvent permettre à l'individu qui y adhère de se réaliser en tant qu'individu libre, c'est à dire capable de participer au bien de la communauté, que si son intelligence, son "engin", bride les pulsions désordonnées de sa nature et par conséquent maîtrise aussi la force du mal qui menace sa société.⁶ Quoiqu'il en soit, la quête du héros est celle d'un perfectionnement personnel. Après avoir subi, Erec, le désarroi de la mésentente avec l'aimée, Yvain, les affres de la folie, tous deux, lorsque revenus à un équilibre, c'est à dire lorsque conscients de leur obligations réciproques envers la collectivité et envers les liens du mariage, sont des hommes capables de se réintégrer à la communauté pour y rapporter l'ordre que leur rupture avait perturbé. Dans Cligès, une sorte de Tristan et Iseult qui finit bien, Chrétien dépeint la force quasi surnaturelle de l'amour à triompher de tous les obstacles: politiques, sociaux et même naturels (la

mort). Grâce au mariage de l'ingéniosité de Jehan et des dons de magicienne de Thessala, que couronne à la fin l'appui symbolique du roi Artur, la liaison illégitime accède et au bonheur et aux honneurs. Bien que Cligès soit un chevalier accompli, l'honneur en tant que force morale de cohésion tient une moindre place dans ce roman dont la thèse est bien davantage centrée sur l'idée que l'amour n'est rien qu'une illusion, une prison (même si paradisiaque) et qu'il entraîne dans son apparente force de réalisation de soi sur le plan privé, la mort de l'individu sur le plan social. Conjointement, la communauté souffre de son absolutisme. Le Chevalier de la Charrete concentre en lui, retravaillés, les thèmes de tous les autres romans de Chrétien. Comme dans Erec et Yvain, Lancelot est conduit à restaurer l'ordre social et moral du monde arthurien; comme dans Cligès, l'amour est absolu, et comme dans Perceval, sa quête acquiert un caractère religieux.

Pour le héros du Chevalier de la Charrete, restaurer l'ordre moral et social du monde arthurien devient la fonction de seul l'amour qui, il le découvrira à ses propres dépens, n'est pas l'amour, vertu noble et idéalisée, que préconise la morale courtoise, n'est pas l'amour qui peut s'accommoder des règles de l'honneur. Démontrant l'ineffi-

cacité de la morale courtoise à ériger une individualité qui puisse préserver et servir le bien et le juste dans un monde sans cesse menacé par les forces du mal, à travers une profonde analyse des lois courtoises, et, par delà, du pouvoir féodal, Chrétien redéfinit à la lumière de l'amour les valeurs de l'honneur et renverse ainsi l'ordre des conventions du roman arthurien. Nous n'avons plus ici affaire à un héros qui doit résoudre ses difficultés afin d'être reconnu et accepté par sa communauté, mais à un héros qui tant que ses actions sont dirigées par l'"Amors" dont il tire sa conscience du bien et du juste, force la "coutume" qui l'exile et le méprise à reconsidérer ses valeurs si elle veut être régénérée dans une conception juste du bien, et à réaliser que le mal n'est pas d'ordre métaphysique, mais est un mal qui réside dans sa structure même et, est en cela, curable. Cette démonstration fait l'objet de la première partie du poème où la quête de Lancelot se confond à la quête de l'idéal d'amour. Par opposition, dans la deuxième partie dominée par le récit de la relation entre Guenièvre et Lancelot, Chrétien montre comment la poursuite de l'idéal courtois conduit à une totale aliénation. Pour sa part, le roman s'achève lorsque le processus créateur de l'aliénation a

accompli sa course. La logique de l'argumentation veut qu'il abandonne son héros prisonnier dans sa tour et comme mort au monde qui ignore son existence et le destin de celui même auquel il doit sa régénération. Etablissant un parallèle évident entre Le Chevalier de la Charrete et Tristan et Iseut on attribue le plus souvent la défaite de Lancelot à sa soumission à l'irrépressible pouvoir qui se manifeste dans le désordre de l'adultère. Selon le code courtois l'adultère n'est pas nécessairement une honte. Le devoir de l'amant est d'observer la règle du secret afin de préserver intacte la réputation de la dame, son honneur, qui, dans le roman médiéval, réfère plus à la notion de réputation qu'à une véritable valeur morale.⁷ S'il est vrai que la passion adultère qui unit Lancelot à la reine joue un rôle déterminant dans le dénouement du récit, on ne peut toutefois le dissocier de celui que joue la conduite irascible, vengeresse de Méléagant qui enivré du désir d'honneur est la cause immédiate de la défaite de Lancelot. La métamorphose de l'amour comme force libératrice en une force anti-sociale coïncide à l'accroissement des pouvoirs du mal que Lancelot perpétue en épargnant Méléagant. Celui-ci apparaît comme la figure magnifiée d'une maladie sociale: celle de l'honneur, qui, comme

nous le verrons, est assimilé à l'orgueil et la soif de maîtrise des autres que seule peut étancher la possession de leur source de vie: ici, de la reine, la mère archétypale. A l'orgueil et au désir insatiable de maîtrise Chrétien oppose son exact contraire: l'amour, un amour idéalisé qu'il tente -à sa dissatisfaction finale- de revêtir des couleurs courtoises les plus raffinées. C'est peut être parce que Lancelot est peint comme un modèle de l'amant courtois que le roman apparût aux critiques comme une apologie de la fin'amors.⁸ Le thème et la structure de Lancelot apparaissent toutefois étroitement liés au fait que Chrétien n'acheva pas lui-même un roman aux implications morales et sociales extrêmement sérieuses. Dans ce roman, il aboutit semble-t-il à une impasse, il se trouve lui-même prisonnier d'une idéologie fondée sur le principe de la dévotion absolue à l'amour qu'il ampute de l'honneur, concept sur lequel repose la vitalité de la société aristocratique pour laquelle il écrit. Avec Yvain, le poète revient à la forme et au contenu traditionnels du roman arthurien, condamnant la prouesse chevaleresque qui n'a pas d'utilité sociale et atténuant la valeur sociale de l'amour. Avec Perceval, il abandonne le monde séculaire

pour se consacrer au monde spirituel du Graal.⁹

Dans son prologue Chrétien écrit que la "matière" et le "sens" du poème lui furent dictés par Marie de Champagne, autorité en matière courtoise. Il ne cherche pas, comme il l'a été souvent dit, à rejeter sur son inspiratrice la responsabilité d'un sujet adultère qui serait contraire à sa propre éthique. Il semble qu'il ait au contraire saisi l'occasion de mesurer la morale courtoise à une authentique morale de l'amour, les principes alliés de l'amour et de l'honneur au seul principe de caritas. Qu'elle soit intentionnelle ou non, cette entreprise résulte en une dénonciation de la flagrante mésalliance sur laquelle est censée se fonder l'harmonie sociale. L'oeuvre n'est en effet pas centrée sur le caractère coupable, parce que charnel, de la relation des amants mais sur le caractère libérateur des forces alliées de l'humilité (ou la honte) et de l'amour face auxquelles se dresse la puissance aliénatrice de l'honneur. Amené à pousser à bout les rouages du moteur de l'honneur, le poète se serait trouvé dans l'incapacité de défendre au nom d'une morale chrétienne sécularisée une morale courtoise soeur d'une morale du pouvoir. C'est pourquoi -il s'agit là d'

une hypothèse- il laisse à Goeffroi de Leigni le soin de parfaire son roman de façon à ce qu'il réponde aux expectatives de son auditoire et peut-être aussi de son inspiratrice.¹⁰

Le ton ironique du prologue dénote un degré certain de lucidité quant à la signification et la destinée du poème. Chrétien s'identifie, lui, poète courtois dont le rôle est de valoriser les goûts et la morale d'une société aristocratique à l'amant parfait qui pratique l'amour comme un art ou comme une vertu. C'est dans le langage de l'amant soumis à une autorité extérieure à la sienne, "come cil qui est suen antiers" qu'il parle de sa dévotion à ("ma") sa dame, l'auteur du sujet; c'est la louer que de dépenser toute sa "painne" et son "antancion" pour parfaire à ses "commandemanz" (vs.1-29).¹¹ De même qu'il advient à son héros, la force de travail ou souffle d'inspiration du poète tombera. De même que l'amour courtois compris en soi comme une vertu dérobe la personne de sa volonté individuelle et par conséquent de son pouvoir d'action dans le monde, la nécessité de glorifier l'idéal courtois (et par extension toute idéologie ou système de conduite) fait obstacle à la quête d'une pensée et d'une sensibilité

qui caractérise l'art authentique.¹² La quête de Lancelot ou de l'idéal d'"Amors" qui fait l'objet de la première partie du poème peut être lue comme une allégorie du processus créateur de l'artiste qui ne peut accomplir sa fonction messianique que si libre de s'abandonner tout entier à son inspiration, d' "écouter son instinct" dira Proust. Comme la réalisation dans le monde de l'idéal d'amour se heurte au code de l'honneur hors duquel l'individu n'a pas d'existence réelle, la réalisation littéraire d'une vision individuelle est impossible -le silence de Chrétien semble l'indiquer- parce que ses moyens sont étrangers à une tradition littéraire médiévale.

Le héros du Chevalier de la Charrete poursuit une double quête: l'une personnelle, choisie et consciente, l'autre sociale, accidentelle ou inconsciente. Son devoir consistera à transformer l'accidentel en délibéré, à mettre les vertus manifestées dans la poursuite de l'idéal d'amour au profit du social afin de participer à la restauration de son ordre et d'y être réintégré. Pour être délivré de prison il s'agirait pour Lancelot, non de modifier sa structure caractérielle mais d'effectuer un retour sur soi, de prendre conscience de lui-même non par rapport à une image incarnée de l'idéal d'amour mais par rapport

à l'absolue et réelle existence de l'idéal dont il a originellement reçu son identité et à laquelle il doit, dans la première partie de sa quête, la réussite. Alors que dans ce poème le héros courtois ne peut avoir d'autre rapport avec l'idéal si ce n'est à travers une image (ce qui est conforme à la vision médiévale de la personne sociale), dans Perceval c'est précisément vers cet accomplissement que tend le héros à la recherche des moyens de poursuivre une quête spirituelle.

Le tracé du récit contribue à mettre en valeur le caractère double de la quête du héros. L'une prend sa source dans la scène d'ouverture où se trouve exposée une situation qui demande à être changée. A cette scène fait pendant, avec l'arrivée de Lancelot à la cour du roi Bademagu, la scène du combat entre le héros de l'amour et le héros de l'orgueil, entre les forces du bien et celles du mal. L'autre courbe prend sa source dans l'épisode qui donne au poème son titre, à savoir: la montée du héros en charrette où est illustré le déterminé de son caractère et défini le signifié de sa quête. Les aventures successives, points d'intersection de ces deux courbes, marquent les étapes de l'évolution du conflit d'une individualité

aux prises avec une réalité sociale qu'aliène une conception particulière de l'honneur.

De même qu'Erec s'engage dans l'aventure pour venger la reine outragée et qu'Yvain part découvrir le prodige de la fontaine pour venger la honte de Calogrenant et se gagner ainsi un renom, de même les événements de la scène d'ouverture de ce poème gravitent à un rythme rapide autour de la notion d'honneur, sorte de ressort du drame qui se déroulera tout au long du texte. Dans cette scène nous est révélé que d'une part, le royaume d'Artur, emblème du juste et du bien, est en proie à un grand désordre, et que d'autre part, sa prospérité est menacée par une puissance diabolique en la figure de Méléagant: la reine, la mère archétypale est capturée. Méléagant apparaît comme une manifestation du désordre régnant à la cour. De la délivrance de la reine dépend la fertilité et l'unité de la communauté et de la mort de son oppresseur, de l'annihilation du mal, dépend le triomphe durable du bien, l'unité morale et spirituelle de la communauté.

Harmonieuse, unie, satisfaite d'elle-même, une assemblée vient de terminer le repas célébratif de la fête de l'Ascension, de commémorer l'espoir de délivrance de la

communauté chrétienne, quand fait irruption la puissance fabuleuse d'arrogance d'un chevalier étranger. Il fait de la célébration un non-lieu, l'effet d'une méconception de la réalité qu'il défie le roi de pouvoir altérer. Parlant des gens de Logres qu'il détient prisonniers en sa terre, il dit à celui-ci:

te voel dire et aprandre
que tu n'as force ne avoir
par quoi tu les puisses avoir;
et saches bien qu'ainsi morras
que ja aidier ne lor porras. vs.56-60.

Bien des critiques¹³ ont mis l'accent sur l'impuissance que traduit la réplique d'Artur:

Li rois respont qu'il li estuet
sofrir, s'amander ne le puet,
mes molt l'an poise durement. 61-3.

Plutôt que d'être fondée sur quelque faiblesse chevaleresque ou militaire, l'impuissance que le roi démontre ici semble davantage relever de sa réalisation d'une perte métaphysique, de son inhérente impuissance qui va s'actualiser dans la perte physique de la reine que symboliquement, avant même la venue de Méléagant, il ne possède déjà plus. Son royaume ne possède en effet pas la force de cohésion et de régénération que représente la reine et ce parce qu'il abandonné la défense de celui-ci à une forme éronnée de l'honneur à laquelle lui-même, son assise,

n'adhère pas. A l'attaque de Méléagant, Artur répond par une humble résignation. Momentanément les effets d'une telle attitude sont bénéfiques: Méléagant lâche une imprenable proie: "si s'an torne:/ devant le roi plus ne sejourne." (65-6). C'est alors que Méléagant en une adroite volte-face frappe droit sur la partie faible du corps social de Logres: il fait appel à l'affection du prestige et de la gloire qu'il ya pour un chevalier à surpasser en prouesses les gens de sa caste; il fait briller sur l'assemblée des chevaliers la promesse d'un honneur tel qu'il puisse l'emporter sur la raison et sur le coeur. Le risque de mettre en danger la reine et ainsi la force vitale, actuelle, de leur société peut sans doute paraître faible face à l'espoir de vaincre le Mal lui-même en la personne de Méléagant et de devenir le sauveur du monde en réalisant son unité et rétablissant le règne du Bien:

Rois, s'a ta cort chevalier a
 nes un an cui tu te flasses
 que la reine li osasses
 baillier por mener an ce bois
 après moi, la ou ge m'an vois,
 par un covant l'i atandrai
 que les prisons toz te randrai
 qui sont an prison an ma terre,
 se il la puet vers moi conquerre
 et tant face qu'il l'an ramaint. vs.70-9.

Le plus orgueilleux de tous les chevaliers, Keu¹⁴, attrape

au vol une telle occasion de se grandir aux yeux de toute la communauté. Et c'est aussi par une ruse que Keu, incarnation du même mal qui affecte Méléagant, force le roi à livrer la reine, lui qui semblait pouvoir la garder par le sage aveu de sa faiblesse. Pour mener à bien sa stratégie, Keu use des mêmes armes que son homologue étranger.

En résignant son emploi à la cour, il porte coup à la faiblesse du gouvernement de Logres dont l'autorité, en la présence inévitable, semble-t-il, du mal, repose sur la puissance et la loyauté de sa force armée, de son corps chevaleresque. Keu représente ce dont le roi ne peut se passer et, en ses termes, ce pour quoi il "n'ai en cest monde rien/ que je, por vostre demorance,/ ne vos doigne sans porloignance" (108-10). En confiant la reine à Keu, Artur sacrifie la force interne et vitale de son royaume, un bien réel, à sa force externe et armée, un bien dans la seule mesure où est reconnue l'existence du mal, où sont acceptés comme réels les pouvoirs de Méléagant. Son action manifeste ainsi un désordre inhérent à son gouvernement. La sauvegarde du bien et le maintien de la justice par la force y sont considérés comme un besoin vital, mais un besoin, semble impliquer Chrétien, aussi mystérieux que le sont au roi les motifs de la résignation dont Keu

le menace. C'est en effet sous l'effet de la peur de perdre Keu que la reine se jette aux pieds de celui-ci, s'abaisse devant l'imminent pouvoir qu'il représente, et qu'Artur se lie par un serment dont il ne connaît pas les termes, signant ainsi une sorte de pacte diabolique. Lorsque les termes du pacte lui seront révélés, il ne pourra, au nom de l'honneur se récuser. L'honneur dont il est ici question est une forme vide de substance, une convention qu'il est un "enfantillage" d'observer, mot duquel Gauvain qualifie la conduite du roi: "Sire, fet il, molt grant anfance/ avez faite..." (226).

Le caractère du gouvernement de Logres est en essence divisé. Il est l'image de ce que Platon appelle "le gouvernement de l'honneur", à la fois bon et irascible.¹⁵ A logres, Artur est le signe de la bonté, Keu celui de l'irascibilité. Au pouvoir de la connaissance innée de ce qui préserve l'essentiel bien qu'est la vie s'oppose la pression de la croyance qu'une telle connaissance s'acquiert par la force. C'est la croyance dont sont victimes ceux qui, comme Keu et Méléagant, affirment leur besoin d'être reconnus et estimés par les autres par un agressif besoin de les soumettre à leur pouvoir. Cette attitude est une représentation hyperbolique d'une attitude qui sévit

dans le royaume de Logres. La croyance que la justice, le plus grand des biens sur le plan social, est quelque chose qui doit se gagner sur les forces du mal fait que cette réalité sociale identifie la justice au pouvoir, à la force que glorifie le code de l'honneur.¹⁶ En Logres réside le germe de ce qui à Gorre fleurira à ciel ouvert. De même que le roi Artur est abusé par l'orgueil de ceux qui garantissent son pouvoir, de même, l'amour filial et la loyauté du roi Bademagu est bafouée par un fils assoiffé de pouvoir. Les deux royaumes représentent deux formes de la même réalité sociale bloquée dans sa volonté de propager le bien par une méconception dans sa vision du monde. C'est une vision manichéenne où le bien n'étant qu'une simple force réactive au mal ne peut s'affirmer que par la négative et en est de plus réduit à user des mêmes pouvoirs que ce dernier: de la force, de la violence.

Ce n'est précisément à aucun de ceux aveuglés par une telle image de la réalité qu'il appartiendra, en libérant la reine et les captifs du pays "don nus estranges ne retorne", de faire triompher le juste et de restaurer l'harmonie morale et spirituelle du royaume d'Artur. Ils sont eux-mêmes prisonniers de leur constitution caracté-

rielle que reflète l'éthique qui gouverne leurs actions. C'est à celui qui caractéristiquement ne figure pas dans la scène d'ouverture, celui qui n'adhère pas à cette conception manichéenne du monde, que reviendra l'honneur de cet exploit.

Jusqu'à la traversée du Pont de l'Epée qui donne accès à la cour du roi Bademagu, cour "courtoise" puisque, bien que détenue, la reine y trône, le héros appartient exclusivement à la sphère de l'amour. Il n'existe que par rapport à l'absolue et réelle existence de l'amour, défini non en termes courtois mais en tant qu'idéal. Lancelot relève le défi adressé à Artur, héros initial auquel il est identifié¹⁷, et ce dans le même esprit de non-résistance au mal, ne serait-ce que dans la mesure où en résistant au mal il se résiste. La lutte que Lancelot entreprend contre Méléagant, le symbole de l'orgueil, représente avant tout l'épreuve suprême de l'humilité que symbole d'amour il doit subir. Le héros est une incarnation du principe chrétien qui veut que les hommes véritablement bons ne résistent aux autres qu'en ce qu'ils se résistent.¹⁸ Alors qu'appliqué dans le monde réel ce principe semblerait indiquer non pas une action violente dirigée contre un au-

tre mais une action que le moi individuel dirige en quelque sorte contre lui-même de façon à altérer une habitude, dans une oeuvre littéraire, cette action peut être dépeinte comme étant dirigée contre une figure externe à l'acteur parce qu'une oeuvre littéraire peut conférer à une caractéristique intérieure la condition ou qualité d'être représentée comme un personnage externe. Tous les personnages qu'au cours de la première partie de sa quête le héros rencontrera peuvent être considérés comme des aspects de son caractère qui formé dans son enfance par une fée a acquis d'extraordinaires pouvoirs mais qui plié à la coutume de Logres a acquis l'habitude de ses règles.¹⁹ Mais contrairement à ce qui se passe pour les héros des autres romans de Chrétien, Lancelot ne modifie pas son caractère pour se conformer aux règles courtoises mais pour mieux servir l'idéal d'amour. A partir du moment où Lancelot pénètre en Gorre, qu'il est soumis à l'influence de la reine et que la situation se renverse, Méléagant en vient à représenter la luxure, vice indissociable d'une fausse conception de l'honneur comme, nous le verrons, Chrétien le montre. Parce qu'il conçoit l'individu et sa société comme étant de même nature, Chrétien étudie l'

anatomie du corps social comme s'il s'agissait d'un individu; par conséquent il ne représente pas la force du mal qu'incarne Méléagant comme une force externe, comme un mal inhérent au monde, mais comme un défaut caractériel qui peut être corrigé.

Je montrerai dans mon analyse de la première partie de la quête du héros comment Chrétien démontre la suprématie des forces de l'amour en tant qu'expressions de la dévotion, qui avec la vraie moralité engendre la liberté, sur la force répressive du doit qui engendre une fausse moralité, fausse puisqu'elle est source d'aliénation. A l'honneur et au devoir, préceptes moraux forgés de telle façon à ce qu'ils permettent à l'individu de maîtriser ses pulsions internes, reflets des forces désordonnées et donc maléfiques de la nature extérieure, s'opposent l'amour et la conscience subjective du devoir. En choisissant de se plier à la nature, de se laisser guider par sa dévotion amoureuse, Lancelot déclenche un mouvement spontané et général de libération, un mouvement d'union organique entre lui-même et la communauté à laquelle il découvrira appartenir. Choisir de satisfaire à ses besoins c'est remplir un devoir primordial, c'est développer une

conscience subjective du devoir dont découle un infail-
lible sens de l'obligation envers les autres démontre
Chrétien. Dans ce sens, le devoir n'est pas une force ex-
terne qui fait pression sur la conscience, et qui néces-
sairement la rétrécit, mais une force qui jaillit à la
faveur de l'amour. Le devoir est une manifestation de l'
amour, un épanchement d'amour. Au long des épisodes de
cette première grande partie du récit grandit un mouvement
réciproque de création d'une maîtrise rationnelle du pro-
cessus individuel et social. De même que les prisonniers
de Gorre puiseront la force de se soulever, affirmant leur
identité de citoyens de la cité libre qu'est censée repré-
senter Logres, dans celui qu'ils reconnaissent pour leur
sauveur, de même, Lancelot puisera son extrême endurance
dans la nécessité de sans cesse réaffirmer le bien de sa
nature à la face d'un monde qui l'éprouve et acquerra son
identité à la seule face de ses actions.

Cette phase de la quête, que l'on peut appeler la
quête d'Amour, se déroule en deux mouvements. Tout au
long de son voyage en pays libre dont la frontière est
caractéristiquement atteinte dans l'épisode du lever de
la pierre tombale, Amour-Lancelot met à l'épreuve les
vertus énoncées telles par la coutume. Parce qu'elles se
recommandent de l'honneur, notion accouplée à la raison,

et ce faussement, ces vertus sont révélées comme des vices. C'est ainsi que d'espaces isolés les uns des autres où chaque acteur semble étranger aux autres, le récit évolue vers une cohésion spatiale et temporelle. En effet, dans le deuxième mouvement des forces amies peu à peu se rallient autour du héros qui finalement en arrive à les joindre toutes à lui. Alors que dans le premier mouvement le courant de l'action converge pour s'immobiliser tout entier sur lui, dans le second, il devient la source de tout mouvement de vie et d'action. Fortifié par la profondeur d'un sentiment de dévotion qui plonge ses racines dans la vision de l'ordre organique du monde, le héros est conduit pour mener à bien sa quête individuelle à détruire l'illusion qui consiste à identifier la superstition à la raison, la honte à la culpabilité, l'orgueil au courage, l'amour au désir sexuel expression lui-même du désir de possession, failles caractéristiques du gouvernement de l'honneur, gouvernement où la force est la garantie du juste. En pénétrant en terre courtoise, dans la sphère d'influence de la reine, Lancelot tombera dans les travers que son adhérence à l'idéal d'amour lui avait non seulement permis d'éviter mais encore de redresser.

Avec la même rapidité et concision qu'il a défini la configuration morale, sociale et politique du monde de Logres, dans les deux premiers épisodes de la quête individuelle de son héros: la rencontre avec Gauvain et la montée en charrette, Chrétien définit la position morale et sociale de celui-ci, position qui lui permettra que se métamorphose sa quête individuelle en une quête sociale.

C'est au coeur d'une forêt, espace indéchiffré, in-soumis aux forces civilisatrices,²⁰ que, seul, haletant, préoccupé, dans le besoin pressant d'une monture, le héros pénètre sur la scène du récit face à la prestance et à l'intégrité chevaleresque que représente Gauvain.²¹ L'inconnu sollicite de celui qu'il "conut" le don d'un cheval en échange de futurs services, tel vassal envers son seigneur:

...si vos prieröie,
par covant que je vos randroie
le servise et le guerredon,
que vos, ou a prest ou a don,
le quel soit, me baillessiez. vs.283-7.

Il affirme ainsi sa dépendance, sa dette et sa reconnaissance envers l'image du parfait chevalier qu'incarne Gauvain dans le cycle arthurien, à l'idéal chevaleresque

dont il ne renie pas les vertus car dans l'état de chevalier "li fu ensi nez et creüz" (2675). Tout comme Artur qui par une obscure nécessité presse Keu de demeurer à sa cour, Lancelot semble, dans ce premier mouvement, démontrer son impuissance à affirmer seul des pouvoirs d'action qui dépendent d'un solide statut social symbolisé par le cheval, signe de puissance et d'autorité. Il apparaîtra dans les quelques instants suivants du récit que ce don ne suffit pourtant pas au héros pour triompher de ses adversaires.

C'est à nouveau sans lance et sans cheval, accessoires essentiels à l'image du pouvoir chevaleresque, que Gauvain retrouvera celui qu'il n'indique pas avoir reconnu et qui en retour n'a pas ressenti la nécessité de s'identifier. Lancelot demeurera jusqu'à ce que la reine le nomme inaccompli aux yeux des autres, malgré ses prouesses, un étranger à la sphère chevaleresque, l'Inconnu par excellence. Le thème du chevalier sans identité, commun à d'autres romans de Chrétien (notamment Yvain et Perceval) possède dans ce roman-ci une signification particulière. Lancelot n'est pas tant le type de héros incomplet qui doit prouver son sens moral et réaliser un parfait équilib-

bre entre ses désirs personnels et ses devoirs civiques afin d'être reconnu par le monde qu'il sert, qu'un homme, forcé par les circonstances à ne dépendre que de lui-même, à ne se fier qu'à ses besoins qu'il prend comme terrain moral de ses actions. Si Lancelot est en effet visiblement dépossédé de ses pouvoirs chevaleresques, il ne l'est pas de ses pouvoirs individuels, restés, eux, intacts: quoiqu' "a pié," il va "tot armé, le hñauve lacié,/ l'escu au col, l'espee ceinte".²² Ses pouvoirs individuels semblent être à la mesure de ses besoins personnels sur le caractère urgent desquels Chrétien insiste. Sans prendre le temps de choisir le meilleur des deux chevaux offerts, "Li chevaliers sanz nul arest/ s'an vet armez par la forest"; et Gauvain "retrova mort le destrier/ qu'il ot doné au chevalier" avant même d'avoir rattrapé celui que "comme angrès" il prit en chasse. Dans la scène suivante on apprend que l'extrême urgence des besoins du héros tient à ce qu'ils se rattachent à un tout puissant sentiment d' amour.

Lancelot dispose d'un unique moyen pour satisfaire ses besoins ou poursuivre sa quête qui est, consciemment,

celle de la reine et, inconsciemment, celle de sa réintégration au sein de la communauté à laquelle pas plus que les prisonniers de Gorre il n'appartient en ce début de récit. Une créature bornée et exécration, un nain "cuiverz de pute orine" et qui "ne vost noveles conter" le lui soutient:

Si tu viax monter
sor la charrete que je main,
savoir porras jusqu'a demain
que la reine est devenue. 354-59.

Lancelot est alors la proie d'un court combat dans lequel s'affrontent aux forces d'"Amors" les forces de "Reisons":

Reisons qui d'Amors se part,
li dit que del monter se gart,
si le chastie et si l'anseigne
que rien ne face ne anpreigne
don il ait honte ne reproche

alors qu'

Amors li commande et semont
que tost en la charrete mont.

Parce qu'il "est el cuer anclose," Amors l'emporte sur Reisons qui "n'est pas el cuer, mes an la boche" et qui pourtant "ce dire li ose" (365-74). Selon Chrétien, la loi du coeur, la loi des besoins spontanés et irraisonnés prévaut sur toute autorité externe qui ne devrait même pas "oser" s'y mesurer. Lancelot monte donc dans la charrette

que conduit le nain, acolyte de Méléagant, et se sépare ainsi radicalement de l'ordre de la raison, faculté qui gouverne la "coutume", un ordre social où le bien n'existe qu'en tant que force réactive au mal. Qui monte dans le véhicule réservé aux criminels se marque d'infamie, d'un mal dont il est l'insigne; celui-là perd la considération des autres, "totes enors"; il perd ce à quoi la coutume réduit la vie: la raison ou le bon sens qu'à travers le concept de l'honneur elle glorifie. Il apparaît clairement que la coutume -non Chrétien-, identifie l'honneur à la raison²³ et ici, plus en particulier, à la prudence que dicte le bon sens.²⁴ Il convient maintenant de se demander à propos de celui qui en état de disgrâce triomphera, mais qui lorsqu'honoré perdra tous ses pouvoirs individuels, de quel honneur et de quelle raison s'agit-il, à quelles valeurs dans la loi de la coutume répondent cette disgrâce et cette apparente carence de raison.

Tel est le curieux tableau que Chrétien peint à ses lecteurs: "Tot armé., l'espée ceinte," un chevalier inconnu, destitué de ses pouvoirs publics mais non de ses pouvoirs personnels est conduit en charrette comme l'

étaient en ce temps ceux qui "murtre et larron sont". La charrette est le symbole de la culpabilité, au caractère d'autant plus symbolique que Chrétien insiste sur son existence unique d'alors:

or en a plus de trois mile
n'en avoit en cel tans que une. 325.

En fin de cortège vient Gauvain qui, fièrement monté sur son cheval qu'il serait selon lui "molt grant folie" de troquer contre une charrette, apparaît comme le vainqueur et justicier de l'occupant de la charrette, le coupable. A leur entrée sur le domaine du château de la lance enflammée chacun des deux chevaliers est traité selon les apparences. Gauvain, par tous reconnu, est dûment honoré, alors que Lancelot, l'honni, le coupable qu'un sûr châtiement attend, devient un objet de dénigrement unanime:

Del chevalier, que cil aporte
sor la charrete, se mervoillent
les genz, mes mie nel consoillent,
einz le huient petit et grant,
et li veillard et li anfant,
per mi les rues a grant hui;...
Tuit demandent: "A quel martire
sera cist chevaliers randuz?
Iert il escorchiez, ou panduz,
noiez, ou ars an feu d'espines? 398-413.

Tous sont victimes d'une illusion qui consiste à identifier la honte à la culpabilité, à établir le concept de l'hon-

neur en rapport direct avec la notion de châtement. Mais cette illusion est si présente à la vue, si imagistiquement réelle, qu'elle se pare du nom de raison. C'est précisément ce travers que Lancelot évite. Il se fait sourd à la voix du bon sens et de la prudence, synonymes de raison pour un ordre social soumis à une superstitieuse crainte du mal en vertu de laquelle il justifie la nécessité du châtement et surestime la force en l'honneur glorifiée. Après une telle réception, Lancelot s'obstine à coucher dans le lit d'apparat réservé à qui "desservi l'a", à celui dont la réputation égale le pouvoir d'un objet aux vertus inconnues. L'hôtesse outragée raille une indue témérité:

Ne ge ne l'ai pas fet parer
 si richemant por vos colchier.
 Vos le conparriez molt chier
 se li vos venoit nes an pans. 492-5.

Le héros défie tout à la fois la prudence, le pouvoir restrictif d'un jugement établi sur les apparences et, avec la plus grande facilité et dans le plus grand calme, le pouvoir surnaturel attribué au lit. Il ramène ainsi l'honneur à la simple vertu du courage de nier à l'inconnu des forces insurmontables et détruit l'idée que l'honneur

se mesure aux pouvoirs apparents, l'étalon qui dans le code courtois sert à le définir. La typiquement courtoise demoiselle, tout à la fois "bien aprise," généreuse et autoritaire, n'accepte pas la leçon. Au matin, en dépit de l'exploit dont il n'est d'ailleurs fait nulle mention, elle continue d'abreuver d'insultes le charretté, selon elle, à jamais honni:

Bien doit voloir qu'il fust ocis,
que mialz valdroit il morz que vis:
sa vie est desormès honteuse
et despite et maleüreuse. 579-82.

Son jugement moral ne l'emporte toutefois pas totalement sur sa générosité de coeur: "par amor, et par acordance," elle donne à Lancelot cheval et lance. Gauvain, lui, se méprend sur les intentions de Lancelot; il croit au suicide: "a grant tort haez vostre vie," quand il ne s'agit que d'abandon dans l'extase où l'a plongé la vue de la reine. Mais déjà les rumeurs de la foule, gente courtoise, se sont tues:

si fors del chatel i issirent
c'onques nus nes i aparla. 596.

Chrétien insiste encore sur le caractère fétiche que la coutume attribue à la charrette. C'est le véhicule de

l'interdit, un signe du crime dont la vue même est dangereuse. Doit se signer, indique la coutume, quiconque "voit" tel véhicule afin d'éviter la contagion d'un mal dont il est le suprême indice:

"Quant tu verras
charrete et tu l'ancontreras,
fei croiz sor toi, et te sovaigne
de Deu, que max ne t'en avaigne." 341-44.

C'est par la perprétation de la crainte du châtiment qu'est assuré le maintien de la morale dans une société répressive dans ses intentions moralistiques, qui, parce qu'elle conçoit le mal comme étant dans la nature des choses ou un essentiel constituant de la réalité, considère sa répression comme une nécessité vitale. Ce n'est là que superstition semble affirmer Chrétien, mais une superstition si puissante qu'elle vivifie toute une vision d'ordre et de justice. Qu'il me soit permis d'ouvrir ici une parenthèse afin de justifier une affirmation qui va à l'encontre, non seulement des conventions à l'intérieur desquelles s'inscrit le roman médiéval, mais aussi de ce qu'il est généralement accepté quant au problème du mal et à ses implications sur le plan de la morale sociale.

J'argue que des événements ou choses qui semblent absolus, ou sans cause apparente, sont de fait seulement

relatifs à des conceptions et actions qui les génèrent. Dans l'expérience de tous les jours comme en littérature, il semble que le mal soit réel, mais la nature et la cause de cette réalité (chaque fois que l'on en supporte les conséquences) peut être moins qu'apparente. L'avantage que la littérature possède sur la vie est d'avoir le temps et la méthode d'analyser et d'établir des hypothèses sur les causes et la nature du mal. Généralement on conçoit le mal comme une force existant absolue en soi et fondée sur rien d'autre qu'une nature humaine dont le mal est une inhérente constituante. J'allègue que le mal n'est pas absolu ou inhérent à l'être, n'est pas une force primaire qui doit être réprimée, contrôlée ou châtiée mais que la suppression d'autres forces primaires, sans teneur morale, engendre le mal qui doit alors être réprimé. Il est alors clair que le rapport entre le mal et la répression des pulsions définies comme néfastes est circulaire. La primauté donnée au mal ou à la répression dépend de la position que l'individu choisit de prendre: causes et effets sont parfaitement interchangeables. Dans mon examen du Lancelot je pose comme principe que Chrétien, à partir

de sa vision d'un monde où l'individu et sa société existent dans un rapport d'étroite interdépendance, construit un monde dans lequel le mal n'est pas la cause de la répression et du châtimement, mais qu'inversement, répression et châtimement sont les causes du mal. Je ne dis pas que Chrétien postule ou non un tel principe. En tant qu'artiste son imagination enveloppe les conventions littéraires qui lui permettent de donner forme à sa pensée. Toutefois, parce que la forme totale vient à dépasser l'auteur, parce que la signification de l'oeuvre ou plutôt sa structure, ensemble cohérent d'une forme et d'une signification, existe indépendamment de l'auteur,²⁵ celle-ci révèle à l'analyse un conflit concernant la nature du mal et par conséquent la valeur des principes moraux qui établissent des rapports entre l'individu et sa communauté. C'est ce conflit qui conduit et l'auteur et son personnage à une impasse dont la signification met en danger la validité des formules qui inspirent le monde courtois et ses protagonistes littéraires.

L'une des conséquences inévitables dans un monde qui

choisit de considérer le mal comme une force primaire est de fonder la justice sur le principe et l'exercice de la force. Pascal ironise en ces termes cette réalité: "Ne pouvant faire que ce qui est juste fût fort, on a fait que ce qui est fort fût juste."²⁶ Dans la coutume, ou gouvernement de l'honneur, où la force est signe de vertu, le plus fort reflète l'image du juste et le plus faible ou l'honni reflète celle d'un coupable. L'honneur, sentiment qui repose sur un besoin essentiel de justice qui conjointement s'affirme par le besoin d'imposer une conscience individuelle du juste aux autres ou de se faire reconnaître dans son essentialité, est subverti, parce qu'institutionnalisé par un système fondé sur la croyance en l'absolue réalité du mal, en un besoin de défense contre les irrutions du mal, en un besoin que seul l'exercice de la force peut satisfaire. Tout besoin puisant pour sa satisfaction dans l'énergie disponible à l'être, le besoin d'honneur, formation secondaire d'un besoin primaire, détourne à son profit l'énergie dont use l'amour pour manifester dans le monde le bien qu'en essence il est. La justice est la manifestation sociale de l'amour. A travers les actions antithétiques de son héros, Chrétien

démontre comment l'honneur détourne à son profit une énergie essentiellement sexuelle.

Alors qu'Erec est accusé de "récréantisme" pour passer le plus clair de ses jours dans l'euphorie de l'amour et ne regagne son honneur et une foi renouvelée en sa relation avec Enide qu'après avoir subi volontairement l'épreuve de la chasteté, alors qu'Yvain se sépare de Laudine, Perceval de Blanche fleur pour partir à la recherche d'aventures glorieuses, au contraire, Lancelot, après avoir couché avec la reine, ne perd rien de son sens de l'honneur: Pour défendre l'honneur de Keu, à tort accusé, il défait Méléagant, et obtient ainsi la libération de la reine et de ses sujets qui dans la narration ne devient effective qu'à partir de cette seconde victoire sur l'oppresseur (vs.4735-5043). Les circonstances de la victoire de Lancelot dans cet épisode font pendant, tout en expliquant son caractère merveilleux, aux événements de l'épisode du lit défendu où ni railleries ni crainte n'empêchent Lancelot de coucher. Cette nuit-là, lui est épargné le danger de castration qu'une lance enflammée qui menaçait de "coudre/ le chevalier par mi les flans" au lit (vs.516-19) représente. Le héros fut alors marqué

par le destin, à l'orée d'une quête entreprise sous le signe de la honte, de préserver intacts ses pouvoirs sexuels.

Dans le système moral de la coutume, conserver un état honorifique est une question de bon sens et de prudence dans la mesure où le sentiment de l'honneur garantit du mal que serait la dépense de l'énergie sexuelle, dans la mesure où il tend à réprimer (et au mieux régulariser) la force biologique de l'amour, l'aliment de sa force spirituelle que le roman démontre être une force libératrice. Dans l'honneur semble se manifester l'instinct contraire, celui que la psychanalyse appelle "l'instinct de mort". A la face de tout danger d'annihilation, l'instinct de préservation se manifeste envers l'autre dans sa forme la plus agressive.²⁷ Pour l'homme d'honneur il s'agit surtout du danger d'être asservi au pouvoir d'un autre. Parce qu'il ne se voit exister que dans la mesure où les autres reconnaissent son pouvoir et parce qu'il définit son pouvoir comme une force de suppression, à l'extrême, il ne devient maître de lui-même que lorsque maître des autres. Serge Doubrovsky l'a montré à propos de l'honneur cornélien,²⁸ dans l'honneur se vérifie le célèbre principe

hégélien selon lequel "chacun tendrait à la mort de l'autre." Chrétien, lui, se range du côté de l'amour et non de la raison sociale qu'oblige l'honneur et qui "li ose" vouloir faire prédominer sa loi sur la loi d'Amour. Il condamne la moralité sociale bâtie sur le concept de l'honneur pour oser se mesurer à la vraie moralité qui jaillit à la faveur de l'amour, du courage de faire l'expérience de l'authentique vitalité de l'instinct. Mais écouter son instinct ne suffit pas; il faut aussi avoir une bonne vue juste. C'est la qualité dont Chrétien dote son héros.

Le pouvoir de percevoir la réalité des situations par delà l'illusion des sens est matérialisé par l'anneau²⁹ que Lancelot reçut à sa naissance de la fée qui l'éleva et forma son caractère:

Cele dame une fee estoit
qui l'anel doné li avoit,
et si le norri an s'anfance;
s'avoit an li molt grant fiance
que ele, an quel leu que il fust,
secorre et eidier li deüst.

2345-50.

Contrairement aux pouvoirs de la bague que Lunette remet à Yvain pour le soustraire à la vue de ses assaillants et aux pouvoirs de la nourrice de Fénice qui permettent aux amants de Cligès de s'évader et de s'unir dans une sorte

de paradis terrestre, les pouvoirs de l'anneau de Lancelot ne sont pas proprement magiques: ils ne modifient pas la réalité d'une situation mais restaurent au jugement sa juste perception qu'altère, face aux difficultés, la crainte de tomber victime des forces du mal ou la crainte d'être asservi ou encore, à l'extrémité, de périr.

Dans deux passages clés en ce que l'un précède le succès de la quête sociale du héros, et l'autre celui de sa quête individuelle, Lancelot fait appel à ses pouvoirs dits magiques. Les opprimés de Gorre se sont soulevés, Lancelot et ses deux compagnons³⁰ s'apprêtent à voler à leur secours quand ils sont subitement faits prisonniers. Ils croient d'abord être victimes d'un enchantement mais l'anneau consulté leur révèle "qu'il n'i a point d'enchante-
ment,/ et set trestot certainement/ qu'l sont anclos et
anserré" (2351-55). Leur délivrance ne dépend plus que de l'intelligence³¹ alliée à la force physique: "Les espees
traient a masse;/ si fiert tant chascuns de s'espee/ qu'
il orent la barre colpee." (2358-60). Arrivés près du pont de l'épée, les deux compagnons sont pris de terreur à la vue des lions situés sur l'autre berge. Protégé de la peur du danger par sa confiance en la protection divine:

"j'ai tel foi et tel creance/ an Deu qu'il me garra par tot," Lancelot traverse le pont pour découvrir que les lions, ces indomptables bêtes, ont disparus.³² L'anneau à nouveau consulté confirme l'illusion de leur existence. Chrétien démontre ainsi que le pouvoir de l'amour qu'il identifie ici à celui de la foi en la puissance divine ne relève pas de la magie mais d'une raison supérieure de caractère divin qui permet de voir la véritable structure des choses, de découvrir la loi universelle de la nature que reflète la loi d'une nature intérieure gouvernée toute entière par le principe d'amour. Comme plus tard les romantiques, Chrétien semble affirmer que la réelle existence de l'idéal -un idéal non contaminé par son image incarnée dans le pouvoir d'un objet temporel- repose sur l'union de la raison supérieure et de la loi intérieure, entités qui existent dans un rapport d'interdépendance: la raison garantit à la loi intérieure ou loi d'amour la justesse de sa vision; la loi d'amour garantit à la raison sa vitalité. Parce que totalement situé hors de la sphère d'influence de la reine et des lois sociales elle est en leur représentante soumise, le héros doit sa

victoire, et les prisonniers leur liberté, à son absolue dévotion à l'instinct de vie où la force spirituelle puise son active énergie, de même que le social doit son existence concrète à la pleine réalisation de l'individu et réciproquement.

On a beaucoup insisté sur le caractère religieux de l'amour de Lancelot, soit pour relever les ridicules effets de la passion,³³ la profanité où porte la minutieuse pratique des règles courtoises, soit pour démontrer que le poème est une apologie de l'Ecriture.³⁴ Les deux attitudes ne s'excluent pas. En révélant le fossé qui sépare la morale chrétienne de la morale courtoise Chrétien désigne les causes de l'inévitable rupture entre l'individu et sa société. Ce n'est pas tant l'excès de sa dévotion qu'il reproche à son héros que l'objet sur lequel elle en vient à se fixer: l'arbitre suprême du monde courtois, la reine du royaume de l'honneur. Il faut donc distinguer la profane religiosité de l'amour lorsqu'il se rapporte à la quête individuelle du héros de la mystique de l'amour lorsqu'en rapport avec l'aspect social de sa quête.

Pour mieux illustrer le caractère libérateur de l'amour, Chrétien en a développé le caractère religieux jusqu'à prêter à son héros la figure du libérateur de la chrétienté dont la vie est caractérisée par un enchaînement d'actions où le spirituel et le social ne font qu'un. De même que la naissance du Héros archétypal relève du surnaturel, Lancelot, fils de roi élevé par une fée, démontre de même une disposition naturelle à la contemplation et à l'extase:

Cil de la charrete panse
 con cil qui force ne deffanse
 n'a vers Amors qui le justise;
 et ses pansers est de tel guise
 que lui meismes en oblie,
 ne set s'il est, ou s'il n'est mie,
 ne ne li mambre de son non,
 ne set s'il est armez ou non,
 ne set ou va, ne set don vient... 712-19.

Le Christ meurt et réssuscite pour ramener, libérées, les âmes damnées. Lancelot entre en pays de Gorre, le royaume de la mort "dons nus n'eschape" et accomplit le miracle du lever de la pierre tombale, preuve de sa prédestination de libérateur. Les prisonniers de Gorre, bien que libres de vaquer à leurs occupations, de vivre en famille, de participer à la vie de la communauté, sont tenus sous le joug d'une "coutume" qui, dans le contexte d'une signification religieuse de la quête, apparaît comme le signi-

fiant social d'un état spirituel. Ils représentent une humanité chrétienne vertueuse: pieux est l'hermite, pleins de bonne volonté et de loyauté les deux fils du premier vavasseur, utopiquement harmonieuse la famille du second, mais une humanité victime d'une puissance maléfique, qu'en la figure de Méléagant Chrétien transpose en un malaise d'ordre social. Ils sont les prisonniers de Méléagant, du gouvernement de l'honneur où le bien et le mal coexistent. Bademagu, le roi père, l'image d'un dieu chrétien qui avec le bien a créé le mal pour éprouver les hommes. Il a en effet pour fils Satan et pour fille l'ange libérateur, celle même qui délivrera Lancelot de la tour où l'a trahitusement emprisonné son frère. Cette vertueuse humanité est prisonnière d'un mal inconnu mais qui s'est ouvertement déclaré chez Méléagant contre qui, afin de les en guérir, devra combattre, martyr, Lancelot. Celui-ci, en transgressant les lois coercitives de la raison ou du bon sens lorsque mises au service de l'honneur, prend sur lui les maux ou péchés dont les prisonniers souffrent car c'est aveuglément qu'ils observent ces lois. Inspiré par la force spirituelle d'Amour et gonflé d'un

souffle de vie habituellement capitalisé par l'honneur, il monte dans la charrette et se déshonore, et bien plus, se rend coupable aux yeux de tous d'un crime secret. Le parcours en charrette est une sorte de chemin de croix qui aboutit de juste au pont de l'épée, iconographiquement à une crucifixion. Pieds et mains nus, sigmatisé, le héros passe sur l'axe vertical de la croix que forment l'épée et le torrent. Passer le pont de l'épée c'est accomplir un acte héroïque entre tous, c'est, au dire des deux compagnons, accomplir un acte contre nature:

Or soit c'outre soiez passez:
 ne por rien ne puet avenir,
 ne que les vanz poez tenir,
 ne desfandre qu'il ne vantassent,
 et as oisiâx qu'il ne chantassent
 ne qu'il n'osassent mes chanter,
 ne que li hom porroit antrer
 el vantro sa mere et renestre;
 mes ce seroit qui ne puet estre,
 ne qu'an la mer voidier.

3050-59.

Lancelot passe sur le fil de l'épée et maîtrise ainsi le symbole du garant suprême de la justice, le signe de l'autorité par laquelle le chevalier est sacré défenseur du droit dans la cérémonie de l'adoubement. Et c'est là commettre un acte contre nature pour ceux dont le droit découle d'une autorité extérieure à eux-mêmes et dont les actes relèvent de la volonté seule. Les actions du héros ne relèvent pas de la volonté, d'une attitude caractéristique impérieuse qui pousse au désir de changer ou de manipuler le cours des situations mais de la capacité de s'abandonner aux mouvements de la nature (pour Chrétien à la loi divine) qui règlent ceux de la nature interne.

Cette capacité d'abandon est ce que, dans ce contexte, on peut appeler la grâce. Au moment de l'épreuve qui couronne la quête individuelle du héros, c'est, marque clairement Chrétien, à sa "foi", sa "creance an Deu" que Lancelot doit son triomphe, et non à sa dévotion à une image de l'idéal d'amour ou à son absolue soumission à une volonté extérieure à la sienne. Par contraste, c'est parce qu'il manque de grâce que Gauvain, "le soleil de la chevalerie," échouera.

Les attitudes et actions respectives de Gauvain et de Lancelot illustrent les effets de la volonté par opposition à ceux de la grâce. L'un est tout entier soumis à une autorité extérieure à lui-même, l'autre à une autorité interne qui oblige la conscience avec une force supérieure à toute autorité externe. Alors que la première enserme dans sa propre configuration du pouvoir les pouvoirs de l'individu qu'elle détermine et forcément limite, la seconde les incite à s'affirmer dans la totalité de leur force. Lancelot libérera en quelque sorte malgré eux la reine et les captifs puisque c'est de Gauvain, le représentant du pouvoir politique en qui ils ont placé leur espoir, qu'ils attendaient leur liberté.

Au matin de la nuit passée au château de la lance enflammée, les routes jusqu'ici parallèles des héros se séparent. Envers la demoiselle, oracle qui à la croisée des chemins promet de leur indiquer "el droit chemin" qui qui mène à Gorre et à la reine, chacun s'engage selon sa

conscience propre de ses obligations. Parce que gouvernés par des notions différentes du droit et de l'autorité, leur conscience du devoir liée à la conscience de leur pouvoir subjectif diffère essentiellement. Gauvain, qui choisit la route qui conduit au pont sous l'eau, moins périlleux que l'autre pont, s'engage "de tot son pooir" à la servir; Lancelot, qui choisit la route du dangereux pont tel que "par home ne fuz passez," "li promet/ et toz au son voloir se met/... come cil cui Amors fet riche/ et puissant, et hardi par tot..." 628-32. Courtoisement, Gauvain s'engage vis à vis de la demoiselle comme il s'est engagé dans l'aventure: guidé par la seule volonté de servir le droit du roi et de la communauté, droit public, objectif et externe qui définit sa conscience subjective du devoir. Lancelot s'abandonne tout entier à la volonté de la providence qu'incarne ici la demoiselle car c'est à son propre compte qu'il s'est engagé dans l'aventure, guidé non par une idée préconçue de l'ordre et de la justice, mais par une nécessité interne dont découle un droit privé, reflet d'un droit naturel et universel. Remplir envers la providence ses obligations revient à les remplir envers lui-même, à honorer la loi d'Amour: sa loi. Celle qui connaît le droit chemin et prescrit l'action juste à qui sait la reconnaître est l'un des agents de la vision du héros, la manifestation de la grâce. Sous d'autres visages, elle réapparaîtra sur son chemin, toujours anonyme, et toujours à un moment où un choix moral s'

impose à lui, choix à travers lequel sont reniées les lois traditionnelles de l'honneur et du devoir chevaleresques.

Le chevalier du gué qui l'a gratuitement offensé et qu'il a vaincu dans un combat loyal semble à Lancelot mériter la mort. Il l'épargnera toutefois au nom de Dieu dont l'autre implore la grâce, mais le libérera de toute obligation envers lui grâce à l'intervention d'une demoiselle qu'il reconnaît devoir agréer:

Et lors i ot cil conuissance
par la parole qu'ele ot dite;
si li rant la prison tot quite. 922-24.

Celle qui promet récompense pour la faveur octroyée: "tel guerredon con toi pleira/ t'an randrai selonc ma puissance," (920-1) a aussi "honte et angoisse/ qu'ele cuida qu'il la conoisse" (925-6). Elle rougit d'avoir à enseigner ce que le héros de l'amour devrait savoir: que châtier celui qui "trop li a faite grant honte," (895) est céder à l'orgueil, au désir de faire respecter la justesse de sa position, ce qui est précisément ce dont l'autre fut aussi victime. Le gardien du gué réagit sous la colère d'avoir été méconnu dans ses fonctions de gardien, d'avoir été traité comme un "molt vil," d'avoir été ébranlé dans ce qui justifie son existence qu'il assimile à sa fonction de défenseur du droit (ici du gué); en bref, il réagit violemment pour avoir été atteint dans son honneur.

Dans l'épisode qui précède immédiatement le passage du pont, une autre demoiselle, une même figure de la providence, intervient pour dicter au héros une conduite

contraire à la précédente et lui enseigner que châtier l'arrogance de celui qui confond honte et culpabilité n'est pas faillir au véritable code de l'honneur mais agir selon le juste et pour le bien. Cet épisode concentre en lui, comme dans Erec et Enide l'épisode de la "Joie de la Cort," les principaux éléments du récit qui constituent sa morale. Dans cet épisode est révélée la cause de la misère d'un peuple qui aspire à sa liberté.

La description d'une famille "molt bele" car "bien aresnée" et dont les membres travaillent "bien volontiers" représente, en miniature, la communauté idéale où le plaisir dans le travail est la base essentielle de l'ordre et de l'harmonie.³⁵ Lancelot est sur le point de partager le repas familial, symbole de communion et d'intégration, quand, de même que dans la première scène l'intrusion d'un chevalier inconnu vint troubler l'harmonie et défaire l'unité d'une assemblée célébrant la fête de l'Ascension, de même, surgit dans cet utopique tableau une force maléfique en la personne arrogante et défiante d'un chevalier anonyme, un chevalier "plus orgueilleus que n'est uns tors" (2568). Celui-ci intime Lancelot à se souvenir, en homme qui ose entreprendre le passage du pont, "de la charrete ou tu montas," tout comme Méléagant rappela à Artur l'état de division de son royaume. A son accoutumée, Lancelot garde le silence sous le feu de l'insulte, alors que s'exprime ainsi la perspicacité de son entourage:

"L'ore que charrete fu primes
pansée et faite soit maudite;

car molt est vix chose et despote.
 Ha, Dex! de coi fu il retez?
 Por quel péchié? Por quel forfet?
 Ce li ert mes toz jorz retret.
 S'il fust de cest reproche mondes,
 an tant con dure toz li mondes,
 ne fust uns chevaliers trovez,
 tant soit de proesce esprovez,
 qui cest chevaliers resanblast;
 et qui tretoz les assanblast
 si bel ne si gent n'i veïst,
 por ce que le voir an deïst."

2611-22.

En représentants de l'idéal social de Chrétien, ces gens condamnent l'existence même de la charrette, c'est à dire d'un ordre social qui, parce qu'il repose sur le concept du châtement, est forcément répressif, répression que reflète la disharmonie d'un type de relations humaines définies selon la dynamique de l'humiliation et de la domination telle que la vivifie la morale de l'honneur. Ils proclament que de se débarrasser d'une telle disgrâce est de l'ordre de la nécessité, est un devoir pour qui en a le pouvoir. Le langage méphistophélique dans lequel le chevalier inconnu émet les termes du contrat qu'il propose à Lancelot de signer rappelle encore celui de Mélégant. Il offre de conclure un pacte qui mettrait à son entière merci la vie de son co-signataire:

"Chevaliers, autant ça,
 qui au Pont de l'Espee an vas:
 se tu viax, l'eve passeras
 molt legieremant et soëf.
 Je te ferai an une nef
 molt tost oltre l'eve nagier.
 Mes se je te vuel paagier,
 quant de l'autre part te tandrai,
 se je vuel, la teste an prandrai,
 ou ce non, an ma merci iert."

2626-35.

Lancelot répond ce que, sans l'intervention de l'orgueilleux

Keu, Artur aurait pu répondre à l'offre de Méléagant:

que s'il quiert
avoir mie desaventure;
ja sa teste an ceste aventure
n'iert mise por nes un mischief. 2636-9.

Un corps à corps s'ensuit. Tandis que dans le premier combat qui l'opposera à Méléagant, Lancelot retrouvera sa vaillance à la vue de la reine, dans le vivifiant besoin de mériter son amour, c'est ici la présence de son hôte et de ses gens, le souci de mériter des honneurs prodigués par ceux gouvernés par une idée de la justice reniant le concept du châtement, puis le souvenir de l'insulte qui lui donnent la force de vaincre. Le besoin de se faire reconnaître par les autres est ici authentifié par le bien fondé de leur morale. Alors que vainqueur et vaincu débattent sur les conditions de la grâce de ce dernier qui se récrie ainsi à l'idée de monter en charrette: "Mialz vol-droie estre, je cuit, morz/ que fet eüsse cest meschief," survient sur la scène du combat une demoiselle. Cette nouvelle figure de la Providence ne surgit pas ici pour secourir un vaincu, mais pour réclamer au contraire la tête du mal personnifié: "for einz ne troves/ si felon ne si desleal". Celui qui préférerait la mort à la honte que confère le monter en charrette est aussi le moins digne d'être honoré: taré par un irrémédiable orgueil, il voit le risque de perdre la considération des autres, la honte, comme une éternelle damnation, comme une punition seule méritée pour avoir commis un irréparable péché. Dans le système de l'honneur auquel il appartient, la

honte est ce que le crime est au droit civil et le péché à l'éthique chrétienne. La demoiselle, qui montée "sor une fauve mure,/ desafublee et deslfee" n'a dans son apparence rien de courtois, s'érige catégoriquement contre ce système. Son insistance quant à la perte du chevalier est motivée non par un égoïste désir, mais par la certitude de la nécessité d'annihiler la force néfaste, car aliénatrice, que celui-ci représente. Elle montre la voie vers un possible de réunification de l'amour et de l'action, la voie vers la liberté, liberté dont dépend l'extinction d'un concept de l'honneur où honte et culpabilité sont identifiés, et, dont par conséquent dépend une profonde altération de la morale sociale qui voit dans le châtement un moyen efficace de perpétrer la justice.

Coupable est la condition de la personne jugée pour ses fautes par une autorité externe non intégrable à sa conscience. Honteuse est la personne qui prend conscience de ses fautes, qui différencie le juste du faux selon une autorité et que son son adhérence une raison supérieure ou divine garantit de la justesse de sa vision. Dans l'idéal social que Chrétien imagine la reconnaissance subjective de la faute, l'infliction de la honte, est un moyen plus efficace pour maintenir la justice que ne l'est l'infliction du châtement. Contrairement au sentiment de culpabilité qui fige l'individu dans une permanente condition, le sentiment de la honte, parce que source de connaissance de soi, est source de libération. C'est

pourquoi la demoiselle réassure le héros, scrupuleux pratiquant de la "largece" et de la "pitiez", vertus chevaleresques par excellence, que "ja ne feras pechié ne mal,/ einçois feras ausmone et bien,/ que c'est la plus deleax rien/ qui onques fust ne ja mes soit." (2812-5) et lui promet en échange de sa vigilance une récompense qui ne s'avérera être rien de moins que sa propre liberté. C'est cet épisode écrit par Chrétien que G. de Leigni développera afin de terminer ou plutôt d'amplifier le poème. Il fera de la demoiselle la soeur de Méléagant, en tant qu'antithèse des faillibles lois de l'honneur, la libératrice de Lancelot tombé dans les filets de l'usurpatrice autorité de la reine. Elle redictera dans ce dernier épisode ce qu'elle démontre déjà dans celui-ci. Au voeu de soumission de Lancelot en gage de sa liberté recouvrée ainsi énoncé:

par vos sui de prison estors,
por ce poez mon cuer, mon cors,
et mon servise et mon avoir,
quant vos pleira, prendre et avoir 6683-6,

elle répond:

que vostre enor et vostre bien
vuel je par tot et ci et la 6699-700.

Elle garde Lancelot de se jeter d'une prison réelle dans la prison symbolique mais non moins réelle d'une volonté extérieure à laquelle il entend en vassal idéal abandonner ses biens spirituels et matériels. Mais offrir une telle solution c'est bien sûr renier les principes fondamentaux de l'idéal courtois et par delà de la structure sociale que ceux-ci incarnent, une solution à laquelle

Chrétien ne put apparemment se résoudre d'adhérer ou de défendre ouvertement.

Lorsqu'encore guidé par une inconsciente mais réelle existence de l'idéale, Lancelot est capable de conserver sa liberté, d'éviter d'être transformé en objet créé pour satisfaire aux normes du pouvoir.

Dans le long épisode (vs.931-à 2010) où Chrétien dépeint l'extrême vénération de son héros aux prises avec la frénésie d'une demoiselle, puis avec le jaloux entêtement d'un jeune et indésirable soupirant, il critique dans un tableau haut en couleurs les mœurs d'une société courtoise qui commet l'erreur de croire que la force physique que l'amant déploie pour mériter un objet de désir, que la prouesse, est l'étalon de l'amour véritable, alors qu'elle n'est que l'expression d'un simple désir sexuel désavoué comme tel. En transformant l'amour en un sentiment de fierté dans la possession d'un objet de désir, cette société atrophie le pouvoir spirituel de l'amour qui perd ainsi sa qualité de processus de création pour ne plus subsister qu'à l'état de chose. L'auteur condamne la satisfaction sexuelle si elle n'est pas l'aboutissement d'un élan du cœur, si elle n'a pas pour but de consolider un lien spirituel. Tempéré par la loi d'Amour, le héros parvient, sans briser son serment, à repousser l'étreinte de la demoiselle qu'il sauve néanmoins d'un viol qu'elle a elle-même élaboré dans une complexe mise en

scène. Sans ressentir de désir envers celle qui s'offre à lui, il accomplit toutefois son devoir de chevalier. Celui-ci, montre Chrétien, n'est pas aiguillonné par le désir de posséder l'objet que d'autres convoitent et tentent de posséder par la force. Son devoir est seul éveillé par sa conscience de chevalier de l'Amour qui en parfait homme d'honneur lui fait dire: "mialz morir ne vuel/ a enor que a honte vivre" (1114-5). En tant que satisfaction du devoir accompli, le devoir de secourir l'opprimée, de combattre toute forme d'aliénation, loin de s'opposer à l'amour, l'honneur en est une manifestation. Intriguée par une conduite selon elle contradictoire, la demoiselle se place sous la protection de Lancelot pour vérifier, en le soumettant ainsi aux rigueurs de la loi de la coutume, la teneur de sa vertu chevaleresque. Elle pense gagner de ce fait son amour puisque les principes de la loi de la coutume veulent qu'à une conduite "honorable" corresponde nécessairement un sentiment d'amour. Telles sont les obligations et les "franchises" que comporte la coutume et que Chrétien, non sans une pointe d'ironie, se met en peine d'épeler:

Les costumes et les franchises
estoint tex, a cel termine,
que dameisele ne meschine,
se chevaliers la trovast sole,
ne plus qu'il se tranchast la gole
ne feïst se tote enor non,
s'estre volsist de boen renon;
et, s'il l'esforçast, a toz jorz
an fust honiz an totes corz.
Mes, se ele conduit eüst
uns autres, se tant li pletüst

qu'a celui bataille an feist
 et par armes la conquiest,
 sa volenté an poist faire
 sanz honte et sanz blasme retraire. 1302-16.

De même que la force est moralisée au nom de l'honneur, elle l'est au nom de l'amour, relation dont les membres acquiert alors la qualité d'objets, de commodités matérielles. Parce qu'ils existent dans un rapport de force, les amants ne s'aiment qu'en ce qu'ils possèdent l'un l'autre. Pour le mâle qui doit défendre contre quiconque veut s'approprier ce qui est considéré comme un bien essentiel, aimer c'est prouver sa supériorité en matière d'armes. Pour la femelle la preuve de la supériorité physique est le signe de l'intensité de l'amour de celui qui la protège, une protection qu'elle ressent comme un besoin primaire. Pour elle, le plus fort est le plus honorable, c'est dire le plus digne d'être honoré de ses faveurs amoureuses et le plus apte à satisfaire ses besoins sexuels; comme pour le mâle la force est identifiée à la puissance sexuelle, ses besoins à elle sont identifiés au besoin de protection. C'est précisément le pouvoir sexuel de Lancelot que la demoiselle avait mis à l'épreuve en l'obligeant à la défendre contre les dits assaillants de sa dite vertu. La dame étant un moyen de satisfaire un besoin sexuel et le chevalier un moyen de satisfaire un besoin de protection, les deux membres de cette relation se considèrent comme des biens de valeur. L'honneur traduit la valeur du possesseur, l'amour la valeur du possédé et réciproquement. Dans le code courtois la notion

de vertu est transposée en une notion de valeur. Les adhérents de ce code, montre Chrétien dans un autre tableau, ne sont pas des adultes, des êtres pleinement réalisés, mais des enfants qui ont besoin de l'autorité parentale pour les guider et les aider à grandir. C'est ce que sont aussi des individus soumis à l'autorité gouvernementale, une autorité ressentie comme un besoin quand il ne se sentent pas en mesure de régler leur propre vie de façon à satisfaire à leurs besoins essentiels.

Ainsi c'est contre un enfant entêté et querelleur, membre d'une frivole assemblée qui, typiquement courtoise, s'ébat gaïement dans une prairie, que Lancelot se trouve soudain dans l'obligation de protéger la demoiselle. Il choisit de ne montrer qu'un calme dédain au fougueux orgueil du jeune chevalier qui, comme Méléagant, résiste à la sagesse d'un père conscient de la supériorité de l'avversaire. Alors que Méléagant restera sourd à la voix paternelle, le jeune écervelé pliera aux instances de son père à la vue de l'exploit du lever de la pierre tombale et de même, la demoiselle impuissante à soutirer le nom de celui qu'elle convoite, à faire qu'il s'identifie à elle, abandonnera sa proie (2004-10).

Préservé dans cette première partie de sa quête par l'intense ferveur d'un amour fixé sur une image lointaine et donc aisément idéalisée, en pénétrant dans la sphère de la reine le héros tombera dans les filets de l'amour courtois qu'il s'était jusqu'ici patiemment appliqué à

déchirer. La machine de l'amour courtois dont nous venons d'entr'ouvrir la carcasse, révèle la complexité de ses rouages dans la peinture de la relation de Lancelot et de Guenièvre. Chrétien la présente comme une force destructrice, stérile sur le plan social, mortelle sur le plan spirituel, fragmentatrice de l'individualité sur le plan de la personne.

Le monde dans lequel Lancelot pénètre après la traversée du pont, après avoir vaincu en lui les puissances destructrices de l'honneur, est à la fois celui de la mort et celui du bonheur. Le pays de Gorre est le "reaüme dons nus n'eschape," "el reaüme dons nus estranges ne retorne,/ mes par force el pais sejourne/ an servitude et an essil," comme je l'ai déjà partiellement montré le symbolique royaume de l'honneur. C'est aussi le pays du bonheur de l'amour. Une nuit, en secret, les amants sont finalement unis dans une béatitude inconnue au monde:

lor avint sanz mantir
une joie et une mervoille
tel c'onques ancor sa paroille
ne fu oïe ne setie...

4676-9.

Mais le conte, ajoute Chrétien qui intervient exceptionnellement dans le cours de la narration, doit, les conventions y obligent, "nos test et cele" une joie qui "fu la plus eslite et la plus delitable" (4680-4). Comme les conventions littéraires exigent que l'acte d'amour ne soit pas poétiquement élaboré, glorifié, les amants sont tenus de garder secret -leur honneur en dépend- un

bonheur qui est la marque et la source de leur liberté. Chrétien semble définir le bonheur en termes de liberté et son poème impliquer que la joie proclamée de l'amour, joie à la fois spirituelle et physique, est source de liberté pour l'individu comme pour sa communauté. Le caractère secret, coupable, inarticulé de l'amour est marque d'aliénation dont l'adultère n'en est qu'une des manifestations.³⁶ Comme je le montrerai plus loin, c'est parce que Guenièvre refuse de reconnaître la valeur des services de Lancelot, alors qu'en secret elle jouit de leur contrepart physique, parce qu'elle n'attend pas de lui sa délivrance et qu'elle remet à Gauvain le soin de la ramener au roi, parce qu'elle entend maintenir leur relation hors des affaires de la communauté, que leur amour tourne la manivelle de l'honneur en simple jeu courtois, un jeu aux conséquences fatales. Confinée entre les murs du gouvernement de l'honneur, la vénération prend les couleurs de la profanation et la force libératrice de l'amour se change en une force aliénatrice.

