|  |
| --- |
| Sous la direction de Jacques Dufresne,philosophe(janvier 1971)Revue CRITÈRENo 3“Le jeu”**LES CLASSIQUES DES SCIENCES SOCIALES**CHICOUTIMI, QUÉBEC<http://classiques.uqac.ca/> |



<http://classiques.uqac.ca/>

*Les Classiques des sciences sociales* est une bibliothèque numérique en libre accès, fondée au Cégep de Chicoutimi en 1993 et développée en coopération avec l’Université du Québec à Chicoutimi (UQÀC) de 2000 à 2024 et avec l’UQAM à partir de juin 2024.

|  |  |
| --- | --- |
|  |  |
| <http://bibliotheque.uqac.ca/>  | <https://uqam.ca/>  |

L’UQÀM assurera à partir de juin 2024 la pérennité des Classiques des sciences sociales et son développement futur, bien sûr avec les bénévoles des Classiques des sciences sociales.

En 2023, Les Classiques des sciences sociales fêtèrent leur 30e anniversaire de fondation. Une belle initiative citoyenne.

Politique d'utilisation
de la bibliothèque des Classiques

Toute reproduction et rediffusion de nos fichiers est interdite, même avec la mention de leur provenance, sans l’autorisation formelle, écrite, du fondateur des Classiques des sciences sociales, Jean-Marie Tremblay, sociologue.

Les fichiers des Classiques des sciences sociales ne peuvent sans autorisation formelle:

- être hébergés (en fichier ou page web, en totalité ou en partie) sur un serveur autre que celui des Classiques.

- servir de base de travail à un autre fichier modifié ensuite par tout autre moyen (couleur, police, mise en page, extraits, support, etc...),

Les fichiers (.html, .doc, .pdf, .rtf, .jpg, .gif) disponibles sur le site Les Classiques des sciences sociales sont la propriété des **Classiques des sciences sociales**, un organisme à but non lucratif composé exclusivement de bénévoles.

Ils sont disponibles pour une utilisation intellectuelle et personnelle et, en aucun cas, commerciale. Toute utilisation à des fins commerciales des fichiers sur ce site est strictement interdite et toute rediffusion est également strictement interdite.

**L'accès à notre travail est libre et gratuit à tous les utilisateurs. C'est notre mission.**

Jean-Marie Tremblay, sociologue

Fondateur et Président-directeur général,

LES CLASSIQUES DES SCIENCES SOCIALES.

Un document produit en version numérique avec le concours de Réjeanne Toussaint, bénévole, Chomedey, Ville Laval, Qc. courriel: rtoussaint@aei.ca.

[Page web](http://classiques.uqac.ca/inter/benevoles_equipe/liste_toussaint_rejeanne.html) dans Les Classiques des sciences sociales :

<http://classiques.uqac.ca/inter/benevoles_equipe/liste_toussaint_rejeanne.html>

à partir du texte :

Sous la direction de Jacques Dufresne

**Revue CRITÈRE, No 3, “Le jeu”.**

Montréal : Un groupe de professeurs du Collège Ahuntsic, janvier 1971, 156 pp.

M. Jacques Dufresne nous a autorisé le 27 décembre 2022 la diffusion en libre accès à tous et en texte intégral, dans Les Classiques des sciences sociales, de tous les numéros de la revue CRITÈRE, dont il est le fondateur.

 Courriel : Jacques Dufresne : jacques.dufresne@agora.qc.ca

Police de caractères utilisés :

Pour le texte: Times New Roman, 14 points.

Pour les notes de bas de page : Times New Roman, 12 points.

Édition électronique réalisée avec le traitement de textes Microsoft Word 2008 pour Macintosh.

Mise en page sur papier format : LETTRE US, 8.5’’ x 11’’.

Édition numérique réalisée le 5 juillet 2024 à Chicoutimi, Québec.



Sous la direction de Jacques Dufresne

Revue CRITÈRE, No 3

“Le jeu”



Montréal : Un groupe de professeurs du Collège Ahuntsic, janvier 1971, 156 pp.

déjà paru : no 1 la culture

déjà paru : no 2 désir et besoin

à paraître : no 4 le crime

IMPRIMÉ AU CANADA »

Eugène Doucet Ltée, Montréal !

Dépôt légal - 1er trimestre 1971 - Bibliothèque nationale du Québec

**Note pour la version numérique** : La numérotation entre crochets [] correspond à la pagination, en début de page, de l'édition d'origine numérisée. JMT.

Par exemple, [1] correspond au début de la page 1 de l’édition papier numérisée.