Tous les éléments descriptifs concernant la ferveur de l'amour apparaissent exagérés, ridicules même, lorsqu'ils se rapportent à la maîtresse absolue du monde courtois: un monde profane. Ce n'est pas par hasard que ces descriptions quand elles rythment la première partie de la quête, entrent dans le cadre de la description des moeurs ou attitudes de la société courtoise.

Aimanté par la vue de son idole au point d'en oublier

sa pesanteur, Lancelot faillit se laisser choir d'une fenêtre (560-9). Absorbé dans ses pensées, en oubliant jusqu'à son propre nom (714-7), il n'entend pas les menaces du gardien du gué où son cheval s'est opiniément engagé. Escorté par la courtoise demoiselle dont la veille il avait refusé les avances, il se pâme d'émotion à la vue d'un peigne que celle-ci sait appartenir à la reine:

Quant cil l'ot, n'a tant de vertu
que tot nel coveigne ploier:
par force l'estut apoier
devant l'arçon de la sele. 1424-27.

Il adore comme une relique les cheveux restés accrochés au peigne et s'en fait une amulette:

Ja mes cel d'ome ne verront
nule chose tant enorer,
qu'il les comance a acorer,
et bien c^m. foiz les toche
et a ses ailz, et a sa boche,
et a son front, et a sa face;
n'est joie nule qu'il n'en face:
molt s'en fet liez, molt s'an fet riche;
an son soing, pres del cuer, les fiche
entre sa chemise et sa char...
ne cuidoit mie que reoncles
ne autres max ja mès le praigne. 1460-71.

Hypnotisé par l'image de l'aimée encadrée dans la fenêtre de la tour, il combat son adversaire le dos tourné, comme en rêve:

Ne, puis l'ore qu'il s'aparçut
ne se torna ne ne se mut
de vers li ses ialz ne sa chiere,
einz se desfandroit par derriere. 3675-8.

Comme devant un autel il se prosterne devant le lit de la reine:

vint au lit la reine,
si l'acre et se li ancline,
car an nul cors saint ne croit tant. 4651-3.

Dans ces descriptions raffinées des effets d'une extrême vénération Chrétien insiste sur le caractère profanateur des pratiques de la geste chrétienne quand dirigées sur un objet dont la toute puissante autorité usurpe l'autorité divine. L'adoration des reliques est transformée en actes de dérisoires superstitions, la contemplation en cécité dans l'oubli de soi et la communion en consommation sexuelle. Lorsque projetée sur une image ou idole, la pureté de l'esprit d'amour, assimilé par l'auteur à l'esprit de Dieu, est souillée. Au matin de la nuit d'amour, Lancelot laisse derrière lui des draps tachés du sang écoulé de la blessure qu'il s'infligea pour avoir forcé les barreaux de la fenêtre de la chambre de la reine, ou pour ainsi dire, de la prison qu'est son amour pour elle. Il saigne de la même blessure que Keu qui, caractéristiquement sera accusé à sa place d'avoir couché avec la reine. Keu et Lancelot sont désormais de même sang. Ils sont l'un et l'autre soumis à une conception de l'honneur ou à des principes d'amour qui imitent celle-ci exactement. La relation de Lancelot et de Guenièvre n'est pas la proie d'un conflit entre l'amour et l'honneur; elle est le foyer d'une identification entre la dynamique de l'amour et celle de l'honneur. Comme les sentiments de l'honneur et du devoir peuvent perdre leur énergie créatrice quand scindés du processus personnel de l'expérience et rendus rigidelement obéissants à une autorité fixe, l'amour au service d'une image ne s'exprime plus

qu'à travers des attitudes vides de substance. Le chevalier servant de l'Amour devient "le petit serviteur" des désirs sexuels et des caprices d'une dame, caprices par lesquels elle affirme son autorité et contrôle les actions de l'amant qui perd ainsi la liberté de générer le bien qu'en essence est son amour. Tous deux empêtrés dans les conventions courtoises, ils laissent le champ libre à Méléagant. Par égard pour Bademagu, la reine demande à Lancelot d'épargner le fils de celui-ci, par égard pour elle, il obéit. Il devient ainsi à jamais livré aux puissances du mal, physiquement et spirituellement. Il devient prisonnier de sa propre dévotion -physique et spirituelle- à la reine. Rendu stérile, l'amour devient comme l'honneur qu'il double et tempère, le véritable agent de l'aliénation de l'individu et de sa communauté.

Revenons sur les lieux de la première entrevue entre les amants. A l'issue du combat par lequel Lancelot vient de la délivrer, la reine lui refuse le dû salut avec la hauteur qui convient à sa condition de reine du monde courtois des conventions duquel elle est prisonnière. Sa captivité effective aussi bien que son accession à une requête qui met en péril le monde arthurien et son champion, Lancelot, symbolisent cette condition. En guise de la reconnaissance attendue Guenièvre "fet sanblant de correciee,/ si s'anbruncha et ne dist mot." 3940-1. Elle applique ainsi la règle de résistance: truchement de dame courtoise qui cherche à être servie tout en circonvenant sa culpabilité.³⁸ Guenièvre est à ce niveau le pendant

de la première hôtesse du héros qui, pour mieux l'utiliser en tant que serviteur de sa lubricité, dresse par ruse l'obstacle d'un viol. Dans la scène de séduction se manifeste un conflit entre le désir et la résistance au désir. Classiquement, le fantasme du viol suggère un désir sexuel qu'ont rendu coupable des tabous qui refusent de légitimer ce désir. La victime d'un viol imaginé se démet de son désir pour l'assigner à un assaillant et décline ainsi toute responsabilité envers le désir. Tout comme on peut inférer que la convoitise de la demoiselle en question se double d'un sentiment de culpabilité, dans la froideur qu'affiche la reine, on peut voir à la fois un moyen de séduire Lancelot et une expression de sa culpabilité qui l'oblige à retenir des marques d'affection qu'elle aspire à donner, comme plus tard elle le confesse. La résistance de Guenièvre qui chez Chrétien suggère une forme coupable d'invitation, est considérée dans le système des relations courtoises comme un signe de maîtrise. S'il repose effectivement sur un sentiment de culpabilité, le sentiment de maîtrise ne peut s'actualiser que par un transfert de la culpabilité sur l'objet de désir. Et c'est en effet un tel sentiment de culpabilité que la reine influe en son amant, culpabilité qui transforme le sentiment d'honneur qu'il retire de son pouvoir d'action vertueuse en honte. D'un maître et d'un vainqueur -anonyme- Guenièvre fait de Lancelot -nommé-, un serviteur et une victime. Non seulement la reine voit-elle dans sa victime

le signe de sa maîtrise sur Lancelot mais cet état de victime génère aussi autour de lui une auréole de culpabilité qui l'assombrit en lui suggérant une faute pour laquelle il mérite le châtement de son dédain. Au refus inexplicable de la reine de reconnaître les services de celui qui reçut d'elle son identité, "trespansé", Lancelot ne peut que rétorquer à ce coup asséné avec la force absolue d'un jugement: "Dame, certes, ce poise moi,/ ne je n'os demander por coi." 3963. Ce même sentiment qui, nous l'avons vu à propos d'autres épisodes, fait partie de l'anatomie de l'honneur est le mortel poison inoculé à l'amour, la cause de la destruction de ses pouvoirs créateurs ou de la désintégration de son caractère spirituel. Lancelot s'éloigne donc sans récriminer comme il convient "ameniere de fin amant" 3962, désormais privé de tout soutien moral, à la merci des forces aveugles du mal qui aussitôt, par un étrange effet de la fatalité se referment sur lui. Parce que soudain sans armes, il est capturé par les gens de Gorre qui n'ayant pas "vu" l'issue du combat croient servir leur roi en lui ramenant, victime et coupable, un fugitif:

Quant les gens del país le sorent
 qui a la bataille esté n'orent,
 comant Lanceloz l'avoit fet
 si se sont tuit cele part tret
 ou il sorent que il aloit;
 car il cuident qu'au roi bel soit
 se pris et mené li avoient
 Lancelot. Et li suen estoient
 tuit de lor armes desgarni,
 et por ce furent escherni,
 que cil del país armé vindrent. 4119-29.

Le héros en vient alors à se conformer à une norme qui écrase sa propre intégrité mais qui lui donne en échange une identité. Dans Lancelot, le héros passe d'un état d'absence de conscience de soi (illustrée par l'anonymat) qui permet la génération du bien à un état de conscience de soi par rapport à un autre qui le nommant lui donne un sens de sa propre valeur, mais une valeur par rapport à laquelle toute action échoue dans ses tentatives d'affirmer le bien. L'identité, montre Chrétien (et plus tard Proust) est une sorte d'asservissement.

Fait prisonnier par méprise, Lancelot s'abandonne au désespoir. Il tente de suicider; il devient son propre ennemi. La reine de son côté, croyant son amant mort, tente de payer de sa vie le prix de sa "folie", de sa frivolité qui lui sert d'autorité. C'est par jeu, dit-elle, qu'elle repoussa Lancelot à qui elle ne pensait que "feire a gas" (4205). Le premier mouvement de désespoir passé, tous deux reprennent leurs esprits et respectivement délibèrent sur la cause de leur destinée. Lancelot, qui se demande de quelle nature est la faute dont il est apparemment coupable aux yeux de Guenièvre, imagine que seul le monter en charrette qui lui a valu le dénigrement de tous a pu aussi la colère de celle-ci, mais ce, en dépit de ses plus intimes convictions:

Onques Amors bien ne conut
qui ce me torna a reproche;
qu'an ne porroit dire de boche
riens qui de par Amors venist,
qui a reproche apartenist.

4354-8.

Lui qui "d'amor savoir" doute que "s'ele l'amast" et doté tel un héros romantique d'une conscience individuelle, ne se voit plus qu'informe et fragmenté dans le miroir brisé de l'idéal. La reine reprend ses sens pour se récrier sur l'horreur de "sun murtre" et son "pechié" à partir de la conscience duquel lui est révélée l'intensité de son amour pour Lancelot ou plutôt de son désir de lui:

Hal lasse! Con fusse garie
et com me fust granz reconforz
se une foiz, ainz qu'il fust morz,
l'eüsse antre mes braz tenu.
Comant? Certes, tot nu a nu,
por ce que plus an fusse a eise. 4224-9.

Celle pour qui la satisfaction de la chair, un bien visible, palpable, est le signe accompli de l'amour, est aussi celle qui par honneur choisit de se châtier, de perpétuer sa culpabilité et de ne plus vivre que pour souffrir:

Malveise est qui mialz vialt morir,
que mal por son ami sofrir.
Mes certes, il m'est molt pleisant
que j'en aille lonc duel feisant.
Mialz voel vivre et sofrir les cos
que morir et estre an repos. 4239-44.

Pour Lancelot, le signe accompli de l'amour est de ne trouver qu'honneur à obéir à ses lois: "por li me sanbloit enors/ a feire quan que vialt Amors,/ nes sor la charrete monter." 4369-72. L'honneur dont il parle est un bien invisible à ceux qui comme la reine "d'amor rien ne sevent/ et qui enor en honte levent:/ mes qui enor an honte moille/ ne la leve pas, einz la soille." 4385-88. Au bien visible de l'amour, un bien qui parce que considéré coupable doit être gardé secret, s'oppose le bien invisible de l'amour:

l'honneur qu'il y a à gagner en obéissant pleinement aux lois de celui-là.

Mais obéir aux lois de l'amor, Chrétien semble suggérer en deçà le contexte historique et littéraire dans lequel il écrit, ne signifie pas se soumettre à une volonté extérieure ou à une image incarnée de l'autorité car c'est là commettre le péché d'idolâtrie, mais s'abandonner à une force intérieure à laquelle le moi ne s'identifie pas parce qu'elle est ressentie comme infiniment supérieure à soi. Et c'est à la faveur de cet abandon que l'individu peut faire l'expérience de la dévotion à un maître (le Bien ou Dieu ou Amour) et qu'il connaît la gloire. Contrairement à la résistance qui repose le plus souvent sur un sentiment de culpabilité, la libération de tout sentiment de culpabilité est la précondition de l'abandon qu'accompagne un sentiment de gloire. Ce sont là des concepts à peine ébauchés par Chrétien (et s'ils le sont c'est peut-être malgré lui) et certainement irréalisables dans la littérature du douzième siècle donné les normes et l'idéologie qui la circonscrivent. On les verra se développer dans les oeuvres d'un Pascal ou d'un Racine.

De retour en faveur, Lancelot s'entendra expliquer que la froideur de Guenièvre ne fut due qu'à son manque d'empressement à subir pour elle la honte de la charrette, d'avoir un instant balancé entre amour et amour-propre:

Comant? Don n'eüstes vos honte
de la charrete, et si dotastes?

Molt a grant enviz i montastes
 quant vos demorastes deus pas.
 Por ce, voir, ne vos vos je pas
 ne aresnier ne resgarder.

4484-9.

La reine ne se rallie pas par cette excuse (qui est d'ailleurs un mensonge, s'il faut en croire les dires de son monologue cités plus haut) à la cause de l'amour telle que Lancelot la conçoit. Elle reproche à celui-ci ce même qui faisait sa force: une capacité individuelle de jugement, une vision juste de la réalité, la volonté de choisir le bien, en bref, sa liberté. Elle lui dérobe avec sa liberté essentielle la possibilité de manifester dans l'action le pouvoir de l'amour: le pouvoir absolu et réel du bien. L'individu, selon Chrétien, n'est pas naturellement bon, il n'est bon que dans la mesure où ses actions sont gouvernées par le principe de l'amour, dans la mesure où il s'abandonne à l'unique source du mouvement de la nature. Maîtresse courtoise par excellence, Guenièvre exige de l'amant comme Dieu de sa créature une soumission totale à sa volonté; elle-même esclave de son désir de pouvoir, elle en exige les vertus de l'esclave, confondant par là dévotion à soumission: la "pire" des erreurs.

La conduite des amants lors du tournoi de Noauz (le pire des tournois), illustre tout en en résumant la dynamique le caractère anti-social parce que source de stérilité de la morale courtoise.

Comme d'un jouet la reine s'amuse pour vérifier l'absolu de la soumission de son amant à lui ôter et lui rendre tour à tour l'admiration générale. L'amant parfait

qui accepte de se plier "au mialz" comme "au noauz" est un lâche, le fidèle esclave d'une fausse divinité qu'il est, proclame la voix populaire ou celle du bon sens, "lâcheté" d'honorer:

...an lui s'est tote reposte
Malvestiez; l'a trové tel oste
qui tant l'ainme, et qui tant la sert
que por s'enor la soe pert. 5753-6.

L'amant parfait, comme le parfait citoyen du gouvernement de l'honneur, est celui, dit avec étonnement la suivante de la reine, qui "autel chiere tot par igal/ fet il del bien come del mal." 5913-4. Religieusement tenir en estime et le bien et le mal, telle est la cause ultime de la faillite de la morale courtoise; se plier sans discriminer aux lois du pouvoir, telle est la cause de la ruine de l'individu autant que de la communauté. Le tournoi, nous dit en outre l'auteur, fut organisé pour que les jeunes filles se choisissent un époux, et à ce rituel de la fertilité la présence de la reine est considérée indispensable. La vanité amoureuse de Guenièvre et l'aveugle obéissance de Lancelot détruisent ce qui représente plus qu'un ordre social, un ordre de nature. Par sa conduite tour à tour brillante et méprisable Lancelot gagne à l'unanimité le coeur des jeunes filles qui remettent à plus tard le choix d'un époux:

Et neporquant se font tex vouz
les plusors d'eles, qu'eles dient
que s'an cestui ne se marient
ne seront ouan mariees,
n'a mari n'a seignor donees. 6002-6.

Et Chrétien de conclure ainsi l'épisode: "l'anhatine ensi

departi/ c'onques nule n'an prist mari." 6056. Ce fut là la dernière apparition publique du héros de l'amour, au sujet duquel le héraut du tournoi s'écriait: "Or est venuz qui l'aunera" 5563, avant de se retrouver le prisonnier permanent de Méléagant, symboliquement, du code de l'honneur et de l'amour courtois.

A la fois physique et spirituel le pouvoir de l'amour ne peut triompher que si l'ordre de l'invisible, l'ordre de l'esprit, devient visible, que s'il pénètre l'ordre de la chair ou de la matière. C'est de l'interpénétration du matériel et du spirituel que dépend la liberté réciproque de l'individu et de sa communauté; et elle n'est réalisable que si la chair cesse d'être considérée comme un crime permisible dans le secret, et le mal, conjointement, comme une substance et une réalité au même titre que l'est le bien.

Du centre d'un roman où le protagoniste, en quête de la réalité de son idée de la perfection, en vient à créer une vivante image de perfection sociale, émerge l'idée concrète que le sentiment de culpabilité est l'aliment dont se nourrit toute morale du pouvoir, toute structure politico-sociale qui, paradoxalement, appuie la raison naturelle de son existence sur la force. L'oeuvre semble accomplir par d'identiques moyens une tâche similaire à celle de son protagoniste. A travers la claire intention de décrire le processus créateur de l'amour, elle décrit

le processus aliénateur de l'honneur et dessine une forme parfaite d'ordre social, un ordre de nature qui ne se dissocie ni du psychologique, ni du moral, ni du religieux. Parallèlement c'est aussi le processus créateur de l'artiste dont l'accomplie fonction est comme le dit Baudelaire (et Proust) d'extraire du mal la beauté, la vérité, que Chrétien décrit. Adeptes, il semble, des doctrines augustinienes, comme il nie l'existence réelle, substantielle du mal, il renie au pouvoir féodal qui prospère sur l'exploitation de cette certitude sa fonction de régulateur du processus de développement de l'individu, il renie la réalité et la validité de son existence. A grands traits il brosse la peinture d'un âge d'or dégagé de toutes tensions historiques dont serait exclu répression, obligation, changement, compétition et crainte de faillir. Si cela est quelque peu vrai on ne peut guère s'étonner qu'il ait renoncé à terminer son roman. Son Lancelot est l'expression de ce qu'on pourrait appeler sa conscience tragique en ce qu'expression d'une crise profonde des relations de l'individu et de sa société -ou entre l'auteur et son public. Comme pour Pascal, sa seule fonction, semble-t-il, est de "donner une chiquenaude" pour mettre le monde en mouvement, après quoi il n'a plus rien à faire. Sa propre quête se poursuit, avec Perceval -roman lui aussi inachevé-, dans le monde spirituel du Graal.

Notes

¹ Saint Augustin, Les Confessions (Paris: Eds. Garnier, Traduction par Joseph Trabucco, 1964) Livre V, ch.VII.

² L'amour en tant que force anoblissante et force intégratrice est la norme du roman arthurien. Le Lancelot de Chrétien se rapproche toutefois davantage de la tradition lyrique des troubadours où la dame est le miroir de l'idéal du chevalier qui ne reste intact qu'aussi longtemps que l'idéal qu'elle représente est satisfaisant. Cf. Frederick Goldin, "The array of perspectives in Early Courtly Love Lyric" dans In Pursuit of Perfection: Courtly Love in Medieval Literature, eds. J. Ferrante and G. Economou (Port Washington, New York: Kennikat Press, 1975).

³ La pensée médiévale ne disjoints pas comme le fait la pensée moderne les problèmes que pose la conduite individuelle et ceux que soulève l'organisation sociopolitique. Elle établit une correspondance de structure entre l'ordre interne, l'ordre de la société et l'ordre de l'univers, ce dernier conçu conformément à la théologie chrétienne. L'individu est indissolublement lié à son statut de sujet ou de citoyen et de chrétien. Walter Ullman, The Individual and Society in the Middle Ages (Baltimore, Maryland: John Hopkins Press, 1966) retrace le processus selon lequel le "citoyen" en est venu à supplanter le "sujet". Chrétien écrit à l'époque de l'apogée du féodalisme qui est selon Ullman "the most important bridge between the rarefied doctrine of the individual as an inferior and the gradually emerging new thesis of the individual as a full member of the State, as a citizen." (p.104).

Ce mode de pensée se rapproche de celui qui caractérise la pensée grecque classique dont la vision unificatrice des différents domaines de l'existence a indirectement influencé les écrivains du Moyen Age. Pour Platon (La République) selon qui le salut individuel et la solution aux problèmes de la collectivité s'édifient conjointement, il ne serait question de distinguer entre les questions morales et les questions politiques. L'ordre de l'âme, de la cité et du cosmos existent dans un même rapport de structure. Sur la transposition de la philosophie grecque dans la pensée médiévale voir en général

George Economou, The Goddess Natura in Medieval Literature (Cambridge: Harvard U.P., 1976).

⁴ Joan Ferrante, In Pursuit of Perfection (op.cit.) note: "After Erec, Chrétien seems to find the genre of Arthurian romance less and less adequate to express the problems that concern him... his attempt to save Arthur's court in this poem (Lancelot) may well be an attempt to save the genre of Arthurian romance for himself." (p.150) En effet l'exposé du conflit entre l'amour et l'honneur ne supplante pas, comme on pourrait s'y attendre, la suprématie accordée au thème principal du roman arthurien, à savoir: le développement de l'individu vers son intégration dans la communauté comme c'est le cas, le mentionne J.Ferrante, The Conflict of Love and Honor (The Hague: Mouton, 1973) en ce qui concerne Tristan et Iseut, p.11. Au contraire, l'exposé du conflit semble renforcer cette idée d'intégration parce que Chrétien met l'accent sur le caractère destructif de l'amour et de l'honneur, valeurs courtoises qu'il oppose à des valeurs plus absolues de ces sentiments.

⁵ Emmanuel Mickel, "The theme of honor in Chrétien's Lancelot" ZRP 91 (1975) pp.243-72, considère que plus que le concept de l'amour courtois et du service à la dame, c'est la nature de l'honneur lui-même qui constitue la matière du texte: "The principal theme of the Chevalier de la Charrette is that true honor lies not in the semblance of honor or in patterns traditionally accepted by society as bringing honor but in the nature of the deed itself and the end which it serves." (p.245).

⁶ Sur l'importance du rôle de l'"engin" dans les romans de Chrétien voir Robert Hanning, The Individual in Twelfth Century Romance (New Haven: Yale U.P., 1977) pp.116-122.

⁷ Discutant le rôle de l'honneur dans le roman arthurien, W.T.H.Jackson, The Literature of the Middle Ages (New York: Columbia U.P., 1960), distingue deux aspects de l'honneur: "the opinion held by other people, or one's reputation, and the correspondence with ethical standards. The two did not necessarily agree. It was often very important for a knight to save a lady's honor, that is, her reputation, by keeping her love affair with him a secret, even though her honor, in the sense in which we usually understand the term, was already forfeit by the fact that she had committed adultery and deceived her husband... honor was often a question of external appearances, of how one appeared, rather than one of conformity to a real code of ethics." pp.90-91.

⁸ C'est en particulier la thèse de Jean Frappier, Chrétien de Troyes: l'homme et l'oeuvre (Paris: Hatier, 1957) et plus récemment de Douglas Kelly, Sens et Con-jointure in the Chevalier de la Charrete (The Hague: Mouton, 1966).

Au contraire, A.H. Diverres, "Some thoughts on the 'sens' of the Chevalier de la Charrete" dans Arthurian Romance, Seven essays edited by D.D.R. Owen (New York: Barnes and Nobles, 1970), voit dans le roman une critique de l'idéal de la fin'amors.

⁹ Bien qu'appartenant au cycle arthurien, Perceval diffère nettement des autres romans. Le but du héros n'est pas tant d'être réintégré à la cour d'Arthur (ou d'y pénétrer) que de créer, même s'il n'en est pas clairement conscient, un ordre supérieur fondé sur l'existence du Graal et sa signification. Cf. W.H.T. Jackson (op. cit.) pp.121-22.

¹⁰ Douglas Kelly (op.cit.) démontre que G. de Leigni a terminé le roman selon un schéma établi par Chrétien, schéma qui apparaîtrait effectivement dans l'épisode où Lancelot, sur les instances d'une demoiselle, met à mort le chevalier qui le provoqua en combat, épisode que je discuterai en détail. Si cela est vrai, on peut d'autant mieux se demander pourquoi Chrétien aurait préféré abandonner à un successeur le soin de terminer ce qu'il avait entièrement conçu.

¹¹ Chrétien de Troyes, Le Chevalier de la Charrete publié par Mario Roques (Paris: H. Champion, 1978). Toutes les citations réfèrent à cette édition.

¹² Robert Hanning (op.cit) qui démontre combien réelle est la conscience sociale de Chrétien, montre aussi combien il est conscient de la portée sociale de son art. A propos de Cligès il dénote l'existence d'un "parallel between Jehan and Chrétien, who can, by his art, endow courtly narratives with higher metaphorical significance." (p.117) Mais alors que dans ce roman l'art du poète représente la force de l'"engin" du serf Jehan, qui parce qu'il relève de la magie est inefficace, créateur d'illusions, dans Lancelot, Chrétien semble vouloir mettre à l'épreuve la réalité du pouvoir libérateur de l'art, une forme sublimée de l'amour.

¹³ En particulier M.J. Kooijman, "Du conte au roman: Recherche sur la structure du Chevalier de la Charrete" RR 69 (1978), 279-95 considère que la réponse d'Artur (vs.61-72) "indique, par sa passivité, qu'il est magiquement soumis à Méléagant." (p.284).

¹⁴ Le poème de l'Yvain débute sur une lamentation sur la dégradation de l'amour qui n'est, dit Chrétien, plus qu'une mémorable vertu:

s'an est Amors molt abessiee
car cil qui soloient amer
se feisoient cortois clamer
et preu et large et enorable;
or est Amors tornée a fable... 20-4.

C'est au récit de Calogrenant, "un conte/ non de s'annor, mes de sa honte" (60) que Keu fait obstacle en se montrant "ranponeus, fel et poignanz et venimeus" envers le conteur qui, par ailleurs, se montre le plus courtois de tous envers la reine.

¹⁵ De l'analyse des différentes formes de gouvernements Platon en déduit le nombre d'espèces de caractères de l'âme. Les citoyens de ce qu'il appelle "le gouvernement de l'honneur" (ou timocratie) "cueillent les plaisirs en secret, et, comme des enfants aux regards du père, se dérobent aux regards de la loi: conséquence d'une éducation fondée non sur la persuasion mais sur la contrainte... C'est tout à fait la description d'un gouvernement mêlé de bien et de mal... L'élément irascible y domine: c'est l'ambition et l'amour des honneurs." La République (Paris: Garnier, 1966, traduction Robert Baccou) VIII: 545a-548c.

¹⁶ La question soulevée ici est épineuse car dans le monde tel qu'il nous apparaît la justice semble irrémédiablement dépendre de la force. Nous verrons dans le chapitre suivant la difficulté que ce conflit entre l'idéal de justice et l'inévitabilité de la violence présente pour Pascal. Pour ma part, il semble que la solution au problème soit à la fois simple et à présent impossible. La cultivation de formes sociales organisées pour encourager le pouvoir et l'intelligence de l'individu et la dissolution du pouvoir autoritaire de l'Etat qui définit et régularise son développement pourraient bien être les actions par lesquelles l'exercice de la justice cesseraient de dépendre de l'exercice de la violence.

¹⁷ Voir M.J. Kooijman (op.cit.): "C'est à Artur, comme à un éventuel héros, que s'adresse le défi de Méléagant. Mais ce ne sera qu'un substitut féodal (vassal) qui y répondra." (p.283) Ajoutons que Lancelot apparaît doublement comme un substitut féodal de son roi. Amant de la reine, dévoué à l'ordre de Logres, il apparaît comme une sorte d'Oedipe médiéval, statut qu'il partage avec Tristan.

18 C'est le principe que Saint Augustin, La Cité de Dieu (Livres XIV, XV) met en lumière lorsqu'il relate les origines de la coercibilité de la cité terrestre et montre comment la querrelle entre Cain et Abel (puis Romulus et Remus) illustre la haine qui existe entre la cité de Dieu et celle des hommes. Selon St. Augustin les chrétiens ne peuvent pas en toute bonne foi se constituer en un corps politique. La seule politique possible sur terre est celle d'un pouvoir coercitif utilisé pour restreindre d'autres pouvoirs coercitifs; c'est la règle qui de tous temps a caractérisé la "civitas terrena". Les chrétiens, dit-il, ne doivent toutefois pas interférer avec ses règles mais sont sous obligation religieuse de coopérer avec les lois de la cité terrestre dans son effort de mater la violence par la violence. L'établissement de la paix par la violence est le bien que recherchent les hommes bons, mais non les hommes parfaitement bons. Chez les hommes bons "the flesh lusteth against the spirit, and the spirit against the flesh" (Gal. v.17). On peut ainsi inférer que chez les hommes parfaitement bons ce tiraillement n'existe pas. Dans le dogme chrétien, ce sont des hommes de Dieu, tout entiers esprits. Mais que l'on applique ce principe à un ordre de nature et il en vient à signifier que les hommes parfaitement bons sont ceux qui savent intégrer la matière (ou la chair) à l'esprit et inversement.

Sur la pensée politique de Saint Augustin voir Henry Paolucci, The Political Writings of Saint Augustine (Chicago: H. Regnery Company, 1962).

19 Il faut remarquer que tout au long de sa quête, Lancelot ne révèle jamais son nom et ne s'identifie que comme celui "del rëaume de Logres nez".

20 Dans le roman, la forêt symbolise un nouveau point de départ, le début d'une recherche qui forcément mène hors des chemins tracés par les normes de la cour où a lieu le début originel. Perdu au cœur d'une forêt, Calogrenant trouve "le droit chemin", celui qui conduit vers l'aventure et l'espoir de nouveaux honneurs. Et pour ne citer que l'un des plus célèbres débuts de quête: "Sur le milieu du chemin de la vie/ Je me trouvai dans une forêt sombre..." Dante, La Divine Comédie, vs. 1,2. La recherche s'amorce chez Froust avec la remontée dans les souvenirs de l'enfance, la forêt de l'expérience et de la perception humaine.

2^e Comme M.J. Kooijman le note, Gauvain "pour la première fois n'est plus le premier des héros" mais un 'faux-héros'. Cela, dit-il, "donne un rôle très ingrat à Gauvain, en égard à son passé romanesque." Et il explique

ainsi cette anomalie: "le canevas y obligeait Chrétien, qui peut être n'avait pas absolument songé à cette conséquence en attribuant la quête parallèle à son héros exemplaire, 'soleil' de la chevalerie comme il dit dans l'*Yvain*." (p.293, op.cit.) Le piètre rôle accordé à Gauvain ne me semble pas tant dû à une erreur de composition qu'au désir de la part de l'auteur de montrer la défectuosité du topos chevaleresque dans son entreprise de libération d'une société soumise aux forces du mal, ou plutôt en la croyance au mal.

22

...tot seul a pié
tot armé, le hiaume lacié,
l'escu au col, l'espee ceinte,
si ot une charrete atainte. vs.317-20.

Peter Haidu, *Lion-queue-coupée: L'écart symbolique chez Chrétien de Troyes* (Genève: Droz, 1972) note à propos du passage cité comment la syntaxe concourt à faire signifier l'autonomie parfaite du protagoniste. Mais la dévotion à un exclusif principe de l'amour est davantage la marque d'une absence de conscience de soi qu'un choix délibéré pour une autonomie par rapport aux normes sociales comme l'implique P. Haidu.

23

Voir J. Frappier (op.cit.): "Une courte lutte s'engage dans le coeur de Lancelot, entre l'amour et la raison, ici l'honneur chevaleresque" p.126. Et aussi D. Kelly (op.cit.): "The contrast between the commands of love and the duties of the knight has been vividly drawn in the scene" p.110.

Par contre, P. Haidu voit dans ce conflit une "anti-thèse entre les valeurs sociales et extérieures et le moi profond, authentique et honteux" p.56.

24

Z.P. Zaddy, *Chrétien Studies* (Glasgow: University of Glasgow, 1973) s'oppose aux thèses de J. Frappier et de D. Kelly: "I see the conflict as one between the dictates of love and those of prudence or common sense" p.190. Mais pourtant parce que l'auteur interprète "Amors" dans son traditionnel sens courtois, agir selon la raison sociale, agir avec prudence, c'est encore agir selon les règles de l'honneur.

25

Dans son introduction à *Forme et Signification* (Paris: J.Corti, 1962) Jean Rousset écrit: "Qu'il le sache ou qu'il l'ignore, ... tout artiste porte en lui un secret que la création a pour but de lui révéler. Pourquoi créerait-il, s'il n'avait ce secret à mettre au jour? Si tout était déjà dans l'idée préexistante à l'oeuvre, quel besoin aurait-il de l'oeuvre pour en savoir davantage?"

Mais comment le saurait-il avant d'avoir donné à son secret forme et organisation? (...) Aux structures de l'imagination correspondent de toute nécessité des structures formelles. Les mêmes principes secrets qui fondent et organisent la vie sous-jacente d'une création organisent aussi la composition."

26 Les Pensées, fragment 103 de l'édition Brunschvicg, 298 de l'édition Lafuma.

27 Voir S. Freud, An Outline of Psycho-Analysis (New York: Norton, 1949, J. Strachey trans.) chapter II: "The theory of the instincts".

28 Serge Doubrovsky, Corneille et la dialectique du héros (Paris: Gallimard, 1963) pp. 92 à 105.

29 A propos du pouvoir de l'anneau d'Yvain et de celui de Lancelot, pouvoirs qu'il semble à tort, je le crois, identifier, P. Haidu remarque: "La possession légitime de l'anneau magique dans les contes est signe d'élection et cette valeur est transférée au roman. Le personnage possédant un anneau magique est de ce fait désigné comme héros; le pouvoir de l'objet devient le sien" p.32 op. cit.

30 Notons que ces deux jeunes compagnons ne sont pas des chevaliers rompus au code de l'ordre mais de simples hommes de bonne volonté que Lancelot prend sous sa protection comme un maître artisan des apprentis.

31 Ici est clairement illustré le rôle libérateur que Chrétien accorde à l' "engin" par opposition à celui de la magie. L'anneau ne peut être considéré comme un signe de force surnaturelle. Chrétien se refuse le concours de la magie pour démontrer que l'individu, grâce à son intelligence, ne peut être ni contrôlé par la providence ni défait par les circonstances. Voir à ce propos R. Hanning, pp. 121-66 op. cit. Mais tandis que la vertu de cette faculté correctrice des incompétences de la chevalerie tient dans Yvain un rôle majeur, elle est dans ce poème supplantée par la vertu de l'amour qui l'englobe.

32 Selon P. Haidu, pp. 58-65, le lion, compagnon d'Yvain est le "symbole de la grâce" du héros, symbole d'une nature instinctuelle et destructive comptée. Dompter l'instinct est non seulement chez Lancelot une nécessité qui ne se présente pas mais elle est encore présentée comme étant illusoire.

33 Cf. Roger Sh. Loomis, The development of Arthurian Romance (New York: Norton Library, 1970): "Lancelot is a caricature, a Don Quixote... Chrétien was caricaturing the religion of love."

Selon J. Frappier, Lancelot est "le saint de l'amour courtois" p.145 (op.cit.).

Selon D.D.R. Owen, "Profanity and its purpose in Chrétien's Cligès and Lancelot" dans Arthurian Romance (op.cit.), l'irrévérence de Chrétien "supplied a purposeful element of incongruity in his romances, designed to advance his burlesque schemes, or at least to set his audience, or those of them who wished, at a critical distance from his characters and their actions" p.48.

34 Cf. Jacques Ribard, Le Chevalier de la Charrette, essai d'interprétation symbolique (Paris: Nizet, 1972).

35 Briser la coutume du château de Pesme Avanture (vs.5101 et suivants) en tuant les deux vicieux "fils de deable" qui tiennent incarcérées trois cent filles qu'ils forcent à tisser dans d'abjectes conditions de pauvreté est l'une des plus importantes épreuves qu'Yvain subit au cours de sa quête. Le sordide réalisme de cet épisode constitue un intéressant commentaire sur la relation entre la nature du travail, l'éthique de la société et la liberté de l'individu de "tisser" sa propre vie.

36 Fénice a beau éviter le sort d'Iseut, parce que secret, l'amour des héros de Cligès n'en est pas moins aliénateur. La recherche et le besoin d'un mode privé, cloisonné d'existence est symptomatique d'un état d'aliénation ou d'un conflit entre deux modes d'existence: privé et social. Rappelons-le, cette division et la recherche des plaisirs dans le secret sont pour Platon les marques propres au "gouvernement de l'honneur".

37 Comme les autres demoiselles représentantes de l'idéal d'amour en sont les oracles, la demoiselle dont il est ici question, en représentante de l'idéal courtois, en connaît de même les signes qu'elle sait interpréter.

38 Un élément significatif nous indique qu'un rapport intime entre Lancelot et Guenièvre préexiste à l'aventure que le conte rapporte. Lorsqu'emmenée par Méléagant aux yeux de toute la cour, Guenièvre murmure très bas:

"Ha! rois, se vos cé seüssiez

Ja, ce croi, ne l'ostroiesiez,

que Kex me menast un seul pas" 209-11.

On peut inférer que ce que le roi devrait savoir, la reine ne peut le lui révéler donné le caractère coupable d'une

telle révélation: sous la garde de Keu elle court à sa perte, seul l'innomable pourrait la sauver.

3a Telle est la thèse que développe Erich Köhler, L'aventure chevaleresque: Idéal et réalité dans le roman courtois (Paris: Gallimard, 1974, traduction Eliane Kanfholz).

Chapitre II

La pensée politique de Pascal: une utopie qui se renie

Une dentelle s'abolit
Dans le doute du Jeu suprême
À n'entr'ouvrir comme un blasphème
Qu'absence éternelle de lit.

Mallarmé

Le doute se trouve à l'origine de toute grandeur. L'injustice historique s'évertue à ne pas le mentionner. Ce doute-là est génie. Ne pas le rapprocher de l'incertain qui, lui, est provoqué par l'émiettement des pouvoirs de la sensation.

René Char

Les Pensées ne sont pas une narration dans le sens conventionnel du terme: un fluide récit d'idées ou d'actions qui se déroule continu et rassurant, mais se constituent en une série décousue de fragments. Comme de tout écrit, quel que soit son genre, il s'agit pourtant d'une narration: un moyen d'exprimer une idée ou une action qui satisfasse le besoin d'expression. Le climat intellectuel, social, moral et politique est ce qui détermine le genre narratif, la forme de l'oeuvre, la manière dont son contenu peut, doit ou veut s'y inscrire. Pascal, chercheur scientifique, phénoménologiste, s'empare de la réalité, sa matière, comme l'écrivain s'empare de légendes ou de

mythes, et comme lui s'attache à lui donner une forme où elle puisse puiser une nouvelle signification. Artiste, il ne se borne pas reproduire, à calquer la réalité mais il lui donne un développement qu'elle n'avait pas avant qu'il l'ait adoptée. Parfaitement conscient de sa tâche il écrit:

Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau, la disposition des matières est nouvelle. Quand on joue à la paumec'est une même balle dont joue l'un et l'autre, mais l'un la place mieux.

J'aimerais autant qu'on me dise que je me suis servi des mots anciens. Et comme si les mêmes pensées ne formaient pas un autre corps de discours par une disposition différente, aussi bien que les mêmes mots forment d'autres, pensées par leur différente disposition. (696-22)

Oeuvre fragmentée, les Pensées n'en possède pas moins une unité dont il s'agit de révéler le sens et ce à la lumière même de la spécificité de la forme que Pascal s'est appliqué à créer. Si l'oeuvre est cohérente elle devrait pouvoir se lire comme Pascal lit lui-même l'Ecriture:

On ne peut faire une bonne physionomie qu'en accordant toutes nos contrariétés et il ne suffit pas de suivre une suite de qualités accordantes sans accorder les contraires; pour entendre le sens d'un auteur il faut accorder tous les passages contraires.

Ainsi pour entendre l'Ecriture il faut avoir un sens dans lequel tous les passages contraires s'accordent; il ne suffit pas d'en avoir un qui convienne à plusieurs passages accordants, mais d'en avoir un qui accorde les passages même contraires... (257-684)

Un tel mode de lecture, de collage, a ceci de particulier qu'il nous engage dans une activité mentale. Il nous oblige à participer à la création de l'oeuvre et au développement de l'argument. C'est précisément là l'objectif de

l'auteur: convertir, tourner avec, exiger un travail de raccordage de parfois d'inaccordables morceaux pour la raison du lecteur, épuiser l'activité mentale jusqu'à sa dissolution, en bref libérer l'esprit pour qu'il s'ouvre enfin à une sorte de mysticisme, à Dieu. Pascal ne "cherche" pas, il cherche à enseigner à chercher. C'est pourquoi il donne en quelque sorte au lecteur le droit d'assembler les morceaux en une ligne narrative pour si ce n'est trouver la solution à la multiplicité des conflits qu'il présente, solution qui n'est d'ailleurs selon lui qu'en Dieu, du moins peser les contradictions.

A un système d'argumentation qui repose sur la contradiction correspond une forme: le fragment, l'équivalent dans le roman ou le poème de l'image où s'inscrit tout un matériel refoulé, ouvertement inexprimable. Pour notre part, l'union de la forme et de la signification des Pensées se révèle le plus clairement à la lumière de la pensée politique de Pascal, pensée tragique en ce qu'elle pose l'accent sur une radicale rupture entre l'individu et le monde. Le sentiment de cette rupture est chez Pascal vécu dans sa forme.

La critique des institutions sociales et politiques se ramène à une analyse d'un conflit entre l'amour, ou justice, et la recherche de la gloire. Pour Pascal, les besoins de dévotion d'une part et de grandeur "naturelle" de l'autre, demeurent, dans le monde, à jamais irréconciliables. Voyons comment et pourquoi.

Pour comprendre sans la fausser ce que nous appelons la pensée politique de Pascal, il nous faut la regarder à la lumière que ses doctrines religieuses jette sur le cadre social particulier à son époque. L'ordre Port-Royaliste ne se concevait pas comme un mouvement politique générateur d'actions dans le monde, quand bien même il ait participé à des conflits de cet ordre. Il ordonne au chrétien de se détacher, intérieurement, du monde, et dans son attitude extérieure de s'y soumettre en se persuadant que l'injustice de ce monde correspond à la justice véritable de Dieu, que le mal est le juste châtement infligé par Dieu à l'homme déchu. La conséquence logique de tels préceptes est un refus de toute critique des institutions qui se résume en une interdiction pour le chrétien de combattre pour la justice et la vérité. Selon Pascal, qui n'admet pas la possibilité d'existence d'une loi humaine valable et juste et qui par là se rallie à la doctrine port-royaliste, il est néanmoins nécessaire de combattre non pour une cause temporelle et personnelle, pour la gloire, non dans l'espoir de vaincre, car "notre mission est de combattre et non de vaincre", mais pour la cause éternelle de Dieu. Combattre pour la justice et la vérité c'est encore, tels sont les termes de l'argument du Pari, "travailler pour l'incertain," c'est encore "parier" pour l'existence de Dieu.

A une époque de conservatisme absolu, il n'est pas question d'engagement actif dans la vie politique pour

Pascal, qui, en ennemi farouche des guerres civiles qui sont "le plus grand des maux" (94-313) ne pouvait qu'approuver un régime qui venait d'aplanir les troubles de la Fronde et de réinstaurer la paix "qui est un souverain bien" (81-299) dans "une nation féroce qui ne comprend pas la vie sans le port des armes" (29-156). Une approbation de circonstance n'exclut toutefois pas chez lui une critique des institutions de même que la foi n'exclut pas une analyse des conséquences d'un extrémisme chrétien. La critique des institutions, qui constitue en propre l'ensemble de sa pensée politique, relève chez Pascal d'une force purement intellectuelle qui recherche dans l'analyse de la réalité des vérités. Son intellectualisme ne se double pas d'une force imaginative capable d'inventer des moyens théoriques et pratiques qui rejoindraient, pour radicalement la transformer, la réalité. Cette résistance à imaginer concrètement un monde régi par l'amour divin ou la justice, ou encore comme il le dit la vérité rétablie des "lois naturelles", caractérise la perspective tragique dans laquelle, comme le démontre Lucien Goldmann, s'inscrit la pensée pascalienne. La résistance, ou pour mieux dire les forces que l'inconscient oppose à la conscience émergent toutefois dans les interstices de son argument de façon à permettre la soudure d'apparemment insoudables fragments.

Dans les Trois Discours sur la Condition des Grands

et dans certains passages des Provinciales, écrits antérieurs aux Pensées, s'inscrivent déjà les grandes lignes de la pensée politique de Pascal. Cette pensée à la fois dialectique et polémique se durcit dans les Pensées où elle atteint à une profonde complexité poussée jusqu'à la contradiction. Si dans les Trois Discours il dénonce l'autorité et la puissance de la noblesse établies non sur un droit naturel mais sur le "hasard", et si dans les Provinciales il s'indigne contre la violence qui opprime la vérité, il ne faut pas voir dans ces imprécations l'amorce d'un système politique de nature révolutionnaire. Nous l'avons déjà dit, les idées politiques qui se dégagent de l'ensemble de son oeuvre ne s'organisent pas en un système ou en un contrat social. On ne peut en effet parler de système politique à propos d'une oeuvre écrite dans un but apologétique et un esprit métaphysique. On le verra d'ailleurs, la pensée politique de Pascal n'est qu'un commentaire de sa métaphysique. Lui-même ne montre que mépris pour les théories politiques lorsqu'il écrit: "Platon et Aristote... s'ils ont écrit de politique c'était comme pour régler un hôpital de fous. Et s'ils ont fait semblant d'en parler comme d'une grande chose c'est qu'ils savaient que les fous à qui ils parlaient pensaient être rois et empereurs" (533-311). Néanmoins, parce que placée dans le contexte d'une oeuvre apologétique où prime la volonté d'encourager l'individu à creuser dans les profondeurs de sa conscience afin qu'il se connaisse, se dégage de lui-

même et se dépasse dans la recherche de Dieu, la pensée politique de Pascal devient plus que science politique, c'est à dire plus qu'une foide étude de phénomènes concernant l'Etat, le pouvoir ou le gouvernement. Son étude des phénomènes politiques n'est pas une géométrie appliquée à la politique comme l'est le système élaboré par Hobbes; n'est pas non plus une rationalisation sur le modèle de Machiavel car il ne conçoit pas qu'une telle étude participât à la découverte d'une infaillible formule de bonheur, et ce non pas uniquement parce qu'en tant que chrétien il n'a que mépris pour la vie terrestre mais surtout parce qu'il a compris ou senti qu'aucun gouvernement quel qu'il soit ne peut être le principe de base d'une harmonie authentique et durable entre les membres d'une société. La pensée politique de Pascal a ceci de remarquable qu'elle ne dissocie pas le politique du psychologique, du moral et du religieux. C'est dans sa démarche même qu'elle se rapproche le plus de celle de Rousseau qui affirme: "Ceux qui voudront traiter séparément la politique et la morale n'entendront jamais rien à aucun des deux." Cette vision globale d'un esprit de la Renaissance se raidit au contact de l'esprit d'un régime moniste contemporain mais finit par se rapprocher, peut-être paradoxalement, et certainement en dépit de Pascal lui-même, de l'esprit qui engendrera les idées politiques qui au dix-huitième siècle renverseront l'Ancien Régime.

Si donc en géomètre Pascal rêve de figures et de

structures déterminables, en esprit fin il nous révèle la "raison des effets," c'est à dire les causes majeures de la déchéance d'un système figé parce que fondé sur l'injustice, une force réactive à la loi universelle du "mouvement perpétuel". Le mouvement cosmique a posé son empreinte sur le monde terrestre entraînant l'homme dans le mouvement alternatif d'un "désir de dépendance et d'indépendance", d'attachement au présent et d'aspiration à l'éternité, de la conscience de sa "misère" et de sa "grandeur", deux extrêmes ou deux ordres, que l'ordre de l'esprit relie et équilibre. Pascal distingue donc dans cet ordre humain trois ordres ou trois sortes de "grandeur": la chair, l'esprit et la charité. Bien que n'ayant selon lui aucun moyen d'influence les uns sur les autres, ces ordres sont pourtant tous trois traversés en leur centre par une idée ou une perception: celle de la justice. L'idée de-la justice, une "qualité spirituelle", conduit à des comportements différents selon qu'elle est perçue par le peuple, ceux que domine la chair, par les gens d'esprit, ceux que Pascal appelle dans sa terminologie politico-métaphysique, les "demi-habiles" ou par les sages, les "habiles". Nous pouvons noter que la conscience de la justice prend pour Pascal une force équivalente à la foi qui étant aussi une "qualité spirituelle" permet à l'individu d'accéder aux "grandeurs naturelles". Mais alors que la foi est un acte d'amour individuel, la justice est un acte d'amour communautaire, chose irréalisable

pour celui qui s'écrit: "Tous les hommes se haïssent naturellement l'un l'autre" (210-451).

Avant d'aborder l'analyse pascalienne des comportements de ces trois catégories humaines qui constituent les fondements d'une réalité politique et qui sont ce qu'il appelle la "raison des effets", examinons la nature de ces "effets", la réalité politique telle que Pascal la voit, ou plutôt telle qu'il tient à la présenter pour satisfaire aux besoins de sa démarche apologétique.

C'est peut-être dans le domaine de la politique que l'influence de Montaigne est le plus marquante. Comme Montaigne Pascal établit une relation entre la loi et la coutume. Il n'existe pas de loi universelle; la loi, dit-il, est fondée sur la coutume et non sur la raison. La preuve en est qu'elle varie dans le temps et dans l'espace: "...on ne voit rien de juste ou d'injuste qui ne change de qualité en changeant de climat...un méridien décide de la vérité... Plaisante justice qu'une rivière borne. Vérité au-deça des Pyrénées, erreur au-delà" (60-294). Mais là où Montaigne nie l'existence d'une loi naturelle perceptible à l'individu, puisque, selon lui, ayant perdu notre nature nous l'avons remplacée par la coutume, Pascal, imprégné des idées augustinienes, introduit dans l'idée de connaissance innée du juste (110-282 et 128-396), de la possibilité d'accéder par l'amour

à la vérité, l'idée de corruption et d'usurpation. La loi de la coutume renforçant la corruption originelle de la nature humaine, le monde est nécessairement mauvais et en cela diamétralement opposé au royaume de Dieu. D'où l'attitude de soumission extérieure et de mépris intérieur. Si Pascal adopte ce point de vue, il semble mal s'accommoder d'une telle résignation: il transforme le décret de soumission passive en une soumission agressive, éclairée. Son agressivité verbale est une affirmation d'une liberté de conscience essentielle. Pascal fait ainsi découler du scepticisme de Montaigne une clause qui redéfinit l'esprit de la loi. Dénonçant "le fondement mystique de l'autorité de la coutume", il déclare que la loi fondée sur la coutume doit être obéie non parce qu'elle est juste mais parce qu'elle est soutenue par la force: "Les seules règles universelles sont les lois du pays...D'où vient cela? de la force qui y est" (81-299). Tout gouvernement est fondé sur "la vérité de l'usurpation" et s'appuie pour donner raison et validité à son autorité sur la seule force qui par son pouvoir de créer l'illusion nourrit la folie du peuple. Tel est selon Pascal le juste lot d'une humanité corrompue qui ne peut trouver son équilibre social que pliée sous le joug de la force coercitive:

Ne pouvant faire qu'il soit force d'obéir à la justice on a fait qu'il soit juste d'obéir à la force. Ne pouvant fortifier la justice on a justifié la force, afin que le juste et le fort soient ensemble et que la paix fût qui est le souverain bien. (81-299)

La relation de la force et de la justice apparaît encore plus nettement dans le célèbre fragment qu'Erich Auerbach a commenté et où éclate l'implacable rationalisme de Pascal:

Il est juste que ce qui est juste soit suivi; il est nécessaire que ce qui est le plus fort soit suivi.

La justice sans la force est impuissante, la force sans la justice est tyrannique.

La justice sans force est contredite, parce qu'il y a toujours des méchants. La force sans la justice est accusée. Il faut donc mettre ensemble la justice et la force, et pour cela faire que ce qui est juste soit fort ou que ce qui est fort soit juste.

La justice est sujette à dispute. La force est très reconnaissable et sans dispute. Aussi on a pu donner la force à la justice, parce que la force a contredit la justice et a dit qu'elle était injuste, et a dit que c'était elle qui était juste.

Et ainsi ne pouvant faire que ce qui est juste fût fort, on a fait que ce qui est fort fût juste. (103-298)

Dans cette série d'antithèses deux concepts s'affrontent pour finalement ne former qu'un seul précepte: la force est justice; la justice est force. Pascal reconnaît l'existence d'une connaissance intuitive de la véritable justice pour nier aussitôt son efficacité au nom de la corruption originelle. Parce qu'"il y a toujours des méchants", le droit naturel est le droit du plus fort. La pensée de Pascal rejoint ici celle de Hobbes et de tous les défenseurs de la raison d'Etat si on en exclut son profond cynisme, signe d'une colère bridée, aveu caché d'une impuissance qu'axacerbe encore davantage l'exercice de la raison. Il faut préciser que pour lui la force n'est pas violence à l'état pur -et il a soin de la distinguer

de la tyrannie- mais force institutionnalisée, un déploiement superbe de puissance, une image mythique qu'il est dangereux de ne pas honorer dit, non sans ironie, Pascal:

On ne veut pas que j'honore un homme vêtu de brocatelle et suivi de sept ou huit laquais. Et quoi! il me fera donner des étrivières si je ne le salue. Cet habit c'est une force.
(89-315)

La permanence d'une telle image de puissance est rendue acceptable et même ressentie comme indispensable dans un monde où les relations humaines sont fondées sur la concupiscence, sur la valorisation d'images de puissance ou de force, en ce qu'elle satisfait l'essentiel besoin humain de dévotion. Parce qu'assimilé à la soumission à la force le besoin de dévotion apparaît aux yeux de la raison comme une perversion. Mais le but de Pascal est de plonger l'individu dans le désespoir: "S'il se vante je l'abaisse./ S'il s'abaisse je le vante./ Et le contredis toujours./ Jusqu'à ce qu'il comprenne/ Qu'il est un monstre incompréhensible." (130-420) pour mieux ensuite lui indiquer la voie à suivre. La véritable justice n'existe que dans la cité de Dieu. Dans l'ordre temporel il n'y a aucun espoir de justice: "Qui obéit aux lois parce qu'elles sont justes, obéit à la justice qu'il imagine, mais non pas à l'essence de la loi: elle est toute ramassée en soi; elle est la loi, et rien davantage." (60-294) Et s'il y a des "lois naturelles", ce dont il dit ne point douter, "cette belle raison corrompue a tout corrompu." (60) Pascal semble identifier la loi, la loi divine, aux

lois naturelles qui seraient, même sans le secours de la foi, perceptibles à une conscience délivrée des pressions de la raison ou de la coutume, l'auteur de notre "second nature", car, dit-il, "il n'y a rien de si conforme à la raison que ce désaveu de la raison." (181-272)

C'est ainsi qu'au sein d'un nihilisme le plus sombre il s'arrange à pratiquer une brèche par où un mince filet de lumière peut pénétrer. Par sa faute originelle, l'individu, à la fois "misère" et "grandeur", est embourbé dans sa déchéance et le bien premier auquel il puisse aspirer est d'acquérir la pleine conscience de cette déchéance. Une conscience éclairée est déjà, si ce n'est l'affirmation positive de liberté, du moins un acte de foi en une autre force: celle de l'esprit, une réflexion sur l'expérience que nourrissent l'intuition et les sens.

Il existe pour Pascal un domaine où la justice et la force n'ont aucun pouvoir l'une sur l'autre; c'est l'ordre de la pensée qui marque un état intermédiaire entre le système temporel de la force et celui de l'amour divin. Dans la pensée intitulée Summum jus, summa injuria, où la justice est définie comme étant une "qualité spirituelle", Pascal conclut par un renvoi à fin de la XIII^{ème} Provinciale où nous lisons:

Vous croyez avoir la force et l'impunité, mais je crois avoir la vérité et l'innocence. C'est une étrange et longue guerre que celle où la violence essaie d'opprimer la vérité... la violence et la vérité ne peuvent rien l'une sur l'

autre... la violence n'a qu'un cours borné par l'ordre de Dieu...au lieu que la vérité subsiste éternellement. p.249

Si cette pensée apparaît comme une justification de la révolution au nom de l'esprit, du "règlement de la pensée" par laquelle il "comprend l'univers" (113-348), on ne peut pourtant la faire pénétrer dans la sphère de ses idées politiques. En effet, l'ordre de l'esprit et l'ordre de la force sont radicalement séparés; l'une ne pouvant en rien affecter le cours de l'autre, toute réalisation pratique dans le domaine politique est pour Pascal exclue.

C'est en fait sur la distinction de "trois ordres de choses," aucun n'ayant le pouvoir d'influencer l'autre, que Pascal va s'appuyer pour rechercher la "raison des effets," le pourquoi de l'injustice codifiée en droit positif par la force sur laquelle est fondée tout régime politique. Respectivement, les ordres de la chair, de l'esprit et de la charité correspondent dans la hiérarchie sociale à la distinction qu'il établit entre "le peuple," les "demi-habiles" et les "habiles". A la base de cette structure sociale quelque peu imaginative, Pascal voit le peuple comme une masse "ignorante," une "machine" facilement soumise à l'autorité des grands par l'étalage de toute une pompe officielle destinée à frapper l'imagination. "Le peuple croit raisonnable et juste de se soumettre car la coutume est de voir les rois accompagnés de gardes, de tambours, d'officiers et de toutes choses

qui ploient la machine vers le respect et la terreur... Et le monde qui ne sait pas que cet effet vient de cette coutume, croit qu'il vient d'une force naturelle." (25-308) L'ignorance naturelle "qui est le vrai siège de l'homme" favorise le maintien de l'ordre public et est même sa précondition. L'art de gouverner devient l'art d'abêtir, d'assujettir le peuple à une fausse vérité et à une injuste justice au moyen d'un raisonnable mensonge. C'est pourquoi "le plus sage des législateurs disait que, pour le bien des hommes il faut souvent les piper...il ne faut pas qu'ils sentent la vérité de l'usurpation; elle a été autrefois introduite sans raison, elle est devenue raisonnable. Il faut la regarder comme authentique, éternelle et en cacher le commencement, si on ne veut qu'elle prenne bientôt fin." (60-294) L'autorité gouvernementale dit donc Pascal est essentiellement mensongère, ne repose sur aucune vérité naturelle, n'a aucune réalité mais n'en demeure pas moins un bien donné l'ordre des choses. Une fois fait, le mal subsiste; il ne s'agit plus que de contrôler ses irrptions. Et Pascal de conclure dans la pensée 66-326 qu'il faut cacher au peuple que "les lois ,e sont pas justes," qu'il faut qu'il obéisse à une fausse autorité car il n'est de vraie autorité que celle qui se fonde sur la vérité: "Par là voilà toute sédition prévenue, si on peut entendre cela et que proprement (c'est) la définition de la justice." Voilà donc le sort du peuple réglé; il est l'alibi constant de la

fatalité. Ses opinions sont d'ailleurs "saines" (101) mais "pas dans la tête" car "il pense que la vérité est où elle n'est pas." Est-ce là un jet d'acerve ironie ou Pascal considère-t-il qu'au peuple ne peut s'appliquer le principe suivant: "L'homme est visiblement fait pour penser. C'est toute sa dignité et tout son mérite; et tout son devoir est de penser comme il faut." (620-146) Mais ce devoir primordial qui garantit la liberté est, pour le peuple soumis à la raison de la coutume où la force est principe d'honneur, changé en "devoirs". Le peuple doit rendre aux "différents mérites" ou aux normes de la vertu instituée par la force le "devoir d'amour à l'agrément, devoir de crainte à la force, devoir de créance à la science" (58-332). Dans la réalité sociale et politique que Pascal décrit la force est signe de vertu; avoir la force c'est mériter l'honneur; se soumettre à la force est aussi une vertu. La justice, principe d'amour et la force, principe d'honneur sont en conflit; tel est l'effet, Pascal l'admet, de la "tyrannie". Il n'importe; la paix civile est préservée et c'est là l'essentiel. Curieuse paix pourrions-nous objecter, que celle qui se maintient au prix de la terreur permanente; elle ressemble étrangement à une froide violence organisée.

D'un état de paix ainsi constitué à la violence ouverte il n'y a qu'un faible espace et celui qui écrit que "la paix est le souverain bien" le franchit allègrement pour justifier la guerre au nom même du christianisme

s'il s'agit de défendre la conscience religieuse contre la raison d'Etat:

C'est un crime de demeurer en paix quand on détruit la vérité. Il y a donc un temps où la paix est juste et un autre où elle est injuste. Jésus Christ qui dit qu'il est venu apporter la paix dit aussi qu'il est venu apporter la guerre.

On peut pourtant se demander de quelle nature est la guerre dont parle Pascal qui dit aussi en se référant à St. Augustin: "Faut-il tuer pour empêcher qu'il y ait des méchants? C'est en faire deux au lieu d'un, Vince in bono malum." (659-911)

Cependant, dialectique, la pensée de Pascal peut passer d'un conservatisme réactionnaire à un radicalisme révolutionnaire. De l'analyse et de la critique du peuple il nous amène à celle de l'attitude des "demi-habiles". Alors que sa position envers le peuple correspond à une glorification de la raison d'Etat, par les yeux de la "raison" et de "l'esprit" des demi-habiles Pascal montre que toutes les institutions qui assurent l'ordre social sont vaines parce qu'elles exploitent la misère, la bassesse et les passions de l'homme. Il méprise la fonction royale: "La puissance des rois est fondée sur la raison et sur la folie du peuple, et bien plus sur la folie." (26-330) Il nie le principe de droit divin sur lequel la monarchie a fondé son autorité absolue: "Qu'y a-t-il de moins raisonnable que de choisir pour gouverner un Etat, le premier fils d'une reine? On ne choisit pas pour gouverner un bateau, celui des voyageurs qui est de la

meilleure maison." (977-320) Les rois ne sont que comme le peuple soumis eux aussi aux besoins du divertissement: "Un roi sans divertissement est un homme plein de misère." (137) Il condamne le désir de puissance ou la recherche de la gloire: "La plus grande bassesse de l'homme est la recherche de la gloire." (470) Mais concédant toutefois que "c'est cela même qui est la plus grande marque de son excellence...la qualité la plus ineffaçable du coeur de l'homme", il justifie, ou du moins explique cette contradiction: C'est le péché de concupiscence qui transforme la recherche de la gloire comme recherche du dépassement de soi vers la perfection en recherche du pouvoir.

Pascal considère la propriété comme étant l'effet le plus notable de la recherche perverse de la gloire et comme l'institution de l'"usurpation": "Mien Tien... Voilà le commencement et l'image de l'usurpation de toute la terre." (64-295) Pour lui, la concupiscence semble figurer le péché originel de la cité des hommes; il attribue à celui-ci une nature métaphysique: "La concupiscence nous est devenue naturelle et a fait notre seconde nature." (616-660), analogue à la nature du péché de la mythologie chrétienne. On peut en effet considérer analogues la phénoménologie du péché originel et celle du désir de posséder. Comme "l'homme a tiré de la concupiscence un bel ordre (106), il a tiré de sa culpabilité le sentiment de sa grandeur. Coupable, dissocié de lui-même,

l'homme ne peut affirmer sa grandeur sans le secours de la force. Comme la culpabilité et la force, "la concupiscence et la force sont les sources de toutes nos actions" (97-334). La rupture d'avec Dieu a placé l'homme dans le temps, hors d'un processus d'éternité où ni la pensée ni la raison ne sont les modalités de son existence, où, entier, la conscience de son existence n'est pas fonction de sa perception d'une série de moments indépendants les uns des autres. De même, la concupiscence transforme l'homme en un appétit, en une "volonté" dit Pascal, qui fragmente le monde en images et qui bloque tout engagement spontané, involontaire. Une telle capacité d'engagement, ou plutôt d'abandon signifierait l'efficacité de la grâce, serait un retour à l'état édenique dans le monde. Tout le malheur de l'homme, dit Pascal, vient de ce qu'il se souvient ou qu'il connaît son aptitude au bonheur et à la grandeur:

...malheureux que nous sommes et plus que s'il n'y avait point de grandeur dans notre condition, nous avons une idée du bonheur et ne pouvons y arriver. Nous sentons une image de la vérité et ne possédons que le mensonge. Incapables d'ignorer absolument et de savoir certainement, tant il est manifeste que nous avons été dans un degré de perfection dont nous sommes malheureusement déçus. (131-334)

La force et la concupiscence sont l'expression perversifiée d'une aspiration au bonheur, de la violence d'une frustration.

En "curieux examinateurs", les demi-habiles ont donc vu les carences du système politique et social mais

n'ont aucun pouvoir de modifier une telle réalité. S'ils ont raison, ce n'est que contre le peuple; leur recherche est vouée à l'échec car leur attitude suppose une croyance en des lois universelles, en l'unité de l'homme et du monde qui implique, selon Pascal, l'immanence. Des croyants sans Dieu, les demi-habiles sont à l'extrême des hérétiques, de dangereux utopistes qui risquent de provoquer la révolte du peuple. Non seulement Pascal s'applique-t-il à détruire toute illusion, mais sape-t-il encore tout espoir. Il nie toute valeur au travail de recherche du juste dans un monde injuste quand bien même ce travail serait inspiré par les vertus chrétiennes d'amour et de justice.

Les "dévots" que Pascal distingue des "vrais chrétiens", ne voient guère plus juste que les demi-habiles. Pour avoir "plus de zèle que de science" et pour mépriser l'autorité des grands "parce qu'ils jugent par une nouvelle lumière que la piété donne" ils tombent dans l'utopie comme les demi-habiles. La foi des uns et l'imagination des autres ne verse que la lumière de l'illusion.

Dans une troisième catégorie, au-dessus du peuple et des demi-habiles, au-dessus des dévots, Pascal place les "habiles" et leur pendant dans l'ordre religieux: "les parfaits chrétiens". Les habiles sont des esprits forts pour savoir s'incliner devant le pouvoir établi et conserver cependant une sorte d'intégrité intérieure qu'alimente une "pensée de derrière": "Il faut avoir une

pensée de derrière la tête et juger de tout par là, en parlant cependant comme le peuple" (91-337). Cette conscience interne qui a perdu tout moyen d'agir et de parler n'est pas moins inefficace sur le plan politique que l'ignorance et la folie du peuple, et de fait, en la parodiant renforce l'assise de la tyrannie. Cependant pour les chrétiens parfaits, pour Pascal, les jansénistes, la rupture entre le monde extérieur et la pensée interne disparaît. Ils voient aussi clairs que les habiles, mais empreints de l'amour divin ils se soumettent non pour préserver leur aristocratique et hautaine tranquillité mais par devoir chrétien, par amour; ils voient par la "lumière supérieure": "Ils obéissent aux folies non parce qu'ils respectent les folies, mais l'ordre de Dieu qui pour la punition des hommes les a asservis à ces folies" (14-338). Ces citoyens futurs de la Cité de Dieu ne conçoivent donc aucun mode de participation à l'ordre intra-mondain et à la Charité même est niée tout pouvoir d'action, si ce n'est qu'en tant qu'acte d'amour passif elle préserve la paix civile. En vertu du péché originel l'homme est corrompu; le mal c'est vouloir vivre dans le monde, le bien, refuser le monde et se retirer dans l'univers divin, à l'extrême, dans la mort. La Charité ne peut être efficace que dans une société de chrétiens parfaits, de même que la justice et la raison ne peuvent régner que dans une société d'individus parfaitement bons et rationnels. Un monde ainsi régi par l'

amour divin n'aurait besoin ni de lois, ni d'institutions, ni d'Etat. L'harmonie de ce que Pascal appelle "la république chrétienne" repose sur une parfaite inter-pénétration de l'individu et de sa communauté, sur l'action réciproque du naturel et du spirituel, ce qui est en propre la définition de l'idéal. On ne peut imaginer, dit Pascal, un corps dont les membres "que si ayant reçu l'intelligence ils s'en servaient à retenir en eux-mêmes la nourriture, sans la laisser passer aux autres membres, ils seraient non seulement injustes mais misérables, et se haïraient plutôt que de s'aimer..." (360-482). La république chrétienne doit être constituée de "membres pensants" pour former un corps uni à l'âme universelle, qui, si l'on exclut le concept de Dieu, est l'ordre même de la nature. De même on peut imaginer un corps social constitué de membres pensants, c'est à dire dont le devoir essentiel est de penser, de découvrir la loi du mouvement perpétuel de la nature qui n'est rien d'autre que le principe d'amour; et toute la gloire humaine réside en cet acte de régularisation spontanée sur l'ordre de la nature et non en son contrôle. Telle est la vision du monde à laquelle Racine, le janséniste, confronte la réalité du monde de la passion, du monde gouverné par le désir de contrôler la nature, de la soumettre à une fausse autorité, une confrontation aux conséquences irrémédiablement tragiques.

Chapitre III

Racine et Phèdre: Le masque de la gloire

Petite veille d'ivresse, sainte!
quand ce ne serait que pour le mas-
que dont tu nous as gratifié. Nous
t'affirmons, méthode! Nous n'oublions
pas que tu as glorifié hier
chacun de nos âges. Nous avons foi
au poison. Nous savons donner notre
vie entière tous les jours.

Voici le temps des Assassins.

Arthur Rimbaud

Parce qu'une oeuvre d'art est un organisme vivant,
le produit de la pensée et de son exécution, l'intention
de l'oeuvre peut dépasser l'intention de son auteur.¹ En
quelque sorte dotée d'une autorité qui lui est propre,
l'oeuvre risque d'affirmer une pensée différente de celle
de son auteur. Mais si elle peut ainsi échapper à son
autorité qu'institue une volonté consciente, elle n'en
demeure pas moins l'expression de sa libre volonté: de
ce qui veut en lui. Cette force qui chez le créateur
commande et à laquelle il se sent comme contraint d'obéir
est non seulement la manifestation d'un inconscient pure-
ment psychologique, mais aussi, et peut-être surtout
comme nous le verrons à propos de Racine, celle d'un

inconscient intellectuel. La libre volonté avoue la pensée en se passant des services d'une intelligence qui, parce que conditionnée par les valeurs culturelles qui l'ont formée, de fait censure une intelligence naturelle ou instinctive et bride l'élan vital du créateur. En d'autres termes, le sens de l'oeuvre, ou son idéologie, qui relève du système métaphorique que celle-là projette sur la conscience du lecteur, peut différer de l'idéologie de son auteur, de sa vision consciente, volontaire et intelligente de l'ordre du monde. "On n'y insistera jamais assez, Valéry écrit, il n'y a pas de vrai sens d'un texte. Pas d'autorité de l'auteur. Quoiqu'il ait voulu dire, il a écrit ce qu'il a écrit. Une fois publié, un texte est comme un appareil dont chacun peut se servir à sa guise et selon ses moyens: il n'est pas sûr que le constructeur en use mieux qu'un autre."² Pour comprendre une oeuvre ou tout phénomène de création il faut, semble-t-il, distinguer entre idéologie au sens de doctrine, soit-elle politique, morale ou religieuse, et idéologie au sens de signification d'un discours -ce qui est dit- ou au sens de signification d'une pratique -ce qui est fait. Ce procédé s'impose avec une particulière urgence dans le cas d'une composition dramatique: un rapport de réciprocité entre une action (et non la représentation d'un état d'âme ou de la nature) et les délibérations d'une pensée (et non le mouvement lyrique d'un éveil de la conscience).

Il semblerait que Phèdre ait provoqué Racine à réaliser l'existence d'une rupture entre l'ordre de sa pensée volontaire et l'ordre de sa création esthétique, réalisation qui s'est soldée pour lui par une rupture avec la tragédie profane: une véritable abdication de son autorité d'auteur. Il n'est pas question pour nous de prétendre résoudre le problème que pose aux historiens littéraires la retraite de Racine. L'étude de cette question exigerait une analyse détaillée de l'évolution de la pensée de Racine telle qu'elle se dessine dans le rapport entre ses oeuvres et sa biographie. C'est à ce type d'étude que les ouvrages de René Jasinski et de Charles Mauron sont dévoués.³ La question du silence de Racine ne nous intéresse que dans la mesure où la tragédie elle-même est bâtie sur le thème du silence. La nature de la tragédie est de poser des questions. En posant celle du silence, Phèdre pose la question du parler et nous éclaire ainsi sur les conditions du processus créateur. Phèdre aime et est maudite. Racine écrit et est de même maudit. Une identification s'impose; on ne peut éviter de franchir le pas et d'alléguer comme Ch. Mauron le fait que "Phèdre c'est Racine comme Madame Bovary c'était Flaubert".⁴ La question se pose donc ainsi: qu'est-ce qui autorise, ou non, l'auteur à parler: parler, c'est à dire, librement donner cours à ce qui veut en lui. Le conflit héroïque entre l'amour et l'honneur

atteint dans le chef d'oeuvre de Racine la dimension d' conflit entre le silence et la parole. Toute la tragédie est suspendue à une seule question: Phèdre parlera-t-elle? Par delà l'héroïne, c'est l'oeuvre toute entière qui finira par parler, par proférer ce qui ne doit pas ou ne peut pas l'être, niant ainsi l'autorité de son auteur.

Phèdre, tragédie, met en scène la mise à mort de la parole. Roland Barthes l'écrit: "Dire ou ne pas dire? Telle est la question. C'est ici l'être même de la parole qui est porté sur le théâtre."⁵ Mais la parole n'est pas simple figure comme l'affirme Barthes. L'aveu de Phèdre porte en lui un sens qui dépasse la nomination explicite du mal. Fonctionnant comme le détonateur de l'inexprimable, le sens de l'aveu est catapulté sur le monde dont il débusque la culpabilité révélant le mal comme une réalité concrète qu'aucune métaphysique ne peut s'appropriier. Phèdre avoue son crime et en meurt, l'oeuvre en avoue d'autres, à la fois causes et effets du précédent, et de même en meurt. Tout comme Thésée condamne le crime de Phèdre à jamais sombrer dans l'oubli: "D'une action si noire/ Que ne peut avec elle expirer la mémoire!", Racine condamne son oeuvre criminelle au silence. Parler devient pour lui synonyme de pêcher. Je le démontrerai, dans Phèdre, la parole racinienne se damne sur deux plans: celui de la morale sociale et celui de la morale chrétienne. L'une et l'autre morale se fondant sur l'apriori de la culpabilité humaine, leur fonction

régulatrice de la vie est avant tout une fonction répressive des forces désordonnées de la vie.

En 1677, dénoncer le caractère fondamentalement immoral du régime monarchique et par delà de toute structure étatique autoritaire dans la mesure où elle nie parce qu'elle l'usurpe l'unique autorité absolue qui puisse pour un véritable chrétien être conçue: celle de Dieu, c'était à cette époque révéler une dangereuse vérité. Mais qui plus est, montrer sous le voile de la fiction poétique que la répression sexuelle est à la source de toute violence, de tout chaos, de tout tragique, c'était dire l'irréversible.

Le premier point de cette hypothèse est à peu près celui que Lucien Goldmann développe. Selon lui, Phèdre est l'expression de la pensée janséniste la plus extrémiste. Considérant toutes les tragédies de Racine "liées d'assez près au jansénisme", il résume ainsi sa position sur Phèdre en rapport au silence du poète et sa secrète production littéraire d'après 1677: "Racine cesse définitivement d'écrire dans la perspective du jansénisme tragique qui refusait le monde, pour transposer sur le plan littéraire l'expérience réelle du groupe janséniste entre 1669 et 1675; L'élève à mauvaise conscience se transforme en l'avocat de Port-Royal... Dans le théâtre de Racine, Phèdre est la tragédie de l'espoir de vivre dans le monde sans concession, sans choix et sans compromis, et de la reconnaissance nécessairement illusoire

de cet espoir."⁶ Cette explication qui veut que Phèdre soit une adaptation littéraire de l'échec en 1675 de la Paix de l'Eglise, traité par lequel Port-Royal s'était en 1669 réconcilié avec le monde et les pouvoirs, si élégante soit-elle, n'est pas pleinement réconfortante. Elle présente le désavantage de lier un peu trop mécaniquement les pièces de Racine à la pensée et à la vie du groupe port-royaliste et d'être fondée sur l'acceptation de tout un ensemble de valeurs. Elle exclut, d'une part, la signification de l'engagement de Racine dans la vie mondaine et de sa fonction d'historien du roi, et d'autre part, le rôle important que joue le moi poétique dans ses relations avec le moi mondain et le moi religieux.

A la traditionnelle critique "janséniste" qui invoque le retour à la foi pour expliquer l'abandon du théâtre, une question presque naïve se pose: Comment une radicale conversion religieuse s'accommoderait-elle d'un engagement spectaculaire dans le monde? La fameuse lettre à Mme de Maintenon ne parle que de cette tante de Port-Royal "dont Dieu s'est servi pour me tirer de l'égarement et des misères où j'étais engagé pendant quinze années." Elle ne dit rien de plus. Il semble qu'il faille accorder plus d'importance à la prise en charge d'une fonction d'historien du roi. Plus que d'une acceptation à une offre due à des nécessités de prestige ou de finances⁷, c'est d'un choix dont il semblerait s'agir, d'un choix moral par lequel Racine réconcilie sa conscience

chrétienne à sa conscience de citoyen à qui incombe la responsabilité de défendre les valeurs étatiques qui donnent sens et poids à son existence en le faisant participer d'une autorité dont, dans sa solitude de poète, il est dépourvu.

Sa tâche d'historien l'appelant quotidiennement dans l'intimité du roi auquel il était lié par un sentiment d'affection sincère, Racine aurait pu trouver là l'occasion de remplir son rôle d'éducateur, de poursuivre la direction de cette "école de vertu" que fut pour lui la tragédie. Selon R. Jasinski dont l'interprétation des pièces repose en partie sur l'importance qu'il accorde à cette affinité entre le roi et Racine, le souci de guider le roi imprègnerait toutes les pièces: "L'image de Louis XIV s'impose de tragédie en tragédie... Non que l'identification soit chaque fois complète. Mais à travers le conflit tragique, sa logique intime, la vie de ses personnages, Racine laisse discerner les voix contradictoires qui s'élèvent, dans la conscience de son roi comme dans la sienne. En cherchant douloureusement la vérité, il la cherche aussi pour lui. En s'efforçant de surmonter ses propres faiblesses, il lui montre courageusement la voie, sans indiscrete leçon que l'on n'eût pas tolérée... Subtilement, avec une merveilleuse intelligence des problèmes les plus variés, Racine se fait le soutien de la politique royale."⁸ La tragédie aurait-elle donc cessé de satisfaire aux yeux de Racine

sa fonction didactique au moment de Phèdre? A première vue la tragédie ne semble guère nuisible à la politique royale. Au contraire. En l'absence d'un pouvoir régulateur et éclairé, même si conscient de son inhérente culpabilité, même si moral, l'individu est voué à l'action criminelle et l'ordre au chaos. Thésée, le roi, vit pour reconnaître ses faiblesses et pour trembler devant la permanence du danger qu'il lui appartient d'éviter en s'appliquant à consolider son jugement et son autorité.

Si donc la morale apparente de Phèdre et des autres tragédies (en particulier La Thébaïde, Britannicus, Bérénice) soutient une morale du pouvoir absolu, son engagement volontaire dans la vie de l'Etat peut suggérer que Racine ait pris conscience que la poésie tragique ne peut en aucune manière servir ce pouvoir. Et d'ailleurs le poète n'a, selon lui, d'autre devoir que de perpétuer la grandeur de son prince à qui seul il doit la fertilité de son inspiration. Il clôture par l'éloge suivant le Précis historique des campagnes de Louis XIV qu'il est, selon Raymond Picard d'intituler Eloge historique du roi sur ses conquêtes:

Les plus grands génies, les plus savants artistes ont remarqué que, pour trouver le plus haut point de leur art, il suffisait d'étudier le goût de ce prince.

La plupart des chefs d'oeuvre que l'on admire dans ses palais doivent leur naissance aux idées qu'il en a fournies... Il est donc juste que les sciences, que les beaux-arts s'emploient à éterniser la mémoire d'un prince à qui ils sont tant redevables; il est juste que les écrivains les plus illustres le prennent pour objet de toutes leurs veilles...9

Mais à l'heure où Racine chante ainsi les louanges de son roi, source suprême d'inspiration, il avait depuis longtemps cessé d'en être inspiré. Est-ce là le signe d'une amère ironie ou le désaveu tacite de la valeur esthétique et morale de ses propres oeuvres? Qu'il me soit permis d'anticiper un peu: Parce que modelée sur les principes aristotéliens où esthétique et éthique s'épaulent, la poésie tragique racinienne est par nature subversive.

Avec Esther et Athalie Racine revient au théâtre. Ces pièces bibliques ne marquent toutefois pas dans l'évolution de la pensée de Racine un net reniement des valeurs étatiques au profit de valeurs religieuses mais, inspirées par Mme Maintenon, elles décrivent la nécessité de fonder un ordre social et politique sur la morale religieuse. Et si finalement, en fin de carrière, Racine en vient à accorder à l'inspiration poétique une origine divine, la poésie n'en demeure pas moins, selon lui, réduite -l'humilité chrétienne l'exige- à une fonction didactique. En 1694 il écrit dans le Cantique Sur les vaines occupations des gens du siècle:

Le Verbe, image du Père,
Laissa son trône éternel,
Et d'une mortelle mère
Voulu naître homme et mortel.
Comme l'orgueil fut le crime
Dont il naissait la victime,
Il dépouilla sa splendeur,
Et vint, pauvre et misérable,
Apprendre à l'homme coupable
Sa véritable grandeur.

Les Cantiques
Spirituels, n°IV.

Il semble que ce soit la conscience du poète que Racine exhorte ainsi à se souvenir de son rôle véritable: "Apprendre à l'homme coupable/ Sa véritable grandeur," rôle que la "splendeur" orgueilleuse de la poésie tragique ne saurait remplir.

Conditionné par sa formation janséniste d'une part, soumis à l'ambition de jouer un rôle social et politique dans un régime dont il ne conteste pas les valeurs fondatrices d'autre part, il semblerait qu'il ne fut jamais donné à Racine de concevoir le pouvoir poétique comme une véritable grâce, comme un don. Avoir la grâce c'est avoir le pouvoir de s'intégrer dans le monde par la libre expression de la pensée; c'est faire en sorte que la pensée prenne forme dans le monde. Les Plaintes d'un chrétien sur les contrariétés qu'il éprouve au-dedans de lui-même sont aussi les plaintes d'un poète qui s'est privé de son pouvoir créateur:

Je trouve deux hommes en moi...

Où pourrai-je trouver la paix?

Je veux, et n'accomplis jamais.

Je veux; mais (ô misère extrême!)

Je ne fais pas le bien que j'aime,

Et fais le mal que je hais.

O grâce...

Fais ton esclave volontaire

De cet esclave de la mort.

Cantiques Spirituels, n°III.

Parce que divisé au plus profond de son être entre un vouloir brut, force épurée de toute morale et de ce fait même créatrice, et un vouloir autoritaire, répressif par besoin de défendre une morale sociale et religieuse à

laquelle le désir de se faire reconnaître par autrui enchaîne la conscience, l'unité de l'ordre de la pensée et de l'ordre du monde reste pour Racine irréalisable. Ayant par avance déterminé le monde dans lequel pouvait et devait prendre corps sa pensée, ou autrement dit, ayant une idée préconçue de la fonction de son travail poétique, le vouloir créateur du poète (la force dont l'heureuse expression l'institue auteur) se trouve sapé par sa volonté d'adhérer à une réalité du pouvoir absolu. En glorifiant celui-ci le poète se glorifie, c'est dire s'autorise auteur.

Le conflit entre la force qui commande et la force qui obéit dans la volonté parcourt l'oeuvre toute entière de Racine sous la figure classique d'un conflit entre l'amour et l'honneur. Que l'individu (ou le héros) se dévoue à l'un ou l'autre principe c'est toujours sa volonté qui est engagée.¹¹ Le dévouement au principe de l'amour, principe créateur dans la mesure où il unit l'individu à lui-même, exclut celui-ci de la communauté hors de laquelle son existence n'a pas de sens. Le dévouement au principe de l'honneur permet par contre à l'individu de s'intégrer à cette communauté tout en l'obligeant à se dissocier de lui-même. Dans Phèdre -l'oeuvre ultime qui donne son sens à l'oeuvre toute entière- ce conflit est la métaphore du conflit entre le besoin essentiel de parler et la nécessité non moins essentielle de se taire, ou encore, entre le vouloir de création, d'amour, de

grâce, et le vouloir de suppression, si ce n'est de soi, des autres, ou enfin, tout simplement, un conflit entre la vie et la mort.

A quel modèle d'autorité se vouer? Telle est la question que ne cesse de poser l'oeuvre de Racine. Phèdre constitue la négation de la question. A son dénouement correspond le dénouement de l'existence esthétique de l'auteur. C'est à la mort du poète apologiste de la gloire que nous assistons dans cette tragédie. En effet, bien plus que le poète de l'amour, Racine est le poète de la gloire. Le principe de l'amour qui se fonde sur la volonté de se voir exister dans les yeux des autres ou d'être aimé (le verbe aimer se conjugue le plus souvent à la voix passive dans le discours racinien) relève du même et unique principe de la gloire. Dans le monde de la tragédie, est auréolé de gloire celui dont la volonté s'exerce pour satisfaire le besoin d'autorité, une forme sublimée du besoin d'amour. Ce besoin essentiel est transformé en un désir de soumettre à sa volonté la volonté d'autrui dans des conditions de vie qui ne permettent pas la fluide et spontanée expression d'une énergie vitale, seul vrai critère d'autorité. Ce sont ces conditions de vie et les principes moraux et sociaux dont elles relèvent que, dès La Thébaine, Racine décrit. Pour mieux comprendre l'explosion du mécanisme tragique qui occure dans Phèdre, il apparaît nécessaire de revenir quelque peu sur les lieux de sa naissance: La Thébaine.

Jeune, en instance de divorce avec son passé janséniste, gonflé de l'ambitieux désir de s'intégrer au monde et de s'y tailler une place de choix, soumis à la volonté de se former une identité et d'affirmer son autonomie, en 1664, Racine donne La Thébaine. Emprunté à Euripide et à Sophocle, son sujet: un conflit d'autorité, était bien fait pour aiguillonner le pouvoir créateur du poète engagé dans la recherche de sa propre autorité.

A un état encore rudimentaire et confus, s'inscrivent dans cette pièce presque tous les grands thèmes de la poésie racinienne: les thèmes du double, du sacrifice, du silence coupable des dieux et du désir de pouvoir comme fureur passionnée de maîtrise se dessinent en relief sur la toile de fond du mythe d'Oedipe. Encore mal imbriqués les uns dans les autres, contenus d'épisodes juxtaposés, ces thèmes ne participent pas de l'union du psychologique, du mythique et du politique qui à partir d'Andromaque deviendra la marque distinctive du génie racinien. Manque à cette pièce la loi structurale à partir de laquelle signifie cette merveilleuse harmonie qu'il ne suffit d'ailleurs pas de louer mais dont il faudra encore dégager la signification. Disons-le; cette loi est la loi de la gloire comme expression tragique du désir. Le caractère tragique du désir amoureux est d'être passion et la passion est un désir de gloire masqué. L'amour n'occupe dans La Thébaine qu'une place

tangentielle à l'action. A la fin du dernier acte Créon révèle son amour pour Antigone, amour que l'héroïne outragée rejette. Ce refus n'est pas une raison bien convaincante pour justifier le désespoir d'un ambitieux savant dans l'art de la manipulation des émotions. L'interdépendance du désir d'autorité absolue et du désir de posséder l'objet aimé n'est pas encore bien affermi dans cette pièce. La gloire, manifestation visuelle d'un besoin individuel d'autorité, y est présentée à l'état brut de désir irréductible de pouvoir. Régner, tout est là; régner, c'est exclure et non encore soumettre. Dans La Thébaine sont mis en branle les rouages affectifs qui régissent le mécanisme de l'autorité politique, de la gloire suprême, mécanisme qui d'Andromaque à Iphigénie sera retrempé au bain de la psychologie amoureuse pour enfin, dans Phèdre, éclater.

C'est dans Les Phéniciennes d'Euripide, pièce au matériel mythique profus et aux épisodes multiples sans principe organisateur apparent, que Racine a puisé le sujet de La Thébaine. Sa pièce est centrée sur l'épisode du long débat des frères que Jocaste a réunis dans l'espoir de les réconcilier. A première vue, chez Euripide, cet épisode, qui est sa principale innovation par rapport à la légende d'Oedipe, semble mal s'intégrer au reste de l'oeuvre. C'est ce que contestent dans l'introduction à leur récente traduction P. Burian et B. Swann. Selon ces auteurs, cette scène "embodies the central change that

Euripides has made in the legendary material, and has indeed elevated to one of the organizing principles of the play."¹² Ce fut vraisemblablement l'avis de Racine qui choisit d'amplifier cet épisode et de l'adapter aux besoins du public de son temps. Comme Euripide, Racine illustre le triomphe des intérêts privés sur l'intérêt de l'Etat et du peuple, et la force de la volonté de pouvoir comme désir de maîtrise de soi et d'autrui. Mais Racine entretient davantage le débat entre les deux frères au niveau de la théorie des fondements de l'autorité.¹³ Le débat apparaît comme une réflexion sur une situation politique qui le concerne. Sur ce plan, La Thébaine se rapproche davantage de l'Antigone de Sophocle dont Racine dit s'être également inspiré. Il transpose l'histoire d'une lutte entre la fidélité à la loi divine (assimilée chez Sophocle à la loi de la nature) et la soumission raisonnable à la loi de la Cité en l'histoire d'une rivalité entre une autorité d'essence divine et une autorité d'essence sociale.

A sa mort Oedipe ordonne que ses fils règnent sur Thèbes à tour de rôle, chacun une année. Le terme d'Étéocle achevé, Polynice vient réclamer son dû, en vain. Effrayé par la menace d'envahissement que Polynice fait peser sur lui, le peuple ratifie les volontés d'Oedipe et se range du côté d'Étéocle. Relevant du sang, fondé par la volonté du souverain, le droit est du côté de Polynice. Selon lui, son frère n'est qu'un tyran, un

usurpateur qui par sa faiblesse a su se gagner les faveurs d'un peuple incapable de se choisir un maître car la "raison" n'agit point sur une "populace" (v.463):

C'est un tyran qu'on aime,
 Qui par cent lâchetés tâche à se maintenir
 Un rang où par la force il a su parvenir:
 Et son orgueil le rend par un effet contraire,
 Esclave de son peuple et tyran de son frère.
 Pour commander tout seul il veut bien obéir,
 Et se faire mépriser pour me faire haïr.
 Ce n'est pas sans sujet qu'on me préfère un traître:
 Le peuple aime un esclave, et craint d'avoir un maître.
 Mais je croirai trahir la majesté des rois,
 Si je faisais le peuple arbitre de mes droits.

488-98.

En vertu d'une raison supérieure assimilée à un principe métaphysique, le droit du sang pris comme un absolu d'autorité confère aux rois leur "majesté" qui seule doit obliger au respect et à la soumission qu'engendre, si ce ne peut être l'amour, la crainte:

Que le peuple à son gré nous craigne ou nous ché-
 risse,
 Le sang nous met au trône, et non pas son caprice;
 Ce que le sang lui donne, il le doit accepter;
 Et s'il n'aime pas son prince, il le doit respecter.

479-82.

Dans sa conception de l'autorité royale, Polynice décrit le rapport entre le peuple et son prince d'après un modèle de relation sado-masochistes qui dans les autres pièces de Racine est engendrée par la dialectique du désir.

Impuissant face à un peuple rebelle à ses volontés, Polynice s'engage encore plus avant dans la défense de son droit. Il élève la légitimité par le sang au rang de

la divinité et établit ainsi une analogie entre la loi de la nature et la loi divine pour mieux renforcer le caractère absolu du principe de l'autorité. A Jocaste qui soutient qu'Étéocle "est aimé de tous" et "a pour lui le peuple," Polynice rétorque: "Et j'ai pour moi les dieux" (1167). Mais comme la légitimité par le sang, la légitimité par les dieux n'est qu'un principe pratique et formel échouant à fonder l'autorité comme un absolu. Celui même qui en appelle à la divinité pour justifier le bien fondé de son droit accuse "le ciel" de trahison:¹⁴

J'espérais que du ciel la justice infinie
Voudrait se déclarer contre la tyrannie,
Et que lassé de voir répandre tant de sang,
Il rendrait à chacun son légitime rang;
Mais puisqu'ouvertement il tient pour l'injustice,
Et que des criminels il se rend le complice,
Dois-je encore espérer qu'un peuple révolté,
Quand le ciel est injuste, écoute l'équité?

451-58.

Victime d'un rationalisme basé sur la notion de culpabilité théologique à laquelle correspond nécessairement l'iniquité humaine, l'argument de Polynice renforce l'aspect arbitraire du droit divin que seule la force peut désormais consacrer au rang d'autorité absolue.¹⁵ Et les dieux et le peuple étant souds à sa voir, seul, face à la nécessité d'assumer son destin, de parfaire à son hérédité, pour instituer le droit Polynice s'en remettra à sa propre vertu: la force:

Que le sang me couronne, ou, s'il ne suffit pas,
Je veux à son secours n'appeler que mon bras.

1133-34.

Le principe d'autorité, tel que Polynice l'articule, se fonde sur le rapport de la force à la crainte. Dans un monde gouverné par des dieux injustes, le maître signifie par la force et le peuple par la crainte.

Se dessine dans La Thébaine un système blasphématoire qui trouvera dans Phèdre une plus ample signification. Institution du tragique, la métaphysique racinienne, qui fait des hommes les coupables devant les dieux (ou Dieu?) capricieux et absurdes qui punissent ce qu'eux-mêmes ont ordonné ou qui réfutent leurs promesses, apparaît dans l'espace dramatique comme fonction immédiate et nécessaire d'une réalité sociale et politique. Ceux qui comme Polynice jugent les dieux coupables sont précisément ceux qui se réclament des dieux pour affirmer le caractère sacré de leur autorité. Ce sont les prométhées voleurs d'un feu qui en leurs mains sacrilèges devient destructeur, violence. Dans l'ordre humain, le pouvoir divin comme principe de soumission devient justification de la violence. Pyrrhus, Néron, Amurat, Agamemnon et même Thésée sont des violents maîtres d'un monde où la crainte est la forme essentielle de l'amour et de la dévotion. Junie, Narcisse persuade Néron incertain de pouvoir supplanter Britannicus dans le cœur de celle-ci, sera "ravie", subjuguée, à la seule vue de l'empereur auréolé de lumière divine:

Mais aujourd'hui, seigneur, que ses yeux dessillés,
Regardant de plus près l'éclat dont vous brillez,...

Quand elle vous verra, de ce degré de gloire,
Venir en soupirant avouer sa victoire;
Maître, n'en doutez point, d'un cœur déjà charmé,
Commandez qu'on vous aime et vous serez aimé.

Britannicus, vs. 450-8.

Dans l'ensemble du théâtre racinien, comme l'amour, le pouvoir se définit selon le principe de l'autorité dont l'essence est d'être crainte. Dans le monde de la tragédie, être aimé ou régner c'est se voir investi de gloire, c'est avoir accédé au bien suprême qu'est l'autonomie souveraine et la suffisance absolue. Cette conception de la maîtrise, montre Racine, relève du tragique dans la mesure où la crainte est substitut de l'amour, où le principe de création est volonté de soumission et où le profane et le sacré se confondent.

A la conception de l'autorité de droit divin, s'oppose, représentée par Étéocle, le jumeau, le semblable, la conception d'une autorité qui s'appuie sur le suffrage populaire. Tout comme la haine unit autant qu'elle déchire les frères damnés par le sang qui coule dans leurs veines, les deux conceptions de l'autorité ne diffèrent en rien dans leurs effets; elles se reflètent exactement. Racine a néanmoins pris soin d'aménager la distinction de façon à mieux faire éclater la similarité des principes et dévoiler le subterfuge que cache l'argumentation d'Étéocle. Il a adouci le caractère de son homologue grec qui bien haut clame son amour délirant du pouvoir:

Mother,
I'll tell you plainly without pretense, I'd run

d'autorité s'identifie exactement au désir de gloire. Ce processus d'identification se situe, de fait, à la source même du tragique. Comme la haine qui unit les deux frères, la passion de la gloire est une forme pervertie, ou même invertie, de l'amour. C'est ce que nous révélera plus clairement la lecture de Phèdre.

Que l'autorité soit d'essence divine ou qu'elle soit d'essence sociale, c'est toujours à la force qu'elle doit recourir pour s'affirmer souveraine. D'ordre métaphysique, la force, ou violence est la figure que prend la fatalité. Et la nécessairement violente affirmation du principe d'autorité ne s'explique, en définitive, qu'en corrélation à une fatale passion de la gloire qui, le montre Racine, ne peut s'assouvir que dans une totale destruction de soi. Aucune intervention humaine n'empêchera les frères de s'entretuer. Déjà en lutte dans le sein de leur mère, ennemis avant même d'être nés, les jumeaux ne font qu'accomplir un destin doublement funeste. Ils sont les innocents victimes de la faute du père, les produits de l'inceste, l'interdit duquel la psychanalyse et l'anthropologie s'accordent pour placer à l'origine de ce que nous appelons civilisation. La relation entre les principes fondateurs de la civilisation et la violence fondatrice du principe d'autorité qui dans cette pièce flotte vaguement à l'arrière-plan de l'action dramatique, se révélera explicitement dans Phèdre où la figure du mythe de Thésée, le fondateur de la

civilisation, est fonction des mythes de l'amour et de la gloire. Comme nous le verrons, la théologie racinienne -poétiquement transposée dans le mythe- est dans Phèdre détrônée; le mythe y est démistifié au profit d'une éthique mise en cause par l'esthétique même de la tragédie.

Dans La Thébaine, du coeur de la théologie racinienne s'élève le cri accusateur de l'homme exaspéré par des dieux coupables qui nullifient tout espoir de salut par l'action saintement juste. Jocaste, la voix du juste, arbitre de la discorde qui tient par là un rôle similaire à celui du choeur dans la tragédie grecque, s'écrie:

Voilà de ces grands dieux la suprême justice!
Jusqu'au bord du crime ils conduisent nos pas;
Ils nous le font connaître, et ne l'excusent pas!
608-10.

Lorsque comparé à la place centrale qu'il occupe dans Les Phéniciennes, le sacrifice, sa fonction et sa valeur, occupe peu d'espace dramatique dans La Thébaine. Mais à travers sa faible présence perce déjà ce qui constituera dans Iphigénie, mais surtout dans Phèdre et Athalie, le noeud du rapport de l'esthétique et de l'éthique raciniennes.

Le vertueux Ménéce, l'indigne fils de Créon, se croit appelé par les dieux pour sauver la paix. Bondissant entre les combattants prêts à s'affronter, à la fois victime et prêtre sacrificateur, il accomplit sur lui un rituel sacrificatoire spectaculaire. Ayant choisi d'incarner l'édit des dieux, il entend par une sainte

violence¹⁷ réveiller la conscience du bien et du juste des combattants. Dans l'immédiat, son acte les convertit d'acteurs agressifs en spectateurs effarés et apitoyés.

Les Argiens et les Thébains "voient," acceptent ce qui est en soi un don des dieux et suspendent le combat qui, en à l'instant de l'acte tragique, perd son caractère d'infailibilité. Toutefois, dans le contexte de l'histoire d'une haine fraternelle et d'une destruction de soi à travers la poursuite effrénée de la gloire, le sacrifice perd sa valeur purificatrice; l'action des dieux demeure inefficace. Ce ne sont pas des dieux absents, cachés ou injustes que Racine dénonce, mais des dieux sans pouvoir sur la volonté de puissance humaine. La volonté de puissance des héros raciniens n'est pas le vouloir créateur qui caractérise les forts, telle que Nietzsche la définit, mais au contraire le vouloir des faibles qui affirment leur force par négation du pouvoir de l'autre.¹⁸ Néanmoins, tout comme la force, Racine fait relever la volonté de puissance d'une sorte de fatalité qu'il nous faudra définir non en fonction d'une métaphysique ou d'une théologie, mais en fonction des lois de l'inconscient individuel. Le sacrifice de Ménécée attise le conflit des volontés; Étéocle y puise de nouveaux mobiles: "Il faut qu'il (Ménécée) soit vengé" (751). Il assume ainsi la responsabilité de la divinité: ultime profanation de l'individu qui pour se voir maître absolu s'investit de pouvoir divin au nom duquel il justifie sa violence, et

qui niant ainsi la divinité, en définitive, se nie.

Dans La Thébaine, Racine décrit donc une réalité sociale où, parce que régie par un principe de l'autorité fondée sur la force et la crainte, la violence sainte, le sacrifice, la force en essence régénératrice de la divinité est impuissante à altérer le cours de la violence impure. Racine, le poète, l'interprète de la voix divine, peut être comparé à la victime qui de plein gré se fait violence pour éclairer ses semblables sur leur condition. En tant que violence purificatrice, le sacrifice religieux joue dans le mythe le même rôle que la tragédie est, selon Aristote, censée jouer sur les spectateurs: opérer la catharsis des émotions de la crainte et de la pitié. Si, selon la logique aristotélicienne, la tragédie accomplit sa fonction, elle a ultimement pour effet d'ébranler les fondements même de l'autorité par nature répressive. Si cela est vrai de la tragédie racinienne, si elle s'avère être profondément subversive, un véritable théâtre artaudien de la cruauté, on comprend sans peine, tout dévoué qu'il était, par raison autant que par nécessité, au régime louis quatorzien, que Racine, parvenu en 1677 au sommet de son art, ait reculé devant cet art révolutionnaire, un art qui s'élève au-dessus des sphères de la théologie chrétienne et de la morale sociale rationaliste.

Avant d'aborder l'oeuvre, arrêtons-nous à la Préface

de Phèdre qui, écrite après la pièce, ne nous éclaire pas sur les intentions du poète mais témoigne de son désarroi devant l'effet que produisit une application scrupuleuse des règles de la tragédie et une rigide obéissance à ses devoirs conscients de poète.

Le sujet de la pièce est alarmant. Il met en cause des valeurs morales encore valides de nos jours. La peinture d'une relation adultère et incestueuse (du moins explicitement considérée telle par les personnages) qui conduit à une fausse accusation et à la mort d'un homme innocent serait en soi relativement inoffensive si le protagoniste responsable de ces crimes ne gagnait pas la sympathie du spectateur. Un processus d'identification émotionnelle fait du spectateur ou du lecteur le complice du criminel. C'est précisément le sentiment d'être pris au piège de l'immoralité qui a déchaîné une houle de voix scandalisées lors des premières représentations de la pièce. Une justification s'imposait. Dans la querelle des Imaginaires Racine défend son art au nom de la mondanité du théâtre et le condamne plus tard au nom de cette même mondanité. Le théâtre est toujours avant tout un spectacle divertissant, inoffensif dans le premier cas, coupable dans le second. Seule la Préface de Phèdre s'oppose ouvertement à ces deux attitudes. On y trouve une apologie de la moralité de la pièce, apologie dont la bonne foi ne peut guère être mise en doute. Que Racine n'ait jamais pu déclarer acceptable le contenu illicite

de sa pièce, cela tombe sous le sens. Et donné son audacité manifeste, qu'il s'adresse aux jansénistes ou aux courtisans, le passage suivant constitue la moindre des convenances:

Ce que je puis assurer, c'est que je n'en ai point fait où la vertu soit plus mise en jour que dans celle-ci. Les moindres fautes y sont sévèrement punies. La seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même. Les faiblesses de l'amour y passent pour de vraies faiblesses. Les passions n'y sont présentées aux yeux que pour montrer tout le désordre dont elles sont causes; et le vice y est peint partout avec des couleurs qui en font connaître et haïr la difformité. C'est là proprement le but que tout homme qui travaille pour le public doit se proposer.¹⁹

Quoiqu'en bien des points ce jugement soit vérifiable, il n'en demeure pas moins que dans le texte de Phèdre, derrière l'écran de la fiction poétique, le poète, non l'homme, a pris la liberté de solidariser avec l'illécite. S'il lui fut permis de parler dans sa tragédie de certaines choses, d'une certaine façon, c'est justement parce qu'il en parlait dans une tragédie, un art socialement accepté, pleinement institutionnalisé. "La meilleure de ses tragédies," au dire dubitatif de Racine (il "n'ose encore l'assurer") est aussi la plus aristotélicienne de ses tragédies. C'est en partie dans cette mesure que la poétique racinienne renferme dans son expression du tragique un système moral qui nie les plus établis des principes moraux sur lesquels se fonde la communauté humaine. Voyons 1) comment Racine se réfère à la doctrine d'Aristote, et 2) quelle est la signification morale et politique

de cette esthétique.

Lorsque dans sa Préface Racine affirme avoir conscience du devoir civique et moral qui incombe l'homme de théâtre et invoque à l'appui la solidité de sa technique dramatique, il déclare sa tragédie le lieu de l'harmonisation de l'esthétique et de l'éthique. Pour défendre le caractère "vertueux" de sa pièce, le poète fait appel à l'autorité d'un principe liant la valeur morale à la notion de raison et à l'autorité d'Aristote. Si c'est à Euripide, dit-il dans le premier paragraphe de la préface, qu'il doit "l'idée du caractère de Phèdre," c'est à Aristote qu'il en doit la nature universelle. Voilà pourquoi Racine peut dire de celui-ci qu'il est "ce qu'il a mis de plus raisonnable sur le théâtre" et corollairement pourquoi il "n'a point fait de tragédie où la vertu soit plus mise en jour que dans celle-ci". Instituant un rapport entre la vertu et ce qui est conforme à la raison, Racine ne se réfère pas à un système cartésien qui fait de la raison le siège de la vertu. Est conforme à la raison ce qui de tous temps émeut l'âme: "J'ai reconnu avec plaisir, par l'effet qu'a produit sur notre théâtre tout ce que j'ai imité ou d'Homère ou d'Euripide, que le bon sens et la raison étaient les mêmes dans tous les siècles." (Préface d'Iphigénie).

Les théories dramatiques de Racine dont font état ses préfaces se calquent significativement sur la Poétique d'Aristote à partir de la compréhension duquel

s'explique la correspondance entre le matériel mythique, politique, psychologique et moral que tisse le langage poétique.

On a beaucoup félicité Racine pour avoir, contrairement à ses prédécesseurs et ses contemporains, si bien compris la pensée d'Aristote sur la question de la catharsis.²⁰ On ne peut toutefois ne pas percevoir l'influence de la pensée toute entière d'Aristote sur l'esthétique de Racine donné l'importance que celui-ci assigne au lien nécessaire qui existe la théorie de la catharsis -l'effet que doit produire la tragédie sur les spectateurs- et les règles de composition du poème tragique -travail de l'auteur. C'est de cette relation que jaillit la qualité morale de la tragédie. Ce n'est pas parce que Racine commence ses annotations de la Poétique à l'endroit où Aristote définit la fonction du spectacle tragique qu'il n'a pas relevé chez Aristote l'importance du rapport entre la composition centrée sur l'action, le caractère des personnages et la catharsis. La théorie de la catharsis n'est pas comme le dit, parmi d'autres critiques, E. Vi-
naver "un phénomène affectif qui ne se confond ni avec l'intérêt de curiosité ni avec la réflexion morale".²¹ "L'harmonisation des états dérégés de l'âme" est une nécessité tragique qui fait pendant, d'une part, à la nécessité d'unité et de complétude de l'action: "Pour moi, dit Racine dans la préface de Britannicus, j'ai toujours compris que la tragédie étant l'imitation d'une

action complète...", et d'autre part, à la nécessité de peindre des caractères mesurés dans leur grandeur: "Aristote, bien éloigné de nous demander des héros parfaits, veut au contraire que les personnages tragiques, c'est à dire ceux dont le malheur fait la catastrophe de la tragédie, ne soient ni tout à fait bons ni tout à fait méchants" (Préface d'Andromaque). On retrouve cet appel à l'équilibre caractériel du personnage dans la célèbre formule par laquelle Racine décrit Phèdre: "ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente". Un passage bien connu de la préface de Bérénice résume les nécessités de la poésie tragique selon Racine: "Il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie." Encore faudra-t-il nous demander à propos de Phèdre de quelle nature est le plaisir tragique et s'il n'est pas lié à la catharsis des émotions donnant ainsi à la tragédie sa véritable dimension morale.

Bien plus qu'une froide compilation de règles d'esthétique écrites dans un but purement didactique, la Poétique est un véritable traité de morale qui s'inscrit dans l'ensemble de la pensée politique et morale d'Aristote. Tout comme ce traité fut écrit, contre Platon, pour démontrer l'utilité de la poésie à l'Etat, pour défendre la valeur morale et donc civique de Phèdre, dans

sa préface Racine pare aux assauts de la gente bien-pensante de sa société. Phèdre est "morale", dit le poète, ne serait-ce que dans la mesure où elle se ressent des principes aristotéliens. Relisons le passage de la préface dans lequel Racine se réclame des poètes-philosophes de l'antiquité. Ceux-ci "songeaient autant à instruire leurs spectateurs qu'à les divertir" et "suivaient en cela la véritable intention de la tragédie". Le théâtre doit en effet être "une école où la vertu n'est pas moins bien enseignée que dans les écoles des philosophes. Aussi Aristote a bien voulu donner des règles du poème dramatique." Dans cette sentence Racine réaffirme, après Aristote, la nature organique du rapport entre la fonction didactique de la tragédie et sa composition, démonstration qui fait l'objet de la Poétique. Dans la perspective aristotélicienne Racine juge son travail de poète irréprochable, mais, semble-t-il, non point irréprochable à l'oeil de sa conscience civique déterminante de sa conscience morale. En quoi consiste l'éthique qui jaillit de l'ensemble relationnel des éléments constitutifs de la tragédie, et en quoi diffère-t-elle d'une éthique destinée à servir les intérêts d'un système autoritaire, et plus encore à le glorifier? Telle est la question qu'un rapide examen de la Poétique permettra de résoudre et nous aidera ensuite à détecter dans Phèdre et sa thématique du silence une vigoureuse contestation de la poursuite de la gloire comme principe de vertu et comme

condition du triomphe de l'autorité.

Selon Aristote, la vie ou essence de la tragédie, n'est pas le produit d'une force sous-jacente, d'une idée préconçue du poète, mais de l'agencement des éléments constitutifs du poème tragique. La tragédie est une matière "en acte" et sa signification est la signification de la relation entre la pensée, "la faculté de trouver le langage qu'implique la situation," et les caractères, "ce qui révèle le but moral des agents de l'action".²² Comme le caractère est révélé dans le choix que le personnage fait à propos d'une action, la pensée est une délibération ou forme de raisonnement à propos des moyens à employer afin d'obtenir la fin désirée. Mais parce que dans la tragédie le choix en vue de l'action dépasse le cadre de la vie individuelle, que les héros sont rois ou empereurs, leurs actions individuelles influencent la pratique générale. Les caractères des personnages ne peuvent donc s'expliquer que par rapport à la réalité politique dans laquelle ils s'inscrivent et réciproquement. Le caractère de Phèdre et la nature de son action, comme ceux des autres personnages, sont tout entiers déterminés par le contexte politique dans lequel ils évoluent. L'individu ne possède d'autre réalité que sa réalité socio-politique. Ainsi lorsque la tragédie met en place un appareil où intérêts publics et intérêts privés s'affrontent -et c'est là sa fonction- elle

réaffirme la nécessaire interdépendance de ces intérêts. La tragédie est didactique dans la mesure même où elle peint l'intérêt public être indissociable de la morale individuelle. Le travail du poète, "imitateur d'une action complète," consiste à rechercher le bien qui réside dans l'action à travers laquelle seule peut s'exercer la vertu: "Le bonheur et l'infortune sont dans l'action, et la fin de la vie est une manière d'agir et non une manière d'être; c'est en raison de leur caractère que les hommes sont tels ou tels, mais c'est en raison de leurs actions qu'ils sont heureux ou le contraire." La fin pour laquelle nous vivons, dit Aristote, est ultimement le bonheur qui n'est pas un état fixe, a priori ni donné ni refusé, mais une forme d'activité, l'action en accord avec la vertu: "une sorte de bonne vie et de bonne action".²³ Le principe directeur de la morale n'est donc pas un bien absolu mais un bien pratique et relatif. Réalisant une unité fondamentale entre la pensée et l'action, la tragédie manifeste une idéologie au sens de signification d'une pratique et non au sens de doctrine. En soi, ce principe s'oppose à toute idéologie de l'absolu à laquelle de par sa formation janséniste d'une part, et de par son ralliement au régime monarchique d'autre part, Racine, l'homme, ne pouvait que tendre.

Les principes philosophiques que les règles de composition impliquent du point de vue de l'auteur, impliquent du point de vue du spectateur une morale de l'

action analogue. La théorie de la catharsis, telle que Racine la comprend, se rattache à l'idéologie politique et morale d'Aristote fondée sur l'idée d'harmonisation de la pensée et de l'action dans un mouvement continu et alternatif. Racine traduit ainsi la fameuse sentence d'Aristote: "La tragédie est l'imitation d'une action grave et complète. Cette imitation se fait par un discours, un style composé pour le plaisir. Elle ne se fait pas par un récit, mais par une représentation vive, qui excitant la terreur et la pitié purge et tempère ces sortes de passions." Et il la commente ainsi: "C'est à dire qu'en émouvant ces passions elle leur ôte ce qu'elles ont d'excessif et de vicieux et les ramène à un état conforme à la raison." Ceux des exégètes d'Aristote qui voient dans la "purgation" tragique une sorte de bistouri scalant la terreur et la pitié de l'âme du spectateur, comme s'il s'agissait de dangereuses tumeurs, imputent à Aristote un étrange vouloir moralisateur. Une telle opération ferait du courage et de la dureté de coeur les qualités idéales du caractère humain. Le plaisir tragique consisterait à recevoir un renouveau d'endurance et de fermeté à la face du malheur immérité dans son inéchaupabilité même. Si tant est qu'elle est utile à l'Etat, la tragédie serait bien faite pour former une nation de spartiates, d'individus qui parce qu'endurcis impose comme une vertu le règne de la dureté. On est loin de la pensée d'Aristote et de celle de Racine. Le but de la

tragédie n'est pas de purger, d'expurger ces "passions" de l'âme mais de l'en épurer, c'est à dire d'ôter à celles-ci leur élément passionnel pour les ramener à leur état d'émotions biologiques. C'est à l'idée d'équilibre émotionnel que réfère la théorie de la catharsis, un équilibre dont dépend une vision d'harmonie sociale inconciliable avec une normalité culturelle, un humanisme fondé sur les notions d'absolu et d'autorité, un pseudo-matérialisme métaphysique qui fait de la vie un spectacle et non une réalité.

Hors de tout contexte dramatique, lorsque la vie affective des individus est gouvernée par les émotions de la crainte et de la pitié jusqu'à teindre l'atmosphère sociale toute entière, l'ordre social et politique témoigne d'un malaise, un déséquilibre. Ces émotions sont en effet des réactions pathologiques et intellectuelles à un système violent et répressif qui change leur essentielle nature en passions. Évaquant tout à la fois la souffrance et l'agression, le nom de passions par lequel Aristote et Racine les désignent, définit proprement ces émotions. Auteur de passions dont il se nourrit, un tel système peut ainsi justifier sa nature violente et répressive, et ce au nom même de la nature. La passion n'est pas un phénomène naturel mais culturel; et la moralité est une institutionalisation de l'affectivité. Une institution définit une forme généralisée d'affection productrice d'un certain type d'actions.

Paralysante, la terreur force au repliement sur soi, à une regression dans le développement moral et intellectuel, à une abnégation du jugement. Chez les individus dits forts -ceux qui cherchent à la surmonter- elle libère une énergie aveugle, violente et incohérente. Des héros cornéliens comme Médée, Cléopâtre, Attila en sont d'éclatants portraits. Chez les autres, les faibles -ceux qui se soumettent- la terreur prend le visage de la pitié. La pitié n'est que l'expression d'un altruisme passif, une déformation ou blocage de la force active et productrice qu'est le sentiment de l'amour, en somme un amour impuissant. "Vous que j'ai plaint, enfin que je voudrais aimer" (II,2) Hermione soupire à Oreste dans un instant de répit que lui accorde la violence passionnelle semeuse de terreur dont elle est le prototype. Selon que l'individu est un fort ou un faible, paré du nom de vertu, le pouvoir de surmonter la terreur ou de s'adonner à la pitié s'appelle honneur ou devoir et toujours s'oppose à l'amour, à l'unique force génératrice d'action morale.

Parce que dans la tragédies les émotions de la terreur et de la pitié sont dirigées sur des objets dignes d'admiration, leur stimulation participe à la formation caractérielle du spectateur. Et parce que ces objets sont puissants, responsables de l'ordre et de la vitalité de la communauté, leur provocation participe à la formation civique du spectateur, au développement de

son sens de la justice et de la liberté. Une vie sociale et politique équilibrée, juste, dépend d'abord de la nature morale des individus et la moralité est l'effet d'un sain équilibre émotionnel. Etre touché par les malheurs et souffrances immérités du héros tragique, sentir terreur et pitié au spectacle d'une dislocation de l'équilibre naturel qui veut qu'au bien corresponde le plaisir et au mal la souffrance, en d'autres termes ressentir par rapport à une juste cause, d'une manière conforme à la raison, c'est précisément en cela que consiste la vertu. Etre vertueux, ce ne serait donc pas implique la théorie aristotélicienne qui lie la catharsis à la notion de plaisir tragique²⁴, se conformer à la normalité morale, ce ne serait pas réduire le champ des possibilités humaines en refoulant la force sous-jacente aux émotions: le désir. Refoulé, le désir, comme nous l'apprend la psychanalyse, menace toujours d'exploser sous des formes perverses, violentes, monstrueuses. Racine est un maître dans la peinture de ces sortes d'explosions, de la passion -passion amoureuse ou passion de la gloire- qui toujours se définit comme une explosin du désir refoulé.

Si l'on songe de surcroît que la tragédie, spectacle de l'explosion de la répression, évolue dans un contexte politique, il n'est pas surprenant d'après ce que nous avons dit plus haut que la catharsis soit exclusivement relative à l'action simultanée des deux affections

tragiques. Le caractère politique de la tragédie est la pierre angulaire du conflit tragique où en termes de morale sociale s'oppose l'honneur et l'amour et en termes de réalité humaine, des expressions différentes du besoin essentiel d'autorité. En somme, dans la tragédie, dans la pratique, dans le discours, c'est la nature du politique qui détermine a priori la nature du conflit tragique. Et c'est cette détermination qui en soi constitue l'essence du tragique parce qu'une nature du pouvoir, de l'Etat, cela n'existe pas. Seul existe à l'état de nature le besoin d'autorité, le besoin de créer ou d'aimer. L'Etat n'est pas un objet naturel -il n'y a pas d'objets dans la nature- mais est la création d'une certaine pratique: une chose. En sa qualité d'agent épurateur du caractère passionnel de la crainte et de la pitié, de restaurateur de la nature, la fonction ultime de la tragédie est de mettre en question la valeur intrinsèque du pouvoir, de la notion même d'Etat qu'elle révèle à sa juste mesure: faux objet naturel qui semble déterminer la conduite des individus, semble seulement, car il n'existe que par rapport à elle. Les choses n'existent que par relation et la détermination de cette relation est leur explication même.

Lorsqu'Aristote démontrait combien utile et nécessaire est la poésie à l'Etat et à la vie sociale, il ne pensait pas à un ordre social gouverné par un roi-philosophe car il ne se représentait pas la société comme une

totalité régentée par la force d'une connaissance absolue et certaine du bien mais comme une totalité qui dérive son unité et sa cohérence du libre jeu d'énergies créatrices et différenciées, exactement comme il concevait la composition d'une oeuvre d'art. La vision d'Aristote s'inscrit dans la même lignée que celle de Pascal -à certains égards, nous l'avons vu- et que celle de J.J. Rousseau qui conçoit un mode social d'existence fondé sur un "contrat" où sont liées dans un rapport d'autorité réciproque la volonté générale et la volonté individuelle. L'amour est le principe créateur de l'harmonieux accord de ces volontés, l'amour, ou encore l'art. "La constitution de l'homme, écrit Rousseau, est l'ouvrage de la nature, celle de l'Etat est l'ouvrage de l'art."²⁵ Ce rapport de volontés est structurellement analogue au rapport d'autorité qui lie l'auteur à son oeuvre, un rapport, non d'aliénation, mais de création réciproque qui n'a d'origine qu'elle-même: l'homme crée l'oeuvre, l'oeuvre le crée. Chez Racine ce rapport est de nature tragique. Phèdre est la tragédie de l'homme qui renie son créateur. Dénouement de son existence esthétique, Phèdre représente aussi pour Racine la négation de la tragédie, le refus de la création lorsqu'elle avoue que l'essence de l'autorité n'est pas la crainte mais l'amour, une force qui par nature nie la notion de culpabilité originelle et ainsi massacre le vieux monstre de la fatalité. C'est l'âme même de la tragédie qui s'

éteint avec Phèdre.

Pénétrons enfin l'univers de Phèdre.

Spectateurs, membres universels de la société du spectacle, nous avons été appelés dans l'enceinte du théâtre, fastueux tribunal, pour juger un sûr coupable dont la mort doit nous édifier sur notre condition, nous régénérer et même nous innocenter. Le rituel sacrificatoire de la victime émissaire -le héros tragique- apparaît dans Phèdre sous la forme explicite de procès: procès de la faute par lequel la tragédie accomplit sa fonction purificatrice. Tout le plaisir tragique consiste à saisir les origines de la faute, à comprendre par l'action simultanée de la pensée et du senti comment et pourquoi l'individu a perdu contrôle de lui-même, de l'état de maître est tombé à celui d'esclave. L'enquête criminelle se poursuit ici au rythme des élans affectifs de personnages subissant le joug de lois morales, sociales et politiques, lois dont le mythe, tel que Racine l'utilise, en révèle l'essence. Devant Thésée, le Juge, l'Epoux, le Père, la Loi, l'Ordre, Oenone accuse le fils pour camoufler la Faute et protéger l'honneur de l'Epouse et de la Mère. Aricie, l'amante, accuse à mi-mots la rivale, l'ennemie, pour protéger l'amant. Par crainte et orgueil, Hippolyte, le Fils, héroïquement endure les accusations du père, à l'honneur duquel il se sacrifie. Phèdre sacrifie au démon de la jalousie, Thésée au démon

du rationalisme. L'honneur, la jalousie et le rationalisme figurent les forces de la Faute.

Une telle tempête de poussées affectives motivées par des valeurs apparemment contradictoires ne peut être que fatale à la maison du roi, à la société et à ses institutions. A la mort attendue de la victime originelle, Phèdre, une incarnation de l'éternel coupable, vient s'ajouter la mort de la bassesse humaine, Oenone, et, épouvantablement irrationnelle, mais lui faisant pendant, celle, selon toutes les apparences, de l'innocent Hippolyte. "Qui est coupable?" demande Thésée en représentant de la loi. A la vue du malheur non mérité, seule s'élève une silencieuse terreur qui accuse les dieux. "Qui est coupable?" demande ce qui en nous s'apitoie et tremble pour Phèdre, demande le spectateur qui médite sur la qualité de son plaisir et s'y adonne comme le signe indéniable d'une vérité dont il pressent la valeur de vie. Aucune force métaphysique, certes, serons-nous en mesure de répondre, si ce n'est cet entêtement qui consiste à faire de l'honneur (la gloire dit Racine) la valeur fondatrice de la vie et à y voir la marque suprême de l'autorité. Sanctifiée par la raison, cette valeur erronée dans la mesure même où elle nie la vie combat inlassablement le désir. Nous verrons comment, chez Racine, l'individu affirme le mal foncier de sa nature quand sa pensée prend corps dans l'acte de parler, quand il affirme son existence profonde et entière. Donné sa notion

chrétienne de la nature humaine, selon Racine, vivre ou parler c'est fatalement mettre au monde le mal ou préférer l'inavouable dans un monde répressif et sélectif. D'autre part, "le souci de la gloire", le besoin vital d'être accepté et reconnu par la communauté, reconnaissance sans laquelle il n'est ni de vie ni de bien, finit de même par avouer un mal. Dans la tragédie racinienne, le principe de la gloire ne triomphe que par sa force de négation du mal dans la mesure où la morale tragique reflète la morale chrétienne qui définit le bien comme une valeur réactive au mal, non pas comme la force d'affirmer mais celle de nier. Employer toute l'énergie vitale pour activement nier le mal telle est la fonction de la gloire qui apparaît ainsi comme une imminente vertu. La poursuite de la gloire est dite garantir le bien mais elle ne peut s'autoriser sans alimenter le mal dont l'existence justifie la sienne. Dans Phèdre, la gloire se définit comme une vertu fonction de l'existence du vice signifié par le désir, tout comme le silence est une vertu en regard de la parole qui toujours menace, quand elle est authentique, de préférer et de propager le mal.

A Thésée, le civilisateur, symbole de l'éternel masculin à la poursuite de l'action glorieuse s'oppose Phèdre, symbole de l'éternel féminin immobilisé dans l'action honteuse. Action et passion sont antonymes si l'on donne au terme passion sa signification première:

souffrance que l'âme endure quand agir sur et dans le monde est impossible. Mais la poétique racinienne proclame la vraie gloire de Phèdre, le triomphe du principe créateur, de la divine sauvagerie qui fait voler en éclats les idoles de la gloire érigées au dieu du silence. Tout comme Chrétien et Pascal, dans Phèdre, Racine montre et, tacitement sa retraite l'affirme, que la recherche de la gloire comme vertu première perpétue le malheur et autorise la morale tragique, une morale du refus de la vérité. Savoir se libérer n'est rien, secrètement entrevoir une vérité n'est rien. Comme le dit l'immoraliste de Gide, "l'ardu c'est savoir être libre," c'est à dire, savoir parler de façon telle à se faire entendre et accepter par les autres ainsi libre.²⁷ Il n'est pas de libération sans pouvoir de parler ou d'écrire, pouvoir de révélation qui définit la seule vraie autorité: celle du créateur. Mais il faudra attendre la libération de Froust et l'histoire de l'accès à l'écriture pour clairement entendre et comprendre la vérité cachée que, comme malgré eux, Chrétien, Pascal et Racine révélaient.

L'étude de la concordance entre la dialectique du silence et de la parole d'une part, et la dialectique de la gloire et du désir d'autre part, mettra en valeur la dialectique du principe d'autorité comme pouvoir d'infliger la crainte et la pitié et du principe d'autorité comme pouvoir de donner et de créer.

Seul parmi les personnages principaux Thésée reste vivant. Délivrée de la subversion, de la "souillure," la Loi demeure intacte, plus immuable, plus juste, plus pure que jamais grâce au sacrifice de Phèdre l'impure victime: "Et la mort à mes yeux déroband la clarté/ Rend au jour qu'ils souillaient toute sa pureté" (1643-4). Sur l'avant-scène d'un monde pétrifié de lumière,²⁸ Thésée énonce la vérité explicite de la pièce. Cette vérité se résume à un mot d'ordre absolu: Oublions; faisons silence sur ce qui a causé nos malheurs, ne permettons pas au souvenir de la faute d'affecter l'ordre établi: "D'une action si noire/ Que ne peut avec elle expier la mémoire!" (1645-6). Oublions le temps des assassins, classifions les erreurs où nous ont induits les dieux et dont nous ne sommes donc pas pleinement responsable, oublions ce qui ne fut qu'une "noire" vision, un cauchemar; soyons généreux, laissons la vie reprendre ses droits et affirmer le bien de notre nature; voici revenu le temps des réjouissances et du pardon. Pardonnons donc à nos ennemis d'hier, nos rassurants semblables dont les fautes ne possèdent aucune commune mesure avec la Faute, et honorons la mémoire de l'innocence que notre raison défaillante et des dieux trop serviles nous ont fait perdre. La dernière réplique de Thésée donne curieusement la pas à la comédie:

Allons de ce cher fils embrasser ce qui reste,
 Expiar la fureur d'un vœu que je déteste:
 Rendons-lui les honneurs qu'il a trop mérités;

Et pour mieux apaiser ses mânes irrités,
Que malgré les complots d'une injuste famille,
Son amante aujourd'hui me tienne lieu de fille!

L'erreur de Thésée est double: elle porte à la fois sur les conséquences morales de son acte et sur le fait qu'il ne savait pas qu'il condamnait à mort un innocent. Sa reconnaissance, son discernement d'après coup est toutefois simple: il se reconnaît coupable d'avoir agi sur da faux témoignages mais reporte la responsabilité de son acte sur d' "inexorables dieux" qui l'honorent de leurs "faveurs meurtrières". En somme, il se disculpe. Comme Leo Spitzer le note,²⁹ les cris d'horreur par lesquels il interrompt le récit de Thérémène: "Dieux".../ "les dieux impatients ont hâté son trépas!" ne trahissent pas autant son regret pour son fils ou l'horreur de son erreur que sa consternation devant le fait qu'il fut le jouet des dieux. Thésée n'émerge pas de la tragédie éclairé sur lui-même, riche d'une nouvelle conscience; aveugle, il le fut, aveugle il demeure parce que telle est sa condition d'homme dans un monde manipulé par des forces toutes puissantes mais tout aussi aveugles que lui. La fatalité apparaît comme une force d'aveuglement interne projetée sur des objets extérieurs. Lorsque dans la scène finale Phèdre paraît, Thésée énonce sa résignation à son humaine et tragique condition: "Je consens que mes yeux soient toujours abusés.../ Sans que j'aie chercher d'odieuses lumières... (1599-1602). Fuir la réalité du monde est pour un court instant le seul désir de

Thésée:

Laissez-moi, loin de vous, et loin de ce rivage,
De mon fils déchiré fuir la sanglante image.
Confus, persécuté d'un mortel souvenir,
De l'univers entier je voudrais me bannir. 1605-8.

Mais ce n'est que le vœu d'un instant. Ses devoirs et le souci de préserver son image le rappellent à l'ordre. Dans la réplique finale Thésée semble déjà avoir stoïquement surmonté sa douleur et être prêt à assumer ses fonctions de roi qui l'obligent à adresser au monde le glorieux sourire de l'espoir.

La tragédie de Thésée est la tragédie de l'oubli volontaire, du silence forcé qui caractérisent l'ordre auquel, pure et injuste victime, ce héros appartient. Il s'agira de circonscrire cette tragédie pour la comparer à la tragédie de Phèdre dont le héros bien que victime impure et donc juste est certainement tragique. En effet, deux tragédies se cotoient dans Phèdre dont la poétique de deux mythes révèle la signification. La réalité dramatique d'Hippolyte est le point de concours de ces deux ordres tragiques.

Le mythe de Thésée retrace l'histoire de la fondation du monde civilisé, de l'accès à la gloire qui assure au héros une toute puissante autorité sur le monde qu'il gouverne. Avant et après le retour de Thésée tous les personnages de la tragédie manifestent vis à vis du roi-père-époux une crainte qui se confond au respect pour un prestige et une force quasi surnaturels. La

figure de l'autorité est exaltée et honorée à chacune de ses évocations:

Quand tu me dépeignais ce héros intrépide 77
 La mort vous a ravi votre invincible époux 139
 La mort seule, bornant ses travaux éclatants 467
 De son époux trahi fuit l'aspect redoutable 874
 Et moi, fils inconnu d'un si glorieux père 945
 ... quel funeste nuage,
 Seigneur, a pu troubler votre auguste visage? 1043
 Votre voix redoutable a passé jusqu'à moi 1168
 Prenez garde, Seigneur. Vos invincibles mains 1443

Thésée est le héros qui a réussi à gagner l'autorité souveraine dont Étéocle et Polynice cherchaient les principes tout en les appliquant à leurs dépens. La création de l'ordre institutionnel est le fruit d'une insatiable et terrifiante violence qui vaut à Thésée, son créateur, d'être plus craint qu'aimé. Polynice l'affirmait: la crainte est l'unique condition de l'ordre à défaut d'amour. Le massacre d'innombrables monstres et bandits valurent à Thésée son renom et l'institua protecteur des valeurs humaines. Leurs noms aux sonorités terrifiantes se bousculent dans un seul vers et leur mémorable châtiment est évoqué dans deux vers supplémentaires avec la force d'un raccourci qui résonne sourdement:

Les monstres étouffés et les brigands punis,
 Procuste, Cercyron, et Scirron, et Sinnis,
 Et les os dispersés du géant d'Epidaure,
 Et la Crète fumant du sang du Minotaure. 79-82.

Les monstres apparaissent comme des forces irrationnelles et primordiales que le héros civilisateur a progressivement éliminés fondant et consolidant ainsi le règne de

l'humanité. Cette violente rationalisation du monde semble être liée à la consolidation du pouvoir politique de Thésée qui n'exigea pas moins de violence. Aricie se lamente au souvenir du massacre de toute une communauté de frères, descendants de la mère originelle, de la Terre:

Reste du sang d'un roi, noble fils de la Terre,
Je suis seule échappée aux fureurs de la guerre:
J'ai perdu, dans la fleur de leur jeune saison,
Six frères... Quel espoir d'une illustre maison!
Le fer moissona tout; et la terre humectée
But à regret le sang des neveux d'Erechtée. 421-6.

Tout comme le sang du Minotaure "a fait fumé" la terre de Crète, le sang des Pallantides fit fumer la terre d'Athènes:

Assez dans ses sillons votre sang englouti
A fait fumer le champ dont il était sorti. 503-4.

Que ce soit celui de monstres féroces, ou d'audacieux rebelles ou encore du demi-frère de Phèdre, le fruit du désir pervers, le sang écoulé est toujours la base de l'autorité rationnelle. Finalement, Thésée qui a délivré de son monstre la lointaine Crète et qui, roi d'Athènes, a assuré la prospérité de la cité ("Athènes, par mon père accrue et protégée, / Reconnut avec joie un roi si généreux... 498-9) a assaini le monde grec et l'a rendu sauf aux voyageurs, prêt pour le développement de la civilisation:

Déjà plus d'un tyran, plus d'un monstre farouche
Avait de votre bras senti la pesanteur;
Déjà de l'insolence heureux persécuteur,
Vous aviez des deux mers assuré les rivages;
Le libre voyageur ne craignait plus d'outrages;
Hercule, respirant sur le bruit de vos coups,

Déjà de son travail se reposait sur vous. 938-44.
Le travail civilisateur est avant tout un travail de répression violente et c'est unique moitié de la légende du héros qu'Hippolyte, "de tous temps opposé à l'amour," considère glorieuse.

L'histoire des amours de Thésée se confond à l'histoire de la conquête des monstres et des bandits. La poursuite de la gloire et de celle de la satisfaction du désir s'emboîtent parfaitement le pas. Les prouesses amoureuses de Thésée n'en accuse toutefois pas moins un caractère répressif. Le dompteur de forces de la nature terrifiantes et obscures est aussi un insatiable et vorage conquérant en matière amoureuse. Comme l'atteste Hippolyte, de même qu'aucun monstre ne lui échappa, aucune proie féminine ni ne lui résista, ni ne parvint à le fixer (à l'exception de Phèdre peut-être). Au même titre que les monstres et les rebelles, les objets de son désir sont les victimes sacrifiées à un violent désir de pouvoir:

Mais quand tu me récitais des faits moins glorieux,
Sa foi partout offerte, et reçue en cent lieux;
Hélène à ses parents, dans Sparte dérobée;
Salamine témoin des pleurs de Périclès;
Tant d'autres, dont les noms lui sont même échappés,
Trop crédules esprits que sa flamme a trompés!
Ariane aux rochers contant ses injustices;
Phèdre, enlevée enfin sous de meilleurs auspices...

83-90.

Thésée n'est pas le héros-chevalier de l'amour; il use de l'amour au profit de sa propre gloire que motive un vouloir répressif. Dans l'ordre de la gloire qu'il

incarne, le désir n'est pas une force créatrice mais destructrice.

Si la recherche de la gloire et la recherche du plaisir sont fonctions l'une de l'autre pour Thésée, cette mécanique n'est plus que celle d'un âge révolu que les autres protagonistes ont dépassé. ou pour mieux dire perfectionné.³⁰ Phèdre, Hippolyte et Aricie sont les représentants de l'ordre social et politique que Thésée a instauré et fixé. Ils en subissent la loi répressive qu'ils ont complètement intériorisée. Que le désir soit pardonnable ou non, il est coupable. Malgré la nature pardonnable de son désir fidèle par rapport à l'inconstance polygame de Thésée, Hippolyte n'est pas épargné un sentiment de culpabilité qui face au roi le rapproche de Phèdre:

Dieux! que dira le Roi? Quel funeste poison
L'amour a répandu sur toute sa maison!
Moi-même, plein d'un feu que sa haine réprouve,
Quel il m'a vu jadis, et quel il me retrouve! 991-4.