[1]

critère

Revue publiée par un groupe de professeurs du Collège Ahuntsic

DIRECTEUR :

Jacques Dufresne

RÉDACTEUR-EN-CHEF :

Roger Sylvestre

PRÉPOSÉS À LA DIRECTION :

Jean Proulx

François Savignac

COLLABORATEURS :

Maurice Da Silva

Jeanne-Marie Gingras

Daniel Giroux

Jean-François Martineau

PROTOCOLE BIBLIOGRAPHIQUE :

Arthur Boudrias

SECRÉTARIAT ET DISTRIBUTION :

Secteur Arts et Lettres

Collège Ahuntsic

9155, rue St-Hubert

Montréal 353

Tél. : 389 5921

Poste 285-286

LE NUMÉRO : 75 sous

[2]

Les cent premiers exemplaires de la présente édition
sont numérotés de 1 à 100,
ce qui constitue l’édition originale.

*Reproduction interdite sans autorisation.*

[3]

**Revue CRITÈRE, No 3, “*Le jeu*”.**

SOMMAIRE

Janvier 1971

[Essais](#Critere_no_3_ESSAIS) [7]

[Les règles du jeu](#Critere_no_3_ESSAIS_texte_01), Jacques Dufresne [9]

[Le jeu, le rite, la fête](#Critere_no_3_ESSAIS_texte_02), Jean Proulx [15]

[Le jeu comme modèle culturel](#Critere_no_3_ESSAIS_texte_03), Michel Beaudry et André Giguère [21]

[Ludisme, libération ou aliénation](#Critere_no_3_ESSAIS_texte_04), Jean-Jacques Wunemberger [28]

[La sincérité, Françoise](#Critere_no_3_ESSAIS_texte_05) Chauvin [52]

[études](#Critere_no_3_ETUDES) [59]

[Le surréalisme et le jeu](#Critere_no_3_ETUDES_texte_06), Gabrielle Poulin [61]

[Valéry et le jeu](#Critere_no_3_ETUDES_texte_07), Jeanne-Marie Gingras [74]

[La comédie et le jeu](#Critere_no_3_ETUDES_texte_08), Pierre Cloutier [88]

[Ecrire, rassembler, aimer ou l’espérance de Gaston Miron](#Critere_no_3_ETUDES_texte_09), Laurent-Michel Vacher [93]

[Lecture du Chevalier au lion](#Critere_no_3_ETUDES_texte_10), Pierre Bélisle et Claude Vinette [105]

[4]

[Chroniques](#Critere_no_3_CHRONIQUES) [133]

[La crise logique ou le besoin du philosophe-médecin](#Critere_no_3_CHRONIQUES_texte_11), Jean Proulx [135]

[L’abstraction révoltée](#Critere_no_3_CHRONIQUES_texte_12), Jacques Dufresne [139]

[CJMS le poste qui vous aime](#Critere_no_3_CHRONIQUES_texte_13), Yvon Lalande [143]

[À propos de la « grammacritique »,](#Critere_no_3_CHRONIQUES_texte_14) Laurent-Michel Vacher [149]

La maquette de la couverture a été conçue par Pierre Varin.

[5]

*Le roi est environné de gens qui ne pensent qu’à divertir le roi, et à l’empêcher de penser à lui. Car il est malheureux, tout roi qu’il est, s’il y pense.*

PASCAL

[6]

[7]

**Revue CRITÈRE, No 3, “*Le jeu*”.**

ESSAIS

[Retour au sommaire](#Critere_no_3_sommaire)

[8]

[9]

**Revue CRITÈRE, No 3, “*Le jeu*”.**

**ESSAIS**

les règles du jeu

Jacques DUFRESNE

[Retour au sommaire](#Critere_no_3_sommaire)

Le jeu est un monde sans substance, un monde où la matière disparaît dans la forme. Enlevez ces règles du jeu, il ne reste plus rien. Le jeu n’existe que dans l’esprit du joueur.

Le fait que l’on confonde maintenant règles du jeu et lois de la vie en société a donc une signification très précise ; il est la confirmation par le langage courant de l’impossibilité dans laquelle nous sommes, ou nous croyons être, de rattacher les lois à une réalité transcendante qui leur conférerait le poids de la nécessité et l’autorité des choses objectives.

À cause de la même impossibilité, il n’est plus question d’exhorter les hommes au devoir mais de les inviter à entrer dans le jeu. Les difficultés commencent ici. Si je ne veux pas jouer le jeu qu’on me propose, qui aura le droit de m’en faire reproche ? La majorité ? Mais qui me prouvera que le jeu de la majorité est préférable au mien, qui me démontrera que les dames valent mieux que les échecs ?