Dans l'ordre futuriste qu'Hippolyte incarne, l'énergie dont se nourrit la poursuite de la gloire et qui est nécessaire à la consolidation du pouvoir ne peut être absorbée par l'amour. L'amour est fatal à la gloire. Amoureux, Hippolyte cesse son entraînement à l'héroïsme, à la carrière de héros à laquelle il se destinait quand encore orgueilleusement chaste:

On vous voit moins souvent, orgueilleux et sauvage,
Tantôt faire voler un char sur le rivage,
Tantôt, savant dans l'art par Neptune inventé,
Rendre dociel au frein un coursier indompté. 129-32

Mon arc, mes javelots, mon char, tout m'importune;
 Je ne me souviens plus des leçons de Neptune;
 Mes seuls gémissements font retentir les bois,
 Et mes coursiers oisifs ont oublié ma voix. 559-62.

Bien que Phèdre soit la cause directe de la mort d'Hippolyte, c'est toutefois parce que les chevaux, des monstres domptés, ont oublié la voix de leur maître qu'il ne pourra en réchapper. Les deux derniers cités justifient par avance le comportement des chevaux que Thérémène relate:

La frayeur les emporte; et, sourds à cette fois,
 Ils ne connaissent plus ni le frein ni la voix;
 En efforts impuissants leur maître se consume...1535-7.

Destructeur et fatal, c'est ainsi que dans le mythe du séducteur ébauché aussitôt que Thésée est tenu pour mort, est défini le désir. L'insatiabilité du désir infidèle conduit jusqu'à l'extrême du possible: au lit du dieu des morts. Phèdre qui rêve d'un ordre, nous le verrons, où la fidélité est valeur première, rejette cette image de Thésée incompatible avec son idéal d'amour et de gloire:

...non point tel que l'ont vu les enfers,
 Volage adorateur de mille objets divers,
 Qui va du dieu des morts déshonorer la couche...635-7.

La voix de la conscience populaire surenchérit sur l'aspect à la fois merveilleux et terrifiant de la mort du héros transgresseur des lois monogames, crime qu'Ismène, confidente d'Aricie, associe au massacre des rebelles à l'autorité de Thésée. Répresseur, il est puni par sa propre loi:

On sème de sa mort d'incroyables discours.
 On dit que, ravisseur d'une amante nouvelle,
 Les flots ont englouti cet époux infidèle.
 On dit même, et ce bruit est partout répandu,
 Qu'avec Pirithoüs aux enfers descendu,
 Il a vu le Cocyte et les rivages sombres,
 Et s'est montré vivant aux infernales ombres;
 Mais qu'il n'a pu sortir de ce triste séjour,
 Et repasser les bords qu'on passe sans retour.
 380-88.

Suivant les lois répressives de l'ordre institutionnel, les mêmes flots qui "ont englouti" le coupable par excès amoureux, engloutiront aussi Oenone, coupable par excès de conscience de l'honneur et Hippolyte, victime à la fois du désir monstrueux et de son propre silence garant de l'honneur paternel, périra par le monstre de Neptune, dieu de la mer. L'ordre est glouton; il se nourrit à la table royale de l'honneur.

L'exploit final de Thésée résume la signification de son mythe où honneur, répression et violence apparaissent membres de la même équation. L'adultère et le châ-timent d'un monstrueux tyran assoiffé de sang sont encore accouplés dans l'ultime prouesse du héros. Il est vrai que ce n'est pas lui l'adultère, mais son ami Pirithoüs à qui il hésite de venir en aide, qui finit par être dévoré par des monstres alors que Thésée demeura seul pour infliger au tyran la loi vengeresse de l'honneur:

Je n'avais qu'un ami: son imprudente flamme
 Du tyran de l'Epire allait ravir la femme;
 Je servais à regret ses desseins amoureux...
 J'ai vu Pirithoüs, triste objet de mes larmes,
 Livré par ce barbare à des monstres cruels
 Qu'il nourrissait du sang des malheureux mortels.
 Moi-même il m'enferma dans des cavernes sombres,
 Les dieux, après six mois, enfin m'ont regardé:

J'ai su tromper les yeux de qui j'étais gardé.
D'un perfide ennemi j'ai purgé la nature... 957-69.

La loi de la représaille appliquée au nom de l'ordre de nature et de l'ordre moral, de l'honneur pris comme une vertu, semble être la Loi qui dans la tragédie du désir coupable tient le rôle d'une juste fatalité.

Le comportement de tous les membres de l'ordre social et politique que Thésée a créé est réglé par le principe d'une autorité d'essence répressive et moralisée par la figure de l'honneur. Terrifiante quand extériorisée, implacable quand silencieuse, la force vengeresse de l'honneur opère dans le monde de la tragédie avec toute la violence despotiquement rationnelle que Thésée exerce sur la nature insoumise. Mais l'honneur s'avère impuissant à combattre la force instinctuelle qu'il cherche à réprimer. La cité envahie par le retour du refoulé -le désir- en l'absence du réprimeur, ne peut, même après le retour de celui-ci, retrouver son équilibre. Contre la conscience coupable (Phèdre et Hippolyte), contre la conscience esclave (Oenone), la conscience qui se nie (Hippolyte), contre toutes ces formes de conscience dont il est l'auteur, l'honneur apparaît non seulement comme une arme inefficace et dangereuse, mais aussi comme l'expression formelle du mal. Voici.

Thésée revient à Trézène entièrement dénué du pouvoir autoritaire qu'il faisait peser sur elle. En fait

il subit lui-même la terreur que sa loi engendre:

Que vois-je? quelle horreur dans ces lieux répandue
Fait fuir devant mes yeux ma famille éperdue? 954

Et moi-même, éprouvant la terreur que j'inspire 977

Celui qui en Epire "a su tromper les yeux de qui il était gardé," sera dupé par Oenone, l'esclave de l'honneur, principe dont en tyran elle s'arme pour commettre le crime parfait. Pour Oenone, pour le coupable, sauver l'honneur c'est sauver la vie et sacrifier la vérité (la vertu) que ce principe est, selon la morale sociale censé préserver:

Mais, le sang innocent dût-il être versé,
Que ne demande point votre honneur menacé?
C'est un trésor trop cher pour oser le commettre.
Quelque loi qu'il vous dicte, il faut vous y soumettre,
Madame; et pour sauver votre honneur combattu,
Il faut immoler tout, et même la vertu. 903-8.

La pièce à conviction qu'elle fournit à Thésée est d'autant plus importante que l'épée est le signe spécifique de la gloire, le signe d'une autorité qui s'affirme par sa violente force de répression.³¹ Dans un monde rendu à sa sauvagerie originelle en l'absence de son dompteur, dans un monde infesté de monstres (Phèdre et Hippolyte sont tous deux qualifiés de monstres: 701; 884; 1045; 1444) le principe de l'honneur est retourné sur lui-même et devient l'agent de la destruction quand il était l'effet de la consolidation de l'ordre politique et social, le prix de la victoire sur les monstres. On peut dire qu'Oenone est le monstre qu'a engendré l'honneur, créature que Phèdre horrifiée dans sa conscience morale révoque

et envoie à sa perte:

Je ne t'écoute plus. Va-t'-en monstre exécrable.
1317.

L'instrument d'une morale répressive, l'honneur n'est pas une vertu absolue qui peut se définir comme la forme que prend un besoin humain essentiel quand il est mis en vigueur, accepté, reconnu et authentifié par la communauté et dont il assure en retour la validité morale. Telle est par exemple la valeur morale du devoir quand il est l'expression sociale de l'amour. L'honneur est la forme que prend la force de répression, force que l'autorité considère dans ses fonctions civilisatrices comme un besoin. Et c'est justement parce que l'honneur n'émerge pas d'un besoin essentiel mais de la volonté d'imposer un système moral, un système de contrôle, qu'il s'exprime par la violence. Le mensonge d'Oenone est une forme d'agression, une réaction en quelque sorte logique à la crainte du châtiment ou du sentiment de culpabilité dont se nourrit l'honneur. En digne et fidèle membre de la communauté qui doit sa stabilité à sa force d'imposer silence au désir, Oenone implore que silence soit fait sur l'impardonnable perversité de Pasiphaë dont Phèdre a hérité:

Oublions-les, Madame. Et qu'à tout l'avenir
Un silence éternel cache ce souvenir. 251-2.

Ainsi, c'est pourquoi quand proférée la parole est forcément mensongère. L'adhésion au code de l'honneur provoque une forme de discours où est dit ce qui n'est

pas parce que l'honneur impose à ses adhérents une version de la réalité qui ne correspond pas à leur propre réalité. Quand l'individu se définit coupable, quand il a intériorisé la force de répression, il ressent sa force morale comme extérieure à lui-même, comme une obligation, et ses actions ne sont pas gouvernées par un besoin moral, par le principe inné du bien, mais par sa force d'identification à la répression. Plus il se fait violence, plus il est maître dans l'art de s'identifier à la force répressive, plus il exerce de maîtrise sur lui-même et plus il acquiert d'autorité dans et sur le monde.³² Le prix dont il paye cette autorité qui le couronne de gloire est élevé: un mensonge perpétuellement renforcé sur les besoins de sa propre nature, qui, si accidentellement mis à jour, éclatent dévastateurs.

Tout comme Oenone parle et ment pour préserver intact l'honneur de Phèdre, ce "cher trésor" vital, Hippolyte se tait, se retient de proférer le vrai pour préserver intact l'honneur de Thésée dont dépend l'harmonie de la communauté, sa cohérence morale et politique:

D'un mensonge si noir justement irrité,
Je devrais faire ici parler la vérité,
Seigneur; mais je supprime un secret qui vous touche.
Approuvez le respect qui me ferme la bouche.^{1087-90.}

Se déclarant à Aricie, Hippolyte avoue qu'amoureux il a perdu tout sens de son identité: "Maintenant je me cherche, et ne me trouve plus" (548). Expulsé par son père

de la communauté régie par la loi de l'honneur par rapport à laquelle il se définit, il sait qu'il perd aussi toute possibilité d'être jamais accepté, reconnu, identifié par les autres. La norme politique et morale de Thésée est de fait universelle:

Tu parais dans ces lieux plein de ton infamie!
Et ne vas pas chercher sous un ciel inconnu,
Des pays où mon nom ne soit point parvenu?
1050-2
Chargé du crime affreux dont vous me soupçonnez,
Quels amis me plaindront, quand vous m'abandonnez?
1044-5.

La parole mensongère et le silence respectueux sont des modes d'expression analogues de la loi de l'honneur considérée comme le garant de la vie telle que la définit la morale répressive. Du seul point de vue de l'action dramatique, Hippolyte pérît victime de sa soumission à la loi de l'honneur qui, en ce qui le concerne, est la loi du silence. Son silence gardien de l'honneur de Thésée apparaît être fonction immédiate de son propre silence charnel, une stérilité dont il tire orgueil et qui constitue même le signe privilégié de sa gloire:

Seigneur, je crois surtout avoir fait éclater
La haine des forfaits qu'on ose m'imputer.
C'est par là qu'Hippolyte est connu dans la Grèce.
J'ai poussé la vertu jusques à la rudesse:
On sait de mes chagrins l'inflexible rigueur.
1107-11.

C'est parce que sa chasteté fait l'objet de son orgueil qu'Hippolyte se contraint à un silence respectueux quand accusé d'impiété sexuelle. Tout comme le mensonge, l'orgueil est l'un des ressorts du processus de la répression. Dans l'orgueil, dans l'orgueilleux silence défensif d'

Hippolyte s'exprime le plaisir qu'un individu ressent quand il réussit à s'identifier au pouvoir qui l'a réprimé et qui exige sa soumission. L'orgueil est la forme défensive sous laquelle s'exprime la répression alors que le mensonge en est l'expression agressive. Refusant de nommer l'auteur du crime dont il est accusé c'est donc en quelque sorte son propre honneur qu'Hippolyte entend protéger et affermir. Et c'est pourquoi Aricie, chez qui le désir est l'instrument de sa gloire et de sa libération, ne peut comprendre la valeur de ce silence obstiné. Suivant sa conception de l'honneur, le mutisme d'Hippolyte ne lui semble être que "caprice":

Défendez votre honneur d'un reproche honteux,
Et forcez votre père à révoquer ses vœux:
Il est temps encor. Pourquoi, par quel caprice,
Laissez-vous le champ libre à votre accusatrice?
1335-8.

Mais celle sur qui pèse l'interdiction d'aimer (105-110), celle qui est donc involontairement captive de la même loi répressive de l'honneur, se pliera à la requête d'Hippolyte et observera l'implacable loi du silence concernant l'originelle culpabilité du désir:

Madame; et que jamais une bouche si pure
Ne s'ouvre pour conter cette horrible aventure.
1349-50.

Le vœu d'Hippolyte sera finalement exaucé: il accédera à la gloire qu'il envie à son père -dans la mort:

Assez dans les forêts mon oisive jeunesse
Sur de vils ennemis a montré son adresse.
Ne pourrai-je en fuyant un indigne repos,

D'un sang plus glorieux teindre mes javelots?
 Vous n'aviez pas encore atteint l'âge où je touche...

933-7

Et moi, fils inconnu d'un si glorieux père...

945.

Dans la mort seule, Hippolyte réalisera le désir qu'il exprimait déjà en se montrant l' "implacable ennemi des amoureuses lois" afin d'égaliser la gloire du héros qu'une "inconstance fatale" diminuait à ses yeux de moitié:

Heureux si j'avais pu ravir à la mémoire
 Cette indigne moitié d'une si belle histoire!

93-4.

Selon son vœu, sa mémorable mort l'élève au rang de héros:

Ou que d'un beau trépas la mémoire durable,
 Eternisant des jours si noblement finis,
 Prouve à tous l'univers que j'étais votre fils.

950-2.

Dans la tragédie, le mythe du tueur de monstres se perpétue par le mythe du sacrifice à la loi de l'honneur. Le monstre marin dans lequel prend physiquement forme le désir monstrueux de Phèdre est conjointement la forme que prend la loi de l'honneur. Au monstre du désir s'accouple le monstre de l'honneur, figure tragique de la morale sociale que Racine met en cause. A la violence du refoulant répond avec une intensité égale la violence de l'explosion du refoulé. Thésée et Hippolyte appartiennent au même mythe de la répression dans lequel la gloire ou honneur est la figure morale de sublimation du désir et le silence sa figure poétique. La morale tragique et l'esthétique tragique coïncident dans l'appel urgent que

plus dangereuse: le désir incestueux.

Le rôle que jouent les dieux de la tragédie, ces éléments constitutifs du mythe que j'ai jusqu'ici exclus de mon étude, ne met que plus en valeur l'idée que la fatalité est de l'ordre de la réalité sociale et psychologique. Comme F. Orlando le note, les dieux sont tour à tour la destinée et l'ordre des choses, d'aveugles vengeurs, des persécuteurs qui envoient d'irrésistibles passions, les alliés originels des forces civilisatrices, les gardiens de l'ordre établi, les témoins omniscients de tous les événements. Leurs évocations sont aussi nombrables et complexes que le sont les aspects de la réalité des personnages. Les dieux apparaissent comme les projections des destinées, des passions et des institutions humaines. La peur que les personnages ressentent à leur égard n'est que la peur qu'ils ont d'eux-mêmes et des autres, leur respect ne se fixant que sur l'ordre auquel ils appartiennent. Les dieux sont une expression poétique des travers et qualités de l'homme et de ses institutions. Un seul exemple devrait suffire pour illustrer cette affirmation. Thésée et Phèdre implorent chacun leur propre dieu qui les exaucent traitreusement, à la lettre, en méconnaissant comme ceux qu'ils protègent la réalité de la situation. Phèdre supplie Vénus de toucher le coeur d'Hippolyte qu'elle croit encore inflexible: "Déesse, venge-toi: nos causes sont pareilles" (882). Thésée supplie Neptune de punir un fils qu'il croit

coupable: "Je t'implore aujourd'hui. Venge un malheureux père" (1073).

Bien plus qu'accuser les dieux, un ordre supérieur insensible et même hostile aux hommes, Racine semble dénoncer, sous le couvert de la fiction poétique, les dangers que court un ordre humain régi par la dialectique entre la répression et le réprimé dont Freud a établi le modèle. Selon la théorie du complexe d'Oedipe, l'inceste, qui dans la tragédie est la cause essentielle de la culpabilité de Phèdre, constitue l'interdiction primordiale. C'est sur la prohibition de ce désir originel qu'est fondée la loi originelle dont, lorsqu'intériorisée ou refoulée, découlent toutes les autres interdictions qui gèrent les civilisations humaines. Dans toute communauté humaine le tabou de l'inceste est la condition de passage de l'état de nature à l'état de culture. Freud a clairement évalué le coût de la répression, les dangers que présente l'inévitable retour du refoulé, en fait toutes les contradictions et tensions qu'une telle conception de la civilisation implique:

We believe that civilization has been created under the pressure of the exigencies of life at the cost of the satisfaction of the instincts; and we believe that civilization is to a large extent constantly created anew, since each individual who makes a fresh entry into human society repeats this sacrifice of instinctual satisfaction for the benefit of the whole community. Among the instinctual forces which are put to this use the sexual impulses play an important part; in this process they are sublimated -that is to say they are diverted from their sexual aims and directed to others that are socially higher and no longer sexual. But this arrangement is unstable;

the sexual instincts are imperfectly tamed, and, in the case of every individual who is supposed to join in the work of civilization, there is a risk that his sexual instincts may refuse to be put to that use. Society believes that no greater threat to its civilization could arise than if the sexual instincts were to be liberated and returned to their original aims.³⁵

Les résultats de l'étude corrélatrice du mythe de Thésée et de la réalité sociale et politique dépeinte dans la pièce permettent d'énoncer le théorème suivant: Violent dans son travail de répression, l'ordre rationnel et autoritaire est perpétuellement menacé d'être détruit par l'explosion de l'énergie vitale qu'il cherche à maîtriser. En outre, cet ordre autoritaire se fonde sur un système moral actualisé dans la loi de l'honneur. Mais cette loi, montre encore la lettre du texte, ne parvient pas à s'établir comme un absolu parce qu'elle se nourrit de l'énergie même qu'elle détourne de sa fonction originelle qui est de satisfaire le besoin d'amour. Ce faisant, elle transforme cette énergie en crainte qui devient l'aliment de la violence. Le besoin d'amour est changé en besoin de crainte qui s'actualise dans la violence que régularise et justifie la loi de l'honneur. Ainsi, le silence, l'interdiction intériorisée de parler, est aussi une forme de violence que justifie encore la loi de l'honneur. C'est précisément ce sentiment de crainte que, selon les principes aristotéliens, le spectacle de la tragédie est censé épurer, ramener à sa juste mesure et ainsi accomplir sa véritable fonction: rétablir l'équilibre émotionnel du spectateur ou lecteur,

équilibre dont dépend sa juste connaissance du bien, et par delà, sa vision d'un ordre social harmonieux.

Le spectateur ou lecteur de Phèdre fait l'expérience d'un phénomène significatif. Dès le début de la tragédie, le coupable gagne sa sympathie. C'est pour lui qu'il craint, sur lui qu'il s'apitoie, lui qui pourtant cause la destruction de l'ordre social. Le processus d'identification émotionnelle avec le protagoniste opère à des niveaux métaphoriques différents de telle manière que par delà le message adressé aux membres de la civilisation catholique et monarchique du dix-septième siècle, le message de Phèdre s'adresse à la communauté humaine de tous les temps.³⁶ Et c'est justement parce que tous les domaines métaphoriques concourent en un point focal -le héros- que ce processus d'identification est effectif.

Le motif du péché originel est métaphorisé dans la symbolique du motif monstrueux qui appartient au mythe. Du point de vue de la théologie chrétienne -et qui plus est, janséniste- Phèdre incarne la condition tragique de l'individu, originellement coupable, sans espoir de salut, damné à moins que n'intervienne la grâce divine. La prédestination à la culpabilité de Phèdre est symbolisée par une sorte d'héritage monstrueux. Le vers le plus célèbre de la tragédie la définit dans sa dualité essentielle: "La fille de Minos et de Pasiphaë". En

utilisant à quelques vers du début de la pièce une périphrase pour désigner Phèdre, Racine crée un effet de mystère et de crainte qui opère d'autant mieux si l'on accorde à celle-ci toute sa signification. Phèdre porte en elle la conscience d'un juge effrayant et le poids de sa culpabilité. Elle est véritablement la fille de la Loi (Minos) et du Désir (Pasiphaë), la fille du Bien et du Mal. Dans toute la tragédie la voix de la Loi, une voix répressive par nécessité, se fait aussi bien entendre que la voix du Désir, de la répression, créant ainsi chez le spectateur une tension soutenue.

Au niveau de l'expression esthétique du conflit intérieur de Phèdre, l'identification émotionnelle est encore plus plausible. De la lutte entre les forces du désir subversif et les forces répressives de la morale sociale que Phèdre a totalement intériorisées, le spectateur retire un plaisir à la fois intellectuel et émotionnel, marque de l'authenticité du plaisir tragique selon Aristote.³⁷ A lui tout seul, nous le verrons maintenant, le personnage de Phèdre -ses actes et sa pensée- détermine notre expérience émotionnelle par rapport à notre expérience intellectuelle de façon telle que la tragédie procure le sentiment d'unité où sens et esprit ne font qu'un. C'est par la qualité et la portée de son art de l'imitation que le poète réussit à gagner notre sympathie, notre capacité de sentir et de penser.

L'action que Racine imite n'est rien de moins que

l'avènement à la vie signifié par un avènement à la parole. Thérémène, le tuteur et l'historien, le porte-parole de l'événement tragique, rappelle à Hippolyte qui fuit une réalité angoissante que Phèdre est "une femme mourante et qui cherche à mourir/...atteinte d'un mal qu'elle s'obstine à taire" (44-5). Pourtant, "Son chagrin inquiet l'arrache de son lit:/ Elle veut voir le jour" (148-9). Dans la douleur, assistée par Oenone sa nourrice, elle accouche de son secret. Avec l'aveu, "le comble des horreurs," la vie commence et la tragédie se déclenche. Le spectateur assiste à la tragique histoire de la naissance de la parole. Dans la tragédie, le désir illicite, dont le mythe renforce imagistiquement le caractère monstrueux, figure l'élan vital ou la parole comme des forces réduites à des formes vidées de substance par un ordre rationnel et violent. Si le processus d'identification est si complet et si dangereux il semblerait que ce n'est pas seulement parce que le désir de Phèdre est en conflit avec le tabou de l'inceste mais surtout et plus généralement parce son désir accuse une volonté de se libérer d'une autorité sans valeur réelle, c'est à dire qui ne promouvoit pas la vie. Le personnage de Phèdre questionne la raison d'une autorité qui oblitère l'existence humaine dans sa forme la plus accomplie: la mise en action de la pensée par la parole. Elle questionne donc les fondements d'une telle autorité: la croyance en l'existence du mal. Parce qu'ontologiquement

coupable, lorsqu'articulée la pensée ne peut proférer que l'interdit. Une pensée coupable est d'ailleurs aussi condamnable qu'un acte criminel. C'est ce précepte de l'éthique chrétienne que Racine rappelle dans sa préface pour se vanter de la moralité de sa pièce: "La seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même." Les mots de Phèdre confirmeraient ceux de son auteur si elle ne regrettait pas que son désir, quand bien même jamais satisfait, soit transformé en honte et en crime. Le "hélas!" de Phèdre trahit Racine:

Hélas! du crime affreux dont la honte me suit
Jamais mon triste coeur n'a recueilli le fruit.
1291-2

Ainsi bien plus que minée par l'existence latente de son crime, c'est du besoin de parler dont Phèdre est rongée, du besoin de remplir une fonction vitale qui fait toute la véritable gloire de l'être humain, ce même besoin qui nous amène, nous spectateurs, au théâtre. Quand sous la menace de son propre suicide, Oenone force Phèdre à se confesser, elle force que se manifeste un besoin dont la vie dépend. La confession, ou acte de vie, apparaît d'ailleurs comme une horreur, parler étant toujours avouer le mal, comme vivre faire le mal. La responsabilité de l'individu prédestiné au mal semble plus importante encore dans la confession qu'elle ne l'est dans l'action criminelle avouée ou gardée sous silence:

Je t'en ai dit assez. Epargne-moi le reste.
Je meurs pour ne point faire un aveu si funeste.
225

Quel fruit espères-tu de tant de violence?
 Tu frémiras d'horreur si je romps le silence. 238

Quand tu sauras mon crime et le sort qui m'accable,
 Je n'en mourrai pas moins, j'en mourrai plus coupable. 242.

L'acte de parler qui provoque le scandale est un acte d' autant plus criminel qu'il implique les autres, qu'il les engage dans un similaire processus criminel qui devient irréversible. La nature criminelle de la parole devient évidente après la déclaration à Hippolyte:

Mes fureurs au dehors ont osé se répandre.
 J'ai dit ce que jamais on ne devait entendre. 742.

Le conflit entre le besoin de parler et la nécessité de se taire est esthétiquement traduit par un mouvement d'alternance entre la lumière et l'ombre. Sur l'avant-scène du théâtre la peinture de l'amour interdit comme besoin de parler se détache douloureusement lumineuse sur un fond obscur où se déplacent menaçantes les ombres qui peuplent les mondes de Thésée et de Minos, le juge de l'ordre rationnel et le juge éternel des enfers: la réalité répressive et la conscience coupable auxquelles Phèdre est doublement vouée. L'héroïne pénètre sur la scène du monde pour rendre un dernier hommage à la nature, au soleil, laisse s'échapper sa chaleur intérieure, sa lumière, parle et en meurt. Le spectateur ou lecteur chez qui Phèdre provoque la plus forte émotion est celui qui sent combien Phèdre doit fuir la lumière, la nature ou la vérité qui sont en elle réprimés. La pureté de la

lumière que par sa mort elle croit rendre aux autres est en fait la lumière qu'il ne leur est pas donné -ou permis- de voir parce qu'elle ravivrait un sentiment d'autorité individuelle qui rendrait dérisoire l'existence de l'Autorité -celle de l'Etat et celle de la divinité de la théologie judéo-chrétienne qui toutes deux se fondent sur le même concept de culpabilité originelle. Une religion d'esclaves, comme Nietzsche l'appelle, veut une communauté d'esclaves et réciproquement.

C'est dans le concept de la gloire que fusionnent les différents domaines métaphoriques dont je viens de parler et qui permettent une si totale identification émotionnelle et intellectuelle avec le protagoniste. La gloire est le pivot structural de la tragédie. Soumise à une conscience coupable et à un désir qui ne connaît pas de bornes, disloquée par la nécessité de se taire et par le besoin de parler, suspendue entre la lumière et l'obscurité, Phèdre est déchirée par deux notions contradictoires mais inextricablement liées de sa gloire.³⁸ L'une, relative, s'oppose au désir; l'autre, absolue, s'en nourrit. L'une se définit par rapport à un ordre politique, social et moral qui reflète une théologie chrétienne modérée; l'autre, conçue à l'extérieur de tout système politique ou moral, se définit par rapport à un ordre de la création qui se rapproche par son extrême différence de la vision janséniste.

Dès l'entrée en scène de Phèdre, les deux principes de la gloire auxquels elle se rattache sont représentés unis quoique distincts l'un de l'autre. Avant de mourir et de rendre son dû à un ordre qui l'exclut, Phèdre se lève, quitte son lit et les ténèbres où agonisante de remords elle s'appliquait à détruire en elle la nature. Une périphrase accentue l'opposition entre le rythme innocent de la nature selon lequel le jour succède à la nuit et la cruauté du remords qui prive de sommeil et de nourriture:

Les ombres ont par trois fois obscurci les cieux
Depuis que le sommeil n'est entré dans vos yeux;
Et le jour a trois fois chassé la nuit obscure
Depuis que votre corps languit sans nourriture. 194.

Phèdre pénètre donc sur la scène d'un monde que régissent à la fois la nature et la loi social pour rendre un ultime hommage au soleil. L'astre dont sa mère qui avait outrepassé toutes les limites du désir, se vantait d'être la fille, elle le voit, par l'oeil de sa conscience coupable, "rougir":

Noble et brillant auteur d'une triste famille,
Toi, dont ma mère osait se vanter d'être fille,
Qui peut-être rougis du trouble où tu me vois,
Soleil, je te viens voir pour la dernière fois. 172.

Phèdre projette sur l'emblème de la gloire familiale sa propre honte, le conflit entre la loi et le désir qu'elle a intériorisé. "Noble" et "brillant", le soleil est le principe vital dont la vie a dégénéré et c'est vers lui que Phèdre tourne ses derniers regards. L'espace d'un

instant, ces regards nostalgiques transcendent la contradiction ignorants du conflit qui oppose la Loi au Désir.

En accord avec une réalité où la gloire est vertu première, Phèdre se fait une idée lumineusement grandiose de sa gloire. Elle descend d'une race des dieux, elle a hérité de sa mère la fierté de sa filiation solaire qu'il est, dit-elle, de son devoir de perpétuer dignement. Et c'est au désir que s'oppose ce devoir. Désirer Hippolyte la fait déchoir de sa divinité et transforme son orgueil en honte. Héroïne de la démesure, elle ne connaît que les extrêmes et ne peut entendre Oenone, la voix du compromis humain:

La faiblesse aux mortels n'est que trop naturelle. Ignorant la juste mesure, Phèdre est soit demi-dieu, soit monstre; et son orgueil est à la mesure de sa honte. Divine et coupable, ange et bête, son destin est de transmettre à ses enfants à la fois un "juste orgueil" et une honte indélébile dont l'a marquée sa mère Pasiphaë, figure mythique d'Eve, la coupable originelle du mythe chrétien:

Four mes tristes enfants quel affreux héritage!
Le sang de Jupiter doit enfler leur courage;
Mais quelque juste orgueil inspire un sang si beau,
Le crime d'une mère est un pesant fardeau. 861-4.

La haute idée que Phèdre se fait de sa gloire semble être fonction de son extrême culpabilité par rapport à un ordre rationnel fondé sur le tabou de l'inceste. En termes de théologie chrétienne, sa notion de la gloire a toutes

les caractéristiques d'une sorte d'orgueil métaphysique qui peut apparaître comme l'une des manifestations de la déchéance humaine qui suivit le péché originel. C'est à l'amour de la gloire, valeur mondaine par excellence, que correspond cet orgueil que Port-Royal s'est employé à condamner au nom même de la grâce efficace qui défend tout prolongement héroïque ou divin de la nature humaine. Dans la tragédie, le mythe éclaire le mythe chrétien que Racine fait signifier en termes d'une réalité où le social et le politique sont fonctions du psychologique. A une conscience orgueilleuse s'allie une conscience coupable, et une conscience coupable implique une conscience rationnelle dans un ordre gouverné par le principe de la gloire comme bien suprême. En effet le rôle de la raison est de distinguer l'acte qui mène à la gloire de celui qui s'en écarte. Le principe de raison alimente le principe de la gloire pour s'opposer au désir.

Prisonnière du désir, c'est de la faculté de la raison dont Phèdre se voit totalement privée. Le désir interdit (et dans la tragédie tous les désirs sont interdits qu'ils soient pardonnables ou non) ne peut se manifester dans le monde sans ébranler l'ordre de la raison, sans créer une crise permanente de la raison. Le règne de la raison et de "l'esprit" cesse pour faire place au "désordre", à la "fureur", au "trouble" et à une tendance à "s'égarer":

Un désordre éternel règne dans mon esprit. 147

Insensée, où suis-je? et qu'ai-je dit?

Où laissé-je égarer mes vœux et mon esprit?

Je l'ai perdu: les dieux m'en ont ravi l'usage. 181

Je cherchais dans leurs flancs ma raison égarée. 282

Sers ma fureur Oenone, et non point ma raison. 792

Ni que du fol amour qui trouble ma raison. 675

Que fais-je? où ma raison va-t-elle s'égarer? 1264.

La perte de la raison cause des troubles physiologiques dans lesquels la morale de l'honneur voit les signes de la honte, et donc de sa trahison. Par décence et respect pour les autres, les forts ou les sains, il vaudrait mieux ne pas "laisser voir" une "rougeur" douloureuse et pitoyable:

...mon esprit

Je l'ai perdu...

Oenone, la rougeur me couvre le visage,

Je te laisse trop voir mes honteuses douleurs;

Et mes yeux, malgré moi, se remplissent de pleurs.

181-4.

Le règne tout-puissant de la honte est institué quand la force du désir a vaincu la force de résistance de la raison. Cette victoire apparaît comme l'image même de la fatalité. Rappelant à Oenone et à Hippolyte les circonstances de l'insoutenable bataille qui fit rage en elle, Phèdre déplore l'inefficacité de tous les remèdes, précautions, efforts ou projets contre la violence d'un mal ravageur:

D'un incurable amour remèdes impuissants! 283

Vaines précautions! Cruelle destinée!

De quoi m'ont profité mes inutiles soins? 687

Faibles projets d'un coeur trop plein de ce qu'il
aime! 697.

Contre la poussée du désir le travail de la raison au service de la gloire s'effectue dans la conscience coupable avec non moins de violence que s'effectue le travail nécessaire à l'institution de l'ordre rationnel ou de la civilisation. C'est parce qu'elle se définit originellement comme une force défensive que la raison peut justifier sa fonction agressive à la face du danger, danger que le sentiment de culpabilité signale à la conscience.

La culpabilité ou force de répression intériorisée du désir se manifeste par une volonté de persécution de l'objet du désir. La raison sanctifie cette volonté. La répression interne se projette à l'extérieur du sujet sous forme d'une agression qui l'innocente à ses propres yeux comme aux yeux des autres, apaisant ainsi la douleur qu'elle cause. L'énergie réprimée trouve dans sa transformation en énergie agressive une sorte de soupape. Pour maintenir ce scabreux équilibre, l'opération doit être constamment répétée; le sentiment de culpabilité doit être gardé en éveil et la crainte de l'ennemi sans cesse réactivée. Afin de conserver les apparences de l'innocence et préserver sa santé, Phèdre s'est fabriqué de l'objet de sa passion un ennemi d'autant plus digne d'être persécuté qu'il est idolâtre, que son existence profane l'idéal de la gloire que le principe de raison

lui impose comme l'image même du salut. Comme le fidèle fort d'une juste foi combat les hérétiques -ceux qui détruisent sa vision d'un juste absolu- Phèdre achoppe son courage à la crainte d'être anéantie, de voir se dissoudre son identité. A travers son héroïne, Racine décrit le mécanisme psychologique qui autorise l'agression: mode de survie dans un ordre répressif par volonté de rationalisation dont la force est proportionnelle à l'intensité du sentiment de culpabilité:

Contre moi-même enfin j'osai me révolter:
 Pour bannir l'ennemi dont j'étais idolâtre,
 J'affectai les chagrins d'une injuste marâtre;
 Je pressai son exil; et mes cris éternels
 L'arrachèrent du sein et des bras paternels.
 Je respirais, Oenone; et, depuis son absence,
 Mes jours moins agités coulaient dans l'innocence
 291-8.

Ces vers sont tirés de la confession de Phèdre à Oenone, aveu qui est immédiatement suivi de la nouvelle de la mort de Thésée. Thésée mort, le désir de Phèdre pourrait s'étaler en plein jour mais son sentiment de culpabilité continue à régner en force. Oenone qui connaît tous les rouages de l'honneur incite sa maîtresse à combattre contre un "juste ennemi", combat où Phèdre exercerait sur un nouvel objet la force de répression qui la maintient en vie et où elle s'unirait à Hippolyte par une crainte commune puisque ce ne peut être par un amour réciproque:

Vous avez l'un et l'autre une juste ennemie:
 Unissez-vous tous deux pour combattre Aricie. 362.

Dans une société répressive où le besoin sexuel est

régularisé, le sentiment de solidarité ou esprit communautaire, ne pouvant se fonder librement sur le besoin d'amour, se crée à partir d'une identité du besoin de réprimer. Ce besoin est lui-même une contre-formation de la répression intériorisée dont souffrent les membres de la communauté. L'amour communautaire ne s'allie pas au plaisir mais à une allégeance commune de la souffrance. C'est à la source de ce besoin de réprimer et d'alléger la souffrance que l'honneur puise son énergie. La fonction de l'honneur est de satisfaire ce besoin et c'est à ce titre qu'il peut être considéré comme une vertu. Il devient pour chaque membre de la communauté une nécessité vitale de cultiver cette vertu s'il veut demeurer partie intégrante du tout hors duquel il n'a pas d'existence et ce précisément parce qu'il trouve dans le culte de l'honneur un moyen acceptable de satisfaire son besoin de réprimer. Toute forme de répression ou de violence qu'autorise l'honneur répète l'acte de répression du désir opéré en son nom et en celui de la raison.

Dans la réalité régie par le principe de raison comme principe d'honneur, les rapports amoureux suivent la même dialectique de la répression.

Parce qu'Oenone voit avec les yeux de la raison sociale et possède une profonde connaissance des prérogatives

de l'honneur sur lequel se fonde l'autorité du pouvoir public et privé, elle s'horrifie de la dégradation que Phèdre subit lors de la déclaration à Hippolyte. Elle maudit son "farouche orgueil", une inflexibilité qu'elle voit comme le signe distinctif de la maîtrise:

Avec quels yeux cruels sa rigueur obstinée
 Vous laissait à ses pieds peu s'en faut prosternée!
 Que son farouche orgueil le rendait odieux!
 Que Phèdre en ce moment n'avait-elle mes yeux!

777-80.

L'orgueil d'Hippolyte n'est pas ce qui blesse Phèdre, au contraire. Sa résistance orgueilleuse à la déclaration du désir coupable signifie pour elle une sorte de libération. Déclarée sa honte devient source de vie, signe de grâce:

J'ai déclaré ma honte aux yeux de mon vainqueur,
 Et l'espoir malgré moi s'est glissé dans mon cœur.

768.

Et c'est précisément parce que l'aveu est involontaire, prononcé comme par instinct de conservation ("Cet aveu si honteux, le crois-tu volontaire?"), qu'il la transforme en l'esclave volontaire d'Hippolyte qu'elle institue ainsi maître et force à se définir par rapport à elle. Par le pouvoir libérateur de la parole, Phèdre se change d'esclave volontaire de la mort en l'esclave volontaire du désir dont sa grâce dépend; et par son orgueilleux silence Hippolyte pénètre dans la sphère de l'humiliation et de la domination: la sphère des rapports amoureux déterminée par le principe de la gloire auquel Phèdre est

vouées. Comme le fidèle trouve gloire dans sa soumission à la divinité, Phèdre trouve gloire dans sa soumission à Hippolyte qu'elle déifie:

J'adorais Hippolyte...

J'offrais tout à ce dieu que je n'osais nommer. 228

C'est l'image d'un maître absolu qu'elle voit et aime en Hippolyte, et c'est cette image d'une glorieuse maîtrise qu'elle veut parfaire pour lui afin de satisfaire sa propre vision de la perfection et de la gloire. Ramenée par la délivrance de la parole à la réalité présente, Phèdre recouvre la raison comme faculté de calcul. Elle calcule ainsi que couronner Hippolyte du titre de roi d'Athènes, lui abandonner un pouvoir qui par un décret du peuple lui revient se serait non seulement flatter le "jeune ambitieux" mais encore le lui rendre redevable et surtout conforme à sa vision mondaine de la perfection divine:

Cenone; fait briller la couronne à ses yeux.

Qu'il mette sur son front le sacré diadème;

Je ne veux que l'honneur de l'attacher mio-même.

800-2.

Comme Phèdre, Aricie, la captive de Thésée, applique le principe d'une gloire régi par la dialectique du réprimé et du réprimeur qui s'exprime dans les deux domaines métaphoriques révélateurs du monde de l'aliénation qui est celui de la tragédie racinienne: domination et servitude, profane et sacré:

Mais de faire fléchir un courage inflexible,
De porter la douleur dans une âme insensible,

D'enchaîner un captif de ses fers étonné,
 Contre un joug qui lui plaît vainement mutiné;
 C'est là ce que je veux; c'est là ce qui m'irrite.
 Hercule à désarmer coûtait moins qu'Hippolyte;
 Et vaincu plus souvent, et plus tôt surmonté,
 Préparait moins de gloire aux yeux qui l'ont dompté.
 449-56.

Posséder l'objet du désir afin de réaliser le rêve de maîtrise de soi ou faire don de la maîtrise afin de mieux posséder l'objet du désir, pour Aricie comme pour Phèdre, le désir se caractérise comme manque de gloire. Et c'est pourquoi la perte de l'objet possédé (ou dont on est possédé) est d'autant plus insupportable qu'il y va de la gloire du possesseur. Dans la jalousie s'exprime, formidable, la loi vengeresse qui est avant toute autre celle de la gloire.

Au même titre que le mensonge d'Oenone, que le silence orgueilleux et craintif d'Hippolyte et que la cécité de Thésée, la jalousie de Phèdre est une manifestation de la même loi répressive de l'honneur, la dévotion à laquelle semble être la cause véritable de la destruction de l'ordre établi.

Après s'être déclarée et s'être vue dédaignée, Phèdre rêve de subvertir l'orgueil d'Hippolyte afin de satisfaire un orgueil métaphysique qui prend sa source dans la frustration du désir. Elle implore Vénus, personnification de son désir, de se venger, d'attaquer leur ennemi commun dont la défaite leur assurera une "gloire nouvelle":

Cruelle, si tu veux une gloire nouvelle,
 Attaque un ennemi qui te soit plus rebelle...

Ton nom semble offenser ses superbes oreilles:
Déesse, venge-toi; nos causes sont pareilles. 822.

Lorsque prise de remords, elle vient à mots couverts implorer Thésée de ne point sacrifier l'innocence à son honneur bafoué (1172-4), la soudaine nouvelle qu'Hippolyte aime Aricie, bloque chez Phèdre une pensée sur le point de s'exprimer pour faire place à la rage jalouse et au désir incontrôlable de vengeance:

Mes homicides mains, promptes à me venger,
Dans le sang innocent brûlent de se plonger. 1272.

Phèdre l'avait prédit: "Je ne me verrai pas préférer de rivale" (790). La chasteté naturelle d'Hippolyte la préservait d'ailleurs d'un tel danger tout en permettant à son désir de pureté de trouver une image sur laquelle se fixer. C'est le miroir où s'inscrivait sa propre image de la perfection, de la maîtrise de soi, de la complétude, d'un état paradisiaque sans désirs qui vole en éclats à la nouvelle de l'infidélité d'Hippolyte. Avec l'image perfectionnée de son désir c'est sa propre identité qu'elle perd, c'est le moyen de réaliser sa glorieuse destinée qui lui échappe. C'est au nom de l'idéal d'une gloire toute entière nourrie de désir qu'Hippolyte, profane, mérite d'être châtié:

Hippolyte est sensible et ne sent rien pour moi!...
Peut-être a-t-il un coeur facile à s'attendrir:
Je suis le seul objet qu'il ne saurait souffrir.
Et je me chargerais du soin de le défendre! 1213.

La cause de Phèdre s'avère pareille non seulement à celle de Vénus, à celle de tout être gouverné par le désir, mais

encore à celle de Thésée. Dans sa rage, elle applique contre celui qui s'est permis ce qu'elle ne peut se permettre la loi vengeresse et répressive de l'honneur. Sa jalousie éclate avec une force proportionnelle à la force de répression qui s'exerce sur elle. Elle éclate sous la forme de l'agressivité incontrôlable du monstre de Neptune. Phèdre, qui a hérité de sa mère la monstruosité de son désir tout autant que la fierté d'une ascendance divine, envoie, indirectement, sur Hippolyte un monstre qui n'est pas sans rappeler le Minotaure: mêmes cornes et même dos qui se déploie comme les méandres d'un labyrinthe.

La déclaration de Phèdre à Hippolyte illustre à elle seule la totalité d'une idéologie de la gloire fondée sur la libre expression des instincts amoureux. Radicalement opposée au principe de la gloire qui régit le monde de l'alénation et de la division, elle apparaît comme une apologie du principe janséniste de la gloire. Le concept de la grâce y est profané de façon telle qu'elle finit par apparaître comme l'expression d'un idéal de la création artistique: la déclaration involontaire du poète, son discours de clôture.

La déclaration de Phèdre se déroule en deux mouvements qui s'accordent dans le point d'orgue final du "donne". Un seul duo interrompt la continuité fluide de ces mouvements: l'orgueil de Phèdre cabré sous le fouet

de l'insulte:

Et sur quoi jugez-vous que j'en perds la mémoire,
Prince? Aurais-je perdu tout le soin de ma gloire?
666

auquel fait immédiatement écho le ravalement honteux d'
Hippolyte:

Madame, pardonnez. J'avoue en rougissant
Que j'accusais à tort un discours innocent.
Ma honte ne peut plus soutenir votre vue... 669.

Cette expression de la dialectique de la gloire et de la honte effectue le passage brusque d'un discours au temps présent qui ensuite procède à l'imparfait et se termine au conditionnel, à un discours presque tout entier délivré au présent ponctué d'impératifs dont la valeur d'urgence temporelle neutralise en quelque sorte les passés composés de façon à recréer le présent. Le rapport gloire-honte qui rythme l'ordre institutionnel force le discours guidé par la vision d'un ordre absolument glorieux à se manifester dans un présent dont jaillira l'irréversible: la mort d'Hippolyte, la mort de Phèdre, la mort d'un impossible amour et enfin la mort même d'un insoutenable duel entre la gloire et le désir, cette dernière signifiant la mort de la tragédie racinienne dont le conflit est la clé de voûte.

Au moment de la déclaration, le secret de Phèdre n'étant plus sur la défensive mais sur l'offensive, il émerge comme une tentative de séduction, comme une tentative d'ensorcellement de l'objet convoité. La parole se fait donc ambiguë, tortueuse, et surimpose au contenu

explicite une autre signification qui emprunte la force de ses images de caractère illusionnaire à l'intense réalité du contenu explicite. La déclaration n'est pas simple révélation passive d'un secret; elle est la mise en action d'une vision où le secret qui porte sur l'interdit n'est qu'un élément. Phèdre parle d'abord de son fils puis de son époux. Elle justifie sa rencontre avec Hippolyte au nom d'un fils pour lequel elle implore la pitié de celui-ci, affectant ainsi de protéger le fils d'une haine qu'elle craint pour elle-même. Elle emprunte donc à ses dires sur son fils une affection maternelle qu'elle semble avoir reportée sur Hippolyte (586-94). L'ambiguïté verbale permet de préserver le secret alors même que la perception de son analogie physique et émotionnelle avec la réalité permet qu'il se révèle. Comme Phèdre profite de la ressemblance entre ses émotions pour son fils et pour Hippolyte, elle profite de la ressemblance entre le père et le fils. Elle garde ainsi son secret au moment même où elle admet s'être égarée:

Toujours devant mes yeux je crois voir mon époux:
Je le vois, je lui parle; et mon coeur...Je m'égare,
Seigneur, ma folle ardeur malgré moi se déclare.
627-30.

Tout en la justifiant, l'évocation du nom de Thésée permet à Phèdre de parler d'amour et de littéralement révéler une double vérité:

Oui, Prince, je languis, je brûle pour Thésée. 634.
Mais le nom même qui devait servir de rempart à une "folle

ardeur" devient la source de l'inspiration verbale et le tremplin où la vision d'une gloire supérieure prend son élan. Phèdre rejette en Thésée l'image de la mort et de l'infidélité. Elle fonde sur son dégoût d'un passé désormais révolu, "On ne voit point deux fois le rivage des morts" (623), une image du présent que le désir amoureux aspire à voir éternelle, divine:

Je l'aime, non point tel que l'ont vu les enfers,
 Volage adorateur de mille objets divers,
 Qui va du dieu des morts déshonorer la couche;
 Mais fidèle, mais fier, et même un peu farouche,
 Charmant, jeune, traînant tous les coeurs après soi,
 Tel qu'on dépeint nos dieux ou tel que je vous voi.
 635-40.

Dans le rêve amoureux, qui est rêve d'un ordre fixe, la fidélité devient valeur première et la réalité des rapports de domination et d'humiliation se change en l'idéal d'un rapport entre le fidèle et la divinité, un rapport fondé sur la réciprocité et l'échange. Le dieu que Phèdre avouait à Oenone ne pouvoir nommer et qu'il fallait par conséquent persécuter, va maintenant devenir l'allié dans la création d'un ordre éternellement lumineux -du moins tel qu'elle le voit à la chaleur du désir et la clarté de son glorieux héritage, ou, en d'autres termes tel que le poète soumis à la force de la parole d'inspiration divine peut le concevoir.

Au vers 638 la déclaration est virtuellement achevée, mais le retour à l'ambiguïté créé par la conjonction ou engage la vision amoureuse à rebrousser chemin jusqu'aux sources du mythe de Thésée et de la légende du minotaure.

Le présent "je vous voi" se change en imparfait, fait toujours dû à la ressemblance physique entre le héros du passé et celui du héros présent et à venir:

Il avait votre port, vos yeux, votre langage,
 Cette noble ardeur colorait son visage,
 Lorsque de notre Crète il traversa les flots,
 Digne sujet des voeux des filles de Minos. 641-4.

L'héroïsme qui a valu gloire à Thésée est alors le suprême appât que le désir tend à Hippolyte puisque c'est d'une gloire pareille à son père dont rêve celui-ci. La substitution des personnages devient totale dans la rêverie amoureuse qui recrée la légende au gré du désir. Abolissant le passé pour le changer au conditionnel, elle abolit du même coup la distinction entre la loi et le désir:

Que faisiez-vous? Pourquoi sans Hippolyte
 Des héros de la Grèce assembla-t-elle l'élite?
 Pourquoi, trop jeune encor, ne pûtes-vous alors
 Entrer dans le vaisseau qui le mit sur nos bords?
 Par vous aurait péri le monstre de la Crète,
 Malgré tous les détours de sa vaste retraite
 Pour en développer l'embarras incertain,
 Ma soeur du fil fatal eût armé votre main. 645-52.

La modification du mythe est particulièrement significative. La victoire sur le monstre caché au fond du labyrinthe est évoquée au moment où le désir monstrueux est sur le point d'être révélé, immolé non dans les profondeurs de la conscience, mais comme en plein jour, c'est dire au moment où Phèdre se libère verbalement du désir que la loi garde sous silence. Massacré par Hippolyte, le monstre ne l'est pas au profit de la création d'un ordre institutionnel répressif, mais au profit de la création

de l'ordre de l'amour qu'il vient à glorifier. Le mythe de la répression, de la violence civilisatrice est changé en un mythe de la libération verbale du désir, le mythe de la gloire comme signe de pouvoir en un mythe de la gloire comme signe d'amour ou de grâce. Pour Phèdre comme pour les jansénistes la gloire n'est accessible que dans un au-delà divin. Contrairement à la doctrine de l'Eglise qui se reflète dans le système de l'Etat, selon la doctrine janséniste, si la grâce touche l' élu sur terre, il ne goûte la gloire qu'au ciel.

Après avoir substitué Hippolyte à Thésée, Phèdre se substitue à Ariane. Elle transforme la tâche héroïque de la descente vers la retraite du monstre en une initiation érotique, elle-même héroïque puisqu'elle comporte le risque d'entreprendre le voyage non plus guidée par le fil mais par seule la dévotion à la beauté:

Mais non: dans ce dessein je l'aurais devancée;
L'amour m'en eût d'abord inspiré la pensée:
C'est moi, Prince, c'est moi dont l'utile secours
Vous eût du labyrinthe enseigné les détours.
Que de soins m'eût coutés cette tête charmante! 658.

Le mouvement sinueux et profond qu'évoque l'image de la descente au labyrinthe connote le mouvement de la pénétration sexuelle, acte par lequel est domptée une nature inculte, cette force brute dotée d'une terrifiante énergie aux yeux de la conscience rationnelle mais monstrueusement infertile aux yeux de la conscience vouée à la recherche de la libération. La résistance passive d'Hippolyte, Phèdre la voit: "Comme un monstre effroyable à mes yeux" 884.

D'abord glorieux dans sa fixité, Phèdre voit le devenir mis en branle par sa propre libération verbale désormais gouverné par le mouvement harmonieux de l'amour et de la gloire. Cette union puise une force sans cesse renouvelée dans l'aide mutuelle. C'est ce que souligne la répétition de la préposition avec. Dans le fantasme amoureux gloire et désir se confondent parfaitement pour former l'image de l'ordre régi par l'affirmation perpétuelle du hasard comme nécessité vitale, affirmation que souligne encore l'ambiguïté du ou dans le vers final:

Un fil n'eût point assez rassuré votre amante:
Compagne du péril qu'il vous fallait chercher,
Moi-même devant vous j'aurais voulu marcher;
Et Phèdre au labyrinthe avec vous descendue
Se serait avec vous retrouvée ou perdue. 658-62.

La conjonction ou ne marque plus le détour ou l'alternative au moment où la parole est devenue irréversible mais pose le risque comme la valeur même sur laquelle se fonde le principe d'un ordre qui n'est pas prédéterminé, donné une fois pour toutes, mais créé par volonté de puissance, de liberté ou d'autorité. Cette volonté est avant tout la volonté de donner. Affirmer le hasard, tel est le devoir de l'homme supérieur nâetzschéen dont la force ne réside ni dans la servilité, ni dans la domination, et surtout pas dans la résignation mais dans la seule capacité de donner. La volonté de puissance, dit Nietzsche, ne consiste pas à convoiter ni à prendre, mais à créer et à donner.³⁹ La volonté de puissance, ou volonté d'affirmer la vie, comme principe caché pour la création de nouvelles

valeurs non reconnues apparaît aux yeux de la morale conventionnelle qui n'affirme que par sa force de réaction à la vie, comme volonté de mort. La mort est le seul don qu'Hippolyte puisse faire à Phèdre: le coup de grâce. Le "donne" sur lequel s'achève la déclaration est un double appel à la mort et à l'amour, à la gloire mondaine et à la gloire absolue qu'il appartient à Phèdre seule de réaliser en affirmant ce qui veut en elle. Elle s'empare de l'épée -objet phallique et symbole de la gloire comme force violente et répressive- pour s'immoler au monde de la gloire, se pénétrer de l'objet qui a causé sa perte et qui en ses mains aurait signifié son salut:

Voilà mon coeur...
 Frappe. Ou si tu le crois indigne de tes coups;
 Si ta haine m'envie un supplice si doux,
 Ou si d'un sang trop vil ta main serait trempée,
 Au défaut de ton bras prête-moi ton épée;
 Donne. 707-11.

Que Phèdre fasse l'objet d'une condamnation du principe de la gloire comme siège des valeurs humaines et spirituelles sur lesquelles se fonde l'autorité de la Loi ou de l'Etat, n'est en soi pas très surprenant. Cette position est conforme à la doctrine janséniste que Racine ne réfuta jamais ouvertement. Les oeuvres qui suivirent Phèdre, Esther et Athalie, témoignent dans une certaine mesure de sa fidélité à cette doctrine. La doctrine janséniste s'affirme comme une réaction virulente à "toute forme de spiritualisme, même chrétien, qui ne s'accompagne

pas d'une négation absolue des valeurs humaines, toute forme de vertu ou de grandeur suspecte de pactiser avec la nature et avec l'instinct."⁴⁰ Port-Royal condamne l'Eglise et l'Etat parce qu'il les voit comme des foyers d'exploitation de la faiblesse, ou même bassesse, humaine. De même que l'idéalisme noble, la doctrine chrétienne conventionnelle encourage la sublimation des appétits ou recherche de la gloire, et dignifie la raison, processus, disent les jansénistes, qui engage la participation des instincts et de la nature. En projetant sur le monde des images d'autorité suprême sanctifiées par une morale sociale et religieuse, l'Eglise et l'Etat détournent à leur profit un besoin naturel d'amour, de dévotion ou même d'autonomie, besoin qui, selon les jansénistes, est fondamentalement mauvais sans l'oeuvre de la grâce. Les théories de la psychanalyse nous enseignent que ce besoin a partie liée avec une énergie ou pulsion sexuelle. La doctrine janséniste semble être fondée sur une intuitive connaissance de cette relation qui pour être fondamentale n'en est que plus dangereuse. C'est dans cette mesure que la doctrine de la grâce efficace qui repose sur une représentation particulièrement terrifiante du péché originel serait liée à l'attitude condamnatrice à l'égard des institutions humaines. Lorsqu'il défend que la gloire n'est pas de ce monde, dans ses Visionnaires, Nicole met en doute l'authenticité de la spiritualité mystique parce

qu'elle lui semble puiser son énergie dans ces redoutables profondeurs qui, inconnues de nous, recèlent une force maligne: "Il y a toujours en nous, dit-il, un certain fond et une certaine racine qui nous demeure inconnue et impénétrable toute notre vie."⁴¹ On peut arguer contre les jansénistes, qui condamnent en l'homme et en ses institutions ce qui est finalement une tendance à l'idolâtrie, que les besoins de dévotion à des images de l'autorité ne sont en fait que la résultante d'un sentiment intériorisé de culpabilité qu'exploitent les morales sociales et religieuses puisqu'en dépend la force des institutions qui les comprennent. Port-Royal conteste toute une morale, tout un système de relations sociales qui précisément émergent d'un système de répression que la doctrine de la grâce efficace ne fait encore que renforcer. Ce n'est pas avec l'instinct ou la nature que pactisent directement les morales chrétienne et sociale mais avec les formes que la nature prend quand l'instinct d'autorité, de dévotion ou d'amour est réprimé.

Que reproche Pascal à l'homme?: sa vanité, sa luxure, l'exercice exclusif de la raison dans la recherche de la vérité, l'amour du pouvoir, la servilité à des formes d'autorité bâtie non sur l'amour mais sur la crainte, enfin toutes ces attitudes que la fiction poétique de Phèdre révèle être fonction du conflit entre la Loi et le Désir,

des opérations de la dialectique du réprimé et du répres-
 seur ou d'un insoluble conflit entre une autorité con-
 ventionnelle et l'indicible autorité dont parle à travers
 le désir l'instinct. Phèdre ne contient pas seulement
 un ensemble de condamnations analogue à celui des jansé-
 nistes mais aussi l'analyse des questions dont découle
 la pessimiste vision janséniste du monde.

Comme Racine, Pascal nie à l'homme toute grandeur et
 insiste sur le caractère intolérable de la condition hu-
 maine: "La grandeur de l'homme est grande en ce qu'il se
 connaît misérable." (114-397). Et: "S'il se vante, je l'
 abaisse; s'il s'abaisse je le vante et je le contredis
 toujours jusqu'à ce qu'il comprenne qu'il est un monstre
 incompréhensible." (130-420). L'homme est misérable et
 de sa raison même il ne saurait se faire gloire, dit
 Pascal. C'est lorsqu'il condamne les prétentions intel-
 lectuelles de l'homme que Pascal se rapproche le plus du
 message de Phèdre où transparait -nous l'avons vu dans
 l'analyse de la déclaration de Phèdre- une revalorisation
 de l'instinct dans la vision d'un ordre idéal fondé sur
 la libre et harmonieuse relation entre la pensée, ou pa-
 role, et l'action. Pascal fait reposer toute certitude
 sur une harmonie entre la raison et ce qu'il nomme "le
 coeur", "l'instinct", la "lumière naturelle": "C'est sur
 ces connaissances du coeur et de l'instinct qu'il faut
 que la raison s'appuie, et qu'elle y fonde tout son

discours" (282). La faculté intuitive est, selon lui, seule capable d'engendrer quelque certitude, la raison se bornant à travailler sur ses données. Notre certitude dépend de notre juste interaction avec l'ordre des choses, non de la raison. Certes quand Pascal parle de coeur ou d'instinct, il parle de facultés spirituelles créatrices qui n'ont aucun fondement dans la sphère du physiologique et de l'inconscient. Par contre, c'est parce que Racine est poète qu'il donne un mode d'expression à ces facultés qui à travers un ensemble métaphorique apparaissent comme des forces conventionnellement réprimées. Lorsque Pascal imagine un ordre social idéal, "la république chrétienne" qu'il oppose, nous l'avons vu, à l'ordre de la réalité politique, sa vision contient dissimulée sous la métaphore une mise en garde contre la répression. Reprenons ici la pensée déjà citée dans la conclusion du chapitre précédent. On ne peut imaginer, dit Pascal, un corps dont les membres "que si ayant reçu l'intelligence s'en serviraient à retenir en eux-mêmes la nourriture, sans la laisser passer aux autres membres, ils seraient non seulement injustes mais encore misérables, et se haïraient plutôt que de s'aimer" (482). Le principe de charité est ici exposé en termes de relations organiques "intelligentes" reflétant l'ordre d'une nature universellement harmonieuse gouvernée par une intelligence supérieure. Cet état d'harmonie créé à partir d'une régulation spontanée de la nature est l'ordre de la création lui-même.

L'interaction continuelle des parties dans le corps d'une telle harmonie est ce qui peut générer chez le poète le courant énergétique d'idées, d'images, d'histoires, est ce qui devient l'énergie de la création artistique comme Proust le montre. Mais pour Racine la nature de la création artistique est à la fois en conflit avec l'idéologie janséniste et le pragmatisme royaliste, deux formes simultanées d'autorité auxquelles il sacrifie sa propre autorité. Celui qui avait sacrifié l'extrémisme de sa vision janséniste pour accomplir dans le monde la mission du chrétien pascalien qui parie pour l'action et le bonheur dans le monde, prend conscience de l'échec de son entreprise et désavoue au pouvoir poétique, à la grâce, son efficacité. Racine n'est pas le poète à qui la grâce vint à manquer, mais dans l'ordre de la création artistique, le pécheur qui a déterminé d'avance la mesure de l'efficacité de la grâce ayant érigé d'avances les limites de son champ d'opération. La force poétique ne semble pas connaître les bornes que la raison impose à la conscience claire du bien social et moral. Autorité supérieure, la force poétique nie tout système autoritaire qui la nie.

Notes

¹ Voir l'introduction de Jean Rousset, Forme et Signification (Paris: José Corti, 1962). "En art, écrit-il, la pensée ne se sépare pas de son exécution, la vision est vécue dans la forme... Cette union organique et cette intime réciprocité sont tellement inhérentes à toute création qu'elles constituent, me semble-t-il, la définition de l'oeuvre d'art: l'épanouissement simultané d'une structure et d'une pensée, l'amalgame d'une forme et d'une expérience dont la genèse et la croissance sont solidaires" (X). C'est donc à travers le style que le critique peut appréhender la vision de l'auteur, le style c'est à dire la composition technique, la forme qui "sont commandées par les forces et les suggestions implicites qui gouvernent obscurément l'artiste au travail... Ce que palpent nos antennes de lecteur, ce sont les intentions de l'oeuvre plutôt que les intentions de l'auteur" (p.XVI).

² Paul Valéry, L'usage de la lecture (Paris: Gallimard, 1961) t.II, p.289.

³ René Jasinski, Vers le vrai Racine (Paris: A.Colin, 1958) contrecarre les allégations de Raymond Picard et de l'abbé Bremond selon qui Racine aurait accepté une charge d'historiographe sans regrets ni souffrances. A l'appui de témoignages sérieux (Mme de Sévigné et Boileau entre autres) il défend la sincérité de Racine. "Phèdre, conclut-il, constituait un suprême appel à Port-Royal... après tant de luttes épuisantes (contre sa foi et ses maîtres) les forces l'abandonnaient: du moins l'énergie de batailler encore, non la puissance créatrice alors à son apogée, que pouvaient féconder plus que jamais ses souffrances... sa résistance se brisait... de l'intérieur... parce qu'il savait qu'il avait fait fausse route." pp.507-508.

Charles Mauron étudie, selon ce qu'il appelle la méthode psychocritique, l'évolution de l'inconscient de Racine à travers la biographie et l'oeuvre. Il identifie le moi de Racine avec certains personnages clé de ses tragédies. Il serait tout à la fois Andromaque, Néron, Titus, Xipharès, Phèdre, Esther, Joas. Selon lui, d'Andromaque à Phèdre, les tragédies décrivent un conflit

intérieur lié à une crise oedipienne que Racine ne put résoudre. C'est pour finalement se soumettre à Port-Royal, figures parentales qui condamnent le théâtre, une représentation du péché oedipien, que Racine aurait renoncé au théâtre. Charles Mauron, L'inconscient dans la vie et l'oeuvre de Racine (Paris: J.Cortil, 1968).

⁴ Charles Mauron, op.cit., p.166.

⁵ Roland Barthes, Sur Racine (Paris: Seuil, 1963) écrit: "C'est ici l'être même de la parole qui est porté sur le théâtre: la plus profonde des tragédies raciniennes est aussi la plus formelle; car l'enjeu tragique est ici beaucoup moins le sens de la parole que son apparition, beaucoup moins l'amour de Phèdre que son aveu. Ou plus exactement encore: la nomination du Mal l'épuise tout entier, le Mal est une tautologie, Phèdre est une tragédie nominaliste... ce n'est pas sa culpabilité qui fait problème, c'est son silence: c'est là qu'est sa liberté." pp.115-116.

⁶ Lucien Goldmann, Le Dieu caché (Paris: Gallimard, 1959)

⁷ Telle est la thèse de Raymond Picard, La carrière de Racine (Paris: Gallimard, 1961).

En historien littéraire, R.Picard retrace en parallèle les carrières mondaine et littéraire de Racine qu'il fait à certains points se recouper. Il affirme: "Sa carrière mondaine, il en a eu conscience et il l'a voulu, a commandé sa carrière littéraire et sa vie maternelle" p.215. Et il ajoute ailleurs sur le ton de la condamnation: "On comprend que celui qui n'a ménagé ni Molière, ni Port-Royal ne reculera plus devant Dieu ni diable pour assurer sa carrière. Un furieux désir de gloire le possède, et on sent que son ambition, désormais indépendante et maîtresse de soi, surmontera cyniquement tous les obstacles" p.122. Pour expliquer la présence de ce "furieux désir de gloire" aux côtés de la sincérité géniale de Racine, R.Picard invoque la dualité racinienne, sans plus, nous laisser sur notre faim d'une explication à ce phénomène.

⁸ René Jasinski, op.cit., p.558.

⁹ Racine, Oeuvres complètes (Paris: Seuil, collection 1'Intégrale, 1962) pp.399-400.

¹⁰ Ces vers sont une traduction de l'Epître aux

Romains de St Paul: "Je n'approuve pas ce que je fais, parce que je ne fais pas le bien que je veux; mais je fais le mal que je hais." ch.7, verset 15, Traduction de Lemaistre de Sacy.

Comme Phèdre le démontre avec plus d'amplitude que ne le fait aucune autre tragédie racinienne, c'est la culpabilité qui aliène l'individu, qui enchaîne sa volonté et divise sa conscience. St Paul d'ajouter: "Si je fais ce que je ne veux pas, ce n'est pas moi qui le fait; mais c'est le péché qui habite en moi."

¹¹ Ce principe n'est pas l'originalité du théâtre racinien au dix-septième siècle. Se rattachant à l'une des lignes maîtresses de la philosophie de Descartes, le principe de la volonté est le grand principe structurant des tragédies de Corneille - c'est bien connu. Octave Nadal considère ainsi la question: "Avec Médée et Le Cid Corneille semble d'un coup initié à l'idée que le bien essentiel repose dans le serment de ne jamais manquer de volonté... le héros cornélien n'est pas libre de son destin, il est libre d'exercer sa volonté." Le sentiment de l'amour dans l'oeuvre de Pierre Corneille (Paris: Gallimard, 1948) p.123. Chez Racine, la volonté n'est plus l'apanage d'une morale aristocratique, morale du surassement de soi comme condition de contrôle sur le monde, mais la force qui alimente le conflit interne du héros, le signe même de sa division et de sa condition tragique.

¹² Euripides, The Phoenician Women (traduction P. Burian et B. Swann, Random House, 1981).

¹³ C'est l'idée que met bien en valeur André Simmonet, "La structure sociale de l'autorité dans le théâtre de Racine" Cahiers Raciniens (1971): 11-75.

¹⁴ Notons que "le ciel" et non "les dieux" sont ici mis en cause. Contraire à la justice, la fatalité est ramenée à une force de la nature inconnue dont l'homme est comme forcément l'esclave. Selon Paul Bénichou un naturalisme amoral sous-tend toute la production racinienne et cette conception aurait été préparée par les jansénistes dans la mesure où ils ont cherché à abaisser l'homme, aboutissant ainsi à "réduire la vie et même la vie spirituelle à un fait purement naturel, à faire de la conscience même l'esclave et le jouet de la causalité naturelle." L'écrivain et ses travaux (Paris: Corti, 1967) p.292.

¹⁵ Sur cette question Racine rejoint exactement l'

argument de Pascal, l'argument sur lequel se fondent les jansénistes pour refuser à l'Etat comme à l'Eglise toute valeur, toute autorité, quand ces institutions prétendent participer au salut de l'homme.

16 The Phoenician Women, op.cit., p.151.

17 L'expression est de René Girard qui distingue la violence pure ou sainte de la violence impure ou crise sacrificielle que serait toute violence collective. Le sacrifice rituel a une fonction cathartique: "ce sont les dissensions, les rivalités, les jalousies, les querelles entre proches que le sacrifice prétend d'abord éliminer, c'est l'harmonie de la communauté qu'il restaure, c'est l'unité sociale qu'il renforce." La violence et le sacré (Paris: Grasset, 1972) p.19.

18 En général, on peut dire que dans le théâtre de Racine tout individu (héros) affirme sa souveraineté en niant celle de l'autre. Pyrrhus, Néron, sont des prototypes de l'attitude que résume bien la formule par laquelle Hegel définit la première étape des relations humaines: "Chacun tend à la mort de l'autre." Comme le souligne R.Barthes: "Le théâtre de Racine n'est pas un théâtre d'amour... son théâtre est un théâtre de la violence." op.cit., p.36-6.

19 Oeuvres Complètes, op.cit., p.247.

20 Cf. Eugène Vinaver, Racine et la poésie tragique (Paris: Nizet, 1963), pp.21-40.

21 E. Vinaver, op.cit., p.27.

22 Cf. Aristote, Poétique (Paris: Collection des Universités de France, texte établi et traduit par J. Hardy, 1969). Toutes les citations réfèrent à cette édition.

23 Aristote, The Nicomachean Ethics (London: George Allen and Unwin Ltd, translated by J.A.K. Thomson), books I and II.

24 Dans l'Ethique nicomachéenne (Livres VII et X) Aristote établit une distinction entre les "purs plaisirs" et les "plaisirs accidentels". Les purs plaisirs sont les plaisirs de perception, de raisonnement, de pensée, alors que les plaisirs accidentels sont ceux obtenus par la

suppression d'une souffrance. Le plaisir attendant à la catharsis serait en principe un plaisir accidentel mais qui toutefois élèverait chez l'individu la capacité de recevoir de purs plaisirs. D'après la Poétique on peut conclure qu'Aristote conçoit le plaisir spécifique à la tragédie comme une somme des plus hauts plaisirs, à savoir ceux qui consistent dans l'exercice de la perception et de la pensée liés au plaisir émotionnel. Au chapitre XIV il dit que "ce n'est pas n'importe quel plaisir qu'il faut chercher à procurer avec la tragédie, mais le plaisir qui lui est propre. Et le poète doit procurer le plaisir que donnent la pitié et la crainte à l'aide d'une imitation." Il est assez clairement dit ici que le plaisir relève à la fois des émotions et de la qualité de l'imitation. Et par imitation il faut entendre l'art du poète à créer un tout où situations et émotions concourent à nous faire entrer en sympathie par la double et simultanée action de la pensée et du senti. Liant une expérience émotionnelle à une expérience intellectuelle, le spectacle de la tragédie procure le pur plaisir qu'est le sentiment d'une solidarité entre les sens et l'esprit.

25 Jean Jacques Rousseau, Le Contrat social (Paris: Garnier, 1975) p.297.

26 Cf. Jean Marie Domenach, Le retour du tragique (Paris: Seuil, Collection "Points", 1967) p.42.

27 Sur le point de raconter l'histoire de sa libération, le héros, l'immoraliste, implore ses amis - nous, les lecteurs- de le bien entendre. Sa libération ne peut se réaliser effectivement que dans l'acte de parler -ou d'écrire-. La liberté n'est pas une affaire individuelle, c'est, dirait Rousseau, le produit d'une entente réciproque.

28 La lumière, signe poétique de la vérité tout à la fois appelle et repousse Phèdre. Thésée au contraire est le héros des profondeurs de la terre, de l'inconnu, du caché. "L'image centrale de la thématique du caché est la Terre" dit Barthes à l'encontre de la plupart des critiques qui considèrent la lumière comme la thématique de Phèdre par excellence. La pièce est fondée sur une oscillation constante entre le Soleil et la Terre, entre la vérité et le caché, ou le coupable. Et au siècle de Louis XIV, Roi Soleil, la lumière symbolise aussi bien sûr la grandeur, la gloire absolue.

29 Leo Spitzer, "Le discours de Thérémène" dans

Linguistics and Literary History: essays in stylistics
(Princeton: Princeton University Press, 1948).

Selon Spitzer, c'est au roi, spectateur de la chute de sa famille que s'adresse le discours de Thérémène. C'est sur Thésée que l'effet de la culpabilité de Phèdre et de la mort d'Hippolyte produise leur effet cumulatif en lui révélant que les dieux persécutent ceux qu'ils semblent protéger. Thésée, dit-il, "is spared death in order to comprehend and to acknowledge, not only his own crime and its consequences but the perversity of the world order." p.92. Et il conclut: "The whole tragedy amounts to an accusation of the world order and invites man's revolt against the gods." p.93.

³⁰ Cf. Michael Edwards, La tragédie racinienne (Paris: La pensée universelle, 1972): "Comme Bajazet, Xipharès, Achille, Hippolyte "suggère le héros à l'état virtuel... il vit un héroïsme plus pur que celui de son père et représente la possibilité d'un monde jeune, renaissant." p.256.

³¹ Ajoutons que l'épée, le signe de la gloire ou du pouvoir de répression d'ordre sexuel est caractéristiquement un objet de forme phallique. On pourrait dire qu'Oenone présente à Thésée la cause du mal qui s'est abattu sur sa maison: un pouvoir sexuel amputé, "d'robé". En préférant le beau "donne", point d'orgue de sa déclaration, Phèdre arrache l'épée des mains d'Hippolyte. Symboliquement c'est du pénis que le rebelle à son amour lui refuse dont elle s'empare. Comme disait Alex Szogyi dans l'une de ses conférences, "elle le viole".

³² Chez Corneille la maîtrise que le héros exerce sur lui-même est le signe de sa liberté dont la force est violence répressive. Serge Doubrovsky, Corneille et la dialectique du héros (Paris: Gallimard, 1963) a illuminé le thème de la maîtrise qui, essentiel au théâtre de Corneille, s'alimente normalement à la dialectique hégélienne. La maîtrise hégélienne se définit par la conquête du moi de la conscience sur le moi vital, et ainsi se définit aussi la maîtrise cornélienne. La conscience du héros racinien est plus élevée que celle du héros cornélien en ce qu'il constate perpétuellement son échec à contrôler le monde. Il tend davantage vers le surhomme nietzschéen qui affirme la puissance de la vie, qui détruit les idoles mais -et c'est là la fatalité racinienne- pour ne s'en sentir que plus coupable.

³³ J'emprunte ici à Francesco Orlando, Toward a

Freudian theory of literature with an analysis of Racine's Phèdre (Baltimore; J.Hopkins U.P., 1978) le schéma qu'il a établi pour démontrer à travers une analyse de la thématique du caché comment opère dans Phèdre la théorie freudienne de la répression. Ma propre étude s'est énormément inspirée de la sienne. L'argumentation est en bien des points similaire bien que je vois dans la dialectique du réprimeur et du réprimé qui relève du complexe oedipien, s'incarner dans les concepts de l'honneur et de l'amour, donnant ainsi signification au conflit familial à la tragédie classique, une signification en quelque sorte atemporelle.

³⁴ Maurice Delcroix, Le sacré dans les tragédies profanes de Racine (Paris: Nizet, 1970) écrit à propos de Phèdre: "La fatalité n'est pas seulement une contrainte extérieure née de la situation ou de la malignité de l'événement, ni même une contrainte intérieure profondément enracinée dans la tourbe des instincts, mais aussi et surtout une construction spirituelle que le héros élève petit à petit sur la voie de ses échecs et de ses fautes." p.403.

Raymond Picard, "Préface à Phèdre" dans Oeuvres Complètes de Racine (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951) écrit: "Dans le déroulement psychologique de la pièce non seulement l'efficacité du destin n'apparaît guère, mais encore il semble que le personnage utilise l'image de la fatalité, tantôt comme moyen d'action, tantôt comme une excuse ou un déguisement de ses faiblesses" p.760. Construction spirituelle ou donnée psychologique, le principe de la fatalité ne peut, il me semble, être dissocié du contexte dans lequel il apparaît: le spirituel, la psychologie sont aussi des fonctions de la culture, et la culture, dans la pièce, c'est le monde, c'est Thésée et l'ordre institutionnel, c'est Hippolyte, Aricie, Oenone, ce sont tous les personnages face auxquels Phèdre se tient seule. Sa solitude est sa fatalité.

³⁵ Sigmund Freud, Introductory Lectures on Psychoanalysis (Standard Edition, J.Strachey trans.) ch.15, pp.22-23.

³⁶ Cf. F. Orlando, op.cit., "Introduction".

³⁷ Cf. note 24.

³⁸ Voir à ce propos René Girard, "Racine, poète de la gloire" (Critique, 1964).

³⁹ Frederick Nietzsche, Ainsi parlait Zarathoustra (Paris: Aubier, traduction Geniève Blanquis): "Besoin de dominer... Oh! qui pourrait dire le vrai nom de vertu qui convient à une aspiration pareille? La vertu qui donne, tel est le nom que Zarathoustra a donné un jour à ce sentiment indicible."

⁴⁰ Paul Bénichou, Morales du grand siècle (Paris: Gallimard, Collection Idées, 1948) p.127.

⁴¹ Passage cité par P. Bénichou, op.cit., p.142.

Chapitre IV

Un amour de Sade

Il faut toujours en revenir à De Sade, c'est à dire à l'Homme Naturel, pour expliquer le mal.

Baudelaire¹

L'univers sadien est celui de la misère d'une claustration, d'un repliement sur soi imposé par une autorité -monarchique aussi bien que révolutionnaire- franchement répressive. D'abord emprisonné pour ses actes, à partir du Concordat, Sade le fut pour ses écrits. Immense système de négation absolue de toutes les valeurs morales et sociales, la fiction sadienne est une recherche inouïe de la possession de soi. Cette recherche retrace l'histoire de la passion: le produit d'une autorité morale et sociale répressive parce que fondée sur un système rationaliste incapable de dépasser les contradictions apparentes entre vie et mort, bien et mal ou réel et imaginaire. Contrairement à Racine qui écrit pour le public, c'est paradoxalement la réclusion forcée qui permet à Sade d'établir les rapports de la psychologie et de la moralité comme aspects de la même réalité psychique sans avoir

recours à la métaphore. On retrouvera chez Proust décrits avec une similaire liberté, et une intensité accrue par une conscience poétique, les affres de la passion dite sadique, une expérience nécessaire -semble-t-il- à la formation de l'écrivain. Mais là où Sade échoue à trouver la plénitude dans l'autorité créatrice, Proust réussit. Et cette réussite peut en partie s'éclairer -nous le verrons- à la lumière du sens de l'échec de Sade.

Du coeur de toute l'oeuvre de Sade jaillit ce même cri passionné: liberté! Dans la solitude de sa prison il entreprend une patiente étude des causes de l'asservissement de l'individu. La méthode et la précision scientifiques qui la caractérisent font de cette étude une oeuvre fidèle à l'esprit de l'Encyclopédie. Elle se fonde d'autre part sur la même observation que Rousseau exprime quand il introduit le Contrat Social: "L'homme est né libre et partout il est dans les fers. Tel se croit maître des autres qui ne laisse pas d'être plus esclave qu'eux. Comment ce changement s'est-il fait? Je l'ignore."² Sade tente de jeter les fondations d'une société nouvelle, société qui se fondât sur la liberté et l'égalité de ses participants. La pierre angulaire de ce système est l'homme, l'homme seul, l'homme naturel qui n'est "ni ange ni bête". Pour Sade, l'homme-ange, l'absolument vertueux, tout comme l'homme-bête, l'absolument vicieux, est victime de la puissance de sa passion. Justine incarne la vertu-

passion, les héros des Crimes de l'amour l'amour-passion, et les libertins des Cent-vingt Journées de Sodome ou de La Philosophie dans le boudoir le plaisir-passion. Qu'elle opère en maître ou en esclave, partout la passion s'avère être asservissante parce que régie par une force indestructible. L'on verra que cette force, qu'elle se présente sous la forme du mal ou du crime comme chez les bourreaux de Justine, ou sous la forme de la fatalité comme dans Les crimes de l'amour, n'est, selon Sade, que l'expression du désir de possession qui occupe le coeur de l'homme: le désir de se posséder, c'est à dire de se voir et de sentir libre, désir exacerbé qui se traduit en volonté de posséder autrui.

A l'origine, Justine ou les Infortunes de la vertu fut écrit sous la forme de conte philosophique destiné à prendre place parmi les nouvelles qui composent Les crimes de l'amour. A peine terminé le conte fut remanié et prit la forme de roman. C'est aux oeuvres des romanciers noirs de la même époque que Justine s'apparente. Mais si Radcliffe ou Lewis appellent à leur aide fantôme, spectres d'enfer et diableries, Sade lui, ne veut avoir affaire qu'à l'homme, l'homme naturel porteur de tout son éventail de vertus et de vices, un homme double doté comme l'homme freudien d'un instinct de vie et d'un instinct de mort.³ Comme le préconise Jean Paulhan,⁴ c'est néanmoins comme un conte que l'on doit lire Justine, comme une histoire extraordinaire où le fabuleux se mêle à l'horreur.

Justine possède toutes les vertus, et pour chacune d'entre-elles elle se voit punie. Sa vertu opère comme le révélateur (chimiquement parlant) du vice. Tout se passe comme si Justine, par le travers de la vertu, portait en elle le pouvoir d'exhaler le vice. Honnête, un usurier la ruine; pieuse, des moines la violent; charitable, un mendiant la dévalise; secourable, on la met dans les fers. Si elle se refuse à devenir la complice d'un vol ou d'un empoisonnement, c'est elle que l'on tient coupable des larcins auxquels elle s'opposait. A tout le mal qui s'étale à ses yeux et dont elle est la passive victime, Justine ne sait qu'opposer un esprit sensible. Prisonnière de la droiture de son âme, elle n'a aucune prise sur le monde. Elle se présente à nous comme la soeur du Huron ou de Candide, les enfants chéris de la philosophie voltairienne. Les aventures se succèdent, accablantes, mais l'expérience ne lui apprend rien. Son âme demeure ignorante et son corps encore davantage. Sa foi en la nécessité de la vertu prend sa source dans l'ignorance. Elle tombe finalement amoureuse de Bressac, un homosexuel haineux mais n'ose rien; son amour demeure impuissant, et est même une force négative par la peinture de laquelle Sade traduit le profond déséquilibre de l'être qui nie sa propre chair:

Si quelquefois mon imagination s'était égarée sur ces plaisirs, je les croyais chastes comme le dieu qui les inspirait, donnés par la nature pour servir de consolation aux humains, nés de l'amour et de la délicatesse; j'étais bien loin de croire

que l'homme à l'exemple des bêtes..."⁵

Il serait difficile de voir en Justine un être de chair, un être réel. Des blessures les plus atroces elle se relève avec une rapidité presque miraculeuse. Aussitôt une aventure terminée, elle nous apparaît fraîche et neuve, prête à subir les nouvelles atrocités que le sort lui prépare. Personnage de conte, elle existe en quelque sorte hors du temps et de la réalité sensorielle. A peine nous apercevons-nous que plus de dix années se sont écoulées depuis sa sortie du couvent jusqu'à sa rencontre avec Juliette, sa soeur. Bien que ce soit du point de vue de Justine que l'histoire est racontée, la conscience et sensations de celle-ci ne sont jamais analysées très profondément. Ses réveils sont "cauchemaresques" mais ne sont pas de la sorte de cauchemars plus frappants et plus irréels que ne l'est la réalité elle-même. La sympathie du lecteur est diminuée par le fait qu'en acceptant son point de vue il ne devient pas tant un participant à ses souffrances que le spectateur des souffrances de ses bourreaux victimes de leurs passions. Ce sont eux les véritables héros du livre. Et l'on ne peut obtenir de vue plus intime d'eux que celle qui se reflète dans les yeux de la victime.

Ce que Justine incarne c'est l'idéal de vertu chrétienne.⁶ La vertu chrétienne populaire est celle qui, selon Sade, se fonde sur une foi aveugle et inébranlable en la providence en dépit des témoignages contradictoires

qu'offre la réalité. Cette cécité est la marque indéniable de la passion. A travers la Dubois, Sade appelle Justine à la raison et à la "clairvoyance":

Mais qui te prouve, dit-elle, que la providence aime l'ordre et par conséquent la vertu?... Est-ce en envoyant aux hommes la guerre, la peste et la famine, est-ce en ayant formé un univers vicieux en toutes ses parties, qu'elle manifeste à tes yeux l'amour extrême de la vertu?

Le monde dans lequel Justine se meut est un monde entièrement vicieux où les effets de la vertu sont non seulement inutiles car "ils ne servent jamais que le faible," mais aussi néfastes car ils attisent le mal qui se manifeste à son contact avec plus de violence dans son désir d'affirmer sa suprématie. La vertu est donc vouée à la destruction; elle erre à jamais impuissante à trouver un monde à sa mesure sur lequel elle puisse décharger le trop plein d'énergie créatrice qu'en essence elle contient;⁸ elle est impuissante à satisfaire sa volonté de vie. Elle ne peut se réaliser, se posséder qu'à travers sa propre négation, dans l'anéantissement, dans la mort. Justine ne pourra survivre au bonheur providentiel, bonheur stérile; elle meurt enfin frappée par la foudre.

Comme Voltaire mais plus foncièrement athée que lui, Sade oppose à Dieu l'homme naturel, l'homme dépouillé des oripeaux dont l'ornent les mythologies. Celles-ci sont des instruments qui aident l'individu à fuir tout contact avec la réalité humaine et à ignorer sa complexité. Tout ce qui existe est naturel, expose le moine Clément à la

patienteardeur vertueuse de Justine, et la perversion elle-même n'est pas dépourvue de sens. Le moine insère à la défense de ses goûts naturels pour la perversité une remarque dont la perspicacité a permis de rapprocher Sade des cliniciens modernes:

Quel est l'homme qui ne réformerait pas à l'instant ses goûts, ses affections, ses penchants sur le plan général, et qui n'aimerait pas mieux être comme tout le monde, que de se singulariser s'il en était le maître? Il y a l'intolérance la plus stupide et la plus barbare à vouloir sévir contre un tel homme; il n'est pas plus coupable envers la société quels que soient ses égarements, que ne l'est celui qui serait venu au monde borgne ou boiteux!... il est comme lui à plaindre et non pas à blâmer... quand l'anatomie sera perfectionnée, on démontrera facilement par elle, le rapport de l'organisation de l'homme, aux goûts qui l'auront affecté: Pédants, bourreaux, guichetiers, législateurs, racaille tonsurée, que ferez-vous quand nous en serons là? 9

En attendant la lumière des temps à venir, repoussant le principe de la vertu aveugle qui paralyse, l'auteur du pamphlet Français encore un effort si vous voulez être républicains, inséré dans La philosophie dans le boudoir, et d'ailleurs composé à la même époque que le furent Justine et Les crimes de l'amour (entre 1784 et 1789), propose un principe de vertu sociale:

Apprenez à chérir des vertus...qui suffisent à un bonheur individuel...(les individus) en sentant la nécessité de la vertu uniquement parce que leur propre bonheur en dépend, ils seront honnêtes gens par égoïsme, et cette loi qui régit tous les hommes sera toujours la plus sûre de toutes.10

A travers une oeuvre guidée selon une raison affolée par la souffrance qui atteint à une lucidité surprenante, on

distingue chez Sade une pensée très proche de celle de Rousseau qui comme lui ressentit au plus profond de son être la violence que les lois morales et sociales infligent à la loi naturelle. Rousseau désigne la loi naturelle sous le nom de "volonté de notre nature": "Cherchons, dit-il, à connaître avec certitude cette loi, volonté de notre nature, en écoutant dans notre conscience la voix de la nature humaine."¹¹ L'écriture de Sade traduit non point la volonté de sa nature mais une seconde nature, une volonté contrariée par l'inflexible loi du châtement qu'il subit. Emprisonné, physiquement dépossédé de lui-même, sa prose devient autant d'assauts lancés contre un monde qui justifie la cruauté au nom de la vertu. Son oeuvre est une caricature qui grossit à peine les défauts d'une pratique sociale, politique et morale. En forçant les lecteurs à s'identifier aux bourreaux plutôt qu'à la victime, en étalant inlassablement les formes les plus diverses de la cruauté, Sade le force à se demander -et c'est en cela que son oeuvre est didactique et révolutionnaire- en quoi est-ce que les tortures pratiquées par des moines, des chirurgiens ou des maris dans le seul but de leur jouissance, sont différentes de celles pratiquées par les défenseurs de la guerre au nom de l'honneur, de la liberté nationale ou de la foi religieuse. En fait ces pratiques semblent bien être des dérivés de pratiques sexuelles réprimées, l'aveu déguisé d'un instinct

de mort auquel il n'est pas permis de se manifester librement dans l'orgasme, cette "petite mort" comme l'appelle Shakespeare. Martyr du régime monarchique, puis des violences de la Révolution en laquelle il avait placé quelque espoir,¹² Sade ne put sublimer la souffrance de la claustration en joie poétique, celle qui nous a valu par exemple l'oeuvre de Jean Genet ou même celle de Proust.

Si l'on se tourne vers d'autres personnages vertueux comme ceux des nouvelles des Crimes de l'amour, l'on observe que comme dans le cas de Justine leur amour de la vertu est impuissant à vaincre la force supérieure que représente le crime. Mais ici il s'agit du crime d'aimer d'un amour passionné, aveugle et absolu. L'amour ou le crime prend figure d'autorité toute puissante ou encore de fatalité.

Le fatalisme caractéristique des Crimes de l'amour s'apparente au fatalisme en vigueur dans la tragédie grecque ou la tragédie classique. Et les passions des héros des Crimes sont déjà des héros romantiques. En effet, ce qui domine ces nouvelles c'est le tragique et la passion: la passion-tragique. La cruauté n'est pas violence physique, c'est comme chez Racine une cruauté toute psychologique qui s'exerce à propos des âmes plutôt que des corps. Les héros placent haut leur honneur et dans leur élan d'absolue passion ils ne cèdent à aucun compromis. Dans

La Comtesse de Sancerre, nouvelle dont tous les personnages pourraient figurer dans une tragédie classique, Amélie est partagée entre l'obéissance qu'elle doit à sa mère et son amour pour Monrevel. Elle meurt poignardée par méprise par celui qu'elle aime et qui l'aime; elle est victime d'une soumission imbécile à la loi de l'obéissance filiale, victime de cette sombre force que représente sa mère. Celle-ci est puissante d'une passion effrénée qu'elle porte à l'amant de sa fille et dont elle tire toute la force nécessaire à sa vengeance. Elle ne voit en sa fille qu'une "rivale odieuse" dont elle doit se défaire. Quand elle fait l'aveu de sa passion à Monrevel elle a les accents de Phèdre s'adressant à Hippolyte:

Pouvais-tu te la déguiser cette flamme qu'allumai-
ent tes yeux; ingrat? Pouvais-tu l'ignorer, s'
écria-t-ella; un seul jour s'est-il écoulé depuis
ton jeune âge où je n'ai fait éclater les senti-
ments que tu dédaignes avec tant d'insolence? 13

Torturée par un amour à jamais inassouvi, elle implore, en vain, de celui qui se refuse à sa possession, le coup de grâce:

Crois-tu que je chéris la vie, quand l'espoir de
te posséder m'est enlevé à jamais. 14

Elle se venge féroceement mettant en oeuvre une machination dont l'horreur et la science satisfont la force de sa passion.

Dans Eugénie de Franval, Madame de Franval, marquée par la nature de "cette douce mélancolie qu'elle n'accorde qu'aux individus que sa main destine aux malheurs,"

meurt empoisonnée par sa fille Eugénie. Elle est victime, d'une part, de sa foi dans le pouvoir de son amour et de sa vertu à regagner l'époux égaré, et d'autre part la victime du désir de Madame de Farneille, sa mère, à voir son gendre puni pour ses forfaits. Celle-ci est passionnément vouée au bonheur de sa fille, ou plutôt à un bonheur qu'elle s'était plu à imaginer.

A travers toute son oeuvre Sade réserve une cruauté toute particulière au personnage de la mère. Bressac et Eugénie de Franval empoisonnent leur mère, Eugénie de Mistival dans La philosophie dans le boudoir torture la sienne, et Florville dans Florville et Courval est indirectement responsable de l'arrestation et de la mort de Madame de Courval. Ce que Sade conteste c'est l'existence a priori d'une relation donnée entre le sujet et l'autre sur laquelle sa conduite devrait abstraitement se régler. En la mère il voit une fausse idole, un être qui s'accapare la puissance émotionnelle de l'enfant avant même qu'aucun choix ne puisse la déterminer. Sade exprime en caractères violents la démarche essentielle de la psychanalyse qui consiste à élucider le caractère asservissant de l'amour de l'individu pour la mère (ou le père), et à le dégager d'une emprise quasi métaphysique pour le ramener à une réalité sensible.¹⁵ D'une manière plus générale, ce que Sade tente de montrer, c'est que le mal que l'on considère dû à la fatalité, un quelque chose d'inexplicable, de mystérieux et d'intouchable est plutôt

dû à l'organisation de la famille où sont à l'origine instituées les lois de la répression ce qui lui permet de s'affirmer comme l'élément central dans la structure d'une société répressive. Le mal en nous, semble dire Sade, n'est pas d'ordre métaphysique mais d'ordre social.

Ainsi, se portant à l'autre extrémité du spectre des relations familiales, Sade choisit l'inceste pour illustrer le bonheur de l'amour. Cette option aboutit au bonheur de son écriture. Tandis que dans Les cent vingt journées Sade s'efforçait de dresser un inventaire scientifique du vice, forçait le langage, et par conséquent le lecteur, à dégorger ses indicibles désirs, dans Les crimes, où le thème de l'inceste prédomine, il a recourt au style le plus pur et le plus chaste dont relève une concision toute classique. Aucune longueur, ni redite; chaque mot, chaque image frappe juste dans des récits où le dépouillement donne tout son poids à la violence. L'absence de toute grossièreté dans l'ensemble de l'oeuvre est un fait bien connu. Sade lui-même tempestait contre le style "bas, rampant" dont Rétif de la Bretonne use pour raconter des "aventures dégoûtantes".¹⁶ Il semble toutefois que Sade se soit davantage laissé aller au plaisir de son art lorsqu'il touchait à un sujet aussi scabreux que l'inceste. Dans le récit de ces unions fermées sur elles-mêmes, ces heureux emprisonnements, peut se couler, métamorphosé, le langage et se refermer une profonde blessure: la séparation de la mère, sa mort

produisant le fait même de l'écrire. Nous retrouverons à la base de la recherche proustienne de l'écrire un phénomène analogue.

Le but de Sade n'est pas tant de glorifier ou de condamner l'inceste mais simplement de le démystifier. En s'attaquant à l'inceste, il s'attaque au tabou le plus fortement ancré dans les moeurs; sa rigoureuse observation est reconnue comme nécessaire à la vie de la société. On peut à ce propos citer avec Béatrice Didier Lévi-Strauss:

...la prohibition de l'usage de la fille ou la soeur contraint à donner en mariage la fille ou la soeur à un autre homme et, en même temps, elle crée un droit sur la fille ou la soeur de cet autre homme. Ainsi les stipulations négatives de la prohibition ont-elles une contrepartie positive. 17

Non sans une certaine ironie, Sade, de son côté, s'exprime ainsi sur les effets bénéfiques de la pratique de l'inceste sur l'individu et sur sa société:

N'est-ce pas je vous le demande un abominable préjugé que celui qui paraît faire un crime à un homme d'estimer plus pour sa jouissance l'objet dont le sentiment de la nature le rapproche davantage? Il vaudrait autant dire qu'il nous est défendu d'aimer trop les individus que la nature nous enjoint d'aimer le mieux, et que plus elle nous donne de penchants pour un objet, plus elle nous ordonne en même temps de nous éloigner! Ces contrariétés sont absurdes.

Et plus loin:

L'inceste est-il dangereux? Non sans doute; il étend les liens des familles et rend par conséquent plus actif l'amour des citoyens pour la patrie. 18

Pour le romancier (et non le théoricien) la création

de l'image de l'inceste heureux opère comme un système poétique de compensation. Le thème d'Eugénie de Franval est le bonheur des amants. Le caractère fermé de l'idylle défendue est l'expression parfaite de l'univers de l'auteur, l'expression d'une claustration marquée par la fatalité et l'absurdité. Alors que la claustration est insupportablement douloureuse pour Sade, celle du couple incestueux est baignée de bonheur. Selon Sade le bonheur de l'amour ne peut exister que lorsque les partenaires sont unis par le secret et privés de toute relation avec le monde extérieur; ils évitent ainsi tout danger de jugement et de contamination. La privation et le vœu d'exclusivité deviennent source de félicité. Avant même d'avoir récolté les fruits de l'hymen, Franval exprime ainsi son amour pour sa fille:

Qui que ce soit dans l'univers n'acquerra d'aussi puissants droits que les tiens... tu seras l'ange et la lumière de mes jours, le foyer de mon âme et le mobile de mon existence. 19

Eugénie de son côté refuse toute idée d'union avec un "étranger":

Moi, poursuit-elle avec chaleur, moi, me joindre à un étranger, qui n'ayant point comme toi de doubles raisons de m'aimer mettrait à la mesure de ses sentiments tout au plus celle de ses désirs... Abandonnée, méprisée par lui, que deviendrai-je après? Prude, dévote ou catin. 20

Pour Eugénie la claustration d'une relation incestueuse ne représente pas une restriction à sa liberté, au contraire, ce sont les autres qui représentent le danger, l'insécurité, la perte d'identité et donc de liberté.

L'union des amants est fondée sur un libre choix: "Je ne veux pas être ton tyran, dit Franval à sa fille, bien moins encore ton séducteur; je ne veux tenir que de l'amour seul les bienfaits que je sollicite."²¹ Si la liberté de choix d'Eugénie apparaît quelque peu factice, Sade prend néanmoins soin de nous décrire avec minutie l'éducation que celle-ci reçoit, une éducation destinée, non pas, comme les conventions le prescrivent pour les filles, à l'accoutumance et à l'esclavage mais à l'épanouissement d'un être libre, donc, un être capable d'aimer. Eugénie, dont le nom indique la bonté, beauté et pureté de la race, est "à la fois l'horreur et le miracle de la nature." Mais elle est surtout le miracle accompli par la volonté d'autonomie et de puissance de son père. Franval ne désire aimer et n'être aimé que d'un être qui soit à sa mesure. Il crée Eugénie à son image et selon son idéal d'amour et de liberté. De sa fille, il reçoit non une image identique à la sienne, car ce serait là nier l'identité et la liberté de celle-ci, mais complémentaire charnellement et spirituellement. Pour employer la terminologie jungienne, elle est l'"anima" de son "animus". En possédant sa fille puisqu'il l'a créée, Franval peut aspirer au bonheur de se posséder lui-même, c'est à dire d'atteindre les profondeurs de sa nature et les limites de son pouvoir. Cette idéalisation de l'inceste apparaît comme l'expression du narcissisme de Sade, en lequel, contraint à la solitude, il trouve la source

de son propre pouvoir créateur qui néanmoins se refuse le plus souvent les élans de la sensibilité pour, en ce siècle des Lumières, s'astreindre à une lucide austérité.

Pourtant, l'amour-passion tel que Sade le peint dans Les crimes se teinte déjà de romantisme. Dans La Comtesse de Sancerre, Monrevel, le tourmenté et timide amant d'Amélie est un romantique pur sang. Au moment même où il croit surmonter héroïquement le dernier obstacle à son bonheur, victime de la fatalité, il tue l'objet même de ce bonheur. Amélie mourante lui révèle enfin un amour que la timidité -visage que prend la foi sacrée en la loi de l'honneur- lui interdisait de proférer: "Je t'aimais plus que mon dieu, plus que ma vie et j'expire en t'adorant."²² La lumière de cette révélation s'éteint dans l'horreur d'une autre révélation: ils furent tous deux les victimes d'une affreuse machination. Mais aimanté dans la mort à celle qu'il aime, Monrevel -l'amour absolu- se montre toutefois vainqueur de la fatalité. La mort seule peut réunir à jamais les amants:

Il se poignarde et s'enlace tellement en rendant les derniers soupirs dans les bras de celle qu'il chérit, il l'étreint avec tant de violence, qu'aucun effort humain ne put les séparer. 23

En Dorgeville, on retrouve ce même romantisme amoureux. Ce héros, modèle de vertu, meurt de langueur, ne pouvant oublier ni cesser d'aimer celle qui se révéla une soeur criminelle:

Il mourut au bout de deux ans sans avoir pu détruire en lui...l'amour excessif dont il brûla jusqu'au dernier soupir, pour la malheureuse

femme devenue l'opprobre de sa vie et l'unique cause de sa mort. 24

Il serait peut-être faux de ne voir dans la défaite systématique de l'amour dit "criminel" qu'un souci de décence ou de moralité de la part de Sade. Ceci serait contraire à son principe même d'écriture qui se fonde sur une volonté de remettre en question tout le système social et de réduire tous les tabous à leur vraie dimension. Pour Sade, l'amour est criminel non parce qu'il est, par exemple, incestueux, mais parce qu'en général il est par nature possessif. Il représente une entrave au principe fondamental de liberté qui seul doit régir la vie des individus, tout autant au niveau de leur individualité qu'au niveau de leurs rapports sociaux. "L'intérêt, l'égoïsme et l'amour" dégradèrent les premières lois de la nature qui veut que toutes les femelles appartiennent à tous les mâmes, et vice-versa. Et Sade de conclure:

Jamais un acte de possession ne peut être exercé sur un être libre; il est aussi injuste de posséder exclusivement une femme qu'il l'est de posséder des esclaves; tous les hommes sont nés libres, tous sont égaux en droit: ne perdons jamais de vue ce principe. 25

La prédominance accordée au rapport père-fille est un moyen pour Sade de dénoncer la caractère possessif de l'amour et de démonter les ressorts psychologiques qui animent une telle réalité. Le père est doublement possesseur puisqu'il ajoute aux droits traditionnels du père sur

sa fille, ceux de l'amant. Dans La Nouvelle Héloïse Rousseau dénonçait déjà le caractère tyrannique des droits du père sur sa fille qu'il considérerait comme étant la cause du désordre des mœurs féminines:

On ne sait à quel point dans ce pays si galant, les femmes sont tyrannisées par les lois. Faut-il s'étonner qu'elles s'en vengent cruellement par leurs mœurs? 26

Sade, préconisant à son tour une liberté absolue pour les femmes, efface radicalement la notion même de paternité:

(les femmes) devront être absolument dégagées de tous les liens de l'hymen, de tous les faux préjugés de la pudeur, absolument rendues à l'état de nature; je veux que les lois leur permettent de se livrer à autant d'hommes que bon leur semblera... Quels sont (...) les dangers de cette licence? Des enfants qui n'auront point de père? Eh! qu'importe dans une république où tous les individus ne doivent avoir d'autre mère que la patrie...? 27

Sade résout ainsi théoriquement le problème que pose à une société libertaire l'autorité paternelle en même temps que celui de l'inceste, du moins dans des rapports incestueux qui engagent le père.²⁸

Dans Eugénie de Franval, le bonheur à deux s'avère impossible. Le monde extérieur pèse sur la fragile cellule du couple prisonnier de sa propre passion. Le bonheur de Franval n'est que relatif; il le veut absolu. Certes il possède sa fille de son libre accord et se possède lui-même à travers elle. Mais pour exercer totalement sa volonté de puissance, il lui faut aussi les forces mondaines qui sans cesse menacent son bonheur:

il lui faut détruire l'influence néfaste de sa femme et de sa belle-mère, détruire tout ce qui fait obstacle à sa souveraineté. Pour servir ses intérêts, il engage Valmont qu'il dédommage en offrant à ses yeux seuls le spectacle d'une scène mythologique où Eugénie apparaît comme l'emblème païenne de l'individualité et de la sensualité:

Là, dans une salle décorée, Eugénie, sur un piédestal, représentait une jeune sauvage fatiguée de la chasse et s'appuyant sur un tronc de palmier, dont les branches élevées cachaient une infinité de lumières disposées de façon que les reflets, ne portant que sur les charmes de cette belle fille, les faisaient valoir avec le plus d'art. 29

Représenter c'est matérialiser la pensée et donc en trahir l'essence, c'est se dissocier de la réalité intérieure, sortir de soi. Quand on se souvient des goûts marqués que Sade porte au théâtre,³⁰ le plus public des arts et donc pour lui le plus inaccessible, la faillite qui suit la représentation publique que Franval donne de l'objet de son amour et de la satisfaction plénière de son pouvoir n'est pas pour surprendre. La représentation théâtrale marque la fin de la réclusion mais aussi la fin du bonheur des amants. A partir de cet instant, Franval, occupé à sauver sa fortune et son nom, court d'un malheur à l'autre, malheurs qui aboutiront à une mort tragique. Chez Dorgeville, on retrouve ce même désir de posséder pleinement l'être aimé, de le fixer à soi par des obligations naturelles qui établissent le devoir comme une

nécessité interne:

Je veux que celle que je prendrai me doive tout, disait-il, n'ayant ni un bien assez considérable, ni une figure assez belle, pour l'enchaîner par ces liens, je veux qu'elle y tienne par des obligations essentielles, qui en la fixant à moi, lui ôtent tout moyen de m'abandonner ou de me trahir.³¹

La nature du rapport amoureux ainsi établi, relève du modèle d'un rapport de maître à esclave mais où l'esclave, par le pouvoir de l'amour, est élevé au rang de maître. Le maître sadien, les tortionnaires, les "monstres," est celui qui semble réussir à affirmer sa volonté de puissance, une volonté qui se caractérise par le désir de posséder et d'asservir et qui ne peut se satisfaire que dans une totale négation de l'autre, à l'extrême, sa mort. Dans un rapport amoureux tel celui de Franval et d'Eugénie, chacun des partenaires, dans son désir de se posséder, d'éprouver sa liberté, cherche à posséder l'autre en qui il voit l'image de sa propre puissance. Ce type de relation est fondé sur l'exclusivité, sur le refus d'échange avec le reste du monde qu'il devient alors nécessaire de nier. La volonté de posséder absolument, montre Sade, est aussi et surtout la volonté de nier. L'oeuvre de Sade toute entière constitue une brillante illustration des principes nietzschéens les plus fondamentaux. Tout phénomène constituant en un rapport de forces dans lequel certaines agissent et d'autres réagissent dans un ensemble complexe et hiérarchisé, la volonté de

puissance devient réactive lorsque la force négative en elle l'emporte sur la force active. Cette victoire des forces réactives ou de la volonté de nier est ce que Nietzsche appelle "nihilisme" ou "triomphe des esclaves". L'esclave ou le malade (celui en qui la vie est réduite à ses processus réactifs), ne cesse pas d'être esclave lorsqu'il impose sa force. Les maîtres sadiens, tous les maîtres, ceux qui constatent leur pouvoir dans leur force de destruction d'autrui, sont des esclaves qui triomphent dans un monde contaminé par la propagation des forces réactives.³²

L'ensemble de l'oeuvre sadienne est, selon l'expression de Maurice Blanchot, "la souveraineté s'affirmant par une immense négation". La souveraineté s'acquiert dans le maximum de jouissance qui coïncide avec le maximum de destruction, et ce, au nom de la nature qui est elle-même, selon Sade, une puissance de destruction. "Outrageons quelquefois la nature, écrit-il dans Juliette, pour mieux savoir lui rendre hommage."³³ Comme la nature à laquelle il se confond, Dieu est un "Etre inconséquent et cruel" qui nie l'homme, démontre le démoniaque Saint-Fond.³⁴ L'homme doit donc nier à son tour cet Etre au nom de l'instinct le plus fort et le plus inassouissable chez celui qui vit entre les murs d'une prison: l'instinct sexuel. Celui-ci est le cri de la nature qui, comme elle féroce, exige la possession totale des êtres convoités,

au prix même de leur destruction. Mais si les libertins de Sade incarnent le triomphe de l'individualité, se définissent par leur vouloir d'atteindre la solitude profonde de leur être à travers la conquête d'une liberté illimitée de l'instinct qui conduit à la négation absolue d'autrui, logiquement, ils finissent par aboutir à leur propre négation. L'homme sadien devient la victime de son propre pouvoir de destruction, de son insatiable passion qui n'est peut-être finalement que la recherche d'un impossible, que l'expression de la souffrance stérile de l'isolement dans l'individualité. C'est à ce point-ci que le double échec de Sade peut être mis à jour: ouvertement, l'auteur avoue son incapacité de détruire en tant qu'homme, et tacitement, son incapacité de créer en tant qu'artiste.

Peut-on parler d'échec littéraire à propos de Sade simplement parce que la fatigue ressentie à la lecture d'une oeuvre où des personnages mécanisés et dont les actes de violence érotique ne réussissent pas à fermenter l'imagination et à offrir le moindre plaisir esthétique? Oui, si l'on admet que cette monumentale machine de l'horreur nous éloigne de nous, nous détourne systématiquement de la vie et de sa seule vérité, de "la Beauté que nous admirons, dit Rilke, parce qu'elle calmement dédaigne de nous détruire."³⁵ Que la vie, la nature, la beauté dédaigne de nous détruire et s'y refuse même,

le sait. Quand il bâtit un système philosophique de la destruction, c'est au nom même de la vraie vie, de l'absolue liberté que la nature et les hommes corrompus empêchent de percevoir ou d'obtenir. Dans une pensée religieuse qui s'affirme par la négation,³⁶ la vraie vie existe par delà le mal infiltré dans toutes les parts d'une nature détestable... mais indestructible:

J'abhorre la nature... Je voudrais déranger ses plans, contrecarrer sa marche, arrêter la roue des astres, bouleverser les globes qui flottent dans l'espace, détruire ce qui la sert, protéger ce qui lui nuit, l'insulter en un mot dans ses œuvres, et je n'y puis réussir. 37

"Je n'y puis réussir"... les actes de destruction répétés à longueur d'épisodes et soutenus par d'éloquents démonstrations n'apportent pas la satisfaction désirée. Dans leurs châteaux où la vie est minutieusement réglée comme elle l'est dans les monastères, quand les ctiminelles de génie ont méthodiquement massacré toutes leurs victimes, leur tâche n'est pas encore accomplie. De la chair morte fondue à la terre renaîtra la vie. La loi de la reconversion constante de la matière se rit de la loi de la destruction qui doit alors poursuivre plus avant ses effets afin qu'elle triomphe absolue. A leur tour les maîtres en subissent la rigueur: ils s'entretuent, et la scène du roman bâti à la gloire des désirs est "parsemée de cadavres frappés au sommet de leur génie".³⁸ Le survivant ultime est donc maître absolu, un maître en qui il faut voir Sade lui-même qui se retrouve dans sa solitude aux prises avec une énergie indestructible et qui, emmuré,

se heurte au problème de la création. Le pouvoir de détruire implique celui de créer dont il est plus le revers, la condition. Dans le discours de Sarmiento, la figure satanique de l'Histoire de Sainville et Léonore, c'est la voix de l'auteur que l'on entend:

On devrait d'abord analyser comment vous, faible et vile créature, qui ne possédez pas le pouvoir de créer, pouvez croire que vous êtes capable de détruire. 39

Ou encore:

Sois-en certaine, chère fille, déclare Bressac à sa victime, le pouvoir de détruire n'est pas accordé à l'homme; il a tout au plus celui de varier les formes; mais il n'a pas celui de les anéantir. 40

Sade, le philosophe et le révolutionnaire obsédé par l'omnipotente pensée de la liberté (la sienne d'abord), le sentait bien: la création est un acte de destruction permanente ou plutôt de perpétuelle remise en question. Il est de ceux qui posent des questions, non à la forme interrogative, car cela présuppose l'existence préétablie d'une connaissance, mais à la forme négative qui elle force à l'affirmation. Ainsi dans son pamphlet Français encore un effort si vous voulez être républicains, il exhorte ses concitoyens à la révolution permanente, un acte d'imagination et de création sans cesse renouvelé. La faculté créatrice de l'imagination est propre à satisfaire les désirs sexuels -le meurtre sexuel y compris- ce qui est la meilleure façon de prévenir le meurtre légal tel que la peine de mort contre laquelle Sade s'est

d'ailleurs ouvertement érigé. Dans la violence et le meurtre organisés sur le plan social se déchaînent des passions qui, entravées par la moralité, ne peuvent s'assouvir dans des actes privés d'érotisme où l'individu peut se désaliéner. Tous les crimes sont allumés au flambeau de la lubricité raisonnent les personnages de l'Histoire de Juliette:

A la question:

Vous croyez donc que toutes les passions peuvent s'accroître ou s'alimenter par celle de la luxure?

est répondu:

- Elle (la luxure) est aux passions ce que le fluide nerveux est à la vie; elle les soutient toutes, elle leur prête de la force à toutes,..
- Ainsi vous imaginez qu'on peut être ambitieux, cruel, avare, vindicatif, dans les mêmes motifs que ceux de la luxure.
- Oui, je suis persuadée que toutes ces passions font bander, et qu'une tête vive et bien organisée peut s'échauffer de toutes, comme elle le ferait de la luxure... il n'est pas un seul projet de crime, quelle que fût la passion qui l'inspirât, qui n'ait fait circuler dans les veines le feu subtil de la lubricité. 41

Pour construire l'ordre nouveau, il ne s'agit pas selon Sade, de distinguer entre le vice et la vertu, qui ne sont d'ailleurs que d'erronées dénominations pour ce qui est maladie et santé, mais il s'agit de détruire l'idée même de morale pour laisser place au seul principe du plaisir: le principe cru de la vie. La recherche du plaisir est notre plus sûr outil dans la recherche de la vérité. "C'est des sens, dira Nietzsche, que viennent

toute vraisemblance, toute bonne conscience, toute évidence de vérité." Parce que Sade ressent dans sa chair le problème du mal comme désir de puissance: "...tous les hommes tendent au despotisme... le plus vif penchant de l'homme est incontestablement d'enchaîner ses semblables et de les tyranniser de tout son pouvoir...",⁴² l'acte érotique pensé, calculé, la mise en scène des plus vifs penchants, lui apparaît comme le suprême salut. La scène érotique constitue pour Sade le lieu privilégié de la réalisation des penchants au despotisme et à la tyrannie. Elle offre à l'individu la possibilité de "jouer," d'incarner son état d'aliénation et donc d'en prendre conscience. Il n'y a ni liberté ni vérité sans prise de conscience. semble affirmer Sade. A cet effet ses infinies en scène jouent un rôle éducateur, éduquer ses semblables sur leur condition pour les en libérer étant son unique objet.⁴³ La scène érotique sadienne a donc proprement une fonction didactique; c'est une tragédie de type aristotélicien où les acteurs -auteurs accomplissent la catharsis de leurs passions. L'acte pervers imite les actes de la nature, mais lorsque délibéré, plus qu'une simple et aveugle imitation, c'est un moyen -ou un art- qui inspiré de la nature la corrige.⁴⁴ Contrairement à la tragédie, la scène érotique n'a presque aucune valeur esthétique; comme par puritanisme elle ne touche pas l'esthète en nous lecteurs. Et il semble que ce soit là la volonté de Sade qui ainsi punit l'artiste en lui.

L'esthétique de Sade est centrée sur l'art du défilé cinématographique d'épisodes ou scènes. Chaque scène en soi est arrangée, minutée mais dénudée, sans couleurs, sans

ornements. Sa valeur est d'ordre exclusivement rhétorique; Mais l'action représentée n'est rien sans la parole. C'est en fait la parole qui fait toute sa force. Ainsi, les libertins puisent essentiellement leur plaisir dans la dis-sertation des formes de leurs fantasmes. L'orgasme, le signe ultime du maître -celui qui se possède en s'épan-
chant et en possédant- se nourrit de mots. Etablissant un rapport entre la phrase oratoire et la figure érotique, R. Barthes avance que Sade fait du "sperme le substitut de la parole".⁴⁵ Selon ce même auteur, ce sont "les per-
formances du discours" qui donnent une valeur littéraire à l'oeuvre sadienne. C'est, dit-il, sur elles que le lec-
teur devrait fixer ses regards plutôt que sur "la réalité que Sade est censé représenter ou imaginer"⁴⁶ s'il veut
goûter à la qualité essentielle de l'art de Sade. On peut cependant objecter que la qualité du discours est indis-
sociable de son sens, du sens de la réalité que Sade représente et imagine. En effet, cette réalité est celle, à peine un peu forcée,⁴⁷ du monde: un monde divisé, alié-
né, corrompu par des passions que les maîtres instituent en vertus. C'est ce monde et cette réalité que Sade pa-
tiettement anatomise; et c'est en cela que son oeuvre est didactique et morale. Comme Nietzsche, Sade rêve de l'
unité du privé et du public, unité rendue impossible depuis que la vraie valeur (le plaisir) a quitté l'homme
pour se projeter sur des idoles, des idéaux, Dieu, et s'y figer. Il n'existe qu'une seule alternative à la désa-
liénation: en termes nietzschéens: "Ou vous supprimez vos vénéra-tions ou vous vous supprimez vous-mêmes." Au niveau
de la proposition théorique pour un nouvel ordre social

fondé sur la destruction permanente des valeurs morales, le concept de Dieu en moins, Sade n'est en fait pas très éloigné des jansénistes qui ont donné naissance à Pascal et à Racine. Mais au niveau de la création artistique il semble qu'il ait été incapable de profiter des leçons de Racine qui faisait appel au pouvoir des mythes pour réconcilier sa passion de la pureté artistique avec la force créatrice cachée au fond de l'exercice volontaire du mal, une réalisation que Baudelaire ou Froust, ou encore Genêt réaliseront glorieusement.

La répétition, la monotonie, la peinture scrupuleusement minutieuse d'actes mécanisés accompagnés de longues harangues philosophiques sont les marques distinctives de la prose sadienne. Un roman terminé, un système de destruction élaboré, tout est à recommencer; et on a un autre roman, le même, ou presque. Dans sa solitude, Sade semble être voué au démon de l'imagination, un terme qui est chez lui presque équivalent à celui de langage. N'ayant aucune prise sur le monde réel dont il est coupé, ses pouvoirs d'action étant annihilés, son extraordinaire énergie sert à nourrir une imagination toujours croissante, une faiblesse qu'il essaie de compenser par la logique et l'argument philosophique. Tel est le cas de Franval, une projection autobiographique de l'auteur:

Un désordre d'imagination au-delà de tout ce qu'on peut peindre était le premier défaut de Franval; on ne se corrige point de celui-ci, la diminution des forces ajoute à ses effets; moins l'on peut, plus l'on entreprend; moins on agit, plus on invente; chaque âge amène de nouvelles idées, et la satiété, loin de refroidir, ne prépare que des raffinements plus funestes. 48

Comme ses héros, Sade essaie de conquérir la souveraineté en s'identifiant avec l'esprit de négation, en détruisant en lui toute sensibilité pour ainsi donner libre cours à l'imagination de l'esprit. Etre fort c'est accepter et s'ennorgueillir de la solitude, c'est ne rien devoir au coeur; mais c'est aussi, dans le cas de Sade, laisser le champ libre à l'obsession. Selon Proust une oeuvre d'art ne peut rien devoir à l'imagination mais ne peut par contre être créée sans l'organe essentiel de la sensibilité:

Il n'est pas certain que, pour créer une oeuvre littéraire, l'imagination et la sensibilité ne soient pas des qualités interchangeables et que la seconde ne puisse pas sans grand inconvénient être substituée à la première... Un homme né sensible et qui n'aurait pas d'imagination pourrait malgré cela écrire des romans admirables. La souffrance que les autres lui causeraient... pourraient faire la matière d'un livre non seulement aussi beau que s'il était imaginé, inventé, mais encore aussi extérieur à la rêverie de l'auteur s'il avait été livré à lui-même et heureux, aussi surprenant pour lui-même, aussi accidentel qu'un caprice fortuit de l'imagination. III, 900-1.

Il semblerait que la passion de la destruction coïncidât chez Sade à une recherche passionnée de l'absence, du vide, de la transparence, du sentiment de l'être pur à partir duquel, seul, peut jaillir la poésie: la pensée remplie de l'être pur. Telle est la recherche vécue dans sa forme de Mallarmé et la recherche à laquelle Pascal engage son lecteur. Séparé de tout, Sade n'a pu se séparer de lui-même; il demeure un homme qui écrit son infernale soumission au temps de la souffrance dont ne peut naître le temps du plaisir. La force qui s'affirme dans son écriture de la négation est une volonté, à jamais frustrée, d'aller jusqu'au bout de soi pour atteindre ce que Claudel appelle "le spasme mortel" quand il parle de l'acte d'écrire:

O passion de la Parole! ô retrait! ô terrible solitude!
 ô séparation de tous les hommes!...

Ainsi je travaille et ne saurai point ce que j'ai
 fait,
 ainsi l'esprit avec un spasme mortel
 Jette la parole hors de lui comme une source qui ne
 connaît point
 Autre chose que sa pression et le poids du ciel.

Pour que l'écriture soit bonheur, la parole doit affirmer
 l'être et non le nier. L'orgasme ne peut être substitut
 de la parole; il en est l'essence. C'est, nous le verrons,
 ce que l'écriture proustienne nous apprend. Créer des
 moments d'existence, c'est ce que Sade semble chercher
 quand il étire la chaîne criminelle dont chaque maillon,
 chaque crime se boucle sur lui-même, isolé du précédent
 et du suivant sans jamais livrer son secret ou essence.
 C'est autour de ces moments privilégiés et de l'intime
 correspondance qui les réunit en leur centre que l'oeuvre
 de Proust se rassemble. Dans l'uniformité de l'oeuvre
 sadienne on ne trouve que discontinuité irritée contre
 elle-même, un unique acte de possession de l'interdic-
 tion qui se répète sans jamais parvenir à jouir de l'
 interdiction. La réalité est l'espace dans et contre le-
 quel l'oeuvre littéraire lutte; et c'est cet espace dont
 Sade ne put souffrir l'absence ou sentir la présence in-
 terne: le vide sacré qu'il appelait désespérément. Quand
 tout est radicalement détruit, quand on sait qu'il n'y a
 ni anges ni hommes pour nous secourir, quand le vide a
 été fait, quand l'être s'est débarrassé de tous ses moi,
 alors seulement peut-il participer à la création et lui
 offrir la force de son souffle:

...throw the emptiness
 from your arms
 into the spaces we breathe, so maybe the birds
 can feel the expanded air, more ardently flying. 49

Tel est l'appel de Rilke auquel Proust répond.

Notes

¹ Charles Baudelaire, Oeuvres Complètes, Plans et Projets (Paris: Eds. Gallimard, 1961) p.521.

² Jean Jacques Rousseau, Du Contrat Social (Paris: Eds. Garnier, 1975) p.236.

³ La question du principe de vie et de mort qui détermine chez Sade le problème de la destruction n'est pas aussi simple. Pierre Klossowski, Sade mon prochain (Paris: Eds. du Seuil, 1967) l'explique ainsi: "Tandis que Freud n'envisage que la vie à l'état organique, Sade, plus métaphysicien en dépit des apparences, n'admettant pas de différence entre la vie à l'état organique ou inorganique et se plaçant en dehors des considérations relatives à l'espèce, en dernier lieu relative au milieu social, ne conçoit qu'un principe unique: 'Le principe de vie dans tous les êtres n'est autre que celui de la mort; nous les recevons et les nourrissons dans nous tous les deux à la fois. A cet instant que nous appelons mort tout paraît se dissoudre; nous le croyons, par l'excessive différence qui se trouve alors, entre cette portion de matière qui ne paraît plus animée; mais cette mort n'est qu'imaginaire, elle n'existe que figurativement et sans aucune réalité. La matière...ne fait que changer de forme, elle se corrompt, et voilà déjà une preuve du mouvement qu'elle conserve... Il n'y a enfin aucune différence entre cette première vie que nous recevons et cette seconde que nous appelons mort...' Corruption, putréfaction, dissolution, épuisement et anéantissement; ce sont là les aspects des phénomènes de la vie qui auront pour Sade une signification autant morale que physique. Il n'y a donc que le mouvement qui soit réel..." pp. 123-24.

La conception du mouvement perpétuel au nom duquel Sade abolit la différence entre le principe de vie et celui de la mort autorise toutefois au niveau de la fiction la prédominance du principe de mort pour affirmer au niveau de la théorie politique et sociale celle du principe de vie.

⁴ Jean Paulhan, Préface de Justine ou les Infortunes de la Vertu (Paris: Eds. J.J. Pauvert, 1959), XX.

⁵ D.A.F. De Sade, Justine ou les Infortunes de la

vertu (Paris: J.J. Pauvert, 1959), p.121.

6 A propos de cette première version de Justine, Pierre Klossowski (op.cit.) souligne: "Si cet ouvrage contient déjà les éléments de la philosophie anarchisante des versions ultérieures, il se présente encore comme l'illustration du dogme fondamental du christianisme: celui de la réversibilité des mérites du sacrifice de l'innocent en faveur du coupable." p.98

Il faudrait ajouter que toutes les vertus dont Justine fait preuve sont des vertus sociales (bienfaisance, horreur pour le crime et le vol) qui relèvent toutes du même principe de la charité. L'amour et le respect de ses semblables que dicte la religion est bafoué dans la mesure où il ne tient pas compte de la réalité humaine et sociale. C'est la religion comme fondement de la morale sociale que Sade rejette, une théorie qu'il développera dans ses romans ultérieurs.

7 Les Infortunes, p.199.

8 Non seulement Justine est-elle punie pour chacune de ses vertus mais fait encore prospérer ceux qui l'abusent. La force du criminel est un produit dérobé à la force de la victime. Selon Sade, l'aveugle passion du bien nourrit la faiblesse qu'est en essence la passion du mal.

9 De Sade, Justine ou les malheurs de la vertu (Paris: Le Livre de Poche, 1973), p.218.

10 De Sade, La philosophie dans le boudoir (Paris: Eds. 10/18, 1972), p.205.

11 Jean Normand, Jean Jacques Rousseau (Classiques Larousse), p.29.

Tandis que pour Rousseau l'homme est naturellement bon, pour Sade, l'homme naturel est éminemment cruel et il ignore la différence entre le bien et le mal. Répondant à ses instincts, l'homme ne fait que répondre à la Nature, une puissance destructrice. Après de longues souffrances Justine conclut: "L'homme est donc naturellement méchant, et dans toutes les situations de la vie, les maux de son semblable sont donc décidément d'exécrables jouissances pour lui." Rousseau, lui, voit deux principes "antérieurs à la raison," c'est à dire à la culture ou encore à ce que la psychanalyse appelle la formation du surmoi. Le premier est l'instinct de conservation, la recherche du bien-être, l'autre est une répugnance à voir nos semblables souffrir. Les règles du droit naturel

découlent de l'association de ces deux instincts.

Les contradictions de Sade ne sont pas facile à résoudre. Quand il dit vouloir peindre l'homme naturel, il semble bien davantage concerné par l'homme culturel. Tous ses criminels sont de grands seigneurs (à l'exception de La Dubois), les signes d'une société corrompue. On ne peut de plus, sans fausser sa pensée, l'identifier à ses personnages. Par contre, quand il établit les principes de la nouvelle république, il exhorte ses concitoyens à rejeter leurs préjugés et rappeler leurs "vertus premières".

¹² Voir à ce sujet Pierre Klossowski: "Sade et la Révolution" dans Sade mon prochain, pp.59 à 68.

¹³ De Sade, Les Crimes de l'amour (Paris: Le livre de poche, 1972), p.163.

¹⁴ Ibid., p.185.

¹⁵ P. Klossowski fait remonter à la formation psychique de Sade la haine de la mère qu'il considère comme le "thème de l'idéologie sadiste". "Chez Sade, dit-il, on se trouverait en présence d'un complexe oedipien négatif, non pas déterminé, comme c'est le cas d'un grand nombre de névrosés par une inhibition de l'inceste précédant de l'angoisse de la castration, mais dû au regret d'avoir voulu sacrifier le père à cette fausse idole, la mère. Sade, tout au contraire (des névrosés homosexuels), s'allie à la puissance paternelle et, fort de son Surmoi asocial, retourne contre la mère toute son agressivité disponible." op. cit., pp.177-8.

¹⁶ De Sade, Idée sur les Romains, essai paru en introduction aux Crimes de l'amour dans l'édition de Sade. D.A.F. De Sade, Les crimes de l'amour (Paris: ed. Jean Jacques Pauvert, 1961), vol.I, p.30.

¹⁷ Béatrice Didier, Préface aux Crimes (ed. de poche), p.X.

¹⁸ La philosophie dans le boudoir, op.cit., p.241-2.

¹⁹ Les crimes de l'amour, op.cit., p.193.

²⁰ Ibid., p.205.

21 Ibid., p.195.

22 Ibid., p.179.

23 Ibid., p.180.

24 Ibid., p.145.

25 La philosophie dans le boudoir, op.cit., p.230.

26 J.J. Rousseau, La Nouvelle Héloïse (Paris: éd. Garnier, 1967), p.134 note.

L'admiration que Sade porte à La Nouvelle Héloïse, oeuvre qu'il caractérise de "sublime", est un fait extrêmement révélateur quant à son idéologie et ses intentions. Voici ce qu'il en dit dans Idée sur les romans:

Rousseau, à qui la nature avait accordé en délicatesse, en sentiment, ce qu'elle n'avait donné qu'en esprit à Voltaire, traita le roman d'une bien autre façon. Que de vigueur, que d'énergie dans l'Héloïse! Lorsque Momus dictait Candide à Voltaire, l'Amour traçait de son flambeau toutes les pages brûlantes de Julie, et l'on peut dire avec raison que ce livre sublime n'aura jamais d'imitateurs. Puisse cette vérité faire tomber la plume des mains, à cette foule d'écrivains éphémères qui, depuis trente ans, ne cessent de nous donner de mauvaises copies de cet immortel original; ils sentent donc que, pour l'atteindre, il faut une âme de feu comme celle de Rousseau, un esprit philosophe comme le sien, deux choses que la nature ne réunit pas deux fois dans un même siècle. (op.cit., p.25).

Sade n'aurait-il pas désirer égaler Rousseau sans toutefois l'imiter? Ne faut-il pas voir au-delà de la différence fondamentale qui le sépare de son émule sur la conception de l'homme et de sa nature une secrète entente? En effet, Sade ne peint pas la nature humaine dans sa totalité psychologique, mais certains comportements sexuels qui ont rapport avec le désir de puissance, l'attrait de la cruauté et le désir pervers de création qui s'exprime dans l'énergie destructrice de l'homme. Voir à ce propos Alice M. Laborde, "Sade: l'érotisme démystifié", L'Esprit Créateur, vol.XV, no.4 (1975), 438-448.

27 La philosophie dans le boudoir, op.cit., p.236. Le personnage de Juliette, soeur antithétique de Justine, illustre en termes de sadisme ceux de ce principe. Proto-

type du féminin sadique, elle parvient à égaler en vice Noircueil, le maître de "La Société des Amis du Crime" par une symboliquement démoniaque rupture d'avec tous les liens et sentiments parentaux.

28 Rejeter au nom de son caractère quelque peu hyperbolique le principe de la libre procréation (celle qui ne tient nul compte de l'identité du père), c'est passer, il me semble, à côté de l'un des principes fondateurs du système social que Sade envisage. Comment détruire l'autorité de l'Etat? Sade n'est pas le seul à son époque à poser la question. Il raisonne ainsi: Les enfants qui naîtraient d'unions fortuites deviendraient des adultes dégagés de l'autorité particularisée et donc mystérieuse et capricieuse du père. De même, ils seraient libérés de leur soumission servile à l'autorité de l'Etat qui, parce qu'elle est un prolongement de cette autorité paternelle, s'appuie pour fonder sa propre autorité sur la domination efficace du pater familias.

29 Les crimes de l'amour, op.cit., p.244.

30 Sade aurait composé dix-sept pièces de théâtre. Seule Oxtiern a été publiée (1799). Voir la liste que A.M.Laborde, Sade Romancier (Neuchâtel: éds. de la Baconnière, 1974) a compilé. Dans les romans mêmes de Sade, le théâtre tient une place remarquable dans la mesure même où toute scène érotique est avant tout une représentation visuelle du plaisir. La représentation est à la base du système esthétique de Sade; et c'est peut-être là sa faille majeure.

31 Les crimes de l'amour, p.116.

32 Sade désigne du nom d'"apathie" la volonté de puissance qui s'affirme comme une force réactive. C'est Justine qui emploie ce terme à propos de Bressac (p.77). Voici le brillant commentaire que Maurice Blanchot donne sur cette question:

L'apathie est l'esprit de négation appliqué à l'homme qui a choisi d'être souverain. C'est, en quelque façon, la cause ou le principe de l'énergie. Sade, semble-t-il, raisonne à peu près de cette manière: l'individu d'aujourd'hui représente une certaine quantité de force; la plupart du temps il disperse ses forces en les aléant au bénéfice de ces simulacres qui s'appellent les autres, Dieu, l'idéal; par cette dispersion il a le tort d'épuiser ses possibilités en les gaspillant, mais plus encore de fonder sa conduite sur la faiblesse, car s'il se

dépense pour les autres, c'est qu'il croit avoir besoin de s'appuyer sur eux... l'homme vrai sait qu'il est seul et il accepte de l'être; (...) en détruisant (la pitié, la gratitude, l'amour), il récupère toute la force qu'il lui eût fallu consacrer à ces impulsions débilantes et, ce qui est encore plus important, il tire de ce travail de destruction le commencement d'une énergie véritable. Lautréamont et Sade (Paris: éds. de Minuit, 1963), p.44.

Mais le principe de la puissance comme force de négation de la sensibilité (à l'extrême de soi) démontre Sade, n'est qu'un principe d'asservissement à un système de destruction continue. Le maître a sans cesse besoin d'affermir son insensibilité à la vue du passage à l'insensibilité finale, à la mort de l'autre. Le sentiment de sa force est irrévocablement lié à l'autre, même si cet autre n'est tenu que pour objet.

33 P. Klossowski, op.cit., p.113.

34 "Tout doit être méchant, barbare, inhumain comme votre Dieu: voilà les vices que doit adopter celui qui veut lui plaire, sans néanmoins aucun espoir d'y réussir: car le mal qui nuit toujours, le mal qui est l'essence de Dieu, ne saurait être susceptible d'amour, ni de reconnaissance." Cité par P. Klossowski, p.105.

35 Rainer Maria Rilke, Uino Elegies

36 Voir P. Klossowski, pp.111-125 sur "l'athéisme matérialiste de Sade".

37 P. Klossowski, p.109.

38 M. Blanchot, op.cit., p.33.

39 Justine, p.96.

40 Histoire de Sainville et de Léonore (Paris: éds. 10/18), p.58. Ce roman est un épisode tiré de Aline et Valcour.

41 Histoire de Juliette, p.299. Cité par A.M. Laborde, "Sade: l'érotisme démystifié", op.cit., p.445.

42 Juliette, p.305.

43 A l'exemple de Richardson et de Fielding, le devoir du romancier, dit Sade, est de peindre l'homme "tel qu'il peut être, tel que doivent le rendre les modifications du vice, et toutes les secousses des passions." Les romans sont utiles en ce qu'ils font "le tableau des moeurs séculaires essentiel au philosophe qui veut connaître l'homme." Idee sur les romans, pp.26;32.

Roland Barthes voit la société sadienne comme une société-école où maîtres et victimes participent différemment. Ultimement "la maîtrise qui est cherchée est celle de la philosophie: l'éducation n'est pas celle de tel ou tel personnage, c'est celle du lecteur." Sade, Fourier, Loyola (Paris: Eds. du Seuil, 1971), p.30.

44 L'art qui corrige la nature et qui est la nature elle-même, est l'idée que Shakespeare exprime dans The Winter's Tale, Acte IV, sc.4, vs.95-7.

45 Sade, Fourier, Loyola, op.cit., p.37.

46 Ibid., p.41.

47 A travers ses libertins, artistes du mal, Sade semble dénoncer les maîtres réels du monde qui sembleraient capables de provoquer des catastrophes dites naturelles telles que la famine ou la peste pour satisfaire leur désir de puissance. Saint-Fond propose à Juliette de dévaster par la faim les deux-tiers de la France (allusion aux famines du siècle de Louis XIV?); le gouvernement de Venise demande à La Durand, empoisonneuse de talent, de répandre la peste.