On devra me permettre de troubler la fête, accepter que je triche, ou me contraindre à entrer dans la ronde. La société qui choisit d’être une maison de jeu choisit en même temps d’être une maison de dupes et un bagne.

À noter cependant ces évidences : du fait que la force est du côté de la majorité, on ne peut pas déduire que l’esprit soit du côté de toute minorité ; de ce que la raison du grand nombre n’est pas toujours la meilleure, il ne s’ensuit pas nécessairement que la raison du petit nombre soit toujours raisonnable. Il y a des êtres marginaux qui sont plus « masse » que la masse elle-même.

\* \* \*

César comédien

En débarquant sur la terre d’Afrique, pendant sa campagne contre le parti de Pompée, César tomba face contre terre, victime, disent les historiens, d’une crise d’épilepsie. Un mouvement [10] de frayeur s’empara aussitôt des légions. César le sentit. Il fit le geste d’embrasser le sol, se releva et, avec un parfait naturel, s’exclama : « Terre d’Afrique, je te possède ! » Et la frayeur des troupes se transforma en courage.

Nous voyons là trois choses qui semblent n’en faire qu’une : l’essence de la comédie, la liberté suprême et la maîtrise de soi élevée jusqu’au génie.

\* \* \*

L’action indirecte

On a cru longtemps que l’art était religieux dans son essence ; on croit désormais qu’il est social. Et c’est pourquoi, sans doute, on retrouve tant de tempéraments artistiques égarés en politique et tant de politique égarée dans les œuvres d’art.

Mais si l’engagement tient lieu d’inspiration, de quoi s’inspirera-t-il lui-même. Si Vermeer descend dans la rue, qui donnera à votre sensibilité cette béatitude qui prépare les pensées et les actions justes. Si Verlaine entre dans la mêlée, qui pourra vous assagir en vous disant :

Hélas ! on se prend toujours au désir

Qu’on a d’être heureux, malgré la saison.

Qui connaît, d’une façon précise, le lent et douloureux travail qui doit s’accomplir dans l’âme pour qu’une seule action juste devienne possible ! Qui sait si, dans ce travail mystérieux, la part des purs chefs-d’œuvre n’est pas la plus importante ? Qui pourrait nier que, tout compte fait, ce qui élève l’esprit est plus efficace que ce qui soulève les foules.

\* \* \*

Mauvais joueur

Celui qui se sent humilié par les coups du sort, par la faute du hasard et qui ensuite s’en prend aux règles du jeu et à ses partenaires plutôt qu’à lui-même. Le mauvais joueur serait-il un révolutionnaire ?

\* \* \*

Les trois Nixon contre les trois Brejnev
ou la guerre jouée

Essayons de penser l’impensable : le président Nixon et son homologue soviétique faisant, après entente, une confession publique ; reconnaissant que l’homme n’est pas fondamentalement bon [11] en Amérique du Nord, que la révolution ne l’a pas rendu meilleur de l’autre côté du rideau de fer, et qu’en conséquence il est plus sage de composer les forces opposées que de compter sur leur disparition spontanée ; prenant la résolution de bannir de leur vocabulaire tous les euphémismes hypocrites qui le caractérise, de ne plus parler de coexistence pacifique ni d’entreprises de pacification pour désigner la guerre froide ou la guerre coloniale ; avouant que leurs peuples respectifs sont animés d’un désir de puissance qu’aucun discours pacifiste ne parviendra jamais à éteindre ; admettant que les hommes n’ont guère changé depuis le jour où Thucydide écrivait : « On doit louer ceux qui tout en obéissant à la nature humaine, qui veut qu’on impose sa domination aux autres, n’usent pas néanmoins de tous les droits que leur confère leur puissance du moment » [[1]](#footnote-1) ; mettant à profit les témoignages de ce genre pour éviter de dériver, par une résignation prématurée, vers une guerre totale ; osant enfin croire qu’entre l’illusion et le fatalisme, qui conduiraient tous deux au même résultat catastrophique, il existe un juste milieu : la guerre réglementée ou jouée.

On se plaît à imaginer la suite. Messieurs Nixon et Brejnev s’inspireraient de la tradition du duel et prendraient exemple sur l’époque où le roi d’Angleterre faisait une guerre propre à son cousin le roi de France. Au lieu de faire de la guerre le mal absolu pour ensuite, en se retournant, en rejeter tout le fardeau sur des peuples innocents, ils la considéreraient comme la règle ultime du jeu politique. Chaque fois que leurs négociations au sujet du partage d’une colonie aboutiraient à une impasse, ils ouvriraient officiellement les hostilités et s’entendraient sur le choix du terrain, des armes et des troupes. Le terrain serait de préférence une zone inhabitée située sur leurs territoires ; les armes seraient conventionnelles ; les combattants seraient des volontaires ayant suffisamment de privilèges pour assurer la sécurité de leur famille.