48 Les Crimes de l'amour, p.92.

49 Duino Elegies, First Elegy.

Chapitre V

Proust: Ecriture oblige

C'est un conte, par
lequel je veux terrasser
le vieux monstre de l'
Impuissance.
Mallarmé

Histoire d'une écriture,¹ recherche de la vérité,²
quête spirituelle,³ système de relations,⁴ les clés
structurelles de La Recherche semblent, donné l'ampleur
du corps critique, proliférer à l'infini. Chacun semble
pouvoir trouver en Proust ce qu'il y cherche. Et c'est
bien là l'objectif de l'auteur. N'invite-t-il pas son
lecteur qui est toujours "le propre lecteur de soi-même",
à utiliser le livre comme un "instrument optique", ne
lui procure-t-il pas "la plus grande liberté" lorsqu'il
lui dit: "Regardez vous-même si vous voyez mieux avec ce
verre-ci, avec celui-là, avec cet autre." (III,911)?⁵

Le livre est un outil qui réfracte, raréfie ou
grossit la réalité des phénomènes qui forment l'univers
de l'écrivain. L'oeuvre d'art, l'oeuvre littéraire en
particulier, n'est pas une géographie, le plat pays de
l'imagination que l'on parcourt carte -ou théorie- en
main. A cet égard Proust met en garde son lecteur contre

ses tendances critiques qui, invariablement, faussent sa vision de la vérité d'une oeuvre:

...dès que l'intelligence raisonneuse veut se mettre à juger des oeuvres d'art, il n'y a plus rien de fixe, de certain: on peut démontrer tout ce qu'on veut. Alors que la réalité du talent est un bien, une acquisition universels, dont on doit avant tout constater la présence sous les modes apparentes de la pensée et du style, c'est sur ces dernières que la critique s'arrête pour classer les auteurs. III, 893.

En tant qu'univers dont le centre est partout et nulle part, La Recherche ne s'explique pas à partir d'une théorie philosophique, littéraire, sociale ou même psychanalytique, mais s'implique, comme nous l'apprend Gilles Deleuze,⁶ dans les signes qu'elle émet, les sphères d'influence qu'elle propage, et on pourrait dire, plus radicalement, s'impose à la conscience par la force de son mouvement ou de son énergie. On ne conserve, ni ne capte, ni n'isole de l'énergie sans la désintégrer, la tuer. Les théories, les systèmes de pensée qui tendent à la clarification de l'oeuvre ne réussissent le plus souvent qu'à en projeter une image, à en faire une nature morte. L'énergie, ou la substance-vie du livre ne subsiste telle que si utilisée et sans cesse transformée. La marque de la création authentique réside en ce qu'elle crée et continue à créer, à vivre éternelle.

Les théories mêmes de Proust sur le processus créateur ne sont pas en l'occurrence un critère de vérité. Il ne s'agit pas de voir comment les théories exposées dans Le Temps Retrouvé s'appliquent à l'ensemble de l'oeuvre,

mais de retrouver les chemins que Proust a emprunté pour parvenir à ces théories. Voilà qui est plus productif et plus conforme aux méthodes d'investigation de l'auteur qui proclame: "Je n'ai pas essayé d'analyser abstraitement l'évolution de la pensée, mais plutôt de recréer cette évolution et de lui donner vie."⁷

"Comment vit-on vraiment?" se demande le jeune narrateur déchu du paradis, sorti d'une époque où "et la terre et les êtres, il (je) ne les séparait pas." (I,157): en faisant une oeuvre d'art, il découvrira arduement. Et comment fait-on une oeuvre d'art? En le voulant tout simplement. Mais alors comment vouloir quand le monde veut aussi, quand par nature, la culture qui forme l'individu se nourrit de sa volonté, de ce qui veut en lui, et ne lui renvoie de lui-même qu'une image jaunie, déformée, amputée, avec laquelle il essaie de cohabiter usant de toutes ses forces pour lutter contre une lente asphyxie? Le talent, le pouvoir de créer, n'est pas donné; il se fabrique. Il n'est d'autre grâce que celle qui consiste en un libre exercice de la volonté, de la force qui en soi affirme la vie, rien que la vie. L'artiste est celui qui peut parce qu'il sait se reprendre aux autres, à tous ceux qui affirment la vie par leur pouvoir de négation. La Recherche est l'histoire d'une prise de pouvoir, l'histoire d'une éducation, non pas du sentiment, comme le voulait Flaubert, mais de la volonté: énergie,

constante affirmation de la vie à l'encontre des forces destructives et réactives qui la polluent. Ecrire, ou être, puisqu'au dire de Proust "la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent vécue, c'est la littérature" (III,893), est une question non de désir mais de volonté, une volonté décapée de toute morale, une force vierge qui fleurit par delà le bien et le mal, une force ultimement capable de dissoudre les limites existant entre le moi et le monde. Comme le principe nietzschéen de la volonté de puissance, la volonté proustienne est le principe plastique de toutes les évaluations de l'auteur, le principe caché et révélé pour créer de nouvelles valeurs non reconnues. C'est en tant que maître absolu de lui-même que l'artiste se pose en maître absolu du monde, de sa "planète" dit Proust.⁸ Et c'est parce que par l'acte d'écrire il coupe le cordon ombilical des désirs qui le rattachent au monde des valeurs établies qu'il est le seul être pleinement vivant. Prêtre sacrificateur du désir, lecteur avisé des entrailles de sa victime, ses prophéties s'accomplissent, il recrée le monde en le replongeant dans un mouvement perpétuel de création: "La création du monde n'a pas eu lieu au début, elle a lieu tous les jours." (III,669).

J'essayerai de montrer comment le livre en tant que mouvement de création, expression vivante de la volonté de puissance, est gouverné par le principe de l'inversion. Le revers du présent est le passé où se déroule un perpétuel

devenir, du fragment et de la dispersion est l'unité, de l'objet est l'être, de l'idolâtrie est l'art, de la répression est la création, de l'hétérosexualité est l'homosexualité. Proust pose le livre comme un instrument propre à invertir notre perception de la réalité, à incessamment découvrir et recréer de nouvelles valeurs, en somme, à conserver le mouvement de la vie.

Parce que la vraie vie découvre le narrateur, se situe hors de la sphère de toute morale, dans la pratique, c'est dire sur le plan dramatique de la narration, la formation de la volonté d'écrire s'effectue à travers une lente métamorphose des valeurs de l'amour, du devoir et de l'honneur en forces proprement vitales. Lorsque considérées comme des vertus, ces valeurs, apprend le narrateur, constituent les piliers d'une morale sociale dont la fonction est de prévenir tout mouvement, toute différence et ultimement toute possibilité de création. La fixité comme principe d'harmonie et d'ordre trouve sa justification dans l'insoluble conflit que crée la nécessité d'adhérer globalement à ces valeurs fondatrices. En retraçant l'évolution du processus créateur, Proust met à nu la force cachée qui anime la contradiction entre les valeurs de l'amour, du devoir et de l'honneur, à savoir: le désir coupable. Non seulement explique-t-il ainsi le conflit, mais encore le résout-il. Pour le narrateur, la résolution du conflit et l'acte d'écrire le roman constituent un processus simultané. Dans

La Recherche, le triomphe de la volonté sur le désir, désir lui-même lié à un sentiment originel de culpabilité, qui aboutit au triomphe du vouloir-écrire semble correspondre avant tout à un processus d'harmonisation entre les forces de l'amour et de l'honneur dont le conflit alimente le contenu et la forme de toute une tradition littéraire.

Héritier de l'histoire littéraire du conflit entre l'amour et l'honneur, Proust l'intègre à son oeuvre dans ses formes les plus significatives, à savoir: courtoise, chrétienne, racinienne et sadienne.⁹ J'espère avoir montré à travers un examen des oeuvres de Chrétien de Troyes, Pascal, Racine et Sade que le problème de la création commun à ces auteurs est lié à un conflit d'autorités. Ce conflit semble conduire soit à une capitulation aux forces et agents de la répression, capitulation qui a pour effet de bloquer le processus créateur, soit à un dévouement au seul principe créateur, un dévouement qui, ne manquant pas de mettre en accusation les forces répressives qui gouvernent nos vies, débouche nécessairement sur la solitude et l'impossibilité de participer à la vie de la communauté.

L'histoire de la vie du narrateur se développe le long des chemins tracés par les formes successives qu'emprunte le désir. On peut ranger ces multiples formes du désir en deux catégories majeures: le désir d'aimer

et d'être aimé d'une part, et le désir d'être reconnu par les autres, de faire partie intégrante du monde d'autre part. D'amour ou d'honneur, le désir est toujours, montre Proust comme Racine avant lui, l'expression d'un manque.¹⁰ Et ce qui, selon l'auteur, est vrai de l'amour: "l'exigence d'un tout", semble aussi être vrai de l'honneur: le besoin d'appartenir à un tout. C'est dans la mesure où les besoins d'amour et d'honneur prennent tous deux racine dans un besoin essentiel d'unité, que l'on peut dire que les qualités de l'amour et de l'honneur ne luttent pas véritablement entre elles pour affirmer leur prédominance dans La Recherche. Sur le plan de l'amour comme sur celui de l'honneur, le narrateur connaîtra d'amères déceptions. Ni les êtres aimés, ni les succès mondains ne satisfont le profond besoin d'unité dont pourrait naître le sentiment d'autorité sur soi, ou plus simplement encore, le sentiment d'être pleinement vivant. Seule la possession du pouvoir d'écrire, pressent très tôt le héros, pourrait satisfaire un tel besoin, et ouvrir pour lui les voies sacrées qui mènent à une authentique autorité. Afin de se réaliser auteur, la tâche essentielle du héros proustien sera de libérer sa volonté d'une servile dévotion à la satisfaction de ses désirs. En effet, dans sa tentative de satisfaire les désirs d'amour et d'honneur, le héros engage sa volonté la détournant ainsi de sa véritable fonction qui consiste à servir un moi profond, le moi instinctuel ou le moi créateur.

La libération de la volonté, ou il serait plus exact de dire, le processus de métamorphose du désir en volonté, consiste en une dissolution -ou sublimation- des forces de la répression qui définissent la nature des actions du désir. Comme nous le verrons, parce que coupable, parce que le désir est le produit de forces répressives, la volonté qui le sert s'exprime comme la volonté de maîtriser et de posséder les autres, maîtrise et possession en lesquelles le narrateur croit voir l'image de sa propre autorité. Dans la narration proustienne le désir est toujours l'expression d'une frustration, réactivation du sens de rupture entre le moi et le monde, douloureuse répétition d'un manque. Désirer et écrire s'excluent ainsi radicalement. Ecrire, c'est marcher "en sens contraire", retourner "aux profondeurs où ce qui a existé réellement gît inconnu de nous (III,896), c'est se faire un devoir de refonder la volonté, non comme principe de possession et de maîtrise, non comme l'agent d'un désir coupable, mais comme le principe même du don, mot qu'il faut entendre dans son double sens de talent et d'offrande.¹¹ Ecrire c'est apprendre à donner; c'est faire don de soi. Désirer, au contraire, c'est toujours s'éloigner de soi, du centre générateur de la vie: du vouloir être. La vie n'est pas donnée une fois pour toutes, mais, nous apprend Proust, est une force qui se génère, se crée et qui n'est réelle que si processus de création permanente. Il n'est de permanence que dans le

mouvement que seule peut mettre en branle une radicale rupture avec ce que Jacques Derrida appelle "l'esprit du commencement".¹² Rompre avec le commencement où est implantée la forme première du désir qui imprègne tous les modes d'appréhension de la réalité, tel le travail de l'écrivain qui, chez Proust, fait de cette tâche la matière de son livre. Pour Proust, contrairement aux romantiques, cette rupture ne constitue pas une évasion hors du monde et de sa réalité mais consiste à multiplier les expériences où le moi confronte le monde.

Le premier cercle où la recherche de la force secrète de création entraîne le héros-narrateur est bien sûr le monde de l'enfance. Dans cet obscur moyen-âge de la vie, tout comme le chevalier du roman courtois essaye de réaliser une idéale harmonie entre l'amour et l'honneur, il essaye à la fois de satisfaire le désir pour la mère et de se plier aux lois de la cellule familiale. Il doit à son obéissance à ces lois le sens de son existence. De même que le conflit entre l'amour et l'honneur qui anime le coeur du roman courtois est alimenté, nous l'avons vu à propos du Lancelot de Chrétien, par un sentiment de culpabilité, le conflit dont Marcel est la proie et qui donne forme à la direction de sa quête, est de même, nous allons le voir, sous-tendu par un sentiment analogue.¹³ Le début de La Recherche ne reflète pas seulement les thèmes psychologiques, sociaux et moraux propres au roman

courtois, les premières étapes de la vie d'un créateur évoluent aussi dans un cadre enluminé d'images et de légendes médiévales.¹⁴ Proust fait appel à toute une geste médiévale pour retracer les origines de la façon d'être, de voir et d'agir de son héros et y fonde conjointement les assises de la structure de son roman.

Le récit des souvenirs de Combray s'amorce sur l'évocation de la chambre à coucher, "le point fixe et douloureux de (mes) ses préoccupations" (I,9). C'est là que le narrateur-enfant connaît d'abord la souffrance de l'isolation, le sentiment d'être coupé des sources auxquelles il puise tout son bien-être émotionnel et intellectuel: sa mère et sa grand-mère. Par compassion pour le distraire on lui donne une lanterne magique. Theodore Johnson Jr. démontre que l'épisode est une clé structurale de La Recherche en regard aux techniques de composition de Proust et que la lanterne fonctionne comme une métaphore des techniques narratives que Proust élabore théoriquement dans Le Temps Retrouvé.¹⁵ Ajoutons que l'épisode recèle aussi les éléments fondateurs du roman en regard à la psychologie du narrateur en quête de ses pouvoirs créateurs. En effet, tout aussi importants que sont les pouvoirs de la lanterne de projeter des images, de redéfinir la réalité du monde connu et de modifier la signification de cette réalité en transformant ses surfaces en un écran pour ces images, sont les significations implicites et les commentaires que le narrateur instille

aux légendes imagées.

L'histoire de Golo et de Geneviève de Brabant et celle de Barbe-Bleue contiennent toutes deux les motifs de la cruauté et de l'interdit.¹⁶ Par le simple jeu de l'instrument optique, la chambre, le lieu primordial du malheur, est transportée dans un âge gothique où spiritualité et fantasme ne font qu'un. Parce qu'il dérange ses habitudes, loin d'engendrer du plaisir, le voyage dans un passé légendaire intensifie la douleur du petit garçon jusqu'à l'angoisse: la douleur devient une réalité vécue par la conscience. Le douloureux dépaysement, atteste le narrateur, met en branle la pensée et la sensibilité: "L'influence anesthésiante de l'habitude ayant cessé, je me mettais à penser, à sentir, choses si tristes." (I,10) Tout en les imprimant de leur pouvoir imagistique, les projections de la lanterne donnent à la pensée et à la sensibilité forme et signification. L'image rouge brillant du méchant Golo, "plein d'un affreux dessein" à l'égard de la rêveuse Geneviève de Brabant qui habite en robe bleue la sphère du spirituel, structure dans la conscience du héros le perturbateur sentiment de perte de contact avec la réalité et la douleur d'être séparé de sa mère, l'assise de son moi émotionnel. Et c'est à la conscience morale de l'enfant que s'adressent alors les images. Tout comme il identifie sa propre cruauté morale à celle de Golo, il identifie sa mère, le

persécuté à Geneviève de Brabant: "...maman que les malheurs de Geneviève de Brabant me rendaient plus chère, tandis que les crimes de Golo me faisaient examiner ma propre conscience avec plus de scrupules." (I,10)

Suivant un phénomène d'identification des genres, Marcel projette sur l'objet de son désir son propre sentiment de persécution, qu'il ne lui est pas permis bien sûr d'exprimer comme tel, et s'attribue l'acte de persécution invertissant ainsi le rapport actuel. Dans cette scène, qui appartient au "théâtre et drame" du coucher et où se résume tout entier le souvenir de Combray avant que ne se produise le miracle de la madeleine, Proust établit que l'agressivité du désir fixé sur la mère engendre un processus d'inversion de la réalité. Le moi agressif et coupable tend à fausser et renverser l'ordre des choses tout comme la lanterne magique plonge la chambre dans un monde fictif, "désinvertèbre" le corps des choses et dissipe le sens du présent.

Un peu plus loin dans le texte, en introduisant la fameuse scène du drame du coucher, Proust nous invite à noter un rapport entre la volonté et la répression, un rapport qui explique le phénomène d'inversion du sentiment de persécution en sentiment de culpabilité. Toute conduite résultant d'une impulsion nerveuse, toute infraction au code de la volonté, code marqué du sceau de la moralité, est sévèrement punie par l'autorité parentale: "On m'avait habitué à placer avant toutes les

autres (fautes) celles dont je comprends maintenant qu'on y tombe en cédant à une impulsion nerveuse." (I,33) Dans l'éthique parentale la volonté est l'instrument de suppression des désirs qui ainsi écrasés ne peuvent plus s'exprimer que sous la forme d'une "impulsion nerveuse". La Confession d'une jeune fille¹⁷ relate similairement l'importance accordée à la volonté dans le système de l'éducation caractérielle de l'enfant et pose l'accent sur les horreurs d'immoralité où peuvent conduire un tel manque. Pilier de la moralité, la volonté est définie dans ce récit comme une force de suppression de l'attachement passionné à la mère d'abord, puis du désir sexuel pour les autres, attachement ou désir qui se manifeste en retour par un acte d'agression coupable contre la mère.

Réhaussée par le pouvoir d'images appartenant à une légende du crime et du désir, l'épisode de la lanterne décrit le rapport entre la mère et le fils en termes de persécuté et de coupable de persécution, rapport que le narrateur devra rétablir en ordre réel, c'est dire inverser, afin de retrouver la force créatrice de sa volonté subvertie en outil de répression du désir. En examinant l'épisode du drame du coucher puis celui de la scène de sadisme à Montjouvain, nous verrons comment Proust développe le thème de la persécution et du désir dans ses rapports avec la recherche du pouvoir d'écrire. Mais dans l'immédiat, voyons comment Proust, à l'orée du

livre, dessiné à grands traits le schéma de ce rapport.

Tandis que le roman de Chrétien s'achevait dûment sur la vision de Lancelot-Chrétien prisonnier éternel dans la tour du mal, de la honte et du désir, le roman de Proust s'ouvre sur l'image de l'enfant Marcel-narrateur- futur auteur prisonnier dans sa chambre en proie aux tourments d'un désir coupable et agressif envers la mère qui, telle la dame courtoise pour le chevalier, est pour l'enfant source de tout bien et de toute vie. Comme Guenièvre, comme Geneviève de Brabant (l'ancêtre de la dame des dames: la duchesse de Guermantes)¹⁸, la mère prend figure de divinité en qui l'enfant puise le sentiment de son existence et à qui il doit une dévotion absolue s'il veut conserver son affection et fortifier le sens de sa propre valeur ou son honneur. Le visage de la mère accordé au baiser est une nourriture céleste où il puise la paix intérieure et le pouvoir de sombrer dans le sommeil:

Elle avait penché vers mon lit sa figure aimante, et me l'avait tendue comme une hostie pour une communion de paix où mes lèvres puiseraient sa présence réelle et le pouvoir de m'endormir. I,¹³.

La présence physique de la mère et la satisfaction du désir oedipien, ramassée dans le baiser, est posée comme la condition du sommeil, le milieu privilégié où se développent les forces et la vision créatrices de l'écrivain proustien.

Arrêtons-nous aux premières pages de La Recherche où Proust détermine le rapport entre le sommeil, le pouvoir créateur et la nature du plaisir sexuel. Ce prologue renferme, si ce n'est la clé structurale de l'oeuvre, du moins une hypothèse élaborée du processus créateur. A travers tout le récit, cette hypothèse sera soupesée, vérifiée, contredite, détruite et finalement reconstruite intellectuellement dans Le Temps Retrouvé. La mise en branle du pouvoir créateur est fonction du pouvoir de s'endormir dont seule la présence apaisante de la mère peut investir l'enfant.

Le livre s'ouvre sur le rêve de l'éveil. Entre les zones d'ombre et de lumière que départage la lueur d'une bougie, la conscience fluctue entre le rêve qu'il est "temps de chercher le sommeil" et des réflexions sur des livres dont les sujets conservent à l'éveil l'intensité que le rêve leur confère. Le narrateur se décrit ainsi:

Il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage: une église, un quatuor, la rivalité de François Ier et de Charles-Quint. Cette croyance survivait pendant quelques secondes à mon réveil; elle ne choquait pas ma raison... I,3.

Sur la ligne frontalière entre le sommeil et l'état de veille, le moi est transmuté dans les choses et les événements; leur ayant prêté la totalité de son être, le moi du rêveur ne se différencie pas de ses pensées. Le moi et la pensée se créent réciproquement. Le processus créateur ne relève pas de l'intelligence (Proust y insiste souvent au cours de l'oeuvre), mais du mouvement

involontaire de l'esprit auquel, dans son état d'abandon, participe le corps-moi. Dans le sommeil, ou la rêverie, la conscience des limites entre le moi et le monde disparaît. Ce sont ces frontières qui obstruent la voie à la connaissance. L'amour ou la vraie connaissance serait la capacité de les franchir de telle manière que le moi participant en l'autre devienne la totalité de la connaissance. C'est dans l'art, et non dans l'amour que, pour le narrateur, se réalisera cette capacité de connaissance infinie parce que dans l'amour régi par la force du désir, et donc du besoin de sortir de soi, il se heurte toujours à l'opacité de l'autre ou du monde que le rêve, lui, dépouille de sa matérialité. Avec Albertine, sorte de prolongement de la mère, devra mourir la force du désir qu'elle représente quand Marcel, le prisonnier de son désir et de sa jalousie réalise qu'à son contact:

Je sentais que je touchais seulement l'enveloppe close d'un être qui par l'intérieur, accédait à l'infini... Les liens entre les êtres et nous n'existent que dans notre pensée... nous existons seuls. L'homme est l'être qui ne peut sortir de lui-même, et, en disant le contraire, ment. III, 450

Les objets et les événements du rêve symbolisent les pierres angulaires que le narrateur devra cimenter pour se réaliser auteur. Il s'agira effectivement de trouver un accord entre l'église et le quatuor, entre l'architecture et la musique, une harmonie entre les qualités spatiales et temporelles de sa vie, la matière de l'oeuvre.

Le livre sera aussi l'histoire d'une "rivalité" qui est au coeur de la conscience du narrateur lui-même. On pourrait alléguer ici que François Ier et Charles-quinat préfigurent les représentants des deux "côtés" qui structurent l'oeuvre aussi bien que la conscience du narrateur. Je veux parler de Françoise et de Charlus. Le "Côté de chez Swann" s'organise autour de son pivot moral et affectif que signifient les valeurs de Françoise: coeur et fidélité à la terre; le "Côté de Guermantes" s'organise, lui, autour des valeurs que Charlus incarne: prestige, honneur, fidélité à l'Histoire. Révélé à lui-même, le narrateur renouera les liens secrets qui existent entre les deux "côtés" de sa vie, ou les deux domaines de sa conscience: d'une part, la profondeur de l'instinct qui s'alimente aux sources culturelles, esthétiques, spirituelles, émotionnelles et linguistiques qui jaillissent du sol de Combray et auxquelles boivent le rêve et la mémoire involontaire, et, d'autre part, les surfaces brillantes du prisme de l'expérience que le contact avec la société polissent et que l'intellect organise. En schématisant un peu, on peut dire que le côté de l'amour contraste avec le côté de l'honneur, une dissociation qui, sur le plan psychologique, se traduit par la disjonction entre le conscient et l'inconscient. Pour réaliser l'union délicate du conscient et de l'inconscient à partir de laquelle jaillit la vision de la vérité,

"l'intelligence n'est pas l'instrument le plus subtil, le plus puissant, le plus approprié" (III,423) parce qu'elle ne travaille que sur de la matière, le visible, l'apparent, et non sur l'esprit qui est par contre la seule matière du rêve. Parlant dans une lettre de la source de la structure de son oeuvre, "jamais révélée...à travers l'intellect", Proust décrit ainsi sa méthode: "nous devons en quelque sorte la puiser dans les profondeurs de l'inconscient."¹⁹

Le début du livre annonce cette structure fondée sur une conscience aigüe des mécanismes et des richesses de l'inconscient:

Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. Il les consulte d'instinct en s'éveillant et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe, le temps qui s'est écoulé jusqu'à son réveil... I,5.

Le rêve d'être éveillé est plus riche que l'état de veille où il fait déboucher le rêveur. Quand réveillé, le narrateur s'éloigne de plus en plus du rêve pour réaliser qu'il est dans l'obscurité, "douce et reposante pour mes yeux, mais peut-être plus encore pour mon esprit, à qui elle apparaissait comme une chose sans cause, incompréhensible, comme une chose vraiment obscure." (I,3) C'est dans le rêve que brûle la lumière de la réalité qui peut alors être reconstruite par la mémoire du rêve.

Une telle reconstruction est illustrée dans l'utilisation structurale des deux rêves décrits dans ce passage.

Le premier est un cauchemar, l'autre est érotique.

En dormant j'avais rejoint sans effort un âge à jamais révolu de ma vie primitive, retrouvé telle de mes terreurs enfantines comme celle que mon grand-oncle me tirât par mes boucles... J'avais oublié cet événement pendant mon sommeil, j'en retrouvais le souvenir aussitôt que j'avais réussi à m'éveiller pour échapper aux mains de mon grand-oncle...

"Les terreurs enfantines" tirent le rêveur de son sommeil, l'angoisse le rejette sur la grève du réel qu'il réorganise en fonction des révélations fournies par le rêve. La vérité de l'angoisse élucidée, le moi peut retrouver son équilibre, s'apaiser et retourner plus avant dans le monde des rêves. Le souvenir du rêve se clôture ainsi:

par mesure de précaution j'entourais complètement ma tête de mon oreiller avant de retourner dans le monde des rêves. I,4.

Chaque souvenir sorti, par hasard, de l'expérience d'une angoisse passée sera similairement traité. Le narrateur ressassera, retournera sur elle-même la chose douloureuse, la fera passer par autant d'états possibles jusqu'à ce qu'elle se décharge de son poids temporel ou de sa matière et retrouve ce que Proust appelle son essence.

A l'autre extrémité du spectre émotionnel, quittant les terreurs de l'enfance, le rêveur pénètre dans son sommeil la dimension archétypale du plaisir que le mythe chrétien de la création évoque:

Quelquefois, comme Eve naquit d'une côte d'Adam, une femme naissait pendant mon sommeil d'une fausse position de ma cuisse. Formée du plaisir que j'étais sur le point de goûter, je m'imaginai que c'était

elle qui me l'offrait. Mon corps qui sentait dans le sien ma propre chaleur voulait s'y rejoindre, je m'éveillais. I,4.

L'approche de la jouissance réveille le dormeur. Proust décrit dans ce passage le phénomène selon lequel un sentiment biophysique est projeté sur un autre être plutôt que compris comme étant sa propre fonction nécessaire et suffisante. Le dormeur place l'autorité de son propre plaisir en l'autre et se nie ainsi comme l'auteur de son plaisir. Eveillé, il s'embarque à la recherche d'une forme réelle sur laquelle fixer l'appel du plaisir. Recherche inutile, puisque seul le désir d'atteindre au plaisir à l'extérieur de nous nous fait imaginer "qu'on peut goûter dans une réalité le charme du songe" (I,5). Le travail de l'artiste consiste, nous dit Proust au moment des révélations finales, à se retrouver comme source de son plaisir. Il s'agit de "lire au travers" d'un "elle était bien gentille", la vraie formule: "J'avais du plaisir à l'embrasser" (III,896).

Si au sortir du sommeil, l'esprit encore tout embrumé traverse "des siècles de civilisation" sans toutefois parvenir à se situer dans le temps, le corps par contre est une infaillible boussole:

Avant même que ma pensée qui hésitait au seuil des temps et des formes, eût identifié le logis en rapprochant les circonstances, lui, -mon corps,- se rappelait pour chacun le genre du lit, la place des portes, la prise de jour des fenêtres, l'existence d'un couloir, avec la pensée que j'avais en m'y endormant et que je retrouvais au réveil. I,6.

La mémoire du corps, plus puissante et plus adéquate que celle de l'esprit, donne un branle à la mémoire, fournit à la conscience un matériel riche qu'elle peut malaxer et recréer hors de toute contingence temporelle. La rêverie est le siège privilégié du pouvoir créateur en ce que s'y harmonise les forces du corps et de l'esprit, en ce que le moi y est en pleine possession de ses pouvoirs qui ne sont guidés ni par le désir, ni par une consciente volonté mais par une sorte de vouloir involontaire de l'être.

Mais pour l'apprenti écrivain, s'adonner au sommeil ou à la rêverie n'est pas chose facile. Son attachement à la mère -anxieux parce que jugé coupable- l'empêche de sombrer dans cet oubli créateur parce que c'est en elle qu'à l'état de veille il croit pouvoir trouver la satisfaction à son besoin d'unité. Accaparant toute l'énergie émotionnelle de l'enfant, la mère exerce sur lui une autorité qu'il intériorise et qui l'isole de lui-même, le force à se situer sans cesse à l'extérieur de lui-même. La mère dérobie l'enfant de son autorité, lui ôte les moyens d'agir en fonction du principe du plaisir qui seul est à la base de toute création. Tout comme dans le rêve du plaisir comme symbole de création, il situe la source de son plaisir dans l'image rêvée d'une femme plutôt que dans ses propres entrailles.

Chez Sade comme chez Proust, un attachement passionné

pour la mère occupe le centre de la personnalité créatrice. La haine déclarée que Sade, nous l'avons vu, voue au personnage de la mère générant fantasmes et actions dites sadiques, remonte, P.Klossowski le démontre, à une passion inassouvie pour la mère. Cette forte antipathie, forme invertie parce que coupable de l'amour, s'exprime chez lui par une volonté désespérée d'annihilation, une volonté qui ne peut, donné l'emprisonnement, s'attacher à la poursuite des honneurs où, sous une forme plus modérée, elle se manifeste. C'est ce que symbolise par exemple les actions d'un Méléagant, en quelque sorte l'envers d'un Lancelot, ou celles d'un Néron.

Chez Proust, l'attachement passionné pour la mère trouve une expression plus saine que chez Sade simplement parce que l'enfant semble éprouver un authentique pour sa mère, amour qui réussit à se prolonger dans une fervente recherche de l'honneur, du plaisir d'être accepté et reconnu par l'aristocratie qui par principe de classe se devrait de l'exclure. Des éléments narratifs nous indiquent toutefois que cet amour est teinté d'un désir d'agression, si ce n'est de proportion, du moins de qualité sadique. Le ton de plaisanterie dont le narrateur use lorsqu'il s'identifie à Golo (que Barbe-Bleue prolonge) ne doit pas tromper, surtout si l'on songe à l'importance que Proust donne, dans son oeuvre, à la qualité sadique du désir qui, comme nous le verrons à

propos de la scène du coucher à laquelle fait pendant la scène de désacralisation du père par Mlle Vinteuil et son amie, joue un rôle capital dans la découverte du pouvoir créateur. On pourrait dire que c'est sous la pulsion du désir sadique, expression invertie de l'amour, que se met la structure de La Recherche.

"Tout cela était mort" dit le narrateur en parlant du monde de l'enfance dont le souvenir n'était plus accroché qu'à des images fragmentées de chambres fermées et à des souffrances enfantines. Au moment où la lecture du livre des signes que la mémoire y inscrivit s'achevait, surgit la fameuse révélation du phénomène régénérateur de vie qu'est la mémoire involontaire. D'une tasse de thé, naîtra, pleinement vivant, le monde de Combray. Le narrateur pourra alors pénétrer un monde plus réel que "les projections de la lanterne magique" (I,48), et entrer en contact avec un "au-delà plus merveilleusement surnaturel que de faire la connaissance de Golo et de causer avec Geneviève de Brabant" (I,49). La recherche de la vérité consiste à interpréter le réel -l'expérience- et non à se laisser éblouir par des images qui plaquées sur la réalité la masquent et la déforment.

Aux fondements de la structure caractérielle du narrateur correspond un événement fondateur de l'édifice qu'est l'oeuvre.

Le monde de Combray appartient à un passé doublement

médiéval. Il abrite l'enfance de l'oeuvre et il est le cadre de l'histoire personnelle du héros destiné à être écrivain. Symbole de spiritualité, gardienne d'un héritage artistique et historique du moyen âge, l'église est "le personnage" le plus représentatif de Combray. La puissance féerique de sa légende, la nef qui traverse les temps et le clocher qui délimite l'espace, tout contribue à faire de cet édifice "un espace à quatre dimensions -la quatrième étant celle du Temps" (I,61). Les fondations profondes de Saint-Hilaire, son origine temporelle peuvent se voir dans sa crypte qui, dit Proust à l'appui d'une citation littéraire, fut le théâtre d'un événement merveilleux qui remonte à l'époque mérovingienne. C'est à cette même époque que le narrateur situait la légende de Golo et Geneviève de Brabant. L'église s'enfonce

avec sa crypte dans une nuit mérovingienne où, nous guidant à tâtons sous la voûte obscure et puissamment nervurée comme la membrane d'une immense chauve-souris de pierre, Théodore et sa soeur nous éclairaient d'une bougie le tombeau de la petite-fille de Sigebert, sur lequel une profonde valve -comme la trace d'un fossille- avait été creusée, disait-on, "par une lampe de cristal qui, le soir du meurtre de la princesse franque, s'était détachée d'elle-même des chaînes d'or où elle était suspendue à la place de l'actuelle abside, et, sans que le cristal se brisât, sans que la flamme s'éteignît, s'était enfoncée dans la pierre et l'avait fait mollement céder sous elle. I,61-2.

Cette citation qui renvoie à un vague "disait-on" est tirée de l'ouvrage d'Augustin Thierry: Récits des temps mérovingiens, livre que Proust avait lu,²⁰ et qui est celui que l'adolescent de Combray lisait avec tant de

passion.²¹ Le passage cité se caractérise par son double caractère de merveilleux et de violence: un enfant (et c'est une "petite fille") assassiné est comme glorifié et même canonisé en vertu d'un événement merveilleux; à la gloire du martyr, une lumière s'enfonce sans s'éteindre et sans se briser dans la dalle, triomphe de la matière qu'elle marque pour l'éternité. Induit comme lui de sombre cruauté barbare et de la clarté féerique de l'innocence, ce passage se rapproche de celui de la lanterne magique. Le thème mérovingien s'inscrit significativement dans la thématique du désir proustien marqué par un puissant instinct d'agression et de violence. Rapprochant le présent épisode de celui de l'histoire de Golo et d'un passage du Contre Sainte-Beuve où Proust compare la forêt de Guermentes à "une illustration enluminée d'une chronique mérovingienne," J.P.Richard conclut: "Le mérovingien renvoie presque fatalement ainsi l'imagination proustienne à une fantasmagorie du crime." Comme le crime est gravé au coeur de l'architecture archaïque, il l'est au coeur de la sensualité du narrateur. "Nul doute, ajoute J.P.Richard, que Proust ne fut fasciné par le climat de sauvagerie, mais aussi de liberté, de licence toute libidinale qui entoure ces premiers rois barbares...il y avait là de quoi marquer, ou du moins de quoi fournir d'exemples très brûlants les rêveries d'une sensualité adolescente."²²

Le rêve originel de violence enfoui dans les profon-

deurs de la personnalité et qui se trouve gravé dans les fondements de l'église, à l'architecture de laquelle Proust compare son oeuvre, va devenir un puissant instrument de la recherche de l'écriture. La libre expression du désir agressif se pose, nous le verrons plus loin, comme la condition même de la création. Mais encore faudra-t-il que le désir soit lavé de toute culpabilité, c'est dire que, détaché de toute contingence du réel, il soit ramené à son état pur d'énergie ou de volonté créatrice. C'est dans la trame du rêve de violence, d'agression sadique, que court le fil de la volonté créatrice, une sorte de violence de vie appliquée à construire et non détruire. Pour Proust, ce n'est que dans la création artistique que peut fleurir librement cet élan vital, que peuvent s'affirmer les forces démentiellement puissantes de la vie qui, lorsqu'elles se manifestent dans le monde réel, vouent l'individu à la déchéance et au déshonneur. Il en advient ainsi pour le baron de Charlus: l'arrogant et violent aristocrate, le sauvage pénitent du bordel de Jupien est aussi le type de l'écrivain manqué.²³

Que l'art soit un moyen d'utiliser une énergie normalement réprimée, c'est bien ce que pressent déjà l'adolescent de Combray envoûté par des récits éclatants de sauvagerie. Lorsqu'après "de longues heures passées sur un livre" il court la campagne pour y décharger un trop plein d'énergie, "d'animation et de vitesse" accumulées, que les légendes ont empreinte d'érotisme et de cruauté,

l'imagination de l'adolescent se répand à "coups de canne ou de parapluie", en "cris joyeux", dans toutes les directions "comme une toupie qu'on lâche". Mais tant d'exaltation ne permet toutefois pas de pénétrer les mystères de la nature, découvre-t-il frustré. Il lui aurait fallu pour éclaircir la haie de Tansonville, les secrets du bois de Roussainville, la joie de la mare à Montjouvain avoir "atteint le repos dans la lumière", avoir préféré "un lent et difficile éclaircissement au plaisir d'une dérivation plus aisée vers une issue immédiate" (I,155). Tant que le désir de traduire la sensation esthétique bat au rythme effrené de l'exaltation sensuelle, la parole soubresaute, la pensée crachotte d'incohérents "zut, zut, zut" que scandent les mouvements agressifs du parapluie refermé -un très tentant symbole phallique.

Dans ce même passage, l'adolescent ne se montre pas moins frustré dans son désir d'expression esthétique qu'il ne l'est dans un sensuel et violent désir de se répandre à l'extérieur de soi, de se fondre au monde et de le posséder afin de ne faire qu'un avec lui:

Le désir de voir surgir devant moi une paysanne que je pourrais serrer dans mes bras...ajoutait aux charmes de la nature quelque chose de plus exaltant, les charmes de la nature, en retour, élargissaient ce que celui de la femme aurait eu de trop restreint. I,156.

Sentiment esthétique et sentiment érotique fusionnent au même point d'un désir exacerbé:

et mon imagination reprenant des forces au contact de ma sensualité, ma sensualité se répandant dans

tous les domaines de mon imagination, mon désir n'avait plus de limites. I,156.

Mais rencontrer une paysanne à travers qui satisfaire le désir de connaître "la saveur profonde du pays" dont elle est un produit "nécessaire et naturel", demeure une irréalisable "folie". Dans sa jeune folie, le narrateur conçoit la découverte du sens profond de la réalité comme un éclatement de soi, un violent épanchement d'énergie vitale sur le monde ainsi fertilisé. L'acte d'écrire comme acte d'amour est conçu dans sa forme la plus absolue mais par là même la plus insensée en ce qu'il est mu par une force ressentie essentiellement coupable, c'est à dire terriblement dangereuse.²⁴ Je veux parler de la force orgasmique que, selon le processus de l'association caractéristique de la prose proustienne, le narrateur évoque à ce point de la narration.

Dans "le petit cabinet sentant l'iris" réservé à "la lecture, la rêverie, les larmes et la volupté", s'adonnant aux "mortels" plaisirs de la masturbation, l'adolescent s'abandonne au désir érotique de se fondre au monde en y laissant une "trace":

pendant qu'avec les hésitations héroïques du voyageur qui entreprend une exploration ou du désespéré qui se suicide, défaillant, je me frayais en moi-même une route inconnue et que je croyais mortelle, jusqu'au moment où une trace naturelle comme celle d'un colimaçon s'ajoutait aux feuilles du cassis sauvage qui se penchait jusqu'à moi. I,158. 25

Et c'est dans cette même petite pièce que, quelques dix lignes après l'épisode de la lanterne magique (où la

culpabilité à l'endroit du désir se traduit par une inversion du sentiment de persécution) l'enfant se réfugie pour échapper au spectacle de la persécution de son grand-père. Comme Marcel, le grand-père, incapable de résister aux offres malignes de ses soeurs, est accusé de manquer de volonté (I,12).

La tâche de l'écrivain est de refonder l'essence du plaisir comme essence de l'écriture. Dans un article intitulé "Ecriture et Sexualité", Philippe Lejeune conclut une brillante démonstration de "la fonction totalisatrice de la masturbation et de l'orgasme dans l'architecture de l'oeuvre" en citant, comme confirmation indirecte à son argument, le récit que Gide a fait de l'une de ses conversations avec Proust dans Ainsi soit-il:²⁶

Lors d'un mémorable entretien nocturne.., Proust m'expliqua sa préoccupation de réunir en faisceau, à la faveur de l'orgasme, les sensations et les émotions les plus hétéroclites.

Venons-en maintenant à l'examen d'un autre épisode capital dans la formation caractérielle du narrateur en rapport à ses aspirations d'écrivain. La relation entre le désir d'écrire et le désir coupable et agressif pour la mère est sensiblement établie dans la fameuse scène du "drame du coucher".

C'est ce drame qu'en acteur fidèle au texte de sa genèse il réinterprétera, comme fatalement, et ce, jusqu'à ce qu'il parvienne à rompre avec l'origine où la

la graine de la tragédie qu'engendrent les forces déterminantes de la personnalité fut plantée. L'idée d'origine contient en soi l'idée de fatalité (ou destinée) dans le sens où, déterminant la direction de l'existence, elle falsifie tout mode authentique de recherche de la vérité. L'idée d'origine semble établir le processus de croissance selon un inévitable rapport de la cause à l'effet. Si un événement marque le commencement et si la fin est conçue dans son rapport avec le commencement, il est naturel que cet événement progresse vers sa fin en fonction de la nature du commencement. Si l'on se défait de l'idée de commencement, on doit concevoir par contre d'inévitables processus existentiels qui utilisent le matériel du monde pour se manifester et s'exercer. On peut dire que les histoires de ces processus sont inévitables dans la mesure où leur expérience ne dérive pas du contact avec des réalités externes mais avec seules leur propre nature. La postulation de ce processus de croissance plutôt que celui de la modalité mécaniquement ordonnée du temps - qui est après tout la modalité dans laquelle seule l'idée d'origine peut exister- repose sur la foi qu'un tel processus possède en soi quelque bien fondé, sinon ne peut exister qu'angoisse et terreur à la face d'une capricieuse inévitabilité. La rupture du commencement, de l'affectivité ou de la finitude, puisqu'être affecté c'est être fini, constitue la matière de La Prisonnière et de La

Fugitive où dans le processus de mise à mort du désir, dans la naissance de l'humiliation, est mise en branle la volonté, une énergie retrouvée par delà les confins de la personnalité, et donc par delà les royaumes de l'amour et de l'honneur où, inévitablement, elle se perpétue. Rompre avec le commencement est une expérience douloureuse et "funeste" mais pleine de connaissance, une expérience que refusent en autres les hommes raciniens et sadiens qui ne parviennent jamais au terme de leurs travaux d'anéantissement du moi.

Plus que la simple narration d'un épisode de la vie du héros, le drame du coucher est une mise en scène dramatique d'un état physiologique et psychologique: Un accès d'angoisse et de douleur confère à l'épisode une lumineuse intensité visuelle qui se répand sur l'ensemble du livre de façon à acquérir, dans le contexte de la quête à l'écriture, la valeur d'une scène primordiale. La scène, spécifie le narrateur, demeurerait, parmi le flot de souvenirs qui émergeaient la nuit quand éveillé, comme

une sorte de pan lumineux, découpé au milieu d'indistinctes ténèbres, pareil à ceux que... quelque projection électrique éclairent et sectionnent dans un édifice dont les autres parties restent plongées dans la nuit. I,43.

La douleur de l'angoisse²⁷ s'installe dans cette scène comme l'un des deux pôles autour desquels s'organise la recherche. L'autre pôle, la joie, est implanté dans l'épisode de la madeleine.²⁸

Le drame commence quand Marcel prend la résolution d'attendre sa mère, quand, comme pour un auteur, la vision de la possibilité de réaliser une idée latente, ou désir secret, s'empare de lui. L'exercice du pouvoir créateur au service d'un désir ressenti comme le souffle même de l'inspiration est source d'une immense joie:

Tout à coup mon anxiété tomba, une félicité m'envahit comme quand un médicament puissant commence à agir et nous enlève une douleur. I,32.

L'enfant-auteur dramatique va donc jouer son propre fantasme, et, ce faisant, risquer sa vie. Le souffle coupé, attendant près de la fenêtre ouverte que retentisse le coup de sonnette qui marquera le départ de Swann et annoncera du même coup sa propre entrée sur la scène du théâtre, Marcel attend le baiser de sa mère au risque de sa vie qui, en regard à la grâce promise, lui semble désirable:

Quand j'irai me mettre sur le chemin de ma mère au moment où elle monterait se coucher, et qu'elle verrait que j'étais resté levé pour lui redire bonsoir dans le couloir, on ne me laisserait plus rester à la maison, on me mettrait au collège le lendemain, c'était certain. Eh bien! dussé-je me jeter par la fenêtre cinq minutes après, j'aimais encore mieux cela. I,33-4.

Cet instant de suspension entre la vie et la mort, le point où la vie est délibérément risquée dans l'abandon à un désir défendu, semble contenir et révéler dans son intégrité l'essence de la vie comme transparente pureté du plaisir:

Le calme qui résultait de mes angoisses finies me mettait dans une allégresse extraordinaire, non

moins que l'attente, la soif et la peur du danger.²⁸

Dans l'abandon involontairement volontaire au plaisir de satisfaire un besoin déculpabilisé se situe la source de l'inspiration. Celle-ci affirme le hasard comme joie créatrice. Affirmation absolue du hasard, tel est l'acte de la mémoire involontaire dans le processus de la création littéraire. Si la mémoire involontaire est, comme l'affirme Proust, moteur de la création, c'est d'abord parce qu'elle génère une joie pure que la réalité du présent, et donc l'angoisse, ne peut plus troubler. Jean Santeuil comprend qu'il ne faut "écrire que quand un passé réveillait soudain dans une odeur, dans une vue ...cette joie me donnait l'inspiration." (J.S., II,233).²⁹

Mais Marcel va devoir maintenant faire face à une déconcertante réalité. Tel qu'il le mit en place, le drame devait démontrer la victoire de la volonté à servir un besoin physiologique, le ferment de l'inspiration. Son développement et son dénouement en prouveront tout autrement. Sa mère accède à son désir. Alors que le besoin de l'enfant semble être satisfait au-delà de toutes ses espérances, naît par contre un sentiment de honte vis à vis de son juge moral qu'est la mère, et ainsi meurt tout espoir de salut. Manquer de volonté est dans le code maternel une carence physique à valeur morale. Selon ce code, la santé morale est le produit d'un acte de suppression ou d'ajustement de la sensibilité nerveuse; être sain, c'est exercer sur soi un pouvoir de répression,

c'est accepter la souffrance comme moyen de salut:

elles (la mère et la grand-mère) m'aimaient assez pour ne pas consentir à m'épargner de la souffrance, elles voulaient m'apprendre à la dominer afin de diminuer ma sensibilité nerveuse et fortifier ma volonté. I,37.

Parce qu'être accepté et honoré par ceux dans les yeux desquels il se voit exister, le narrateur s'identifie aux règles qui l'oppriment. La capitulation de sa mère devant son désir signifiera sa propre défaite, la perte de tout chance de salut. La figure en qui il puise le sentiment de son pouvoir doit demeurer toute puissante, absolue dans son autorité, pour que reste intact le sentiment d'honneur auquel celui-là est lié chez celui qui la vénère telle une divinité. Cette nuit tragique, la déesse du bien et de l'amour fut désacralisée et la honte dont elle est marquée éclabousse le fidèle qui en est l'auteur: Quand Marcel, grâce à l'intervention inattendue de son père, gagne plus qu'un baiser, la présence pour toute une nuit de sa mère, la joie préconçue fait place à la douleur:

Il me semblait que je venais d'une main impie et secrète de tracer dans son âme une première ride et d'y faire apparaître un premier cheveu blanc. I,39.

La figure quasi divine fut ainsi touchée par le temps dont les ravages devinrent visibles à l'oeil de la conscience de l'enfant qui puise en elle un sentiment d'éternité. Le triomphe du désir sur la volonté est aussi le triomphe manifeste du temps comme agent de la détérioration de ses pouvoirs d'existence et de création.

C'est pourquoi à l'heure de la révélation finale, le narrateur doutera qu'il possède encore la volonté nécessaire pour réaliser la vision du livre qu'il venait d'avoir:

C'était de cette soirée, où ma mère avait abdiqué, que datait, avec la mort lente de ma grand-mère, le déclin de ma volonté, de ma santé. III, 1044.

Pourtant, dans la difficile quête au pouvoir d'écrire, l'importance de la capitulation de la mère tient non pas tant aux effets sentis qu'à ses circonstances vécues. Au déclin de la volonté correspond la naissance du désir d'écrire.

Cette nuit-là, l'enfant reçoit la révélation de François le champi, le livre qui célèbre l'inceste. La mère, objet d'identification originelle, refuse à l'enfant la grâce du baiser et lui donne à la place la grâce du livre. La victoire du désir sur la volonté, du temporel sur l'éternité, de la forme humaine sur la figure divine est récompensée, non sans douleur, par le livre. A la mère est substitué un nouvel objet d'identification, le livre où est dissimulé un possible de satisfaction du désir oedipien, c'est à dire, de la réunification du corps-moi et du tout-moi. L'identification au héros de George Sand ne peut que s'imposer à la conscience du jeune auditeur: Madeleine Blanchet, une jeune meunière tient lieu de mère à un enfant perdu, sans identité, banni de la société, un "champi" qui éprouve pour elle un attachement passionné qui évoluera en un amour partagé

et sanctifié par le mariage. Comme le champi de l'histoire, enfant sensible et malheureux, Marcel est exclu du rituel communautaire qui se déroule en bas dans la salle à manger, et comme lui, il attend de sa mère, dans la sensation apaisante du baiser, la "nourriture", la "subsistance" dont dépendent sa survie et son bonheur. Cette nuit-là, l'enfant reçoit la "nourriture céleste" à travers le message d'amour que contient la prose de G. Sand que sa mère lit, ou plutôt transcrit pour lui. Comme si celle-ci pressantait le caractère troublant que l'histoire pouvait avoir pour l'enfant, elle "passait toutes les scènes d'amour" ce qui ne manquait pas d'ajouter un profond mystère à l'éblouissement dont est pris le jeune auditeur devant "la couleur vive, empourprée et charmante" du nom de "champi". Ainsi fragmentée (et la fragmentation est la qualité des choses perçues dans le temps), la prose est comme métamorphosée en chose essentielle, soustraite au temps par la voix de la mère où l'enfant puise la réalisation sublimée de son désir. En effet, lorsqu'elle insuffle "une sorte de vie sentimentale" à la prose de G. Sand qui semblait "écrite pour sa voix et qui pour ainsi dire tenait toute entière dans le registre de sa sensibilité", lorsqu'elle prête aux phrases ses intonations qui reflètent la qualité de son âme, la mère se livre à l'enfant.

A travers le livre, Marcel possède sa mère; il

possède l'essence du livre comme essence de l'amour. Selon le narrateur du Temps Retrouvé, François le champi, l'espace où le monde du "mystère" est révélé et "l'énigme du bonheur" résolue, contient "l'essence du roman" (III, 883). De même que la sensation de la madeleine, des pavés inégaux, du bruit de la cuiller frappée contre une assiette, de la raideur d'une serviette, en faisant se superposer le passé et le présent, réjouit l'âme qui "ne se nourrit que de l'essence des choses" (III, 872), de même, du livre retrouvé émane soudain l'essence de l'amour que tout au long de sa quête chercha. C'est du roman de G. Sand et des circonstances de sa lecture que se dévide le fil des aventures amoureuses, qui toutes sont sous-tendues par le désir de retrouver l'essence contenue dans le premier roman jamais approché.³⁰ La recherche du Livre passe par le plan de l'amour comme recherche de la satisfaction d'un besoin d'unité et de profonde connaissance de la vie. Sur le point de se reconnaître auteur, le narrateur médite sur le roman qui, dit-il, "m'avait donné l'idée que la littérature nous offrait vraiment ce monde de mystère que je ne trouvais plus en elle", et qui fut écrit "d'une plume que sans le vouloir j'avais électrisée" et au "bec aimanté" de laquelle viennent se suspendre "une chaîne interminable de souvenirs" (III, 884).

La nuit du drame fut donc livrée à Marcel l'essence du roman comme essence de l'amour et à jamais fixé le désir

d'écrire. L'écriture s'établit comme un mode de recherche du bonheur dans les mystères de l'amour. Si, pour le narrateur, François le champi avait jadis relui des couleurs de la création, s'il représentait un indicible possible de satisfaction du désir oedipien, s'il était ce "livre intérieur" qu'il avait déchiffré dans les inflexions de la voix maternelle, le roman gardait alors pourtant la saveur d'un fruit défendu et profane. C'est pourquoi la quête à la réalité du pouvoir créateur va se poursuivre, fatalement, comme une quête de l'amour de caractère essentiellement coupable et profane. Ainsi, nous le verrons, la fascination qu'Albertine exerce sur Marcel tient d'abord à la nature de ses goûts sexuels définis honteux par la morale sociale à laquelle Marcel tente de s'identifier.

Dans le drame originel sont aussi établis les rapports du désir à la volonté comme énergie du pouvoir de se faire reconnaître par les autres, de fortifier le sentiment d'honneur.

Si la nuit du drame l'enfant hérita d'une richesse: le désir d'écrire, il tomba aussi sous le coup d'un mauvais sort qui vint à fonder l'exploitation de ce désir sur l'exercice d'un pouvoir tyrannique. Il hérite ce pouvoir de son père qui, au gré de son humeur, ou sous la pulsion affective du moment, fait et défait les lois qui régissent la conduite de l'enfant (I,27). Vouloir

vint à signifier exercer un pouvoir non tant sur soi que sur l'autre en la soumission duquel il voit se refléter l'image de son pouvoir. Le courroux de la mère d'abord, l'affabilité soudaine du père ensuite, modifient le sens des forces du drame que l'enfant avait résolu de jouer pour répondre à l'appel de ses besoins. La volonté qui, originellement se posait comme une aptitude à servir les besoins, devient, grâce à l'autorité supérieure du père, la force de posséder l'objet défendu du désir. Et c'est de cette autorité dont l'enfant, par hasard, se trouve investi.

Plus que le don d'un baiser, rituel qu'il avait qualifié de "manifestation ridicule", le père accorde pour ainsi dire le corps de la mère. Plus qu'une "nourriture spirituelle" l'enfant obtient une substance matérielle. Ainsi quand, le coeur battant "d'épouvante et de joie" à l'approche de la mère, puis de terreur à l'approche du père, l'enfant se tient debout en haut de l'escalier, un entre-deux monde vacillant à la lueur des bougies, le père, sorte d'Abraham sacrifiant, lui transmet le mystérieux pouvoir de posséder et maîtriser l'objet de son désir. La référence au mythe d'Abraham est ici significative. Selon le mythe, le père doit sacrifier le fils à la Loi; et il sauve celui-ci en s'abandonnant à la grâce divine. Alors qu'au prime abord Proust semble renverser le mythe quand il invoque "Abraham... disant à Sarah qu'

elle a à se départir du côté d'Isaac", de fait, il semble bien davantage conserver le sens du mythe pour éclairer la scène à un niveau plus profond. Dans cette scène, le fils est proprement sacrifié à la Loi -la loi sociale que le père incarne- et donc, en ses propres termes, sauvé; la mère, au contraire se "départit", se détache du fils qui vient à briser sa loi en endorsant celle du père. A l'enfant qui se voyait "perdu", le père sacrifie la mère tout en l'asservissant à sa loi: la loi de l'inconstance et des revirements qui régit les relations du monde sur lesquelles la loi d'amour comme désir de possession se calque.

Du pouvoir et de la loi du père, le narrateur devint donc à jamais l'esclave. Aimer signifiera toujours posséder, dominer, briser la force de résistance que l'objet désiré lui oppose, objet en lequel il voit la possibilité de réaliser un besoin d'unité qui, originellement fixé sur la mère, est à jamais irréalisable, à jamais coupable et honteux. C'est ainsi que le narrateur cherchera à pénétrer des cercles sociaux et amoureux d'où par la nature sexuelle ou la position sociale de l'objet du désir il est exclu. Le monde artistique de Gilberte, aristocratique de la duchesse de Guermantes, gomorrhéen d'Albertine lui étant fermés sont d'autant plus désirables et d'autant plus vénérés. Pénétrer l'impénétrable devient pour lui une question d'honneur, sentiment indissociable d'une

surestimation idolâtre.

L'honneur se manifeste comme la volonté de surmonter la honte originelle née d'un sentiment d'exclusion d'un mode où brillait réelle la possibilité de réalisation de soi. La poursuite de l'honneur apparaît comme une poussée perverse lorsqu'est frustré le besoin d'unité avec le monde. Tel il le fut dans le temps de l'enfance où le monde se résumait au cercle familial avec, en son centre, la divine figure maternelle. Pour le narrateur, l'attrait et de l'art et du monde s'avère teinté d'un besoin d'affirmer son propre honneur dont les lignes directrices suivent un schéma analogue à celui qui fut originellement tracé dans le royaume de l'amour. Pour que le désir d'écrire se transforme en vouloir-écrire, le narrateur devra détruire les images de l'art et du monde qu'un désir idolâtre a créées. Pour accéder au statut d'auteur en pleine possession de ses moyens et de sa vision, il devra se guérir du besoin d'amour comme du besoin d'honneur. Et, symboliquement, c'est à la mise à mort de la mère et du père qu'il devra procéder. Avec la mort de la mère serait abolie la loi morale qu'entretient le besoin d'amour, avec celle du père la loi de l'autorité sur soi comme autorité sur les autres qu'entretient le besoin d'honneur. C'est à la faveur d'une rupture avec le milieu empirique qu'est réalisé l'accord avec la pure histoire ou non-histoire de l'être, avec ce que Proust appelle "l'instinct" ou "le

génie" (III,879). Déconstruire l'histoire de la vie que régissent les forces caractérielles afin de rejoindre la pure histoire que régit l'instinct est une question de devoir et de liberté.³¹ En se perdant pour se retrouver dans les profondeurs de l'être, là où git le génie, le narrateur rompt avec la réalité de son histoire, l'histoire qui raconte la naissance du désir d'écrire dans la douleur d'avoir commis une mauvaise action. Sa tâche consiste à se détourner du bien et se tourner vers le mal qu'il transforme à nouveau en un bien par action délibérée. Le don de l'écrivain proustien réside en sa capacité d'invertir l'ordre des choses, de se convertir en changeant toute chose en son contraire et en rapprochant encore ces contraires pour en dégager la profonde similitude: l'essence. L'art révèle le monde des essences, alors que le désir révèle le monde des images ou des idoles. Les idoles sont des créations monstrueuses de besoins réprimés; elles sont des passions incarnées. Mais je viens de quelque peu anticiper. Avant d'aborder l'étude des épisodes où se dessinent clairement de telles transformations, voyons brièvement comment, sous la poussée du désir, le narrateur appréhende l'art et la société, descend dans l'enfer du monde profane d'où, contrairement à Racine, sous la lumineuse coupole duquel il marche, il sortira victorieux.

En raison de sa nervosité, le théâtre a longtemps

été interdit à Marcel, jusqu'au jour où, Norpois, l'ambassadeur, qui, lié d'amitié au père, double et prolonge celui-ci hors de la cellule familiale, lui conseille d'accorder sa permission au nom de la valeur formative du spectacle pour un apprenti écrivain. Les résistances maternelles ainsi vaincues, Marcel va donc, accompagné de sa grand-mère, entendre la Berma dans Phèdre. Cette scène obéit à une structure analogue à celle du drame du coucher. Dans les deux scènes l'intercession du père auprès de la mère ouvre au narrateur une porte sur le monde de l'art: le roman dans l'une, le théâtre dans l'autre. Les rôles seuls renversés, le dénouement en moins, François le champi est l'histoire de Phèdre dont le rappel parcourt toute La Recherche. Phèdre est au narrateur ce que la sonate de Vinteuil est à Swann: un leitmotiv de l'amour passionné et coupable mais aussi un appel à la vision d'unité, d'harmonie créatrice que Marcel, lui, découvrira dans le septuor du compositeur.

Longtemps avant qu'il n'entende la Berma dans Phèdre, Marcel portait une prédilection à Racine et rêvait de voir son génie se matérialiser par l'actrice dont Swann lui avait vanté les dons. C'est d'ailleurs Gilberte, son premier amour malheureux, qui lui procure la brochure épuisée où Bergotte, le mentor en matière littéraire, parle de Racine (I,403). De même qu'il rêvait des beautés cachées que lui révéleraient Balbec et Venise, Marcel

imagine de même imagine pouvoir découvrir dans l'interprétation d'une oeuvre qu'il connaît par coeur (et pourrait-on dire, dans son coeur, tant le sujet de l'oeuvre reflète sa propre condition), plus qu'un plaisir, des vérités "appartenant à un monde plus réel que celui où je vivais" (I,442). L'art, comme l'amour que dans le monde il prolonge, semble devoir révéler de secrètes vérités qui confirmeraient les vérités intérieures qu'il n'est pas donné d'exprimer.

Comme cela a été souvent remarqué, la Berma prolonge la mère sur le plan affectif.³² Elle appartient à la série des mères profanées. La voix de l'actrice, imagine le narrateur, doit révéler l'essence cachée du texte de Racine, comme celle de la mère révélait l'essence du roman de G. Sand; et la hantise liée à cette révélation n'est pas moins marquée du sceau du sacré que ne le fut la hantise du baiser-hostie métamorphosé en livre du "mystère":

Cachée comme le Saint des Saints...la divine Beauté que devait me révéler le jeu de la Berma, nuit et jour, sur un autel perpétuellement allumé, trônait au fond de mon esprit, de mon esprit dont mes parents sévères et légers allaient décider s'il en fermerait ou non, et pour jamais, les perfections de la Déesse dévoilée à cette même place où se dressait sa forme invisible. I,443.

Comme la mère l'amour, l'actrice incarne la beauté artistique. Dans son amoureux désir de posséder l'amour et la beauté, le narrateur donne à ces incarnations figure de divinité. La nature de l'amour idolâtre est de confondre l'objet avec son essence. Commettant l'erreur de penser

(I,487). Et il ressent pour l'idole la même jalousie qui le tenaillait quand sa mère s'adonnait à des plaisirs dont il était exclu:

A la pensée qu'il (le visage de la Berma) était sans doute en ce moment caressé par ces hommes que je ne pouvais empêcher de donner à la Berma, et de recevoir d'elle des joies surhumaines et vagues, j'éprouvais un émoi plus cruel qu'il n'était voluptueux... I,488.

Une jouissance frustrée de la beauté et de la vérité de l'art est assimilée à la possession de l'objet vénéré. Le narrateur confond la possession amoureuse à la jouissance esthétique, une confusion qu'entretient le jaloux désir de participer à l'envoûtement général que soulève l'actrice. Cette méconception est l'être même de la tragédie. Comme nous l'avons vu dans le chapitre consacré à Racine, telle est précisément la méconception dont Phèdre est victime, Phèdre dont la tragique condition illustre l'impossibilité de réaliser à travers l'amour le rêve de création et dont la mort signifie la mort de destinée créatrice de Racine. Chez Proust, cette méconception représente une étape nécessaire à la formation de l'écrivain.

Le soir même de la représentation, Marcel est invité par son père à soumettre au jugement de Norpois un échantillon de ses talents d'écrivain. Tout comme Marcel revient déçu de la représentation parce que le jeu de la Berma ne traduit pas l'exaltation que lui communique le texte de Racine, Norpois dénigre tacitement la première

pouvoir posséder à travers l'objet son essence, Marcel revient fort déçu de la représentation. La transparente beauté que le nom imprimé sur l'affiche promettait de dévoiler demeure une beauté cé lée dans les caractères imprimés sur une page et collée à une image interne qu'il s'était formée du personnage de Phèdre:

j'avais beau tendre vers la Berma mes yeux, mes oreilles, mon esprit, pour ne pas laisser échapper une miette des raisons qu'elle me donnerait de l'admirer, je ne parvenais pas à en recueillir une seule... Je l'écoutais comme j'aurais lu Phèdre, ou comme si Phèdre elle-même avait dit en ce moment des choses que j'entendais, sans que le talent de la Berma semblât leur avoir rien ajouté. I,449.

Pourtant, l'enthousiasme des spectateurs et les louanges de la presse forcent l'admiration de Marcel:

Enfin éclata mon premier sentiment d'admiration: il fut provoqué par les applaudissements frénétiques des spectateurs. I,450

Mon père me passa le journal en me désignant un entrefilet... Dès que mon esprit eût conçu cette idée nouvelle de "la plus pure et haute manifestation d'art"... je m'écriai: "Quelle grande artiste!" I,480-1.

Ne ressentant pas intellectuellement de raisons de glorifier l'actrice que le monde, lui, porte aux nues, ne pouvant donc à travers elle pénétrer l'esprit du monde, s'y intégrer, le narrateur comble cette lacune par une dévotion amoureuse quasi idolâtre pour l'actrice sur laquelle viennent se fixer des désirs refoulés à l'endroit de la mère. Son portrait lui donnait, dit-il, "l'idée et par conséquent l'envie, de l'embrasser à cause de tous les baisers qu'il (son visage) avait dû supporter."

représentation publique des essais littéraires du narrateur: la lecture du poème en prose "écrit avec une exaltation qu'il me semblait devoir communiquer à ceux qui le liraient" (I,455), le laisse froid. L'ambassadeur est en quelque sorte au même stade primaire que Marcel dans le développement de sa perception esthétique. Le narrateur ne comprend pas alors, ce qu'il découvrira plus tard (II,51-2), à propos de la même pièce interprétée par la même actrice, que l'art le plus profond est détaché de toute expression réaliste des passions et que l'unité de ton, "la mélodie", est en soi une profondeur de style, la traduction spirituelle d'une matière textuelle. Il recherche les signes visibles de la sensibilité artistique dans une valeur artistique socialement reconnue, comme Norpois attribue une valeur esthétique à la transaction financière, le signe manifeste du pouvoir social. Jugeant la composition du portefeuille paternel "d'un goût très sûr, très délicat, très fin... on aurait dit qu'il attribuait aux relations de valeur de bourse entre elles-mêmes, quelque chose comme un mérite esthétique" (I,452). Toujours est-il que celui qui parle presque "grivoisement des plaisirs de la littérature" et cite comme modèle de réussite littéraire des ouvrages sur "le sentiment de l'Infini sur la rive occidentale du lac Victoria-Nyansa" et les "fusils à répétition", dégoûte complètement le narrateur de la littérature:

Jusqu'ici je m'étais seulement rendu compte que je n'avais pas le don d'écrire; maintenant M. de Norpois m'en ôtait même le désir. I,452.

A la recherche d'une gloire que la littérature ne peut lui apporter, Marcel se tourne vers le monde. L'aristocratie, dont par sa naissance il est exclu, magnifie l'image qu'il se fait de la puissance de son père qui "arrivait à faire transgresser des lois...plus inéluctables que celles de la vie et de la mort" et qui lui semblait ainsi pouvoir remédier à son "manque de génie". Comme jadis, la nuit du drame, il l'obtint de son père, il attend du monde "l'heure de la guérison et de la délivrance" (I,173). Mais là aussi, sous la forme d'une déception, une découverte l'attend. Elle peut se résumer à ces mots: "En entrant dans toute réunion mondaine, quand on est jeune, on meurt à soi-même." (II,155). Au contact des grands seigneurs chez qui le snobisme tient lieu d'honneur, ou plutôt lui équivaut, Marcel nourrit la maladie de l'idolâtrie.

A l'héritage historique et légendaire, aux titres, aux propriétés, Marcel croit être liée une noblesse de sentiments, d'intellect et de morale. Quand enfin assis à la table de la duchesse de Guermantes, il découvre au contraire en ces héroïques survivants de l'Histoire, la banalité, "des gens vulgaires et pareils à tous les hommes et à toutes les femmes" (II,438), des gens non moins épargnés que d'autres par la manie du snobisme, des gens chez qui, seule la politesse étant de mise, "la superficie

devient profondeur" et "la sensibilité moindre" (II,426). La mesquine réalité des grands de ce monde jure avec les flamboyantes sonorités de leurs noms, et ne répondent pas, comme le jeu de la Berma, comme l'église de Balbec, aux images qu'il s'en était faites. Il est déçu, dit-il, parce qu'il avait "vu en eux comme en Balbec, en Florence, en Parme, des noms" (II,438). Vers la fin de la soirée, quelques cent pages plus loin, la conversation vient à rouler sur les généalogies, ce qui "sauvait sa (ma) soirée d'une déception complète":

Chacun des convives du dîner, affublant le nom mystérieux sous lequel je l'avais seulement connu et rêvé à distance... m'avait donné l'impression de plate vulgarité

mais

ces préjugés d'autrefois rendirent tout à coup aux amis de M. et Mme de Guermantes leur poésie perdue. (II,552).

Ainsi le prestige des Guermantes et des leurs survit essentiellement comme une forme établie de snobisme, une esthétique sociale que Froust étudie inlassablement à chaque niveau de la société.