On croit rêver. On rêve en fait. Et pourtant, il ne s’agit pas d’un vague projet d’avenir, mais d’une remémoration. Les cités grecques et les nations chrétiennes nous ont laissé de nombreux exemples de guerres réglementées. Comment expliquer qu’on semble avoir perdu jusqu’au souvenir de ces guerres ? Nous sommes dans une civilisation où le réel dépasse la fiction. Comment [12] comprendre que dans une telle civilisation le possible soit devenu rêve ? Où se cache parmi toutes nos sciences cette raison qui triomphait parfois, parce qu’elle n’avait aucune illusion sur elle-même, ce bon sens qui faisait dire à Lord Acton : « Le meilleur moyen de faire de la terre un enfer, c’est de vouloir en faire un paradis » ?

\* \* \*

Flucht in die Arbeit

Quelle sagesse dans la genèse ! Il faut garder le sentiment qu’on est esclave quand on travaille, éviter d’idéaliser la sueur. Sans ce vieux fond de méfiance, le travail est la pire des perversions : il cumule les inconvénients du vice et ceux de la vertu ; il distille l’oubli et donne en même temps bonne conscience ; il ajoute Harpagon à Tartuffe.

\* \* \*

Confidence à propos de la participation

N’osant pas vous inviter à participer à notre savoir, pour la raison que vous devinez, nous vous invitons à participer à notre pouvoir. Sachez bien cependant que si notre savoir est dérisoire, notre pouvoir ne peut que l’être davantage.

\* \* \*

Patience

Ces heures qui te semblaient vides

Et perdues pour l’univers

Ont des racines avides

Qui travaillent les déserts

Patience, Patience

Patience dans l’Azur

Chaque atome de silence

Est la chance d’un fruit mûr.

*(Valéry)*

Réapprendre à ne rien faire, à laisser nos facultés jouer librement leur jeu, à permettre aux êtres, aux choses et aux souvenirs de faire leur œuvre en nous. Mettre la volonté au repos. Attendre. Cette passivité attentive est la condition de la créativité, dans le travail comme dans l’art, parce qu’elle se situe au pôle opposé de la vie.

[13]

Il existe une autre passivité, qui nous est hélas ! plus familière : la passivité trépidante du téléspectateur. Cette passivité est à la fois une caricature de l’action et une caricature de la contemplation. Elle est la confusion de deux extrêmes qui n’existent plus séparément. Au lieu de se transformer en son contraire, selon le rythme vital, elle se prolonge sous forme d’agitation. L’agitation, à son tour, la rend nécessaire et ce processus unidimensionnel est sans fin ...

De là, la prolifération de ces ersatz de la créativité qui nous affligent tous : ivresse du surmenage, psychose du changement, complaisance morbide dans le faux tragique et autres comportements étranges auxquels peut donner lieu le principe de plaisir lorsqu’il en est réduit à s’exprimer dans le domaine du principe de la réalité.

\* \* \*

Jouer le jeu

Le grand art est né de la perspective. On peut dire aussi que l’art de vivre repose sur la perspective. Il faut fuir à l’infini pour pouvoir donner à chaque chose la place qui lui convient.

Dans la vie, les points de fuite, ce sont les rayons qui émanent du lieu situé à l’infini de notre désir et atteignent notre œil à travers l’épaisseur du réel ; ce sont les moments de grâce, de transparence, de parfaite intimité, qui sont aussi des moments de désespoir à l’égard de tout ce qui n’est pas eux.

C’est au fond de ce désespoir que l’on trouve, ainsi que Platon nous le laisse deviner dans la septième lettre, [[2]](#footnote-2) la liberté inaliénable, laquelle repose sur la certitude qu’il faut agir sans croire au résultat pour payer le privilège de ne pas être détruit par l’échec.

Jouer le jeu ! Marc-Aurèle acceptant de jouer le rôle de Dieu et de faire la guerre pour défendre un royaume qui n’était pas le sien !

C’est ainsi que, jusqu’à maintenant, les hommes ont échappé à l’univers unidimensionnel. En désirant des moments de transparence [14] et en créant autour d’eux une zone réservée, destinée à les protéger et à les prolonger.

Il faut être armé de cette intimité à la fois spirituelle et matérielle pour ne pas perdre toute identité et toute sérénité au contact des bruits et des fureurs de la place publique. L’altruisme qui n’est pas fécondé par cet égoïsme n’est qu’une effusion du néant.

*Jacques Dufresne,*

Directeur du Secteur Arts et Lettres,
Collège Ahuntsic.



[15]

**Revue CRITÈRE, No 3, “*Le jeu*”.**

**ESSAIS**

LE jeu, le rite,
la fête

Jean PROULX

[Retour au sommaire](#Critere_no_3_sommaire)

L’homme contemporain ressemble à un exilé. Il vit au cœur d’une quotidienneté programmée, organisée par la bureaucratie, la nécessité du rendement et les média d’information. La programmation, pourtant, semble bien incapable de remplacer le *style* d’une existence. Les paroles et les gestes s’inscrivent tout de même sur la toile de fond de l’insignifiant et de l’ennui, de l’usure absurde du temps qui coule et du vide qui envahit l’existence comme *l’étoile noire* de Borduas.

Mais, comme dans un désert des points d’eau, des voix se font entendre au cœur de la civilisation. Elles parlent d’un monde où serait reconnue la valeur essentielle du jeu. Elles crient leur recherche de rites nouveaux. Elles demandent le rétablissement du style et de la fête au centre même de l’existence aliénée. L’exil ne peut durer infiniment. *Le jeu, le rite et la fête sont-ils donc d’authentiques chemins de retour à la Patrie de l’Etre ?* Font-ils vraiment de nous ces « voyageurs en marche vers le voisinage de l’Etre » ? [[3]](#footnote-3)

Le symbole, chemin de l’Etre

Paul Ricoeur reconnaît trois modes fondamentaux de symboles : cosmique, onirique et poétique [[4]](#footnote-4). Les éléments cosmiques, le rêve nocturne et la rêverie poétique convergent vers un même dévoilement du *lien de l’homme avec son origine.* Ils s’inscrivent ainsi dans la sphère du désir humain et expriment la profonde nostalgie de l’Etre qui habite l’homme. Les divers signes symboliques sont porteurs d’un sens premier et d’un sens second, d’un sens littéral immédiat et d’un sens latent ou caché. Et c’est dans la transparence du sens premier que se livre le sens second. Toute chose du monde — maison, patrie, lumière — peut retrouver sa transparence [16] à la profondeur de l’Etre. Elle devient alors selon l’expression de Jaspers, un « chiffre », un langage de la transcendance. En elle se dévoile un visage de l’Etre : « *Le symbole signifie le lien entre l’Etre de l’homme et l’Etre total. »* [[5]](#footnote-5)

De même, pour Mircéa Eliade, tout fragment de l’être — la femme, la terre, l’arbre, l’astre — peut retrouver sa fondamentale transparence. [[6]](#footnote-6) Sa manière d’être au monde révèle un aspect particulier de l’Etre et donc du Sacré. Pour lui, c’est toute la vie cosmique et la totalité de l’existence humaine qui peuvent être reprises par la conscience humaine comme « chiffres » de l’Etre et du Sacré. Le symbolisme du centre du monde (espace) et les mythes de l’origine (temps) s’inscrivent dans ce jeu de la transparence et révèlent une soif d’Etre et la nostalgie d’une Patrie au-delà de toutes les patries du monde.

L’Etre englobe l’ensemble des êtres finis. Il les porte en lui comme des fragments dans lesquels sa lumière peut apparaître. La rupture d’avec la quotidienneté peut signifier précisément la fin d’un oubli dans le monde des ombres et le début d’une mémoire de l’Etre. Les choses et les êtres journaliers ne sont plus les mêmes. Ils baignent dans la lumière et la plénitude de l’Etre. Ils deviennent des fragments transparents au mouvement même de l’Etre. C’est ainsi que Fink en arrive à poser le symbole comme « concordance (lien, coïncidence) d’un fragment avec son complément ». [[7]](#footnote-7) Chaque être du monde, chaque chose finie, chaque geste humain constitue un « fragment » dont le « complément » est la totalité universelle de l’Etre. Quand la concordance s’effectue dans une conscience humaine, la lumière de l’Etre se dévoile dans une réalité finie. La philosophie, la religion et l’art ont assurément pour tâche de « sauver l’Etre de l’oubli » et de rendre à l’homme sa Patrie originelle. Ils le maintiennent dans ce que Heidegger appelle « le souci de l’Etre ». La fonction première du symbole nous semble de cet ordre même. Et l’aliénation, l’engluement d’une quotidienneté insignifiante, « l’absence de Patrie de l’homme moderne », [[8]](#footnote-8) ne doivent-ils pas être reliés à la perte du sens du symbole ? Nous en arrivons à *parler du jeu, du rite et de la fête comme de symboles que l’homme contemporain commence à rechercher* [17] *afin de retrouver « le voisinage de l’Etre » et de rester fidèle à sa mission de « berger de l’Etre ».* [[9]](#footnote-9)