"L'esthétique du snobisme"³³ qui dans la société tient lieu de code de l'honneur est une forme d'idolâtrie, une disposition spirituelle et psychologique dont Marcel s'avère être la victime lors de ses premières expériences avec l'art. Swann, Elstir (et selon R.Shattuck, même Bergotte) sont accusés du même péché -capital et fatal à la survie du créateur. Dans la mesure où Swann, le collectionneur, bâtit toute sa vie -sa vie amoureuse y compris- sur

la fréquentation des oeuvres d'art, sur "l'adoration des modèles", il est coupable "d'idolâtrie des formes". Et c'est ce même "désir du moindre effort" qui "devait un jour rétrograder peu à peu Elstir" (I,832).

L'idolâtrie en tant que snobisme esthétique est aussi la force qui entraîne Marcel vers Albertine qu'il désire d'autant plus qu'il voit en elle une élue d'Elstir, le motif d'une oeuvre d'art, une fleur du prestigieux bouquet de jeunes filles qui se détache sur la mer à Balbec, et qu'il cueillera pour en extraire, sans succès, l'essence. Le véritable artiste apprend le narrateur au gré de ses expériences, est celui qui sacrifie tous les prestiges à la recherche de la vérité: les prestiges de l'amour, de la société et de l'art simplement représentatif parce que tous portent la marque de l'idolâtrie. Se faisant, il immole le désir.

Marcel, nous l'avons vu, est attaché à sa mère par un désir anxieux, réprimé et coupable qui engendre une forme idolâtre d'amour qui pose sa griffe sur tous les modes d'appréhension du monde. Cette dévotion à l'image d'une divinité, ou d'une idée, a pour effet de figer dans des formes fixes les actes de perception, de transformer tout processus en chose et donc de bloquer le processus de création. C'est, nous l'avons observé, ce qui se passe chez Chrétien et Racine. Lancelot-Chrétien et Phèdre-Racine perdent leur pouvoir d'action sur le monde, et donc de le

recréer pour s'être fixés sur des images qu'ils ont fortifiées de leur pouvoir. Si authentique, la recherche de la vérité ne peut être que processus. La fixation sur une chose, ou seule la partie visible du tout, falsifie cette recherche, à moins, découvre Proust, qu'elle ne s'inscrive dans la conscience du processus temporel.

C'est ainsi que chez Proust la recherche du temps comme recherche de la vérité se fait dans le sens d'une remontée vers les sources du désir dont l'exposition des formes constitue en même temps la force propellatrice du mouvement en avant que subit la narration. Ce mouvement constant d'allée et venue est ce que l'on peut appeler avec J.E.Rivers, inversion: à la fois processus de retour sur les lieux de la répression et dénouement de la répression.³⁴ Bien que réprimé et coupable, le désir est en effet une force activement fertile en matière de création artistique. La prise de conscience de la nature de la répression se développe lorsqu'il est donné à celle-ci de trouver un mode d'action et d'expression tel qu'il en est dans l'acte d'écrire ou dans la cure psychanalytique. La répression est le contraire de la liberté ou de la création. La liberté, ou accès à la création passe par le plan de la prise de conscience de la répression dont La Recherche raconte les étapes et les péripéties. Le narrateur accède au pouvoir d'écrire en revivant, relisant, interprétant les événements de sa vie, en transcrivant l'histoire de sa répression. Lorsqu'elle se raconte, la

répression engendre sa propre défaite. Mais s'il est vrai que la répression peut être en soi une force créatrice, il n'en demeure pas moins que tout ce qu'elle crée est une répétition d'une situation originelle où lorsqu'elle naquit se brisa le sentiment de complétude ou de ne faire qu'un avec le monde. Combray est le paradis vers lequel tend et duquel sort toute la recherche. Formellement, la figure du paradis, de l'unité et de l'harmonie absolues, est le cercle. Circulaire, la structure de La Recherche est mue par une force centrifuge: la force de la répression qui se manifeste effectivement comme un perpétuel retour à une impasse ou une situation partielle. Ces retours ne sont d'ailleurs pas délibérés; ils se reconnaissent au hasard de l'expérience lorsque le niveau d'intensité de la douleur indique que le moi vient de replonger dans une situation déjà connue et vécue.

Le processus de l'inversion peut être comparé au processus de la mémoire involontaire en ce que tous deux relèvent d'un mouvement affectif. Dans le processus de l'inversion, mouvement simultané de remontée vers un noeud originel et de progression que la douleur met en branle, sont rapprochées deux expériences vécues à des moments différents. De même, du processus de la mémoire involontaire, selon lequel sont rapprochées deux sensations identiques appartenant à des moments différents du temps, jaillit le plaisir d'une découverte, le plaisir de "contempler l'essence des choses".³⁵ La mémoire

involontaire, l'organe de l'esthétique proustienne (du moins le veut-il tel), fonctionne comme une métaphore temporelle et peut de fait être considérée comme la manifestation, dans le domaine de l'esthétique, du processus de l'inversion. La métaphore est l'outil dont Proust se sert pour invertir le présent et le passé, et pour les faire coïncider dans ce qu'il appelle un fragment de "temps à l'état pur". Relisons la fameuse définition que Proust nous donne de la métaphore:

La vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style; même ainsi que la vie, quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore. III, 889.

Dans le processus de l'inversion affectivité et esthétique existent dans un étroit rapport d'analogie. En outre, le phénomène de l'inversion sexuelle, l'un des thèmes principaux de l'oeuvre, apparaît comme la métaphore même de sa structure. L'affectivité, l'esthétique et le sexuel gravitent au sein de la sphère du spirituel par l'appréhension duquel seul le véritable artiste se définit.³⁶

Le narrateur est engagé dans une quête spirituelle gouvernée par le principe directeur de l'inversion qui systématiquement affecte tous les domaines de son existence d'apprenti créateur: sexuel, affectif, intellectuel, esthétique et moral.

On a souvent parlé à propos de La Recherche de religion de l'art. C'est, semble-t-il, de la pensée mystique et scientifique de Pascal que la méthode proustienne se rapproche peut-être le plus.³⁷ L'inversion est aussi le modèle de l'écriture pascalienne sous-tendue par le souci de convertir: tourner, contredire tout fait établi jusqu'à en épuiser la forme et, en accordance, épuiser la raison du lecteur, cette faculté suprême qu'il idolâtre et qui l'éblouit au point d'entraver la recherche de la vérité qui se découvre, selon Pascal, par delà les contradictions, dans l'absence au monde et la présence en Dieu. Pour Proust la présence de l'éternel -non un être, mais une qualité de la vie- se manifeste dans l'art: le monde réel de l'essence des choses. Non moins que celle de Pascal, l'oeuvre de Proust est didactique. Comme Pascal, Proust cherche à enseigner "la vraie vie... cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste" à tous ceux qui "ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir" (III,895). Il enseigne l'attitude couramment développée par les mystiques, mais désirable pour tout individu qui cherche à vivre dans le vrai, et qui consiste à rejeter toute forme de divertissement, tout ce qui nous détourne de nous-mêmes, nous soustrait aux profondeurs et nous coupe donc de tout contact réel avec une énergie essentiellement créatrice.³⁸

Le moment est venu d'étudier les principales reprises du drame du coucher où apparaît comme dans un miroir renversé sur celui-ci le mirage de la volonté créatrice. La scène de sadisme est l'écheveau dont se dévide tout l'épisode de La Prisonnière. L'histoire des rapports entre Marcel et Albertine sort d'une vision fulgurante qui vient se superposer aux images mentales que la nuit du drame a gravées dans la conscience du narrateur. L'épisode du drame, celui de la scène de sadisme et celui de La Prisonnière appartiennent à une même ligne d'apprentissage construite autour de la résurrection d'une expérience douloureuse. Leur commun terrain affectif s'inscrit dans l'espace privilégié de la chambre: la prison, le symbole de l'aliénation, le signe manifeste de la répression. Dans sa chambre, l'enfant est prisonnier de l'attente et de son urgent besoin de sa mère, dans la leur les lesbiennes sont prisonnières du regard du narrateur, et par extension du regard condamateur du monde, dans la sienne Albertine est prisonnière de la tyrannie de Marcel, lui-même prisonnier de sa propre jalousie.

La scène de sadisme jouée par Mlle Vinteuil et son amie occupe dans le cours temporel et spatial de la narration une position particulièrement prominente. Parlant de la précision qu'il apporta à la construction de son roman, dans une lettre à Paul Souday, Proust affirme qu'elle en est "la pierre angulaire".³⁹ Dans l'ordre

narratif, la scène en question semble en fait détachée du contexte et n'être liée aux scènes précédentes que par une communauté géographique. Elle se déroule à Montjouvain, dans les environs de Combray où l'adolescent allait se promener seul pour se dégourdir après de longues heures passées à lire des ouvrages qui exaltaient son imagination, enflammaient ses passions et aiguisaient ses sens. Ainsi débute l'épisode:

C'est peut-être des impressions ressenties aussi auprès de Montjouvain, quelques années plus tard, impression restée obscure alors, qu'est sortie, bien après, l'idée que je me suis faite du sadisme.
I,159.

Dans la série des impressions reçues du côté de Méséglise, celle du sadisme vient clôturer toute une série de frustrations. De même que les explorations masturbatrices semblent "mortelles" quand les yeux rivés sur le donjon de Roussainville, Marcel l'implore de lui envoyer quelque compagne (I,158), de même les explorations verbales agonisent dans les soubressauts des "zut" (I,156), et de même, l'exploration de la terre du désir demeure stérile comme si ses bois dont devait sortir une paysanne étaient composés d'"arbres peints sur la toile d'un panorama" (I, 158). Le narrateur conclut alors:

les désirs que je formais pendant ces promenades ne se réalisaient pas... ne m'apparaissaient plus que comme les créations purement subjectives, impuissantes, illusoire, de mon tempérament. Ils n'avaient plus de lien avec la nature, avec la réalité qui dès lors perdait tout son charme et toute signification et n'était plus à ma vie qu'un cadre conventionnel. I,158-9.

Lorsque le désir, absolu dans son urgence, vibrant hors du temps et de l'espace, hors de l'ordre préétabli du monde, lorsque son objet est pur fragment d'essence éternelle, il demeure impuissant à faire signifier le monde. Le narrateur se voit condamné à la stérilité à moins qu'il ne découvre quelque nouveau moyen de satisfaire le désir. C'est à ce point précis qu' a lieu la scène de sadisme, scène qui répond, nous allons le voir maintenant, au problème de la création. En outre, dans la topographie psychologique et morale du roman, cette scène sert de charnière entre le monde médiéval et 'édénique de la cellule familiale et de Combray et le côté de Guermantes, le monde qui, glorieux, s'inscrit dans l'histoire des temps. La courte scène de sadisme achevée, Proust introduit ainsi une nouvelle section:

S'il était assez simple d'aller du côté de Méséglise, c'était une autre affaire d'aller du côté de Guermantes car la promenade était longue et on voulait être sûr du temps qu'il ferait. I, 165.

Pour passer d'un côté à l'autre, de Méséglise à Guermantes, il faut passer, et le chemin est long, mais Proust y oblige ses lecteurs à qui il apprend à lire, il faut passer, le temps doit s'y prêter, par une prise de conscience que met en branle le contenu et les images de la scène de sadisme. Pour le lecteur comme pour le narrateur cette scène constitue un rite de passage. Pour le lecteur, il s'agit d'apprendre que la vraie moralité se trouve à l'envers de la morale conventionnelle et, pour le narrateur,

que la pratique d'une moralité inversée conduit à la création parce qu'y est gravé le signe de la résurrection de la volonté. Comme dans la tasse de thé, par un tour de la mémoire involontaire, se déploie la matière du livre, dans l'encadrement de la fenêtre illuminée prend forme la force du livre. De cette scène sortira Albertine, l'obscur divinité du monde de Sodome et Gommorrhe, la force qui gouverne le mouvement du livre: la force de l'inversion que le narrateur devra apprendre à dégager de ses formes transitoires. Dans le drame joué par deux "artistes du mal", se superposent et s'ensemencent les multiples plans de signification de La Recherche qui s'harmonisent au point où la morale et l'esthétique concourent.

A son éveil, caché derrière les buissons surplombant la maison des Vinteuil, comme dans un théâtre, ou comme dans sa propre chambre dont le décor eût été transfiguré par les projections de quelque appareil, accroupi dans le noir, les yeux levés vers l'écran lumineux de la fenêtre, Marcel assiste à un rituel sapphique. L'effigie du père y est sacrifiée au malin génie du désir. Pour susciter leur désir et aiguïser leur plaisir, les lesbiennes crachent sur la photographie de l'homme qui se révélera être le père de la Sonate et du Septuor, l'homme dont l'oeuvre parlera à Marcel de la supériorité de l'art sur l'amour et lui donnera "la preuve de l'existence irréductiblement individuelle de l'âme" (III,256).

De même que le jeune acteur du drame profana sa mère par besoin tyrannique de la posséder, acte qui eût pour effet de transgresser toutes les lois établies, de même les jeunes filles souillent l'image conventionnelle -le cliché- de la dévotion filiale due par principe à l'autorité paternelle. Mais alors que dans le drame du coucher le sacrilège fut accidentel, il est ici délibéré, pleinement volontaire et qui plus est mutuellement consenti par les "actrices" qui en jouent comme d'un scénario. En tant qu'imitation de la nature, l'acte sacrilège apparaît comme un acte de l'art. Pour parer aux obstacles d'une conscience coupable, Mlle Vinteuil feint de ne pouvoir supporter le regard de spectateurs imaginaires (en l'occurrence réel: celui du narrateur): "C'est assomant, dit-elle, quelque chose insignifiante qu'on fasse, de penser que des yeux nous voient." Son amie lui donne fidèlement la réplique attendue, et ainsi la confirmation de la valeur de leur acte, sa seule vraie valeur: le plaisir:

"Et puis quoi?" ajouta-t-elle (en croyant devoir accompagner d'un clignement d'yeux malicieux et tendre ces mots qu'elle récita par bonté, comme un texte qu'elle savait être agréable à Mlle Vinteuil) d'un ton qu'elle s'efforçait de rendre cynique "Quand même on verrait, ce n'en est que meilleur." I,161.

Imaginer perpétuellement vivre sous le regard d'autrui, l'oeil de la conscience sociale, est la contrainte qui pèse sur l'être coupable, c'est à dire qui a intégré la

répression qu'exerce sur lui un ordre moral et social; cette intégration, la morale chrétienne l'appelle la conscience du mal, et son pendant, la morale sociale, l'appelle le sentiment de l'honneur. La scène érotique transforme la contrainte en un plaisir, et en ce sens fonctionne comme le rêve qui, selon Freud, réalise des désirs insatisfaits ou inavouables dans le monde conscient.

Si la scène de sadisme est le centre générateur du roman comme le dit Proust, elle doit contenir en essence non seulement le germe de la structure de La Recherche mais encore son énergie, la force créatrice de son mouvement. Cette énergie semble être celle même qui pousse les jeunes filles à volontairement (dans le cadre délimité d'une scène) créer les conditions de leur plaisir: la volonté de plaisir. Et ce plaisir est de caractère cruel, sadique. On s'en souvient, dans la crypte de Saint-Hilaire, dans les fondations de l'église, symbole structural du livre, est commémoré à la fois un crime et un miracle. Un événement analogue a lieu dans la scène de sadisme. Les jeunes filles sont cruelles et par leur cruauté créent un miracle. Elles accèdent à la merveille du mal qu'est pour elles le plaisir, une merveille telle qu'elle ne peut apparaître à leur âme pliée à leur sens de la vertu que comme la lumière émanant d'un "monde inhumain":

Les sadiques de l'espèce de Mlle Vinteuil...quand

ils se concèdent à eux-mêmes de s'y (au plaisir) livrer un moment, c'est dans la peau des méchants qu'ils tâchent d'entrer et de faire entrer leur complice, de façon à avoir eu un moment l'illusion de s'être évadés de leur âme scrupuleuse et tendre, dans le monde inhumain du plaisir. I, 164.

Sous donc la direction de cet impérieux metteur en scène qu'est le plaisir, les prêtresses de la divinité du Mal désacralisent l'idole érigée à la mémoire de l'amour et de la sollicitude paternelle par la normalité morale. Comme la vraie vie, le vrai plaisir n'étant pas de ce monde, il est nécessaire pour une âme vertueuse comme celle de Mlle Vinteuil, d'artificiellement le créer pour accéder à sa réalité. Au monde "humain", moral, doivent être rendus les devoirs de "vertu", de "mémoire des morts", de "tendresse filiale", toutes ces formes du devoir qui exigent de nous une dévotion passive qui fait abstraction de notre vouloir dans la mesure où elles représentent des formes figées de l'amour. La vertu elle-même, lorsque définie comme le contraire du vice, n'est pas en soi une force active, mais seule une force réactive. C'est pour-quoi être vraiment actif, ou rechercher activement le bien essentiel qu'est le plaisir, devient, c'est le cas chez Mlle Vinteuil, synonyme de faire le mal, une action qui implique une profonde conscience du bien:

Ce n'est pas le mal qui lui donnait l'idée du plaisir, qui lui semblait agréable; c'est le plaisir qui lui semblait malin. Et comme, chaque fois qu'elle s'y adonnait, il s'accompagnait pour elle de ces pensées mauvaises qui le reste du temps étaient absentes de son âme vertueuse, elle finissait par trouver au plaisir quelque chose de diabolique, par

l'identifier au Mal. I,164.

La fonction de la scène érotique est d'actualiser le mal dans le plaisir. La similarité de leur sexe semble prédisposer les interprètes à un harmonieux accord de leurs volontés. Le plaisir est défini comme l'action réciproque de deux volontés.

A Montjouvain le narrateur reçoit l'impression que le principe du plaisir, ou de la vie, est action et non passion, que comme la vie, comme l'écrire, le plaisir doit être voulu, délibérément créé par la destructions des formes figées de l'amour, ablation douloureuse pour l'être affecté, vicieuse selon les conventions morales. Mettre en scène une mauvaise action, rituellement créer les conditions du plaisir est une façon d'en dégager la profonde valeur morale. Mettre le mal en scène c'est en opérer la catharsis, c'est à dire réaliser dans la pratique que le mal est une affirmation invertie du bien et démontrer ainsi (la scène comme lieu de démonstration) que son existence n'est pas absolue mais relative. Le mal comme figure du plaisir est la forme invertie du bien, et on pourrait dire, sa force active, profonde, réelle, force que la morale répressive tient en échec. En ce sens, la scène érotique où se déploient librement les pulsions imite le processus de la création artistique selon lequel une pulsion est transformée en une performance, ou le désir en art. Comme Sade, Proust démontre

que la scène érotique a pour fonction de purger des contraintes morales qui mutilent l'identité créatrice.

La volonté qui s'exprime comme double volonté de plaisir et de mal possède en soi une qualité créatrice. En crachant sur l'image du père et en affirmant leur volonté mutuelle de plaisir, les jeunes filles annihilent la forme particulière que le plaisir prend ici et en font sortir l'essence ou l'esprit. La scène est un véritable rituel de transférence du père à l'amie de Mlle Vinteuil, d'une autorité de fait à une autorité créée:

elle (Mlle Vinteuil) sauta sur les genoux de son amie, et lui tendit chastement son front à baiser comme elle aurait pu faire si elle avait été sa fille, sentant avec délices qu'elles allaient ainsi toutes deux au bout de la cruauté en ravissant à M.Vinteuil, jusque dans le tombeau, sa paternité.
I,163.

Dans son acte sacrilège Mlle Vinteuil sépare la forme de l'esprit de son père, esprit qu'elle réincorpore en son amie. Crachant, l'amie de Mlle Vinteuil émet un jet fertilisateur dans la mémoire du compositeur; en souillant l'image du mort, elle lui redonne vie, la vie essentielle; en échange de sa forme qu'elle endosse, elle lui octroie la vie éternelle. Le sacrilège apparaît comme la condition même de la gloire du musicien. C'est elle en effet qui, laborieusement déciphère et transcrit "le grimoire laissé par Vinteuil", l'accouche en quelque sorte de son célèbre Septuor qui est "à vrai dire" "toute son oeuvre":

Du vivant même du grand musicien, l'amie de Mlle Vinteuil avait appris de la fille le culte que celle-ci avait pour son père. C'est à cause de ce culte que, dans ces moments où l'on va à l'opposé de ses inclinations véritables, les deux jeunes filles avaient pu trouver un plaisir dément aux profanations qui ont été racontées... L'amie de Mlle Vinteuil était quelquefois traversée par l'importune pensée qu'elle avait peut-être précipité la mort de Vinteuil. Du moins elle eut la consolation d'assurer au musicien dont elle avait assombri les dernières années une gloire immortelle et compensatrice. III,261-2.

Le plaisir homosexuel violente l'ordre moral de la société et dans ce cruel mais douloureux mépris réside la force motrice de la création. La destruction consciente et volontaire des valeurs morales répressives opérée dans un cadre choisi et composé -la scène ou l'oeuvre d'art- s'affirme comme un acte de création. La répression, organe de la morale sociale, est l'inverse de la création. Si l'amie de Mlle Vinteuil, Morel et Charlus auxquels le monde doit la révélation du Septuor ne sont pas proprement des créateurs mais seulement des transpositeurs ou interprètes, ils sont toutefois les médiums indispensables à la perpétuité de l'art. La honte dont les invertis sont marqués devient l'ingrédient nécessaire à la glorification de l'art, l'art qui en retour les fait accéder aux honneurs.⁴⁰ Proust y insiste, le travail de l'écrivain n'est autre que celui d'un interprète, d'"un traducteur". Tout comme l'amie de Mlle Vinteuil s'appliqua à déchiffrer les hiéroglyphes laissés par le musicien, l'écrivain proustien doit déchiffrer les

signes de vérité inscrits au creux de l'expérience, en son envers, et leur rendre leur "sens que l'habitude leur avait fait perdre". (III,897). Sur le plan moral aussi bien qu'esthétique, plans qui coïncident dans la modalité de l'inversion, la scène de sadisme préfigure la direction de la quête au pouvoir créateur. Elle a pour le narrateur fonction de scène primordiale où la lesbienne brille comme le symbole de la volonté inséminatrice, volonté qu'il essaiera, par la force, d'extraire d'Albertine afin de transformer son passif désir de créer en volonté créatrice.

Nous voilà arrivés au seuil de La Prisonnière, tragédie qui raconte la lutte entre le désir de posséder et la volonté de se posséder, entre l'amour et l'honneur d'une part, et l'art d'autre part. La jalousie, éclat d'une pulsion sadique, se révèle être l'outil de la transformation par processus d'inversion du désir en volonté, de la forme en force. Albertine représente une composante du caractère de Marcel; elle est la forme de l'autorité ressentie comme extérieure à lui-même, une idole qu'il fracassera libérant ainsi, en lui, la force créatrice. Comme il avait cru, à travers la possession de l'essence du livre (celui de G.Sand) posséder l'essence de l'amour et du bien, par processus inverse, il croit pouvoir en possédant l'essence de l'amour comme essence du mal,

accéder au pouvoir d'écrire. Albertine, la "grande Déesse du temps", recèle, il le croit, le génie malin, le feu créateur que prométhéen il veut lui dérober. Mais il découvrira que ce qu'il cherche n'est pas dans la chose mais est la force même qui l'entraîne inévitablement vers la chose. Il lui faut faire le vide, tuer la chose, tuer la forme, et laisser la force agir dans le champ infini du vide.

A l'origine de La Prisonnière il y a coup de théâtre. Marcel s'apprête à rompre avec Albertine, quand, réveillant brusquement une angoisse dont les racines plongent profondes en son être, elle lui donne un nouveau motif de le rattacher à elle: Elle lui révèle avoir vécu dans l'intimité de Mlle Vinteuil et de son amie qui furent pour elle telles "deux grandes soeurs". Le "choc" de cette révélation ravive son désir pour elle en ce qu'elle déclanche le ressort de la porte qui ouvre sur le chemin de la vérité. L'aveu d'Albertine fait vibrer une corde du "violon intérieur" restée jusque là inerte. S'élève en lui un accord dissonnant qu'il n'aura de cesse d'écouter, malgré la douleur, qu'il puisse en déchiffrer, en interpréter la structure interne. Source de douleur, Albertine devient un précieux moyen de connaissance. La douleur comme clé de la connaissance est l'un des leitmotiv de La Recherche. La douleur réssuscite soudain

l'impression reçue il y a longtemps à Montjouvain:

En cette fin de journée lointaine à Montjouvain, caché derrière un buisson... j'avais dangereusement laissé s'élargir en moi la voie funeste et destinée à être douloureuse du Savoir. II, 1115.

"Tout à coup du fond de la nuit où elle semblait à jamais ensevelie et frappant comme un Vengeur" surgit l'image du crime des lesbiennes, crime dont Marcel s'était inconsciemment fait le complice et qu'il lui faudra maintenant expier. Pour le chercheur, expier signifie élucider. Il devra découvrir la vérité du mal auquel le plaisir se trouvait identifié, la valeur morale et donc artistique de la pratique du mal que la scène de sadisme préfigurait. La résurrection de cette scène agit sur Marcel avec une intensité aussi douloureuse qu'était agréable la sensation de la madeleine. La douleur met en branle l'intelligence comme le plaisir insolite met en branle la mémoire. Parce qu' "on devient moral dès qu'on est malheureux", la douleur ravive le sens moral comme le plaisir le sens esthétique, plaisir et douleur rapprochant par analogie la morale de l'esthétique et le phénomène de la mémoire des phénomènes de la conscience. Ainsi, en Albertine le narrateur voit l'outil d'un élargissement du champ de sa conscience, la promesse d'une découverte, source de joie véritable: la joie de l'intellect activement engagé dans la recherche du temps perdu par le travail d'érosion de la conscience. A l'émotion douloureuse, s'est ajouté, note le narrateur, "un sentiment presque orgueilleux,

presque joyeux", car "la réalité la plus terrible donne, en même temps que la souffrance, la joie d'une belle découverte, parce qu'elle ne fait que donner une forme neuve et claire à ce que nous remâchions depuis longtemps sans nous en douter" (II,1115-6). Au souvenir de l'image du plaisir gomorrhéen et sadique correspond donc un sentiment douloureux qui n'a d'origine que son caractère inconnu, et ce sentiment est lui-même source de plaisir intellectuel. Ce sur quoi Proust semble ici mettre l'accent est le désaccord qui existe entre l'intellect et la structure caractérielle ou l'ensemble affectif, ou encore entre le conscient et l'inconscient. Pour se réaliser en tant qu'artiste, Marcel devra tenter de retrouver l'harmonie secrète entre ces deux fonctions de sa nature. Et c'est pour fouiller le monde des phénomènes psychiques, cette "terra incognita terrible où il venait d'atterrir" qu'il emmène Albertine à Paris, l'enferme chez lui afin d'étudier ce spécimen du monde de Gomorrhe qui lui semble recéler la vérité recherchée, la clé à son problème de la création.

La Prisonnière raconte l'histoire tragique d'une vie vécue par un autre comme l'histoire de la mise à mort du désir dont Albertine est la suprême représentation.

Au coeur de La Prisonnière est tapie la conscience tragique de l'être double que célèbre le "Je trouve deux hommes en moi" de Racine ou le "Je est un autre" de

Rimbaud. Chez Proust la narration se gonfle de son propre commentaire. "Je" est conscient et les mouvements de la conscience à recherche de sa profondeur sont ce qui constitue le mouvement du texte, son énergie interne.⁴¹

Plus qu'à propos des autres volumes de La Recherche, ceci est vrai de La Prisonnière où se révèle clairement les ressorts de la démarche proustienne. Albertine est, comme un personnage est la fabrication d'un auteur -et par fabrication il faut entendre le mouvement de la création artistique et non pas la fixité de l'oeuvre déjà pensée et achevée-, une fabrication du narrateur. Albertine ne possède pas d'individualité propre, elle est une projection de son auteur, un moyen de recherche, un objet d'expérimentation, on pourrait même dire une hypothèse qui pose la satisfaction du désir comme une force de direction propre à assurer la cohésion de la personnalité, c'est à dire l'autorité de l'écrivain en possession de lui-même:

Albertine n'était...que le centre générateur d'une immense construction qui passait par le plan de mon coeur.

Ou encore:

C'est en moi que se passaient toutes les actions possibles d'Albertine. De tous les êtres que nous connaissons nous possédons un double.

Ailleurs:

Une partie de moi à laquelle l'autre voulait se rejoindre était en Albertine.

Dans la phase formative du personnage, le désir amoureux et le désir de création artistique du narrateur se confondent déjà et convergent en une même ligne de force sur Albertine.

La première fois qu'Albertine apparaît au narrateur, elle n'a pas d'individualité; une fleur dans un bouquet de jeunes filles peint sur un fond de mer, motif d'une oeuvre d'art, elle "n'a pas d'existence plus réelle que ces visions de théâtre où on ne sait pas si on a affaire à l'actrice qui est censée apparaître, à une figurante qui la double à ce moment-là, ou à une projection" (II, 361). Elle est aussi une figure de fresque antique ouvrant un appétit de plaisir esthétique, Eve tenant "à peine par les pieds à la hanche d'Adam" comme dans "la création de la femme" que figurent les bas-reliefs de la cathédrale de Balbec (II, 354). Albertine est ensuite présentée à Marcel par le peintre Elstir, sorte de père spirituel qui imprègne de ses dons de créateur l'image de la jeune fille. L'image d'Albertine n'est pas comme celle d'Odette plaquée sur une oeuvre déjà existante, elle est une oeuvre sur le point d'être créée, un devenir.

De ses premières impressions le narrateur trace une première esquisse d'Albertine. Dans un tableau de style cubiste, sur un fond allégorique de la création du monde (la mer et le mythe chrétien de la création) se détachent des visages enchevêtrés, superposés dans des

masses de couleurs matissiennes brutes et brillantes. Le visage changeant selon le jour et le temps, le langage, la conduite d'Albertine vont en se multipliant, incompréhensibles, sous le regard du narrateur. convoitée, Albertine repousse d'abord les avances de Marcel qui conclut alors à sa vertu, puis lors d'une nouvelle rencontre à Paris, elle accepte et même devance ses propositions. Marcel découvre alors que la vulgarité de son parler est tonifiée d'une certaine sophistication. Comme nous le verrons, l'agressivité du chercheur en quête de ses pouvoirs langagiers porte plus particulièrement sur l'analyse du langage d'Albertine. Lors du second séjour à Balbec se dessine enfin sa personnalité sexuelle, son trait le plus émotionnellement chargé pour Marcel. C'est l'homosexualité d'Albertine qui toutefois l'ôte à une sereine contemplation esthétique. C'est cette force à la fois d'attraction et d'horreur qui détruit le tableau lentement construit auquel manquait pourtant une force de vie propre à en faire une véritable oeuvre d'art. Connue, Albertine ennuit Marcel, inconnue, c'est à dire lesbienne, elle déchaine sa jalousie: le besoin de percer un mystère qu'il identifie au besoin d'amour. La force d'attraction et d'horreur venant à se confondre à la jalousie, une oeuvre d'art en vient à signifier oeuvre d'amour. L'accès à l'art passe, pour le narrateur, par le plan de la découverte d'une force inconnue qui l'

entraîne, telle est semble-t-il sa destinée affective, à pénétrer en terre gomorréenne, terre non seulement socialement interdite, mais que lui interdit encore sa nature même. A travers les manifestations de cette force inconnue s'exprime un double, un inconscient, que le narrateur cherche à déterrter pour l'amener à la lumière et le réconcilier avec le monde auquel il apporte la pleine mesure de la création. Afin de se créer écrivain, Marcel doit retrouver son unité: il doit devenir androgyne.

D'une façon générale, on peut dire qu'un romancier est tous ses personnages auxquels il distribue les divers aspects de sa pensée et de sa personnalité. Dans La Prisonnière, où le narrateur a véritablement fonction d'auteur, Proust décrit ce processus d'écriture. Le rapport de Marcel et d'Albertine illustre le rapport de l'auteur et du narrateur. Dans cet épisode le narrateur se scinde en deux acteurs. Les actions d'Albertine engendrent les pensées de Marcel, les pensées de Marcel engendrent de nouvelles actions d'Albertine. Le narrateur est pensée et action distincts l'un de l'autre, et en cela pas encore auteur. Dans une oeuvre d'art vraie pensée et action s'harmonisent; l'oeuvre n'imité pas un état de la vie mais son mouvement qu'est cet échange constant entre la pensée et l'action. Ce que Proust représente dans cette étape de la formation de l'écrivain c'est la lutte entre

plusieurs moi, une lutte qui se solde par le triomphe d'un moi essentiel qui n'est que sensibilité. Pour devenir actif -volonté- le moi sensible et essentiel doit être épuré de toutes ses formes, formes dont le caractère est composé.

L'ouverture de La Prisonnière énonce clairement que ce processus d'épuration fait l'objet de l'épisode: la représentation d'un drame intérieur qui trouve sa conclusion dans La Fugitive où s'accomplit à travers le travail de l'oubli "l'extinction du désir" et l'annihilation de tous les moi que le désir a engendrés. Seulement alors pourra chanter en plein jour "le petit personnage intérieur" qui déjà, la nuit, aux premières lueurs de la recherche, à la première page du roman, balbutiait entre le sommeil et l'éveil. Voici le passage en son entier:

Pendant quelques instants, et sachant qu'il me rendait plus heureux qu'elle, je restais d'abord en tête à tête avec le petit personnage intérieur, salueur chantant du soleil, et dont j'ai déjà parlé. De ceux qui composent notre individu, ce ne sont pas les plus apparents qui nous sont les plus essentiels. En moi, quand la maladie aura fini de les jeter l'un après l'autre par terre, il en restera encore deux ou trois qui auront la vie plus dure que les autres, notamment un certain philosophe qui n'est heureux que quand il a découvert, entre deux oeuvres, entre deux sensations, une partie commune. Mais le dernier de tous, je me suis quelquefois demandé si ce ne serait pas le petit bonhomme fort semblable à un autre que l'opticien de Combray avait placé derrière sa vitrine pour indiquer le temps qu'il faisait et qui ôtant son capuchon dès qu'il y avait du soleil, le remettait s'il allait pleuvoir. Ce petit bonhomme-là, je connais son égoïsme: je peux souffrir d'une crise d'étouffements que la venue

seule de la pluie calmerait, lui ne s'en soucie pas, et aux premières gouttes si impatiemment attendues, perdant sa gaité, il rabat son capuchon avec mauvaise humeur. En revanche, je crois bien qu'à mon agonie, quand tous mes autres 'moi' seront morts, s'il vient à briller un rayon de soleil tandis que je pousserai mes derniers soupirs, le petit personnage barométrique se sentira bien aise, et ôtera son capuchon pour chanter: "Ah! enfin, il fait beau. III,12.

Le moi essentiel, le moi de l'esprit est un moi éternel que le temps -le temps qu'il fait, physique, mais aussi le temps, monade métaphysique- ne peut plus affecter. C'est ce moi enfoui dans le temps de son histoire que le narrateur recherche sous ses moi "apparents" ou les formes de son caractère et de son affectivité et même par delà le solide moi philosophe. "Salueur chantant du soleil" quand agonisent tous les autres moi, le petit personnage intérieur réagit inversement au temps; il est la semence d'une vision invertie du monde. En ce début d'épisode, il chante le matin du jour qui verra son triomphe après une longue nuit mouvementée, cet espace temporel où, éphémère et informe, on le voyait flotter dans l'enfance du roman qui raconte l'enfance de la vie. Ce petit personnage ne semble être autre que le "je" qui en dormant perd conscience de sa position dans le temps et en s'y confondant se coule dans toutes les créations de la pensée: "J'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage..." (I,3). Le "je" ne se projette pas sur les objets de la réalité pour les incarner ou les posséder; il est cette réalité. Il n'est pas le produit

de l'imagination mais de l'introspection, d'un retour sur soi, d'un renversement, vers l'intérieur, de la force du désir. Le "je" créateur et essentiel est un "je" qui se désire.⁴²

De même que, dans tout le cours de notre vie, notre égoïsme voit tout le temps devant lui les buts précieux pour notre moi, mais ne regarde jamais ce Je lui-même qui ne cesse de les considérer, de même le désir qui dirige nos actes descend vers eux, mais ne remonte pas à soi, soit que, trop utilitaire, il se précipite dans l'action et dédaigne la connaissance, soit recherche de l'avenir pour corriger les déceptions du présent, soit que la paresse de l'esprit le pousse à glisser sur la pente aisée de l'imagination plutôt qu'à remonter la pente abrupte de l'introspection. III,465.

Nous assistons dans La Prisonnière à un véritable concert de voix narratives, à un jeu constant de glissements d'auteur à narrateur, de narrateur à acteurs. C'est dans cet épisode que pour la première et la seule fois le nom de "Marcel" est employé pour désigner le narrateur, que le "je" du récit est explicitement le "je" de l'auteur: "en donnant au narrateur le même prénom qu'à l'auteur de ce livre..." (III,75). Quelque trente pages avant cette allusion à la difficulté qu'il y a à établir des identités séparables les unes des autres, l'auteur intervient en cours de narration pour faire l'apologie de l'inversion sexuelle qui est l'une des formes primaires selon lesquelles les identités sont tout à la fois confondues, oblitérées, développées, découvertes et altérées. L'auteur nous prie, nous lecteurs, de ne pas condamner au nom de sa bizarrerie la conduite

des homosexuels parce qu'elle a aussi sa "beauté", sa "poésie", son "intérêt".⁴³ Cet avertissement est d'autant plus significatif qu'il a lieu au début du récit de la jalouse homophobie de Marcel à l'égard d'Albertine comme pour nous rappeler que le dégoût n'est que l'expression invertie de l'attrait chez un être victime d'une fragmentation de sa personnalité:

L'auteur tient à dire combien il serait contristé que le lecteur s'offusquât de peintures si étranges ... l'art extrait du réel le plus familier existe, en effet, et son domaine est peut-être le plus grand. Mais il n'en est pas moins vrai qu'un grand intérêt, parfois de la beauté, peut naître d'actions découlant d'une forme d'esprit si éloignée de tout ce que nous sentons, de tout ce que nous croyons, que nous ne pouvons même pas arriver à les comprendre, qu'elles s'étalent devant nous comme un spectacle sans cause. Qu'y a-t-il de plus poétique que Xerxès, fils de Darius, faisant fouetter de verges la mer qui avait englouti ses vaisseaux? III,46-7.

Le travail auquel Proust nous incite, il l'impose à son héros-narrateur qui a pour devoir de démêler le noeud de la répression d'où s'étirent les multiples cordes d'une personnalité désunie, fragmentée. Ce travail est de l'ordre de la cure psychanalytique. Il consiste en une fouille archéologique du caractère, ou autrement dit, à faire revivre dans les conditions de l'analyse tous les moi qui au cours des temps se sont amoncellés sur le moi essentiel, qui l'ont étouffé et qu'il s'agit de réanimer. L'opération est douloureuse mais productive: "C'est le chagrin qui développe les forces de l'esprit" (III,906). La souffrance donne le branle à la conscience et son intensité est la preuve de la profondeur du sondage, signe

qu'elle entraîne dans son mouvement les parties de l'être qui ont perdu l'aptitude au mouvement. La répression sse caractérise par une perte d'aptitude au mouvement, ou une perte de volonté. Le moi essentiel est la conscience que Proust voit comme un petit personnage intérieur; et la conscience est un mouvement perpétuellement créateur dit Bergson. C'est le travail de restauration du mouvement totalisateur qui constitue l'essence de l'oeuvre d'art. L'outil propre à exécuter ce travail est l'inversion dont Albertine est la suprême figure. Albertine représente à la fois l'outil pour lutter contre la répression, contre l'inertie, et la répression elle-même. Elle est le remède et le mal. L'erreur de Marcel sera de confondre l'outil et l'ouvrage, de préférer les moyens d'investigation aux résultats, de voir en elle une oeuvre d'art quand elle n'en est que la composante, le produit de sa répression que nourrissent l'imagination et le désir.

Reprise des drames où se fondèrent la personnalité du héros -la scène de sadisme prolongeant et plongeant dans une nouvelle lumière le drame du coucher-, La Prisonnière est le lieu où se joue, tragiquement, le conflit entre les moi de Marcel. Albertine incarne d'une part la force d'apaisement à l'angoisse provoquée par la séparation de la mère, et d'autre part le mal que représentent des goûts sexuels "horribles" à l'oeil de la morale sociale (III,29). De même que l'anxieux désir

pour la mère est considéré par la morale parentale comme un mal source de mal, le sapphisme est de même considéré par la morale sociale comme une déshonorante perversion. Dans la conscience du héros, le désir anxieux et coupable vis à vis de la mère semble se prolonger, et même coïncider avec la nature coupable des rapports lesbiens. La recherche de la nature du plaisir lesbien étant parallèlement poursuivie à la recherche de la satisfaction du désir d'unité signifié par le désir pour la mère, on peut prévoir qu'ils existent des liens profonds et réprimés entre ces deux formes de recherche, que le sentiment d'horreur associé au plaisir lesbien et le plaisir qui résulte de la satisfaction du désir pour la mère sont de qualité analogue. Mais cette analogie ne pourra se manifester que dans la seule sphère de la création artistique, hors de la sphère de la morale conventionnelle.

Albertine est le remède au mal qu'elle engendre. C'est ce que le narrateur réalisait déjà le soir de la fatale révélation qu'Albertine lui fit sur ses anciens rapports avec les jeunes filles de Montjouvain, le soir où elle accourut ensuite à son appel pour soulager une douleur dont il prit soin de masquer la véritable cause, instituant ainsi le mensonge comme la base morale de leur relation future:

Elle m'offrait justement -et elle seule pouvait me l'offrir- l'unique remède contre le poison qui me brûlait, homogène à lui d'ailleurs, l'un doux,

l'autre cruel, tous deux également dérivés d'Albertine. En ce moment Albertine -mon mal- se relâchant de me causer des souffrances, me laissait -elle, Albertine remède- attendri comme un convalescent.

II, 1118.

Albertine réincarnation affective de la mère: tel est le leitmotiv de tout l'épisode. Dans le baiser d'Albertine Marcel retrouve la grâce du baiser maternel source d'un apaisement qui seul lui permet de sombrer dans le sommeil, l'espace où il peut s'appartenir. Lorsque

chaque soir, fort tard, elle glissait dans ma bouche sa langue, comme un pain quotidien, comme un aliment nourrissant et ayant le caractère presque sacré de toute chair à qui les souffrances que nous avons endurées à cause d'elle ont fini par conférer une sorte de douceur morale, ce que j'évoque aussitôt par comparaison...c'est la nuit où mon père envoya maman dormir dans le petit lit à côté du mien. III, 10.

La "délivrance", ou salut, est atteint dans des conditions opposées à celles qui étaient à l'origine inscrites dans le corps de la mère, sacré et défendu, et prend ainsi la forme d'un "sacrilège" renversé sur lui-même par la force du plaisir en "douceur morale":

Tant la vie, si elle doit une fois de plus nous délivrer contre toute prévision, de souffrances qui paraissaient inévitables, le fait dans des conditions différentes, opposées parfois, jusqu'au point qu'il y a presque un sacrilège apparent à constater l'identité de la grâce octroyée! III, 10.

Si en apparence le désir de possession de la mère se trouve satisfait en Albertine, si le voile du tabou semble levé et la répression défaite dans la conscience d'une substitution de l'identité de l'objet passé par l'objet présent du désir, il n'en demeure pas moins que l'

identité sexuelle d'Albertine, qui fait que Marcel ne peut la posséder totalement, prolonge inconsciemment la répression inscrite au coeur du désir. Comme Gilberte, comme la duchesse de Guermantes, Albertine appartient au topos de l'impossible: retrouver une unité perdue à travers la possession de l'objet qui pourrait, semble-t-il, le mieux la réaliser. Tous les amours de Marcel sont des répétitions d'un heurt initial contre le tabou de l'inceste. Dans le drame du coucher le tabou fut en quelque sorte levé grâce à la possession de l'histoire d'un inceste heureux qui donna naissance au désir d'écrire. Similairement, dans La Prisonnière, la transgression de l'interdit qui pèse sur le saphisme, une nouvelle forme du tabou de l'inceste, représente selon la loi inéluctable (parce que celle de l'inconscient) de la répétition la possibilité de posséder le pouvoir d'écrire. En effet, après les expériences décevantes du monde, c'est avant tout pour travailler que Marcel s'enferme avec Albertine qui, chaque jour, en rentrant de promenade, s'enquiert des progrès, jamais accomplis, de celui-ci. Le désir de percer la nature du mal, du plaisir lesbien, devient un acte de la volonté qui acquiert la valeur d'un acte de création et donc d'ordre moral.

Ecrire, c'est, comme le dit Ph. Sollers,⁴⁴ faire l'expérience des limites. Ce n'est pas une Albertine individualisée qu'aime Marcel, mais une "Inconnue", le mystère

d'un plaisir particulier que, limité qu'il est par sa nature, l'expérience directe ne peut lui faire connaître. L'art seul peut réparer les lacunes de la nature et il est la nature même si ses créations en observent la cohérence interne. La jalousie, manifestation d'un sentiment d'impuissance à pénétrer la totalité d'une réalité où pour l'apprenti écrivain une vérité essentielle se cache, est, pour Marcel, l'instrument qui convient à la quête de la vérité sur les complexes pouvoirs de la nature humaine. Albertine éprouvant du plaisir avec un semblable, le connu, un ami tel que Saint-Loup, perdrait de son utilité dans la recherche de cette vérité:

Je n'aurais pas voulu savoir seulement avec quelle femme elle avait passé cette nuit-là, mais quel plaisir particulier cela lui représentait, ce qui se passait à ce moment-là en elle... dans la jalousie il nous faut essayer en quelque sorte des souffrances de tout genre et de toute grandeur, avant de nous arrêter à celle qui nous paraît convenir. Et quelle difficulté plus grande quand il s'agit d'une souffrance comme celle-ci, celle de sentir celle qu'on aimait éprouvant du plaisir avec des êtres différents de nous, lui donnant des sensations que nous ne sommes pas capables de lui donner... Ah! qu'Albertine n'avait-elle aimé Saint-Loup! comme il me semble que j'eusse moins souffert. III, 545-6.

Le sentiment d'impuissance à pénétrer l'un des mystères de la nature qui se manifeste dans la jalousie ne se rapporte pas seulement chez Marcel à une impuissance à connaître, mais aussi et surtout à se connaître puisque chaque être contient en essence la totalité de la création: "Comme il n'est de connaissance on peut presque dire qu'il n'est de jalousie que de soi-même" (III, 386).

Jaloux d'Albertine, Marcel est jaloux de cette partie de lui-même qui lui est inconnue, d'un plaisir différent de celui qui lui est donné de ressentir. La lutte contre Albertine et ses plaisirs est une lutte contre un système de répression interne qui bloque l'aptitude à une plus entière, plus satisfaisante forme de plaisir. Et ce plaisir semble avoir partie liée avec le plaisir défendu de l'inceste que l'art peut transcender ou sublimer.

Dans quelle mesure la qualité du plaisir lesbien représente-t-elle une vérité dans l'ordre de la création artistique pour le narrateur, c'est ce que nous essaierons de déterminer maintenant.

Objectivement, Albertine, personnage de roman, n'éprouve pas de plaisir; son plaisir est une projection du plaisir de son créateur, tout comme le sont ses désirs. En d'autres termes le plaisir d'Albertine n'est que ce qu'il peut procurer de plaisir au narrateur.⁴⁵ Marcel imagine le plaisir d'Albertine être ce qu'à travers elle il éprouve de plaisir quand celui-ci est à son comble, quand il lui confère un sens de pleine possession de soi. En effet la valeur du plaisir d'Albertine ne nous est connue qu'à travers ce que Marcel rapporte sur la qualité du plaisir qu'il ressent lorsqu'il lui est donné de posséder l'être entier d'Albertine, c'est à dire lorsqu'elle le nourrit de son essence.

La vie en commun avec Albertine est semée, parmi les grands remous créés par la jalousie de moments de pur plaisir où "le pouvoir de rêver" et de ne plus "vivre à la surface" sont rendus à Marcel. Le sommeil d'Albertine "réalisait, dans une certaine mesure, la possibilité de l'amour... j'avais cette impression de la posséder toute entière que je n'avais pas quand elle était réveillée. Sa vie m'était soumise, exhalait vers moi son léger souffle" (III,70). Marcel goûte ainsi, dans la plénitude, la beauté et la sensualité qui émanent de son sommeil comme il goûterait, abandonné à la contemplation, fondu au mouvement de la nature, la beauté sensuelle d'un paysage:

Son sommeil mettait à mes côtés quelque chose d'aussi calme, d'aussi sensuellement délicieux que ces nuits de pleine lune dans la baie de Balbec devenue douce comme un lac, où les branches bougent à peine, où, étendu sur le sable, on écouterait sans fin se briser le reflux. III,70.

Comme dans le rêve baudelairien du voyage au pays de l'amour et de l'idéal, là où "tout n'est qu'ordre et beauté, / luxe, calme et volupté", dans ces instants privilégiés du sommeil s'accomplit la vision de "la possibilité de l'amour". Captive de son propre sommeil, Albertine "n'était plus animée que de la vie inconsciente des végétaux, des arbres, vie plus différente de la mienne, plus étrange, et qui cependant m'appartenait davantage" (III,70). Soumise à sa volonté, Albertine ne se différencie plus de la sensibilité de Marcel; elle devient en quelque sorte

l'être même de sa sensibilité esthétique et érotique. La possession charnelle elle-même, lorsque parfois le sommeil d'Albertine lui "faisait goûter un plaisir moins pur", ne se différencie pas de la jouissance esthétique. "Embarqué sur la pleine mer du sommeil d'Albertine", se laissant partir à la dérive, perdu dans la contemplation de l'inconnu, d' "une face de son visage qu'on ne voyait jamais, et qui était si belle", laissant "pendre sa jambe contre la sienne, comme une rame qu'on laisse traîner et à laquelle on imprime de temps à autre une oscillation légère", Marcel est pénétré du mouvement de la nature dont il devient la conscience. Le plaisir érotique comme jouissance esthétique se caractérise par le sentiment d' être pénétré par l'objet, nourri de sa substance, au point où s'effacent les limites entre le sujet et l'objet du plaisir, ou entre sa cause et son effet. Plus tard, Marcel se souvient de jeux érotiques différents mais dans lesquels il trouve une qualité analogue du plaisir: "la mystérieuse douceur d'une pénétration":

je sentais, sur mes lèvres qu'elle essayait d'écarter, sa langue, sa langue maternelle, incontestable, nourricière et sainte, dont la flamme et la rosée secrètes faisaient que, même quand Albertine la faisait seulement glisser à la surface de mon cou, de mon ventre, ces caresses superficielles mais en quelque sorte faites par l'intérieur de sa chair, extériorisé comme une étoffe qui montrerait sa doublure, prenaient, même dans les attouchements les plus externes, comme la mystérieuse douceur d'une pénétration. III,497-8.

Le plaisir conventionnellement féminin que les

caresses d'Albertine lui font goûter le ramène comme par nécessité au plaisir de caractère sacré que le nourricier baiser maternel conférait à l'enfant. L'union incestueuse dont les deux membres seraient de sexe féminin se trouve réalisée dans l'union de type lesbien où le narrateur joue un rôle passif mais producteur. L'idée qu'il se fait du plaisir orgasmique est celle d'un plaisir plus féminin que masculin; le sentiment d'une expansion intérieure semble plus proche de sa sensibilité que le jet explosif et discontinu de l'éjaculation.⁴⁶ Et l'écriture proustienne ne se caractérise-t-elle pas précisément par un flot continu de l'esprit en perpétuelle expansion et mu par sa propre énergie, par une force renouvelée dans un échange du même au même, du féminin au féminin comme dans un rapport lesbien? Et de plus, le plaisir lesbien n'est-il pas sublimé dans la représentation de ces couples idéalement harmonieux que forment la mère et la grand-mère ou la tante Léonie et Eulalie à l'abri desquels, dans le paradis combraisien, la sensibilité de l'enfant s'est formée? Et n'est-ce pas aussi ainsi que l'on pourrait expliquer le déplacement que le narrateur fait subir à la légende mérovingienne inscrite dans les fondations de l'église de Combray lorsqu'il transforme en "petite fille assassinée" la femme mariée dont parle Augustin Thierry parce que l'image d'une enfant malheureuse colle au sentiment de sa propre image et de sa propre sensibilité?⁴⁷

Quoiqu'il en soit la profonde harmonie que le

narrateur établit entre l'esthétique et l'érotisme semblable être liée pour lui à la connaissance directe et active du plaisir lesbien, force capable de dissoudre en un mouvement circulaire toutes limites entre le moi et le monde, ce que l'oeuvre d'art précisément réalise. L'art est l'unique moyen qu'il nous soit donné, dit Proust, pour entrer en communication directe, réelle et profonde avec les autres, pour connaître "cet ineffable qui différencie qualitativement ce que chacun a senti et qu'il est obligé de laisser au seuil des phrases où il ne peut communiquer avec autrui qu'en se limitant à des points extérieurs communs à tous et sans intérêt". Les limites que par nature l'expérience dresse contre la connaissance, ou la répression que le désir de se conformer aux normes morales et sociales lui oppose, ou encore l'angoisse que la structure caractérielle érige contre elle, l'art peut les franchir.

Après la mort d'Albertine, à la requête de Marcel, Aimé a découvert que celle-ci avait eu, en Touraine, des rapports charnels avec une blanchisseuse et ses amies. Marcel recompose alors la scène en juxtaposant à ses souvenirs d'Albertine à Paris et Balbec ceux d'oeuvres d'art pour mieux comprendre et goûter le plaisir d'Albertine:

J'avais justement vu deux peintures d'Elstir où dans un paysage touffu il y a des femmes nues. Dans l'une, l'une des jeunes filles lève le pied comme Albertine devait faire quand elle l'offrait à la blanchisseuse. De l'autre elle pousse à l'eau l'autre jeune fille qui gaîment résiste, la cuisse

levée, son pied trempant à peine dans l'eau bleue. Je me rappelais maintenant que la levée de la cuisse d'Albertine quand elle était à côté de moi sur le lit, et j'avais souvent voulu lui dire qu'elle me rappelait ces peintures. Mais je ne l'avais pas fait pour ne pas éveiller en elle l'image de corps nus de femmes. Maintenant je la voyais à côté de la blanchisseuse et de ses amies, recomposer le groupe que j'avais tant aimé quand j'étais assis au milieu des amies d'Albertine à Balbec. III, 527.

Grâce à une communication ininterrompue entre le coeur et la mémoire il fait plus que recomposer froidement des images. Il voit parce qu'il crée dans un tableau vivant dont il emprunte le sujet à la mythologie, à l'expérience et à des oeuvres d'art aimées, il voit le plaisir d'Albertine non plus comme une simple projection du sien mais qui "au lieu d'aller vers la femme qui l'inspire et qui est absente...se concentre dans celle qui le ressent":

Maintenant, à côté de la blanchisseuse, je la voyais jeune fille au bord de la mer bien plus qu'elle n'avait été pour moi à Balbec: dans leur double nudité de marbres féminins, au milieu des touffeurs, des végétations, et trempant dans l'eau comme des bas-reliefs nautiques. Me souvenant de ce qu'elle était sur mon lit, je croyais voir sa cuisse recoubée, je la voyais, c'était un col de cygne, il cherchait la bouche de l'autre jeune fille. Alors je ne voyais même plus une cuisse, mais le col hardi d'un cygne, comme celui qui dans une étude frémissante cherche la bouche d'une Leda qu'on voit dans toute la palpitation spécifique du plaisir féminin, parce qu'il n'y a qu'un cygne, qu'elle semble plus seule... Dans cette étude le plaisir, au lieu d'aller vers la femme qui l'inspire et qui est absente, remplacée par un cygne inerte, se concentre dans celle qui le ressent. III, 528 (c'est moi qui souligne).

Ce n'est que sur le plan esthétique que le narrateur peut réaliser, voir, cette partie inconnue et féconde de lui-même: sa féminité.

Si dans de rares moments, comme abstraits de temps, Marcel semble réaliser à travers la possession d'Albertine endormie le rêve de connaissance de la qualité de son plaisir, réveiller un moi qui n'est plus que sensibilité ou libre volonté et qui en accord avec le mouvement de la nature n'est plus soumis à la censure et à l'autorité tyrannique d'un moi défini par la morale sociale gouvernée par le désir de caractère coupable et agressif, s'il a donc le sentiment de s'appartenir totalement, dans la réalité vécue, cette prise de possession absolue de soi n'en apparaît que plus impossible. Son amour n'étant que jalousie et tyrannie, que besoin de se prouver maître de l'autre comme maître de soi, il demeure le prisonnier sans appel du Présent: "Pour la jalousie il n'est ni passé ni avenir, ce qu'elle imagine est toujours le Présent" (III,490), il demeure un incorrigible chercheur de gloire.

C'est de son père que Marcel a, dit-il, hérité son aptitude à la tyrannie: la force d'une autorité absolue capable de changer l'ordre des choses et de livrer en sa possession ce qui lui paraît le plus inaccessible parce que le plus défendu. Comme Albertine prolonge la mère qu'un soir à Combray son père lui livra, lui-même, pour posséder Albertine entre dans la peau de son père:

La jalousie n'est souvent qu'un inquiet besoin de tyrannie appliqué aux choses de l'amour. J'avais sans doute hérité de mon père ce brusque désir arbitraire de menacer les êtres que j'aimais le plus dans les espérances dont ils se berçaient avec une sécurité que je voulais leur montrer trompeuse.III,91.

Manifestation du besoin de posséder l'autre, la jalousie est l'expression du désir de se posséder, c'est à dire de réduire l'inconnu au connu, désir de caractère sadique qui ne s'accomplit que dans une totale destruction, à travers l'autre, de soi:

J'avais eu beau, en cherchant à connaître Albertine, puis à la posséder toute entière, n'obéir qu'au besoin de réduire par l'expérience à des éléments mesquinement semblables de notre moi, le mystère de tout être, de tout pays que l'imagination nous a fait paraître différent, et de pousser chacune de nos joies profondes vers sa propre destruction: je ne l'avais pu sans influencer à mon tour sur la vie d'Albertine.

III,499.

rapprochant la mort de ma grand-mère et celle d'Albertine, il me semblait que ma vie était souillée d'un double assassinat que seule la lâcheté du monde pouvait me pardonner. III,496.

La jalousie est un effet de l'imagination qui se nourrit du désir de l'inconnu et qui nous fait chercher à l'extérieur de soi cet inconnu qui réside en soi. La matière du roman, le narrateur concédera plus tard, n'est pas à chercher hors de soi (c'est la faute que commettent les écrivains réalistes) mais en soi, au point il réveille la force vitale ou force d'écrire que Marcel recherche. Le désir qu'il imagine chez Albertine est une projection de son propre désir qui le pousse sans cesse vers d'autres êtres, le désir de se prouver maître de soi à travers la possession toujours irréalisable d'autres êtres parce que toujours créations de l'imagination, toujours simples personnages de romans, produits du désir d'inconnu et non du besoin de connaissance qui, réalisé, seul donne valeur à l'oeuvre d'art:

Ce qui me torturait à imaginer chez Albertine, c' était mon propre désir perpétuel de plaire à de nouvelles femmes, d'ébaucher de nouveaux romans.

III,386.

L'amant jaloux est un faiseur de romans factices à qui

"la compréhension des autres est indifférente":

On désire être compris parce qu'on désire être aimé, et on désire être aimé parce qu'on aime. La compréhension des autres est indifférente et leur amour importun. III,496.

Pour Marcel, la captivité d'Albertine n'est autre que l' expression de sa propre captivité aux mouvements incontrôlables de son imagination qui l'emprisonne dans le cercle infernal de la répétition d'un "désir premier" insatisfait sur lequel la vie entière est construite:

Notre moindre désir, bien qu'unique comme un accord, admet en lui les notes fondamentales sur lesquelles notre vie est construite. III,626.

C'est de la répression systématique et forcenée de ce désir premier que jaillit l'image de la gloire comme image de l'amour.

Le narrateur n'est pas sans remarquer combien similaires sont les différents "épisodes amoureux" de son existence. Tant que l'objet aimé demeure inaccessible, le désir de le posséder est exacerbé, sitôt à portée, il ennueie. Le narrateur lui-même retrouve cette dynamique dans la scène de la déclaration de Phèdre qu'il considère comme "une sorte de prophétie des épisodes amoureux de sa (ma) propre existence" (III,460). Pour posséder Hippolyte, Phèdre s' offre à son inimitié; mais il suffit qu'il annonce son départ pour qu'elle se déclare. Et tout "le soin de sa gloire"

consiste à satisfaire son désir que le vent de la jalousie enflamme de plus belle. Comme chez les personnages raciniens le sentiment de la gloire relève chez le narrateur du désir dans la satisfaction duquel il recherche la preuve de sa souveraineté, de son pouvoir, de sa gloire et comme eux s'éloigne d'autant plus de la vraie gloire, celle qu'il trouvera hors de la sphère du désir: dans l'écriture. Soustraire Albertine au monde en lui ôtant toute possibilité réelle ou imaginaire d'être possédée par quiconque représente pour Marcel "un triomphe" sur une multitude infinie de "concurrents":

Je me connaissais sans doute bien mal alors, car mon plaisir d'avoir Albertine à demeure chez moi était beaucoup moins un plaisir positif que celui d'avoir retiré du monde où chacun pouvait le goûter à son tour, la jeune fille en fleurs qui, si du moins elle ne me donnait pas de grande joie, en privait les autres. L'ambition, la gloire m'eussent laissé indifférent. Encore plus étais-je incapable d'éprouver de la haine. Et cependant aimer charnellement, c'était tout de même, pour moi, jouir d'un triomphe sur tant de concurrents. III,77.

Tout autant qu'un sentiment de supériorité sur les autres, (ou sentiment de gloire), la possession charnelle d'Albertine, si elle était possible, satisferait un sentiment moral défini selon un système de répression fondé sur le tabou de l'inceste. "Je ne le redrai jamais assez, Proust conclut le paragraphe cité ci-dessus, c'était un apaisement plus que tout." C'est parce qu'il a intériorisé une morale sociale qui réprouve une sexualité dite contre-nature que Marcel tente de contrôler les goûts sexuels d'Albertine. L'horreur qu'ils suscitent en lui est le "signe" "inverti"

du plaisir inscrit dans une "passion mystérieuse":

La passion mystérieuse avec laquelle j'avais pensé autrefois à l'Autriche parce que c'était le pays d'où venait Albertine...je l'éprouvais encore mais, par une interversion de signes, dans le domaine de l'horreur. II, 1119.

Le narrateur est ici bien proche d'avouer que l'horreur éprouvée du côté du saphisme, que son homophobie, est une expression invertie d'un profond, inavouable, coupable, mystérieux attrait, en bref l'expression de sa répression. En termes psychanalytiques le terme répression réfère à une opération selon laquelle un individu essaye d'exclure de la conscience claire un contenu d'images, d'idées ou de souvenirs liés à un instinct. Réprimer les tendances lesbiennes d'Albertine est une façon pour le protagoniste de maintenir enchaîné un désir coupable d'union charnelle avec l'objet premier du désir auquel il s'identifie jusqu'à emprunter inconsciemment son identité sexuelle. Plus la répression est efficace, plus glorieuse est la victoire qu'il remporte sur lui-même. Dans la gloire est justifié au nom de la morale le pouvoir de réprimer l'autre qui apparaît comme la manifestation d'un processus d'autorépression. Réprimé, l'individu ne peut affirmer son autorité que sur le mode de la répression. La morale, démontre Proust, est un système de glorification de la répression que l'individu exerce sur lui-même, acte dont il est gratifié par un sentiment d'appartenance au tout. La gloire est la force mythologique qui enchaîne les individus les

uns aux autres; comme l'amour, elle est "l'exigence d'un tout", et comme la sienne sa poursuite est fondée sur un sentiment permanent d'une essentielle fragmentation.

L'amour et la gloire sont tous deux gouvernés par le désir où se fonde le sentiment de finitude et la vision fragmentée du monde et donc mensongeuse. Fini, fragmenté, l'être est voué à une vie de mensonges.

Selon Proust, la jalousie et l'amour, "deux états d'une même nature" sont déterminés par la nature de l'attrait sexuel que les êtres exercent sur nous. Le narrateur assimile le désir sexuel à la perception du mouvement du temps. Le désir est le signe représentatif du temps présent. Albertine est définie comme un "être de fuite", la "grande déesse du Temps", un "oiseau mystérieux", "une actrice merveilleuse", un être perpétuellement en mouvement, perpétuellement changeant à qui il faut "ajouter un signe correspondant à ce qu'en physique est le signe qui signifie la vitesse" (III,92). Tout objet convoité est, de par la nature même du désir, un être qui se dérobe à la connaissance, à la possession véritable. De fait, il ne semble pouvoir être connu et possédé que si annihilé, c'est à dire, que si est abolie la force d'attraction à laquelle il doit son mouvement vital:

Il faudrait ne plus vous aimer pour vous fixer, ne plus connaître votre interminable et toujours

déconcertante arrivée, 8 jeunes filles, 8 rayon successif dans le tourbillon où nous palpitions de vous voir reparaitre en ne vous reconnaissant qu'à peine, dans la vitesse vertigineuse de la lumière. Cette vitesse, nous l'ignorierions peut-être et tout nous semblerait immobile, si un attrait sexuel ne nous faisait courir vers vous, gouttes d'or toujours dissemblables et qui dépassent toujours notre attente.

III,64.

Chez Proust comme chez Sade, la quête à la connaissance de soi, ou possession de soi, passe par le plan de la possession totale de l'autre qui va jusqu'aux limites de la destruction. Annihiler l'objet du désir est pour le narrateur l'unique façon d'anéantir son propre désir, c'est à dire avec le sentiment destructeur du temps toutes les figures de sa personnalité dispersées et oubliées du centre profond et éternel de son être. Peu à peu, dans sa vie en commun avec Albertine font surface tous les mou formés au contact des proches durant le développement de sa personnalité. Nous l'avons vu, Marcel tient à la fois les rôles de sa mère, son père, sa grand-mère et même, et peut-être surtout dit-il, sa tante Léonie dont il a acquis l'habitude d' "observer le temps", de percevoir le mouvement de la vie du point central et fixe qu'est son lit (III,78). L'image composite de la personnalité d'Albertine se confond à l'image de la personnalité de Marcel. La dissolution de la force du désir entraînera avec elle, dans le lent processus de l'oubli qui suit la mort de celle-ci, la dissolution de tous les moi dont elle perpétuait l'existence:

Ce qu'il m'eut fallu anéantir en moi, ce n'était

pas une seule mais d'innombrables Albertine (...)
 Je n'étais pas un seul homme, mais le défilé d'une
 armée composite où il y avait des passionnés, des
 indifférents, des jaloux -des jaloux dont pas un
 n'était jaloux de la même femme. III,488-9.

Pour le chercheur de la vérité l'amour et la gloire empruntent ce même chemin que jalonnent les croix du mensonge fatalement engendré par la jalousie. Plus la jalousie de Marcel pèse sur Albertine, plus elle le fuit, plus elle développe cet art de la dissimulation et du mensonge qu'elle lui semble posséder comme naturellement. A la méfiance elle répond par la dissimulation: "Dès que la jalousie est découverte, elle est considérée par celle qui en est l'objet comme une défiance qui autorise la tromperie" (III,61). Marcel qui avait capturé Albertine pour percer les mystères de son être se heurte désormais aux effets provoqués par sa jalousie. Remède et mal, souffrance et apaisement, Albertine, son conflit, demeure irrésolvable. Soumise, Albertine l'ennuie, perd tout attrait puisqu'elle ne peut plus stimuler son esprit en plein éveil dans les accès de jalousie, stimuler cette partie inquisitrice de l'esprit liée à une affectivité déterminée chez lui par la frustration: "Je sentais que ma vie avec Albertine n'était pour une part, quand je n'étais pas jaloux, qu'ennui, pour l'autre part, quand j'étais jaloux, que souffrance" (III,393). L'expérience se solde par une profonde déception: par une perte totale du sentiment de la vie:

Et au reste, comment a-t-on le courage de souhaiter vivre, comment peut-on faire un mouvement pour se préserver de la mort, dans un monde où l'amour n'est provoqué que par le mensonge et consiste seulement dans le besoin de voir nos souffrances apaisées par l'être qui nous a fait souffrir? III,95.

Tout autant que la souffrance vécue pour ainsi dire dans la chair, la souffrance réfléchie: la déception est, comme le remarque G.Deleuze "un moment fondamental de la recherche ou de l'apprentissage".⁴⁸ En effet, être déçu c'est encore refuser de prendre pour réalité la surface des choses; nous sommes toujours déçus, nous apprend Proust, par rapport à ce que notre vision interne, notre instinct, notre vouloir ou notre conscience du vrai nous enjoignait de réaliser. Comme la souffrance, la déception est le point de départ d'un mouvement en profondeur. Si l'amour ne possède nul pouvoir de nous révéler la vérité sur les autres, et si en soi il est tissu de mensonges, il n'en est pas moins d'une grande utilité dans la recherche de la vérité. Si cause et produit de la souffrance, il ne peut être pris pour fin, considéré comme une force créatrice, il est néanmoins moyen de connaissance:

une femme est d'une plus grande utilité pour notre vie, si elle y est, au lieu d'un élément de bonheur, un instrument de chagrin, et il n'y en a pas une seule dont la possession soit aussi précieuse que celle des vérités qu'elle nous découvre en nous faisant souffrir. III,496.