L’Etre, un enfant qui joue

Le principe de rendement qui anime la société industrielle avancée est une hypertrophie. [[10]](#footnote-10) Il survalorise le rendement compétitif, l’efficacité et la productivité, le travail, la fonction et le progrès matériel. Il introduit une inutile répression de l’imaginaire, de l’esthétique et du gratuit. Cependant, la réduction actuelle du temps de travail, l’automatisation de l’activité laborieuse, la possibilité d’une interchangeabilité des fonctions nous permettent d’espérer le retour d’un règne où la « finalité est sans fin » (finalité formelle) et « le plaisir désintéressé » [[11]](#footnote-11)

Ce règne est celui du jeu humain. Une définition du jeu nous est présentée par Roger Caillois dans son livre *Les jeux et les hommes.* Pour lui, le jeu humain est *une activité libre* (l’obligation de jouer serait la négation même du jeu), *séparée* (elle se déroule dans un espace — temps délimité arbitrairement, s’opposant au quotidien), *incertaine* (son déroulement est imprévisible), *improductive* (elle porte sa fin en elle-même, elle est gratuite), *réglée* (les jeux ont leurs règles), *fictive* (une zone d’imaginaire l’accompagne). [[12]](#footnote-12)

La théorie de Huizinga sur la fécondité culturelle des jeux et sur l’esprit de jeu essentiel à la culture nous intéresse moins ici. Nous voulons surtout appuyer sur la valeur symbolique du jeu humain par rapport au « jeu de l’Etre ». Nous partageons la thèse de Fink sur le jeu humain comme symbole du Monde :

Le Monde règne en tant que jeu.

Le jeu humain a une transparence cosmique.

Il faut penser le mouvement total du Monde

à partir du concept de jeu. [[13]](#footnote-13)

Dans la perspective de Fink, le jeu humain n’est plus relégué à la périphérie de l’existence sérieuse. Il est beaucoup plus que la détente superficielle, simple copie de la vie quotidienne. Par ses [18] traits essentiels, le jeu humain nous révèle une profondeur de l’Etre. Il symbolise le jeu du gouvernement du Monde. En lui brille la lumière du tout et se dévoile le mouvement universel de l’Etre comme jeu. Le caractère d’irréalité du jeu n’est point celui d’une copie de la vie mais celui d’un symbole de l’Etre qui englobe toute chose et toute activité.

En jouant, nous comprenons le tout agissant autrement qu’en travaillant, qu’en luttant ou que dans l’amour et le culte des morts. [[14]](#footnote-14)

Nous saisissons alors le gouvernement du Monde comme processus d’individuation, de croissance et de déclin des êtres particuliers. La « course du Monde » est ce jeu de l’apparition, du développement et de la disparition des êtres finis. Le jeu humain devient ainsi le témoin de l’ordre du monde et de ce « feu éternellement vivant » dont parle Héraclite. Ce feu se manifeste au fond de chaque être comme activité libre, imprévisible, gratuite et pourtant réglée. Héraclite, quelques siècles avant notre ère, exprimait ainsi cette intuition profonde :

Le temps est un enfant qui joue au tric-trac : royauté d’un enfant. [[15]](#footnote-15)

Le jeu rituel, retour à la Source

Le rite s’inscrit sur la toile de fond du jeu. Il en possède les caractères essentiels : activité libre, séparée, improductive, à la fois réglée et fictive. En lui, cependant, la marge d’imprévisibilité est réduite au minimum. Il nous est pourtant permis de parler *d’un jeu rituel* qui marque lui aussi une rupture radicale avec le quotidien.

Cette sortie rituelle du quotidien n’est pas une fuite. Elle exprime au contraire, au cœur même de l’usure et de l’oubli quotidien, le besoin de *retrouver le geste exemplaire.* C’est par ce biais que le rite se rattache au mythe qui le fonde. En effet, le mythe serait essentiellement le récit d’une création exemplaire. [[16]](#footnote-16) En ce sens d’ailleurs, comme l’affirme Ricoeur, il est une espèce de symbole en forme de récit, articulé dans un espace — temps hors de l’histoire et de la géographie. [[17]](#footnote-17)

[19]

Dans son exemplarité même, *le jeu rituel est porteur d’un sens* pour l’existence quotidienne. Ainsi, la baignade nue dans les festivals « pop » pourrait exprimer cette recherche d’un authentique jeu rituel, c’est-à-dire à la fois d’un geste exemplaire et porteur d’un sens de pauvreté, de dénuement, d’authenticité, de purification et de renouvellement. Le baptême chrétien, d’ailleurs, n’est-il pas essentiellement, depuis son origine, un geste exemplaire de dépouillement et de renaissance ? Ne faut-il pas donner une interprétation identique aux « communautés de base » qui ne cessent de se former à l’intérieur du Christianisme ? N’y a-t-il pas là une recherche de nouveaux gestes exemplaires et porteurs de sens ?

Le jeu rituel, geste exemplaire et porteur de sens, est à proprement parler un symbole. La lumière de l’Etre brille dans ce fragment d’être que constitue le rite. Contre l’oubli et l’usure du quotidien, *le rite s’affirme comme une mémoire de l’Etre.* Le pain, le vin, le repas, la maison, l’eau, intégrés au jeu rituel, deviennent transparents et nous ramènent à la source originelle, à la totalité, à la profondeur même de l’Etre. Le rite nous renvoie au grand jeu de l’Etre, puisqu’il est lui-même jeu. *Mais son exemplarité et le sens qu’il porte laissent entendre symboliquement que la Source oubliée et la Patrie perdue, que le Grand jeu dont dépend toute chose, sont imprégnés de Raison.*

« La fête au plus profond de l’homme »

« La fête se dilue dans la vie quotidienne ». [[18]](#footnote-18) L’homme d’aujourd’hui semble envahi par le mouvement insignifiant de la quotidienneté. Il ne vit plus que des débris de la fête. Au lieu de la plénitude de la fête, il rencontre souvent le vide de l’ennui. La nostalgie du style accompagne celle de fête. Car le style (comme la fête) peut réunir et organiser (forme) les éléments du quotidien (matière) et leur donner un sens. Le style et la fête apparaissent ainsi comme le langage propre à l’homme :

Notre vie quotidienne se caractérise par la nostalgie du style, par son absence et sa poursuite obstinée. Elle n’a pas de style. Il y a dégénérescence simultanée du style et de la fête dans la société où le quotidien s’établit.

Le style conférait un sens aux moindres objets, aux actes, aux gestes : un sens sensible et non pas abstrait, saisi directement dans un symbolisme. [[19]](#footnote-19)

[20]

Le style et la fête nous renvoient donc à un « sens sensible ». Ils témoignent d’une raison au cœur même de la vie. Ainsi, la fête est beaucoup plus qu’une simple rupture avec une quotidienneté monotone et vide. Elle est plus qu’un jeu, auquel d’ailleurs elle s’apparente par ses caractères de liberté, de gratuité et de séparation du monde ordinaire. Elle est plus qu’un rite, puisqu’elle se présente comme une totalité où viennent s’inscrire plusieurs gestes rituels. *Elle est la célébration d’un sens et d’une valeur pour l’existence non seulement personnelle mais communautaire.* La fête réintroduit chacun de ses participants dans le projet qui définit son existence et lui donne un sens global. Mais l’homme festif n’est jamais seul. Il célèbre dans la communion. Le sens et la valeur — amour, amitié, fidélité, renouvellement, foi — sont commémorés et célébrés dans le partage. [[20]](#footnote-20)

Nous croyons que la fête, elle aussi, doit être envisagée comme symbole du mouvement même de l’Etre. Elle contribue à dévoiler le gouvernement du Monde non plus seulement comme jeu, mais comme *grand jeu d’une Raison.* Elle révèle que tous les êtres finis sont habités par une fête permanente, toujours en acte au plus profond d’eux-mêmes. [[21]](#footnote-21) C’est ici que nous aimerions rappeler la très profonde intuition d’Héraclite :

Ce monde-ci... a toujours été et il est, et il sera un feu toujours vivant, s’allumant avec mesure et s’éteignant avec mesure. [[22]](#footnote-22)

*L’Etre est ce jeu toujours vivant qui danse, joue, s’allume et s’éteint dans la communauté des êtres finis. Mais ce feu est le grand jeu de la Raison, car elle seule procède avec mesure et ordre.*

Nous sommes tentés d’appliquer au jeu, au rite et à la fête, ce que Heidegger disait du langage. Le jeu, le rite, la fête nous apparaissent ainsi comme « la maison de l’Etre. Dans leur abri habite l’homme. Les penseurs et les poètes sont ceux qui veillent sur cet abri. » [[23]](#footnote-23) Rendre à l’homme moderne le jeu, le rite et la fête, c’est contribuer à le ramener de l’exil dans sa véritable Patrie. Car l’homme reste toujours « ce voyageur en marche vers le voisinage de l’Etre ».