L'amour amorce un mouvement de descente dans l'enfer du mensonge. Chercheur, le narrateur applique scientifiquement l'axiome de la poétique baudelairienne: de la boue

faire de l'or. Il va donc pétrir la matière du mensonge pour en extraire l'essence: la vérité. Invertir la signification de la réalité donnée s'impose comme un adéquat moyen de connaissance:

Le mensonge, le mensonge parfait, sur les gens que nous connaissons, les relations que nous avons eues avec eux, notre mobile dans telle action formulée par nous d'une façon toute différente, le mensonge sur ce que nous sommes, sur ce que nous aimons, sur ce que nous éprouvons à l'égard de l'être qui nous aime et qui croit nous avoir façonné semblable à lui parce qu'il nous embrasse toute la journée, ce mensonge-là est une des seules choses au monde qui puisse nous ouvrir des perspectives sur du nouveau, sur de l'inconnu, puisse ouvrir en nous des sens endormis pour la contemplation d'univers que nous n'aurions jamais connus. III,216

C'est une expérience d'ordre véritablement scientifique que le narrateur conduit sur ce spécimen d'une immense richesse qu'est Albertine, le nom que revêt "l'armée composite" de tous ses moi qui issus d'une déchirure originelle et formés au cours du temps contraires à un moi essentiel en trahissent la profonde vérité cachée à l'envers des fictions qu'ils fabriquent continuellement.⁴⁹ Les conditions de l'analyse du matériel fictif sont diligemment créées. Marcel a besoin à la fois de solitude, cette "exaltante vertu", et de l'entière disponibilité du sujet sous étude. Installée dans une chambre au bout du couloir, il ne voit Albertine que lorsqu'il en a besoin. En assistante qualifiée, Françoise la plie aux règles établies pour assurer l'hermétisme nécessaire à la bonne marche de l'expérience. Les conditions

de la pression atmosphérique sont mesurées avec précision et doivent être à toute observées avec toute la dévotion normalement due à une loi divine incarnée dans une figure d'autorité toute puissante. Dans cet univers clos, lucide et consentante, craintivement obéissante, Albertine se voit jouer le rôle d'Esther (III,18). Pour ses sorties journalières Marcel place son sujet sous la protection d'Andrée et d'Aimé, surveillants dont il éprouve sans cesse la fidélité. Mais, remarque-t-il, ces acolytes ne facilitent pas ses travaux de recherche -au contraire. Leur prise en charge lui apporte un certain calme mais concourt à atrophier ses facultés de chercheur, à rendre "inertes tous ces mouvements imaginatifs de l'intelligence, toutes ces inspirations de la volonté" (III,14). C'est par contre dans le seul travail d'analyse du langage d'Albertine -et par langage il faut entendre non seulement les mots, mais aussi tout cet ensemble de signes: gestes, signaux, symboles visibles, images- que peuvent s'exercer pleinement les "mouvements imaginatifs de l'intelligence" ou les "inspirations de la volonté". Toute action, tout geste, tout regard, toute parole est scrupuleusement soumis à un décodage, une déconstruction visant à répondre à un seul ensemble de questions: Albertine a-t-elle eu, a-t-elle ou aura-t-elle quelque liaison charnelle avec une autre femme? Il s'agit pour Marcel de débusquer ce qu'elle cache. Il provoque donc les mensonges,

force le matériel réprimé à faire surface afin de le transformer par l'interprétation en matière de l'expression. Ce processus constitue le corps de La Frisonnière. L'acte d'écrire y est décrit comme la transformation de l'inconscient en conscient. La méthode d'interprétation que Marcel conduit sur le texte que représente le tout de la conduite d'Albertine s'apparente remarquablement à la méthode de l'analyse psychanalytique telle que Freud l'a énoncée.

La découverte de l'inconscient n'est pas seulement une découverte de quelque chose qui possède un langage, mais aussi une découverte rendue possible, et susceptible de contrôler la recherche, à travers les seules manifestations de ce langage. Freud démontre que dans les symptômes neurotiques, les rêves, les lapsus, l'inconscient parle un langage involontaire. Cet incommunicable langage, mécompris du sujet lui-même, possède toutefois une cohérence, une logique et des lois qui lui sont propres et qui bien que secrètes et différentes de celles de la pensée rationnelle n'en sont pas moins rigides. Un phénomène du langage, le langage de tous les jours, peut acquérir en psychanalyse une signification particulière. Ce phénomène est celui de la négation à travers laquelle s'exprime le matériel réprimé par la conscience. Dans la négation, le revers d'une affirmation, ou le mensonge, le revers d'une vérité, se manifeste le mode selon lequel

un individu exclut de la conscience un contenu d'images, de souvenirs ou d'idées liés à un instinct. Déciphérer le langage de l'inconscient consiste donc à lire à rebours ce que le conscient ne peut admettre que par la négation. Voici ce que Freud dit cet effet dans un essai intitulé Die Verneinung:⁵⁰

There is a very convenient method by which we can sometimes obtain a piece of information we want about unconscious repressed material. "What," we ask, "would you consider the most unlikely imaginable thing in that situation? What do you think was furthest away from your mind at that time?" If the patient falls into the trap and says what he thinks is most incredible, he almost always makes the right admission... Thus the content of a repressed image or idea can make its way into consciousness, on condition that it is negated. Negation is a way of taking cognizance of what is repressed; indeed it is already a lifting of the repression, though not, of course, an acceptance of what is repressed. We can see how in this the intellectual function is separated from the affective process.

Voici en comparaison comment Marcel "traite" le langage d'Albertine pour mettre à nu ce qu'il revêt de vérité:

Parfois l'écriture où je déchiffrais les mensonges d'Albertine, sans être idéographique, avait simplement besoin d'être lue à rebours; c'est ainsi que ce soir elle m'avait lancé d'un air négligent ce message destiné à passer inaperçu: "Il serait possible que j'aïlle demain chez les Verdurin, je ne sais pas du tout si j'irai, je n'en ai guère envie." Anagramme enfantin de cet aveu: "J'irai demain chez les Verdurin, c'est absolument certain, car j'y attache une extrême importance." III, 90-91.

"La lecture à rebours" du livre des apparences est le travail de l'intelligence auquel comme un analyste l'artiste doit s'astreindre afin, dit Proust, de "rajeunir

les impressions vraies," le ferment d'"un art seul vivant" III, 896. Cet art-là seul "exprime pour les autres et nous fait voir à nous-mêmes notre propre vie, cette vie qui ne peut pas s'observer, dont les apparences qu'on observe ont besoin d'être traduites et souvent lues à rebours et péniblement déchiffrées." (896). Tel un appareil optique l'intelligence artiste éclaire, par l'envers, l'expérience, le langage, les images et surtout le matériel affectif:

On éprouve, mais ce qu'on a éprouvé est pareil à certains clichés qui ne montrent que du noir tant qu'on ne les a pas mis près d'une lampe, et qu'eux aussi il faut regarder à l'envers: on ne sait pas ce que c'est tant qu'on ne l'a pas approché de l'intelligence. Alors seulement quand elle l'a éclairé, quand elle l'a intellectualisé, on distingue, et avec quelle peine, la figure de ce qu'on a senti. 896.

Pourtant aussi puissant qu'il soit, cet instrument de connaissance si bien aiguisé par la jalousie et qui permet de déblayer les gravats amassés sur un moi profond et inconnu par "l'amour-propre, la passion, l'esprit d'imitation, l'intelligence abstraite et l'habitude" n'est pas l'instrument le plus puissant de la recherche comme Proust l'admet souvent. (Cf. III, 423). Parce que la fonction intellectuelle demeure irrémédiablement séparée du processus affectif, "la marche en sens contraire," "le retour aux profondeurs" vers un moi créateur en ce que "plus durable que les moi divers qui meurent successivement en nous" (897), ce n'est pas seule et en

premier l'intelligence qui lui ouvre le chemin. Un certain dépouillement doit, semble-t-il, nécessairement précéder le travail intellectuel. On ne peut comprendre ce qu'on a senti pour ensuite en "donner un équivalent spirituel" (III,375) que si en quelque endroit la carapace du caractère a craqué, que si l'édifice des moi a quelque peu chancelé. Sans le dire explicitement, Proust le montre, c'est l'humiliation, le sentiment de la honte, qui pratique une fissure à travers laquelle peut pénétrer l'oeil de l'intelligence et émaner dans le monde ce que Proust appelle l'âme.

Après une fastidieuse recherche qui s'étale sur près de quatre cent pages, le narrateur ne parvient toujours pas à la connaissance claire et certaine des goûts d'Albertine et même plus tard après sa mort, après en avoir reçu des preuves il ne parvient pas à pénétrer la nature d'un plaisir dont la connaissance est si importante parce qu'elle semble être liée à la connaissance de soi dont dépend la réalisation de l'oeuvre en gestation, du désir d'écrire. Mais si l'expérience de l'amour pour Albertine s'avère infructueuse, son départ que vient aussitôt couronner sa mort constituent pour Marcel la plus importante des leçons: l'atteinte à sa fierté, la souffrance de l'humiliation. Le départ soudain d'Albertine frappe de plein fouet son honneur, le découvre incapable à ses propres yeux de n'avoir su garder ce qui lui avait donné

supériorité sur tous les autres hommes -ou femmes. Toutes ses tactiques destinées à faire revenir Albertine comme si la décision venait d'elle sont gouvernées par un sentiment d'orgueil blessé et non par l'amour, une blessure que la mort d'Albertine rend à jamais vivante. L'humiliation force l'âme à se libérer de son attachement aux scintillants charmes des choses matérielles et aux images que le désir crée. L'humiliation force l'âme dans une sorte de douloureuse indépendance, impose à la personne débarrassée de son identité sociale un isolement créateur.⁵¹ L'âme répond à l'humiliation ou la perte d'un statut social par la création d'un monde artistique privé où les conséquences de la défaite apparaissent comme les caractéristiques et même les qualités du moi désormais régnant parce que la défaite a servi à oblitérer les moi qui s'étaient établis de telle façon à inviter une telle défaite. Toutes les références ou descriptions d'actes de soumission, d'avilissement ou d'abandon sont pour le narrateur autant d'études sur la nature du processus qu'il doit suivre afin de se créer écrivain. L'humiliation est l'acte de grâce qui transforme le désir qui relie l'être aux valeurs temporelles en volonté créatrice. Et cette volonté est l'inverse de la volonté comme vouloir de contrôle qui s'exprime dans l'amour ou toute entreprise sociale. Plus encore que les rapports homosexuels (masculins et féminins) ou le sado-masochisme de toute liaison amoureuse que le

roman décrit, c'est l'idée d'humiliation à laquelle ceux-ci se rattachent qui est importante dans La Recherche en tant qu'histoire de la découverte du vouloir créateur. Le tabou social qui place sous le signe de la honte l'inversion sexuelle possède dans le roman une puissance imagistique dont émane la force du mouvement créateur. Du sentiment de la honte éclot la possibilité du don de soi, le possible de l'oeuvre qui seule octroie la gloire éternelle. Telle est l'idée ramassée en une longue scène qui occupe le coeur de la tragédie de La Prisonnière.

Lors de la soirée chez les Verdurin qu'il a lui-même organisée, le baron de Charlus s'enivre d'orgueil sur les sommets de la gloire et choit dans les profondeurs de l'humiliation. A cette même soirée le narrateur reçoit la grâce du Septuor de Vinteuil et se sent irrévocablement appelé par l'art. C'est à la lumière de l'humiliation que s'éclaire la forme du salut, que l'art est révélé comme le monde suprême de la réalité.

Farmi le déferlement continu des angoisses et incertitudes du narrateur, qui ne sont après tout que le résultat de son orgueil affecté par son amour-propre autant que par la croyance en la validité première de ses désirs, éclate une scène dans laquelle un individu de dispositions similaires aux siennes tombe sous le coup d'une humiliation: la défection de l'être aimé qui

préfigure sa propre chute. Comme Marcel, qui retient Albertine prisonnière en cultivant sa vanité et son snobisme, Charlus se montre confiant en son ascendant sur sa "jeune idole", ascendant que lui confère un pouvoir social dont rêve Morel, le spécimen du roturier arriviste de talent. Comme Marcel, il est terriblement jaloux et anxieux de voir l'objet aimé néanmoins lui échapper et comme lui tente de façonner, contrôler, orchestrer la réalité de façon à qu'y prennent forme ses désirs. A la première du Septuor Charlus a donc invité, dans le salon Verdurin, les plus hautes figures de l'aristocratie pour venir honorer de leur présence son protégé. Il jubile à l'idée d'un succès mondain éclatant dont il destine les effets à la gloire de Morel, et par ricochet, à la dette par laquelle il se l'attachera plus étroitement. La conscience de ses pouvoirs et la mesure de son orgueil sont relatives à la force de son désir de mieux enchaîner le violoniste. Son orgueil et son arrogance ne connaissent nulle limite. Avec une verve acerbe, il affiche un féroce plaisir à humilier et railler la maîtresse de maison qu'il supprime dans ses fonctions sacrées. Outragée dans son honneur de chef de salon, en figure toute puissante de la fatalité, Madame Verdurin tisse les filets de la vengeance où Charlus vient tomber de toute la hauteur de son orgueilleuse élation: en quelques vénimeux tours de langue elle souille sa réputation et réussit

à lui souffler Morel. Le choc plonge Charlus dans une longue maladie au cours de laquelle se confirment des talents réels et émerge un sens moral profond, en d'autres termes, prend jour l'essence de son être: "Vanité, médisance, folie de méchanceté et d'orgueil, tout cela avait disparu" (III,324). De l'humiliation naît l'humilité, source de bonheur littéraire. Son éloquence et la qualité de son esprit qui le distinguaient aux yeux de Marcel comme un écrivain impuissant à l'être n'en sont devenues que plus pures, plus empreintes de spiritualité:

Ce n'est pas qu'il eût perdu son éloquence, mais elle lui demandait moins d'efforts. Elle coulait encore de source, mais avait changé. Détachée des violences qu'elle avait ornées si souvent, ce n'était plus qu'une éloquence quasi mystique qu'embellissaient des paroles de douceur, des paraboles de l'Evangile, une apparente résignation à la mort.
III,323.

C'est à une désespérée aspiration à l'amour, à la sainteté et la grandeur morale qu'il faut attribuer la déchéance de Charlus, déchéance qui atteint sa plus véridique profondeur dans la scène où, dans le bordel de Jupien, il paye de jeunes brutes pour le porter dans la douleur et l'humiliation jusqu'au plaisir. Mais alors que Charlus, enchaîné à ses désirs, répète l'expérience de la souffrance et de l'humiliation, s'y enfonce et s'y dévoue toujours plus ardemment parce qu'irréremédiablement impuissant à la transposer dans le médium de l'art, c'est à la source même de la frustration, de la souffrance et finalement de l'humiliation que le narrateur, lui,

découvrir le vouloir écrire. Le départ et la mort d'Albertine signifient la mort de son désir et de son attachement au monde et amorce un mouvement de remontée dans le temps de l'oubli vers les sources vives de son être où n'existent ni désir, ni sentiment de culpabilité. Marcel a-t-il tué Albertine comme, monstrueuse, la jalousie de Phèdre a tué Hippolyte dont la mort ressemble d'ailleurs étrangement à celle de la jeune fille? Il s'accuse. Comment alors expier, "rendre au jour toute sa pureté", si ce n'est par sa propre mort? Mourir au monde c'est oublier, c'est tuer le désir, marque temporelle de l'existence, c'est, en bref, pour lui, faire une oeuvre d'art. Où la vie accuse, l'art absout; quand la vie lentement désintègre, l'art immortalise.

La mort d'Albertine, son "émancipation du temps", ne calme pas la jalousie de Marcel car la pensée d'Albertine occupe toujours et son passé et son présent. Afin qu'elle meure véritablement, il doit oublier tous les moments de son histoire. Il doit oublier non pas une Albertine mais toutes les Albertine, évincer non pas seulement un moi, mais tous les moi et parcourir ainsi à rebours toutes les étapes affectives, retracer toutes les formes de son attachement (III,558). La première étape est une promenade solitaire dans le Bois où à chaque visage de femme il superpose celui d'Albertine (561). La seconde étape est marquée par une conversation avec Andrée qui lui révèle toutes les trahisons d'Albertine et la vérité sur ses

amours lesbiens. Albertine est ainsi recomposée comme l'inconnue qu'elle fut toujours. Finalement, la dernière étape, à Venise, est marquée par un télégramme de Gilberte signé en caractères tels qu'il lui semble provenir d'Albertine. Mais ce faux ressuscitement ne peut plus affecter Marcel car il a réussi à la replacer, motif d'œuvre d'art créée sous le pinceau du désir, dans le cadre originel d'où il l'avait tirée, lui redonnant ainsi plus que la vie, l'immortalité.

A l'issue du long processus de l'oubli que retrace La Fugitive, le narrateur parvient à éteindre le feu du désir, une extinction qu'il est selon Proust du devoir de l'écrivain de rechercher:

la recherche du bonheur dans la satisfaction du désir moral était aussi naïve que l'entreprise d'atteindre l'horizon en marchant droit devant soi. Plus le désir avance, plus la possession véritable s'éloigne. De sorte que si le bonheur, ou du moins l'absence de souffrances, peut être trouvé, ce n'est pas la satisfaction, mais la réduction progressive, l'extinction finale du désir qu'il faut rechercher. On cherche à voir ce qu'on aime, on devrait chercher à ne pas le voir, l'oubli seul finit par amener l'extinction du désir. III,450.

L'amour nous dupe et le désir perpétue le mensonge sur notre condition: "nous existons seuls. L'homme est l'être qui ne peut sortir de soi, qui ne connaît les autres qu'en soi, et, en disant le contraire, ment." (450).

Recherche de la vérité, l'art semble s'opposer totalement à l'amour. Proust nous invite pourtant à faire une distinction: c'est à l'amour exclusivement hétérosexuel,

l'amour inévitablement soumis aux lois répressives de la morale sociale que la pratique de l'art s'oppose.

En général, la critique semble pouvoir trouver l'affirmation indéniable de la supériorité de l'art sur l'amour en isolant de son contexte le célèbre passage sur la musique de Vinteuil. Le Septuor semble en effet promettre à Marcel "quelquechose de plus mystérieux que l'amour d'Albertine" (III,253). Pour goûter le langage de la musique "ainsi débarassée des formes analytiques du raisonnement que si elle était exercée dans le monde des anges" (256), il doit "chasser la pensée de son amie", il doit oublier, éteindre son désir et ses angoisses qui l'entraînent hors de lui-même, l'exile de "la patrie inconnue" dont "chaque artiste semble comme le citoyen" (257). Par opposition, c'est toutefois grâce à Charlus, Morel, Mlle Vinteuil et surtout son amie, à des amours homosexuels, souffrants la honte, que Marcel reçoit la joie du septuor. L'art n'est pas une victoire sur l'amour, il est l'enfant prodige de l'inversion sexuelle, des souffrances de l'humiliation, l'enfant né dans l'exil. C'est de l'union d'un semblable à un semblable, du connu au connu, semble affirmer Proust, que naît l'art: le monde des différences. Grâce à l'art seul peut-on communiquer avec l'autre, connaître ce qu'il y a de plus profond, de plus individuel, de plus intégralement différent, vivant et essentiel en lui, peut-on, en d'autres termes,

connaître la qualité particulière de son plaisir par lequel il affirme la vitalité réelle de son essence, connaître la jouissance de son âme. L'artiste

délire de joie quand il chante selon sa patrie, la trahit parfois par amour de la gloire, mais alors en cherchant la gloire il la fuit, et ce n'est qu'en la dédaignant qu'il la trouve, quand il entonne ce chant singulier dont la monotonie -car quelque soit le sujet qu'il traite, il reste identique à soi-même- prouve chez le musicien la fixité des éléments composants de son âme. Mais alors tout ce résidu réel... cet ineffable qui différencie qualitativement ce que chacun a senti... l'art d'un Vinteuil comme celui d'un Elstir, le fait apparaître, extériorisant dans les couleurs du spectre la composition intime de ces mondes que nous appelons les individus, et que sans l'art nous ne connaîtrions jamais. III, 258.

"S'il n'y avait pas l'art" "la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde" "resterait le secret éternel de chacun".

Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et, autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini.
III, 895-6.

L'art révèle donc l'essence de l'autre, sa différence qui demeure inaccessible aux efforts de l'amour hétérosexuel à la fois coupable et honorifique, et qui précisément jaillit à la faveur du désir d'inconnu. Alors que l'union hétérosexuelle prend son point de départ dans le besoin de différence et progresse vers la similarité comme symbole d'unité, l'union homosexuelle qui prend assise dans la similarité évolue elle, au contraire, et pourrait-on dire nécessairement, vers la différence

travaillant à la création d'un mouvement perpétuel d'échange entre des différences, mouvement qui est le signe suprême de la cohérence et de l'unité du monde. La création est un harmonieux mouvement de différences. Satisfaire un authentique besoin d'honneur humain, celui qui consiste à participer à la création du monde, c'est faire que se multiplient les différences, c'est refonder la "patrie perdue" où en accord avec l'expérience règne tout puissant un moi, pure volonté de vie.

Notes

¹ L'expression est de Roland Barthes, "Proust et les noms" dans Le degré zéro de l'écriture (Paris: Editions du Seuil, 1953). Barthes conçoit La Recherche comme "un drame en trois actes": "le premier énonce la volonté d'écrire... Le deuxième acte, fort long puisqu'il occupe l'essentiel du Temps Perdu, traite de l'impuissance à écrire... parvenu au fond même du renoncement, le narrateur va retrouver, offert à sa portée, le pouvoir de l'écriture. Ce troisième acte occupe tout le Temps Retrouvé." Le livre de Proust est donc selon Barthes l'histoire d'une "initiation" à l'écriture.

² Barthes poursuit ce qui n'est après tout qu'une étape dans ce que Gilles Deleuze appelle "la recherche" ou encore "l'apprentissage de la vérité." Selon Deleuze la recherche du pouvoir d'écrire épouse étroitement la recherche de la vérité. Proust et les Signes (Paris: Presses Universitaires de France, 1964).

³ Je ne cite que les plus notables études: Henri Bonnet, Le progrès spirituel dans l'oeuvre de Proust (Paris: Vrin, 1949). Jean Pommier, La mystique de Marcel Proust (Genève: Droz, 1968). Au même titre que Rimbaud, Proust est, selon J. Pommier, un "voyant." "La mystique de Proust est une mystique d'artiste. Ni le monde et ses vanités, ni l'amour et ses détresses, n'introduisent dans la vie véritable. L'Art seul en a la clef" p. 42. Barbara J. Bucknall, The Religion of Art in Proust (Urbana: University of Illinois Press, 1969) développe la thèse de Pommier.

⁴ Roger Shattuck, Proust's Binoculars (New York: Random House, 1963) étudie les opérations du "téléscope braqué sur le temps" dont Proust s'est servi pour retrouver le principe relatif à la cohérence du temps et de l'espace. Dans son étude du traitement du temps et de l'espace dans La Recherche, Georges Poulet parle de "métamorphose du temps en espace" comme l'un des principes de l'art proustien. L'espace proustien (Paris: Gallimard, 1963). J. Erickson étend les applications du concept de relativité par delà la dialectique du temps et de l'espace: "A

relativity of perception in Proust gives to his work its continuity, its fluidity, its relevance... The novel is unified thematically and structurally by the dialectics of time, as well as by a host of other dialectics: of the non-contingent and the contingent, of spontaneity and habit, of absence and presence, of search and possession, of intuition and reason, dream and concrete reality." "A Proust-Einstein Relation: A study in relative point of view" in Marcel Proust, a critical panorama, (Urbana, Chicago, London: University of Illinois Press, 1973) p.270.

⁵ Toutes les citations réfèrent à l'édition N.R.F. parue dans la Bibliothèque de la Pléiade.

⁶ Selon Gilles Deleuze (op. cit.) "l'oeuvre de Proust est fondée, non pas sur l'exposition de la mémoire, mais sur l'apprentissage des signes." Il distingue les signes mondains, "signes vides, tenant lieu de pensée et d'action," les signes amoureux, "signes mensongers qui ne peuvent s'adresser à nous qu'en cachant ce qu'ils expriment," les signes sensibles, c'est à dire les qualités ou impressions, "signes pleins, affirmatifs et joyeux." Les signes suprêmes sont ceux de l'art, essentiels en ce qu'ils dévoilent des essences ou des Idées.

⁷ Correspondance, éditée par Philip Kolb (Paris: Plon, 1955) p. 3.

⁸ La volonté de puissance est la force qui, dit Nietzsche, consiste à créer et à donner. Est maître celui qui veut affirmer la vie, pluraliste et absolue, et il le peut en niant les forces réactives qui la contaminent. Dans sa quête à la maîtrise, au pouvoir de créer, Proust entreprend (et cet acte n'est pas délibéré) de tuer la personnalité, le moi composite porteur de valeurs qui nient en l'être la vie. La personnalité n'est pas l'essence de la vie; elle ne reflète ni n'active la pensée; elle est, dit Proust, "une création de la pensée des autres." Créer, c'est pour Proust, comme pour Nietzsche, retrouver la belle unité perdue de la pensée et de la vie.

⁹ Georges Cattau, Proust et ses métamorphoses (Paris: Nizet, 1972) retrace les origines formelles et thématiques de La Recherche. Proust "parachève le travail d'une lignée de devanciers: les moralistes, les symbolistes, Balzac et Stendhal, entre autres. G. Cattau écrit: Proust est l'héritier de nombreuses générations de poètes,

de romanciers, d'artistes, de savants, en quête des lois de l'esprit; il est, d'autre part, le donateur, le légat-eur d'une nouvelle forme de richesse intellectuelle dont profiteront les meilleurs écrivains à venir. La Recherche est une oeuvre carrefour, une grande charnière." Et il ajoute: "Le Narrateur de La Recherche, le 'je' profond de Proust nous apprend à mieux lire désormais Nerval ou Maupassant, Stendhal ou Dostoïevsky, Meredith ou Stevenson." Mais ce ne sont pas seulement les écrivains qu'il a plus particulièrement aimés que Proust éclaire mais toutes les productions antérieures qui viennent "à la façon d'ancêtres et de vénérables répondants, lui prêter le prestige de leur grandeur et l'appui de leur force" pp. 67-69.

Leo Spitzer étudie le célèbre passage de La Prisonnière sur les cris de Paris au matin qui forment, dit-il, un contrepoint symbolique aux rapports affectifs de Marcel et Albertine. Il conclut: "Proust, the artist who frames a nascent 'social' conflict between two modern lovers, with the centuries-old symphony of parisian street cries, was well aware of the basso ostinato of the enduring Church which follows the believer even into his daily tasks. By going one step further than even himself realized, Proust performed the work of the historian of civilization." "Intuition and Philology" dans Proust, a collection of critical essays, Edited by René Girard (N.J. Prentice-Hall, 1962) pp. 97-103.

10 Cette définition sommaire du désir, nous l'avons vu dans les chapitres précédents déjà appliquée, repose sur une distinction fondamentale entre le besoin et le désir, distinction que Proust fait remarquablement ressortir. Il ne peut y avoir désir que lorsque les besoins essentiels - ou instincts - ne trouvent pas de voie à leur satisfaction. Le désir est toujours second.

11 Dans une lettre à Reynaldo Hahn, Correspondance (op. cit. lettre 23), Proust établit un lien direct entre le génie et la volonté: "Pour les personnes d'élite, les penseurs, les saints... il est trop clair qu'ils croient qu'on peut ce qu'on veut, ou plutôt qu'on vaut ce qu'on veut, ou plutôt ce qu'on peut (c'est à dire que notre volonté, notre pouvoir sur nous donne la mesure de notre valeur).

12 Commentant la pensée de Jean Rousset sur Proust et Claudel, Derrida réfute: "l'esthétique qui neutralise la durée et la force" n'est pas autonome chez Proust et chez Claudel. Elle traduit une métaphysique. Le roman

de Proust est en effet conçu de telle façon que "sa fin engendre son commencement". Toutefois, peut-on arguer, cette forme circulaire et parfaite que Proust avait préconçue ("Le dernier chapitre du dernier volume, écrit Proust, a été écrit tout de suite après le premier chapitre du premier volume. Tout l'entre-deux a été écrit ensuite.") et qui le fait tomber, aux yeux de Derrida, dans le préformisme" a ceci d'extraordinaire qu'elle n'a pu être réalisée que par un patient étranglement des formes de l'existence du héros, que par un refus du finalisme, que par une mise en cause systématique de la doctrine du préformisme. La Recherche est le produit d'une conscience libérée de l'apriorie, ce qu'elle réalise à l'intérieur même d'une structure apriorique. Cela signifie-t-il qu'il y a chez Proust dissociation entre forme et signification? Peut-être. Mais Proust fait aussi oeuvre de critique. Il est structuraliste avant l'âge. Sa méthode, on devrait dire la force qui épouse la forme, est remarquablement semblable à celle que Derrida préconise au structuraliste: "Être structuraliste c'est s'attacher d'abord à l'organisation du sens, à l'autonomie et à l'équilibre propre, à la constitution réussie de chaque moment, de chaque forme; c'est refuser de déporter au rang d'accident aberrant tout ce qu'un type idéal ne permet pas de comprendre. Le pathologique lui-même n'est pas simple absence de structure. Il est organisé. Il ne se comprend pas comme déficience, défection ou décomposition d'une belle totalité idéale. Il n'est pas une simple défaite du telos." Et définissant ainsi les buts du structuralisme, Derrida ne manque pas d'affirmer, justifiant ainsi après coup la méthode totalisatrice de Proust, la métaphysique implicite de celui-ci qui est aussi le travers de tout structuralisme: "Il est vrai que le refus du finalisme est une règle de droit, une norme méthodique que le structuralisme peut difficilement appliquer... Le structuralisme vit dans et de la différence entre son voeu et son fait. Qu'il s'agisse de biologie, de linguistique ou de littérature, comment percevoir une totalité organisée sans procéder à partir de sa fin?... S'il y a des structures, elles sont possibles à partir de cette structure fondamentale par laquelle la totalité s'ouvre et se déborde pour prendre sens dans l'anticipation d'un telos qu'il faut entendre ici sous sa forme la plus indéterminée. Cette ouverture est certes ce qui libère le temps et sa genèse (se confond même avec eux), mais c'est aussi ce qui risque, en l'informant, d'enfermer le devenir. De faire taire la force sous la forme." L'écriture et la différence (Paris: Eds. du Seuil, 1967) p.44.

¹³ Selon Freud, le sentiment de culpabilité est une tension entre le strict surmoi et le moi subordonné; il se manifeste comme un besoin de châtiment (cf. Civilization

and its discontents, ch.7). Plus visiblement que chez les autres auteurs étudiés, la tension entre l'amour et l'honneur est chez Proust décrite comme une tension entre le moi et le surmoi, entre "the organized part of the id" et la conscience: le successeur et représentant des parents. Dans une situation idéale, chez un individu sain, libre, c'est à dire non coupable, la tension entre le moi et le surmoi n'existe pas. Par extension, dans une société saine, harmonieuse, les tensions entre la personne et le tout qui la comprend n'existe pas si aucun système de répression ne règle leur rapport, si culpabilité et châtement ne sont pas des normes morales réelles.

¹⁴ Richard Bales, Proust and the Middle Ages (Genève: Droz, 1975) a étudié la diversité des thèmes et images médiévaux dans La Recherche. Ses conclusions quant à leur signification structurelle ne sont toutefois pas très bien définies.

¹⁵ J. Theodore Johnson, Jr., "'La lanterne magique': Proust's Metaphorical Toy" dans Esprit Créateur (Vol.XI, no 1, Spring 1971).

¹⁶ Th. Johnson retrace d'abord les origines des histoires de Barbe-Bleue et de Geneviève de Brabant et Golo, puis en étudie la fréquence dans Jean Santeuil et "Journées de Lecture". Il affirme alors: "Thematically the magic lantern stories fall into the recurrent pattern studied by students of folk-tale motifs and would be classified under the general category of unnatural cruelty... they may read as moral or cautionary tales, a level singularly absent from the episode in Jean Santeuil but quite present in the novel." p.24.

¹⁷ "La Confession d'une jeune fille" dans Les plaisirs et les jours (Gallimard, 1924).

¹⁸ Quand pour la première fois le narrateur voit la duchesse de Guermantes, aussitôt captivé, il s'écrie: "Qu'elle est belle! Quelle noblesse! Comme c'est bien une fière Guermantes, la descendante de Geneviève de Brabant que j'ai devant moi!" I,177.

¹⁹ Correspondance, op.cit., p.245.

²⁰ Dans une lettre de 1885 à sa mère, Proust réfère

à l'année Augustin Thierry. Lettre citée par Richard Bales, op.cit., p.45.

²¹ "Elle (sa mère) se rappelait qu'à Combray tandis qu'avant d'aller marcher du côté de Méséglise je lisais A.Thierry." II,836.

²² Jean Pierre Richard, Proust et le monde sensible (Paris: Seuil, 1974) suivi de "La Nuit mérovingienne". Je suis redevable à l'analyse particulièrement pénétrante que J.P.Richard fait de cet épisode. Elle est méthodologiquement liée au reste de son analyse de La Recherche, freudienne en essence. Il trace toutes les notations perceptuelles, le discours métaphorique et les pulsions lyriques au tabou de l'inceste. Dans la même lignée freudienne, Serge Doubrovsky, La place de la madeleine; écriture et fantasme chez Proust (Paris: Mercure de France, 1974) insiste sur la violence de l'agression sexuelle dans la sensibilité proustienne comme force organisatrice de La Recherche.

²³ Comme Swann est un peintre raté, Charlus est un écrivain manqué. Tous les personnages de La Recherche sont à un niveau plus ou moins profond des figures de la recherche du pouvoir créateur. A propos de Charlus, Proust écrit: "...j'ai toujours regretté, dis-je, et je le regrette encore, que M. de Charlus n'ait jamais rien écrit. Sans doute je ne peux pas tirer de l'éloquence de sa conversation et même de sa correspondance la conclusion qu'il eût été un écrivain de talent..." C'est à Marcel, le mondain, et à Marcel, le sadique tyran d'Albertine que les traits de Charlus font penser, lui dont "l'esprit n'était jamais séparé du caractère". Proust ajoute: "s'il eût fait des livres on aurait eu sa valeur spirituelle isolée, décantée du mal, rien n'eût gêné l'admiration et bien des traits eussent fait éclore l'amitié." III,208-9. L'art, sa pratique, est selon Proust une force bénéfique; elle permet de décharger les vices qu'elle transforme en vertus.

²⁴ Voici la version de ce même épisode telle qu'on la trouve dans Contre Sainte-Beuve où est bien mis en valeur le caractère coupable de la masturbation. Le sperme, "une trace argentée et naturelle... m'apparaissait comme le fruit défendu sur l'arbre du mal. Et comme les peuples qui donnent à leurs divinités des formes incorporisées, ce fut sous l'apparence de ce fil d'argent qu'on pouvait tendre presque indéfiniment sans le voir finir, que je devais tirer de moi-même en allant tout au rebours

de ma vie naturelle, que je me représentais dès lors pour quelque temps le diable" pp. 70-71. La culpabilité, d'origine mythique ou métaphysique, est une force qui propelle la vie en avant mais dans une direction inverse à la vie naturelle.

25 Le rapport que Proust établit implicitement entre la sexualité et l'écriture et donc entre la culpabilité et un certain blocage sur le plan de l'expression esthétique, Freud en parle ainsi: "If writing -which consists in allowing a fluid to flow out from a tube upon a piece of white paper- has acquired the symbolic meaning of coitus...then writing will be abstained from, because it is as though forbidden sexual behavior were thereby indulged in." The Problem of Anxiety, translated by H.A. Bunker (N.Y.: Norton Press, 1936) ch.1, p.15.

26 Philippe Lejeune, "Ecriture et sexualité" dans Europe (1971). Ph. Lejeune commente ainsi la citation: "Il s'agit là, bien sûr, non de l'écriture mais de comportement sexuel de Proust dans la vie réelle, à la fin de sa vie, ce qui n'est pas l'objet de mon étude. Mais Gide lui-même souligne l'analogie, ayant l'intuition que la puissance de la synthèse de l'orgasme, artificieusement sollicitée dans la vie, était, sur le plan symbolique, au coeur du mécanisme de croissance de l'oeuvre." p. 142.

27 J'ai adopté la définition freudienne de l'angoisse: "un refus que le moi oppose aux désirs refoulés devenus puissants." Cinq leçons sur la psychanalyse, p.41.

28 La sensation de la madeleine trempée dans du thé est d'abord -c'est là le premier signe de son importance- source d'une joie telle qu'elle prend possession de l'être tout entier: "Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse: ou plutôt cette essence n'était pas en moi" (1,45). Le narrateur constate alors que "l'esprit" ne peut lui fournir d'explication sur la soudaineté de ce plaisir et qu'au contraire, plus il travaille, plus le plaisir diminue. Il a alors l'intuition qu'il doit se détourner de l'esprit, lui "accorder la distraction qu'il lui refusait" pour qu'enfin jaillisse, par hasard, le souvenir créateur. Au contraire, nous le verrons, l'esprit, l'intelligence, est le plus précieux allié de la douleur.

29 Dans Jean Santeuil la version de ce même passage met davantage l'accent sur l'opposition entre le sentiment de culpabilité -un désavantage- et le plaisir: "les luttes si cruelles et si fécondes" qu'il livrait à tout moment contre lui-même cessèrent à l'instant où la nervosité qu'il tâchait de combattre lui fut, dit-il "représentée comme déplorable mais non plus coupable et qu'au lieu du devoir d'éviter une faute, il ne conçut plus que l'avantage de soigner une maladie" I, 71.

30 Il n'est pas insignifiant que le narrateur insiste sur le fait qu'avant cette mémorable soirée il "n'avait jamais lu encore de vrais romans" (I, 41). Le premier roman répond à un besoin premier saisissait dans le roman ultime: La Recherche.

31 Cf. III, 881: "Nous ne sommes nullement libres devant l'oeuvre d'art...nous devons, à la fois parce qu'elle est nécessaire et cachée, et comme nous ferions pour une loi de la nature, la découvrir." Ce devoir s'accomplit dans "le silence" des profondeurs où peut s'écouter "régulièrement" l'instinct délivré de tous les encombrements du monde, une force qui a brisée les amarres qui la retenaient enchaînée au monde.

32 J.P. Richard en particulier (op. cit.) qui entend dans le nom de Berma la douceur du mot maman.

33 L'expression est de Roger Shattuck, Marcel Proust (N.Y.: Viking Press, 1947) qui explique avec une particulière clarté la fonction et les formes de l'idolâtrie chez Proust. L'idolâtrie est pour Proust la faute suprême qu'il condamne, montre Shattuck, au point de briser les conventions de son oeuvre. Marcel, dont les paroles sont exceptionnellement pour réfuter l'idolâtrie: III, 797.

R. Shattuck affirme aussi que même Bergotte est représenté comme un idolâtre (p. 86). Bien que sur cette question je ne trouve pas les arguments de l'auteur tout à fait convaincants, il semble toutefois vrai que Bergotte ne soit pas une figure idéale de l'artiste selon le narrateur et que l'écrivain adoré des jeunes années pêche par orgueil, par un désir de gloire incompatible avec son génie. Malgré ses succès littéraires, Bergotte, dit le narrateur, n'avait pas foi en son talent et conservait le besoin de se voir glorifier, confirmé, par autrui: "Il ne le croyait pas puisqu'il montrait un grand empressement envers les gens du monde (sans être d'ailleurs snob)...il ne le croyait pas puisqu'il continuait à simuler la

déférence envers des écrivains médiocres pour arriver à être prochainement académicien, alors que l'Académie ou le faubourg Saint-Germain n'ont pas plus à voir avec la part de l'Esprit éternel, laquelle est l'auteur des livres de Bergotte, qu'avec le principe de causalité ou l'idée de Dieu" (I, 557). D'autre part, dans son article sur Baudelaire, Proust dénonce le dualisme du poète, qui comme Bergotte recherchait un fauteuil à l'Académie et rusait d'amitié avec Sainte Beuve mendiant un article élogieux de lui. Proust souligne ainsi l'intérêt qu'il porte à la question de l'attrait de la gloire, cette traîtrise compagne du génie qui dans le pire des cas peut le tuer. (Cf. Contre Sainte Beuve (Paris: Gallimard, 1954) pp.206-7).

34 J.E. Rivers, Proust and The Art of Love, the aesthetics of sexuality in the life, time and art of Marcel Proust (N.Y.: Columbia University Press, 1980). Dans son admirable étude sur le rôle structural de l'homosexualité dans l'oeuvre de Proust, étude qui m'a fortement influencée, Rivers réfère à l'inversion d'ensemble de la perspective du narrateur, mouvement intentionnel de la part de Proust "to serve as a reflection of his general impressionistic aesthetics". Il écrit: "the entire novel is built around the narrator's passage from a state to its inversion, from temps perdu to temps retrouvé." Et il ajoute: "Indeed, as Jean Milly points out, the movement through time in A la Recherche is a sort of simultaneous forward and backward movement, with the two directions converging at the end of the work: in composing his novel Proust has gone 'back in time to his childhood; then he has gone down through time once more, backwards, in the company of his characters, revealing to the latter little by little the different facets of reality'. Roger Shattuck describes the same dimension of A la Recherche by commenting that the end of the novel, when it folds back upon the beginning, 'leads us firmly out of (A la Recherche) as Marcel's story and across into a symmetrical mirror-novel, consisting of all the same words and incidents,' but told now from the reverse perspective of the mature artist-narrator" pp. 216-217.

35 Cf. III, 875-6.

36 Cf. III, 879: Le devoir de l'artiste est de traduire "en un équivalent spirituel...les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées."

37 De nombreux écrivains, pour la plupart catholiques ont rapproché Proust de Pascal.

Georges Poulet, Les métamorphoses du cercle (Paris: Plon, 1961) dans son chapitre sur Pascal, pp. 49-72, considère l'opération de la mémoire involontaire remarquablement analogue à celle de "l'esprit de finesse" pascalien par sa capacité d'embrasser en un seul regard, et non par progrès de raisonnement, toute la chose considérée.

Margaret Mein, "Proust et Pascal" (L'Esprit Créateur: vol. XI, 1971) relève les affinités entre les deux auteurs et montre que tous deux reconnaissent par la raison la souveraineté du cœur et la supériorité de l'intuition comme instrument de connaissance que prévient la submission au mouvement.

Ce qui me paraît intéressant dans la comparaison entre les deux auteurs c'est leur mode si différent d'écriture. L'une est fragmentée, ramassée en éclairs de vision, l'autre liée, au souffle extrêmement prolongé. La pathologie individuelle ne peut seule expliquer ce contraste. Et on peut se demander si le fait que Pascal recherche son centre d'énergie à l'extérieur de lui-même et fait appel à une puissance avec ses lois propres pour combler le vide intérieur, sol fertile de la création, alors que Proust le recherche en lui ne rendrait pas compte de cette différence fondamentale.

38 Il me semble que ce n'est pas sur une sorte d'incapacité à "s'attacher à une même pensée" que, comme l'affirme Margaret Mein, Pascal base sa théorie du divertissement. Le divertissement n'est pas indice de mouvement interne mais bien au contraire la marque de l'immobilité de la pensée qui se détourne d'elle-même par peur de la profondeur, du vide, du mouvement angoissant de la pensée, ce mouvement même que Proust essaie de comprendre et de compter dans une forme esthétique. Et Proust nous apprend que cette peur de mouvement a partie liée avec un sentiment de culpabilité du côté de la sexualité. Pour Pascal, le croyant en la doctrine du péché originel, c'est la nature même qui fait défaut, son incontrôlable mouvement perpétuel.

39 Correspondance, op. cit., vol. III, p. 70.

40 Cf. III, 264. L'art sanctifie le vice, l'invertit en vertus, tout comme il peut métamorphoser la honte en honneur. En récompense pour ses bienfaits sur le plan culturel Charlus espère obtenir pour Morel la croix de la légion d'honneur et grâce au labeur et à l'amour de Mlle Vinteuil et son amie "une souscription n'allait pas tarder à être ouverte, sous le patronage du ministre de l'Instruction publique, en vue de faire élever une statue à Vinteuil."

41 La question du rapport entre Proust-l'homme, Proust-l'auteur, l' narrateur et le héros a fait et fait encore couler beaucoup d'encre. Louis Martin-Chauffier le premier a démonté le mécanisme des correspondances entre les quatre voix narratives. Le thème de l'oeuvre dit le critique est "celui d'une exérence personnelle," d'une révélation, "analogue à la fulguration de la grâce." "Ce qui est un roman par la feinte du 'je' est en réalité témoignage direct. C'est pour rendre plus vrai, plus général et, en profondeur, plus ressemblant, ce témoignage direct, que Proust, au lieu de choisir la forme des Confessions ou des Mémoires d'outre-tombe, adopte ce faux 'je', qui lui donne toute liberté de composition, d'invention et de détachement." "Proust et le double 'je' de quatre personnes dans Les critiques de notre temps et Proust (Paris: Garnier, 1971) pp. 54-66.

Voir aussi l'ouvrage de Marcel Muller, Les voix narratives dans La Recherche du temps perdu (Genève: Droz, 1965).

David Ellison, The Reading of Proust (Baltimore: Johns Hopkins U.P., 1984) pose la question du rapport de l'autobiographie à la fiction en d'autres termes. Pour lui "how the self is appropriated by the act of writing, how its obsessional patterns of existence leave traces in the text -these matters exceed the problematics of identity and property." Il pose la question en terme de rapport de l'autobiographie à l'allégorie. Le moi proustien s'écrit sur le mode allégorique qui emprunte sa méthode à la pensée et à la culture médiévales. Le roman psychologique de Proust recoupe le style psychologique de la représentation allégorique médiévale. Cf. pp. 143-4.

42 Selon Leo Bersani, Marcel Proust, the fictions of life and art (N.Y.: Oxford U.P. 1965), "Proust's novel is the history of the need for the writer to establish a relationship to himself." Le roman, Bersani affirme, est gouverné par "a fearful fantasy of losing the self... in a sense his (the narrator's) different experiences -of love, of society, of art- are strategies designed to relieve this anguish" p.6. Je crois que ce n'est pas la peur de se perdre qui gouverne la recherche du pouvoir d'écrire mais plus précisément la conscience intuitive que quelque chose a été perdu, supprimé par la vie et qui tel un fantôme hante la vie désincarné, comme en négatif. Ce quelque chose est la capacité de s'aimer, d'aimer non une forme ou une image de soi -ce qui est encore de l'orgueil- mais la force en soi. Comme Bersani le remarque effectivement "the work of art does not reflect an already existing self, in a sense it creates the man whose existence it reveals

and contains" p.17. L'oeuvre d'imagination montre Proust exploite le rapport d'image à image que le créateur a avec lui-même, alors que l'introspection, véritable feu de l'inspiration, crée un rapport de la force à la forme.

43 C'est exactement ce que Proust fait quand il compare l'amour homosexuel à des processus de fertilisation dans la nature, redéfinissant ainsi les notions conventionnelles de ce qui est bien et mal, naturel ou pas. Comme J.E. Rivers le souligne, Proust insiste sur le plus fondamental des devoirs de l'artiste: "to reveal beauty where little has been thought to exist and in places where people have been previously ill-inclined to look for it" (p. 241).

44 Voir Philippe Sollers, L'écriture et l'expérience des limites (Paris: Seuil, 1968).

45 Cf. I, 894: Les femmes sont "un produit de notre tempérament, une image, une projection renversées, un 'negatif' de notre sensibilité."

46 Sur la fréquence et la valeur des images de l'orgasme masculin voir Philippe Lejeune (op. cit.).

47 C'est dans l'art seul que Marcel peut réaliser le vœu de féminité, peut se recréer homme et femme à la fois, entier. Et sa jalousie envers Albertine est l'expression de sa frustration à la face de ce besoin. J.E. Rivers écrit à ce propos: "The narrator's jealousy of lesbian love amounts, ultimately, to ontological and metaphysical jealousy. What drives him to the brink of madness is the realization that, in order to understand Albertine fully, he would have to become a woman himself, while remaining at the same time a man. In the literal sense this is impossible. But in the aesthetic sense it can be achieved. Although the narrator cannot actually transform himself into Albertine or take Albertine's place with another woman, he can do the next best thing: he can write a novel in which he searches for and analyzes the aspects of his personality which led him to desire Albertine in the first place" p.251.

Selon Randolph Splitter, Proust, a psychoanalytic interpretation (Boston, London: Routledge and Kegan Paul, 1979), "The whole of *La Recherche* may be seen as Marcel's attempt to free himself from his mother and create an independent existence for himself." Marcel réussit à se détacher de sa mère: "in the end Marcel imagines himself in a quasi-feminine role:...he identifies himself with

his mother, merges with her, and adopts her self-sacrificing, child-nurturing role. And yet -no longer alive, giving birth to a new 'child' that will take his place- he is no longer himself" (pp. 114-5).

48 Cf. Gilles Deleuze, op. cit., pp.46-7.

49 Malcolm Bowie, Proust, Jealousy, Knowledge (Queen Mary College: University of London, 1978) voit en la jalousie un mécanisme intellectuel de connaissance à valeur scientifique: "Jealousy is the quest for knowledge in a terrifying pure form: a quest for knowledge untrammelled and unsupported by things actually known" (p. 15).

50 Sigmund Freud, Complete Psychological Works, translated and edited by James Strachey. Cet essai dans volume 19: pp. 253-6.

51 Gilles Deleuze insiste à plusieurs reprises sur le fait que "la pensée n'est rien sans quelque chose qui force à penser, qui fait violence à la pensée...l'essentiel est hors de la pensée, dans ce qui force à penser. Le leitmotiv du Temps Retrouvé, c'est le mot 'forcer'." Et ajoute-t-il: "ce qui force à penser, c'est le signe" (op. cit. pp.117-8). Une certaine disponibilité est toutefois nécessaire au déchiffrement des signes. C'est l'humiliation, semble-t-il, qui arrache la pensée à sa "stupeur naturelle", à encore ce que Deleuze appelle "ses possibilités seulement abstraites" et qui expulsant la conscience hors du domaine de l'orgueil le libère de la culpabilité.

Conclusion:

Article de foi

La culpabilité est à la source du conflit entre l'amour et l'honneur. La culpabilité transforme les besoins en désirs, l'amour en passions et le plaisir de ne faire qu'un avec le monde en volonté de contrôler le monde et les forces de la nature. La culpabilité dont se nourrit tout système de répression bloque le naturellement harmonieux mouvement d'échange entre les sens et l'esprit, la personne et la société, la forme et la force. C'est à travers la recherche et la création de ce mouvement que l'artiste, que tout individu, peut trouver sa propre autorité, affirmer la force plénière de la vie.

Bibliographie

Ouvrages Généraux

- Aristotle. Ethics. Dans Introduction to Aristotle. Ed. Richard McKeon. New York: The Modern Library, 1947, pp. 300-543.
- . Poetics. Dans Introduction to Aristotle. Ed. Richard McKeon. New York: The Modern Library, 1947, pp. 620-667.
- . Politics. Dans Introduction to Aristotle. Ed. Richard McKeon. New York: The Modern Library, 1947, pp. 546-617.
- Barthes, Roland. Le degré zéro de l'écriture. Paris: Editions du Seuil, 1953 et 1972.
- Bataille, Georges. L'expérience intérieure. Paris: Editions Gallimard, 1943 et 1954.
- . La littérature et le mal. Paris: Editions Gallimard, Collection Idées, 1957.
- Blanchot, Maurice. L'espace littéraire. Paris: Editions Gallimard, Collection Idées, 1955.
- . Le livre à venir. Paris: Editions Gallimard, Collection Idées, 1959.
- Derrida, Jacques. L'écriture et la différence. Paris: Editions du Seuil, 1967.
- Doubrovsky, Serge. Pourquoi la nouvelle critique? Paris: Mercure de France, 1966.
- Freud, Sigmund. Complete Psychological Works. Trans. and Ed. James Strachey. New York: Norton, 1949.

Nietzsche, Friedrich. Ainsi parlait Zarathoustra. Trad. Geneviève Bianquis. Paris: Aubier, 1957.

----- . Par-delà le bien et le mal. Trad. Geneviève Bianquis. Paris: Aubier, 1949.

Platon. La République. Trad. Robert Baccore. Paris: Garnier, 1966.

Poulet, Georges. Etudes sur le temps humain. Paris: Plon, 1952 à 1964.

Rousseau, Jean Jacques. Du Contrat Social. Paris: Garnier, 1975.

Rousset, Jean. Forme et signification. Paris: José Corti, 1962.

Saint Augustin. Les Confessions. Trad. J. Trabucco. Paris: Garnier, 1964.

----- . La Cité de Dieu. Trad. Jacques Perret. Paris: Garnier 1960.

----- . The Political Writings. Ed. Henry Paolucci. Chicago: Gateway, 1962.

Sollers, Philippe. L'écriture et l'expérience des limites. Paris: Seuil, 1968.

Chrétien de Troyes

Oeuvres de l'auteur

Chrétien de Troyes. Eric et Enide. Paris: Editions H. Champion, 1974.

----- . Yvain, le chevalier au lion. Paris: Editions H. Champion, 1975.

----- . Cligès. Paris: Editions H. Champion, 1978.

----- . Le chevalier de la charrette. Editions H. Champion, 1978.

----- . Perceval. Paris: Editions H. Champion, 1977.

Oeuvres critiques

Diverres, A.H. "Some Thoughts on the Sense of the Chevalier de la charrete" dans Arthurian Romance, Seven Essays. Ed. D.D.R. Owen. Edinburg et Lonon: Scottish Academic Press, 1970.

Economore, George. The Goddess Natura in Medieval Literature. Cambridge: Harvard U.P., 1976.

Economore, George; Ferrante, Joan, et Goldin, Frederick. In Pursuit of Perfection: Courtly Love in Medieval Literature. New York: Kennilsat Press, 1975.

Ferrante, Joan. The Conflict of Love and Honor. The Hague: Mouton, 1973.

Foulon, Charles. "Les deux humiliations de Lancelot." dans EBSIA: vol. 85, 1956, pp. 79-90.

Frappier, Jean. Chrétien de Troyes: l'homme et l'oeuvre. Paris: Hatier, 1957.

----- Amour courtois et Table Ronde. Genève: Droz, 1973.

Goldin, Frederick. The Mirror of Narcissus in the Courtly Love Lyric. Ithaca: Cornell U.P., 1967.

Haidu, Peter. Lion-queue-coupée: l'écart symbolique chez Chrétien de Troyes. Genève: Droz, 1972.

Hanning, Robert. The Individual in Twelfth Century Romance. New Haven: Yale U.P., 1977.

Jackson, W.T.H. The Literature of the Middle Ages. New York: Columbia U.P., 1960.

Kelly, F. Douglas. Sens et Conjointure dans le chevalier de la charrette. The Hague: Mouton, 1966.

Köhler, Erich. "Le rôle de la coutume dans les romans de Chrétien de Troyes." Dans Romania, vol. 86, 1960, pp. 86-97.

----- L'aventure chevaleresque: Idéal et Réalité dans le roman courtois. Trad. Eliane Kanflicioz. Paris: Gallimard, 1974.

Kooijman, M.J. "Le motif de la charrette dans le Lancelot de Chrétien de Troyes." Dans R.F., vol. 87, 1975, pp. 342-349.

-----". "Du conte au roman: Recherche sur la structure du Chevalier de la Charrette de Chrétien de Troyes." Dans Romanic Review, vol.69, 1978, pp. 279-295.

Loomis, Roger. The Development of Arthurian Romance. New York: Norton, 1970.

Mickel, Emmanuel. "The Theme of Honor in Chrétien's Lancelot." Dans ZRF, vol. 91, 1975, pp. 243-272.

Owen, D.D.R. "Profanity and its Purpose in Chrétien's Cligès and Lancelot." Dans Arthurian Romance: Forum for Modern Language Studies, vol.vi, no. 1, 1970, pp. 37-48.

Ribard, Jacques. Le Chevalier de la Charrette: Essai d'interprétation symbolique. Paris: Nizet, 1972.

Ullman, Walter. The Individual and Society in the Middle Ages. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1966.

Zaddy, Z.P. Chrétien Studies: Problems of Form and Meaning in Erec, Ivain, Cligès, and the Charrette. Glasgow: University of Glasgow, 1973.

Pascal

Oeuvres de l'auteur

Pascal, Blaise. Oeuvres Complètes. Présentation et notes de Louis Lafuma. Paris: Seuil, 1965.

-----". Pensées. Edition Léon Brunschvicg. Paris: Hachette, 1904.

Oeuvres critiques

Auerbach, Erich. "La théorie politique de Pascal" dans Pascal. Textes présentés par A. Lanavere. Collection "Miroir de la Critique". Paris: M. Didier et Firmin-Didot, 1969. Texte paru dans Studi Francesi, 1957.

Baudoin, Charles. Blaise Pascal. Paris: Editions Universitaires, 1969.

- Bénichou, Paul. Morales du grand siècle. Paris: Gallimard, 1948.
- Béguin, Albert. Pascal par lui-même. Paris: Seuil, 1961.
- Du Bos, Charles. "Le langage de Pascal". Dans Pascal. Présenté par A. Lavenere. Paris: Didier, Firmin-Didot, 1969.
- Goldmann, Lucien. Le Dieu caché. Paris: Gallimard, 1959.
- Gouhier, Henri Gaston. Blaise Pascal: Commentaires. Paris: J. Vrin, 1966.
- Harrington, T.M. Vérité et méthode dans les Pensées de Pascal. Paris: J. Vrin, 1972.
- Hazleton, Roger. Blaise Pascal -The Genius of his Thought. Philadelphia: Westminster Press, 1974.
- Hubert, Sister Marie Louise. Pascal's Unfinished Apology: a study of his plan. New Haven: Yale U.P., 1952.
- Lacombe, Roger Etienne. L'apologétique de Pascal: étude critique. Septième édition. Paris: Presses Universitaires, 1957.
- Magnard, Pierre. Nature et histoire dans l'apologétique de Pascal. Paris: Les Belles Lettres, 1975.
- "Valeur critique et euristique de l'idée de nature chez Pascal." Dans Pascal: Textes du Tri-centenaire. Paris: Librairie A. Fayard, 1963. pp. 62-80.
- Maritain, Jacques. "La politique de Pascal". Dans Pascal. Textes présentés par A. Lavenere. Collection "Miroir de la Critique". Paris: Didier et Firmin-Didot, 1969. pp. 111-121.
- Mesnard, Jean. Pascal, l'homme et l'oeuvre. Paris: Boivin, 1951.
- Morot-Sir, Edouard. La métaphysique de Pascal. Paris: Presses Universitaires de France, 1973.
- Sellier, Philippe. Pascal et Saint Augustin. Paris: A. Colin, 1970.
- Valéry, Paul. "Variation sur une 'pensée'". Dans Variété. Paris: Gallimard, 1923.

RacineOeuvres de l'auteur

Racine, Jean. Oeuvres Complètes. Collection l'Intégrale.
Paris: Editions du Seuil, 1962.

Oeuvres critiques

Barthes, Roland. Sur Racine. Paris: Seuil, 1963.

Bénichore, Paul. Morales du grand siècle. Paris:
Gallimard, 1948.

Brée, Germaine. "Le thème de la violence dans le monde
tragique de Racine." Dans Romanic Review, vol.
XXXVIII, 1947. pp. 216-225.

Delcroix, Maurice. Le sacré dans les tragédies profanes
de Racine: essai sur la signification du dieu myth-
ologique et de la fatalité dans La Thébaine, An-
dromaque, Iphigénie et Phèdre. Paris: Nizet, 1970.

Descotes, Maurice. Racine. Paris: Ducros, 1969. Ch. VI.

Domenach, Jean Marie. Le retour du tragique. Collection
Points. Paris: Seuil, 1967.

Doubrovsky, Serge. Corneille et la dialectique du héros.
Paris: Gallimard, 1963.

Edwards, Michael. La tragédie racinienne. Paris: La
Pensée Universelle, 1972.

Girard, René. "Racine, poète de la gloire." Dans
Critique, 1964

----- . La violence et le sacré. Paris: Grasset, 1972.

Goldmann, Lucien. Racine: essai. Paris: l'Arche, 1970.

----- . Le dieu caché. Paris: Gallimard, 1959.

Jasinski, René. Vers le vrai Racine. Paris: A. Colin 1958.

Knight, R.C. Racine: modern judgements. Ed. R.C. Knight.
London: Macmillan, 1969.

Mauron, Charles. L'inconscient dans l'oeuvre et la vie
de Racine. Paris: José Corti, 1968.

- Mourgues, Odette de. Autonomie de Racine. Paris: J. Corti, 1967.
- Orlando, Francesco. Toward a Freudian Theory of Literature with an analysis of Racine's Phèdre. Baltimore: Johns Hopkins U.P., 1978.
- Picard, Raymond. La carrière de Racine. Paris: Gallimard, 1961.
- Pommier, Jean. Aspects de Racine suivi de l'histoire littéraire d'un couple tragique. Paris: Nizet, 1954.
- Simmonet, André. "La structure sociale de l'autorité dans le théâtre de Racine." Dans Cahiers Raciniens 30, 1971. pp. 11-75.
- Starobinski, Jean. Racine et la poétique du regard. Paris: Nouvelle Revue Française, 1957.
- Spitzer, Leo. "Le discours de Thérèse." Dans Linguistics and Literary History: essays in stylistics. Princeton: Princeton U.P., 1948.
- Valéry, Paul. L'usage de la lecture. Paris: Gallimard, 1961.
- Vinaver, Eugène. Racine et la poésie tragique. Paris: Nizet, 1951.

Sade

Oeuvres de l'auteur

- Sade, D.A.F. de. Justine ou les malheurs de la vertu. Edition établie par Béatrice Didier. Paris: Librairie Générale Française, 1973.
- Les crimes de l'amour. Edition établie par Béatrice Didier. Paris: Librairie Générale Française, 1972.
- La philosophie dans le boudoir. Paris: Union Générale d'Éditions, 1972.
- Histoire de Juliette. Vol. XIX à XXIV d'Oeuvres Complètes. Paris: Jean Jacques Pauvert, 1960.

Sade, D.A.F. de. Les 120 journées de Sodome. Vol. XXVI, XXVII, XXVIII d'Oeuvres Complètes. Paris: Jean Jacques Pauvert, 1962.

Oeuvres critiques

Barthes, Roland. Sade, Fourier, Loyola. Paris: Seuil, 1971.

Bataille, Georges. L'érotisme. Paris: Editions de Minuit, 1957.

-----, L'écriture et le mal. Paris: Gallimard, 1957. pp. 121-148.

Beauvoir, Simone de. Faut-il brûler Sade? Paris: Gallimard, 1955.

Blanchot, Maurice. Lautréamont et Sade. Paris: Editions de Minuit, 1963.

Camus, Albert. L'homme révolté. Paris: Gallimard, 1951.

Didier, Béatrice. Sade. Paris: Gouthier, 1976.

Giraud, Raymond. "The First Justine." Dans Yale French Studies 35, 1965.

Klossowski, Pierre. Sade mon prochain. Paris: Seuil, 1967.

Laborde, Alice M. Sade romancier. Neuchâtel: Editions de la Baconnière, 1974.

-----, "Sade: l'érotisme démystifié." Dans L'Esprit Créateur, vol.XV, no.4, 1975.

Lacombe, Anne. "Les Infortunes de la vertu, le conte et la philosophie." Dans L'Esprit Créateur, vol.XV, no.4, 1975.

Lely, Gilbert. Le Marquis de Sade. Paris: Gallimard, 1966.

Pastoureau, Henri. "Sado-Masochism and the Philosophies of Ambivalence." Dans Yale French Studies, no.35, 1965.

Rilke, Rainer Maria. Duino Elegies. Trans. J.B. Leishman

and Stephen Spender. New York: The Norton Library, 1963.

Sollers, Philippe. L'écriture et l'expérience des limites. Paris: Seuil, 1968. pp.48-66.

Proust

Oeuvres de l'auteur

Proust, Marcel. A la Recherche du Temps Perdu. Edition Pierre Clarac et André Ferré, 3 volumes. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1954.

----- Contre Sainte-Beuve. Paris: Gallimard, 1954.

----- Les plaisirs et les jours. Paris: Gallimard, 1924.

----- Pastiches et Mélanges. Paris: Gallimard, 1919 et 1947.

----- Jean Santeuil. 3 volumes. Paris: Gallimard, 1952.

----- Correspondance générale. 6 volumes. Paris: Plon, 1930-36.

Oeuvres critiques

Bales, Richard. Proust and the Middle Ages. Genève: Droz, 1976.

Barthes, Roland. Deleuze, Gilles. Genette, Gérard. Table ronde. Dans Cahiers Marcel Proust 7. Etudes proustiennes, vol.II. Paris: Gallimard, 1975. pp.87-116.

Barthes, Roland. "Proust et les noms." Dans Le degré zéro de l'écriture. Paris: Seuil, 1953 et 1972. pp.121-134.

Bersani, Jacques. Les critiques de notre temps et Proust. Paris: Editions Garnier, 1971.

- Bersani, Leo. Marcel Proust. The Fictions of Life and Art. New York: Oxford U.P., 1965.
- , "Dégagements du moi et art fragmentaire." Dans Cahiers Marcel Proust 7. Etudes proustiennes vol.II. Paris: Gallimard, 1975. pp.43-65.
- Bonnet, Henri. Le progrès spirituel dans l'oeuvre de Marcel Proust. Paris: Vrin, 1949.
- Bowie, Malcolm. Proust, Jealousy, Knowledge. Queen Mary College: University of London, 1978.
- Bucknall, Barbara. The Religion of Art in Proust. Urbana: University of Illinois Press, 1969.
- Butor, Michel. Les oeuvres d'art imaginaire chez Proust. University of London: The Athlone Press, 1964.
- Cattau, Georges. Proust et ses métamorphoses. Paris: Nizet, 1972.
- Cocking, J.M. Proust. Collected essays on the writer and his art. Cambridge: Cambridge U.P., 1982.
- Deleuze, Gilles. Proust et les signes. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.
- Dobrovsky, Serge. La place de la madeleine; écriture et fantasme chez Proust. Paris: Mercure de France, 1974.
- Ellison, David. The Reading of Proust. Baltimore: Johns Hopkins, 1984.
- Girard, René. Proust. A collection of critical essays. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1962.
- Jefferson, Louise. "Proust et Racine." Dans Yale French Studies, 34. pp.99-105.
- Erickson, John. Marcel Proust, a critical panorama. Urbana: University of Illinois Press, 1973.
- Johnson Jr., Theodore. "'La lanterne magique': Proust's Metaphorical Toy." Dans L'Esprit Créateur. Vol.XI, no.1, 1971.
- Kessidjian, François. "Proust et Racine." Dans Europe 49, 1971. pp.28-44.
- Lejeune, Philippe. "Ecriture et sexualité." Europe, 1971.

- Mein, Margaret. "Proust et Pascal." Dans L'Esprit Créateur. Vol. XI, 1971.
- Muller, Marcel. Les voix narratives dans la Recherche du Temps Perdu. Genève: Droz, 1965.
- Peyre, Henri. "Marcel Proust, peintre et analyste de l'amour." Dans Hommes et oeuvres du XXI^{ème} siècle. Paris: Corrèa, 1958. pp.149-178.
- Pommier, Jean. La mystique de Marcel Proust. Genève: Droz, 1968.
- Poulet, Georges. L'espace proustien. Paris: Gallimard, 1963.
- . Les métamorphoses du cercle. Paris: Plon, 1961.
- Reille, J.Francis. Proust, le temps du désir: une lecture textuelle. Paris: Editeurs français réunis, 1979.
- Richard, Jean Pierre. Proust et le monde sensible. Paris: Seuil, 1974.
- Rivers, J.E. Proust and The Art of Love, the aesthetics of sexuality in the life, time and art of Marcel Proust. New York: Columbia U.P., 1980.
- Shattuck, Roger. Marcel Proust. New York: Viking Press, 1947.
- . Proust's Binoculars. New York: Random House, 1963.
- Splitter, Randolph. Proust, a psychoanalytic interpretation. Boston, London: Routledge and Kegan Paul, 1970.
- Terdiman, Richard. The dialectics of isolation: self and society in the French novel from the Realists to Proust. New Haven: Yale U.P., 1976.