*Jean Proulx,*

Directeur du Département de Philosophie,
Collège Ahuntsic.



[21]

**Revue CRITÈRE, No 3, “*Le jeu*”.**

**ESSAIS**

LE JEU COMME
MODÈLE CULTUREL

Michel BEAUDRY
et André GIGUÈRE

[Retour au sommaire](#Critere_no_3_sommaire)

C’est un lieu commun de dire que notre société repose sur la violence, ou qu’elle se fonde dans une dynamique de violence. [[24]](#footnote-24) Elle réglemente tout aussi bien les chocs entre les choses que les rapports entre les individus. Les relations sont à la fois unités de force et mesures de force.

Mais comment se transmet cette structure de fonctionnement ? La solution philosophique s’ébauche à partir de l’irréductible unicité des individus.

Sociologiquement, l’explication est liée au phénomène de la rareté économique ainsi qu’à celui des lents processus d’intégration des nouveaux membres dans la structure sociale.

Parmi ces processus d’intégration, nous retrouvons le jeu qui est à la fois miroir de défoulement de l’activité agressive et aussi « habituation » constante aux structures de violence. Pour expliciter ce constat, nous avons choisi d’étudier deux jeux : le football et le Monopoly (Parker Brothers Inc.). Il est inutile de s’étendre sur la nature et la description de ces jeux ; ils sont suffisamment familiers à la société nord-américaine, puisqu’elle les a inventés.

Il nous est cependant nécessaire dans cette étude d’introduire une notion anthropologique : la notion de modèle culturel. Cette nécessité vient du fait reconnu que le modèle constitue la loi générale de fonctionnement d’un groupe ou d’une société. Rappelons brièvement que cette notion s’apparente à la « structure » de Lévi-Strauss telle que définie dans l*'Anthropologie structurale.* [22] L’inconvénient du modèle et de la structure est qu’ils n’expliquent pas le devenir. Ces notions expliquent une situation donnée mais projetée hors du temps. Les théoriciens ne sont pas encore parvenus à trouver un au-delà de la structure qui expliquerait comment une structure se détruit elle-même au profit d’une autre structure. Bref, le défaut consiste en ce que la notion découpe le continuum spatio-temporel en tranches arbitraires et de ce fait ne peut expliquer à fond le principe de stabilité et d’autodestruction.

Selon Herskovits, un modèle culturel se définit ainsi :

Ces deux aspects (institutionnalisation et valeurs psychologiques) entrent dans la définition suivante de ce que l’on appelle les modèles dans une civilisation : les formes prises par les éléments d’une civilisation lorsque les modèles de conduites qui apparaissant chez les membres d’une société convergent, et créent une façon de vivre cohérente, continue et distincte. [[25]](#footnote-25)

Grille d’analyse

Comment donc se forme un modèle culturel ? Considérant la genèse du modèle culturel, nous croyons pouvoir en établir un contexte théorique valable. À cette fin, demandons-nous ce qui se passe lors d’une première saisie d’un être sur un mode d’être. Ou encore qu’est-ce qui *se passe* lorsqu’un individu est placé en face d’une situation, d’une condition, d’un problème ? C’est la perception d’une réalité conflictuelle qui se situe ordinairement non pas au niveau conscient mais bien inconscient puisque cette perception est d’ordre instinctuel lié aux pulsions et à la nature. Mais puisqu’il est rare de trouver des perceptions pures, celles-ci se particularisent par une représentation qui sera consciente ou non. On peut donc poser que le premier critère, la perception, est le lieu de rencontre de l’individu (par les pulsions) et de la mémoire du groupe d’où la socialisation de l’individu avec le monde extérieur.

De plus, la culture par le véhicule du langage nous apporte la représentation comme moyen d’expression. Cette représentation nous fournit un « modèle culturel » réduit qui nous aidera à le mieux distinguer. C’est dans la représentation que réside la catégorie qui sert de médiation dans la conscience par la perception et qui nous amène éventuellement aux domaines de [23] l’image et du symbole. En se manifestant donc par des signes la représentation nous fait délimiter le problème puisqu’elle s’en tient toujours à une configuration qui varie toujours selon divers facteurs. Ceci constitue notre deuxième critère.

Troisième et quatrième critères : la relation qui varie selon la qualité et la vivacité de la configuration de la représentation, et l’aménagement humain de cette relation, puisque nous reconnaissons que la perception pas plus que la relation ne sont autonomes. La reconnaissance de l’aménagement est également nécessaire pour vraiment dégager le modèle culturel parce que c’est en lui que résident les habitudes individuelles, les lois, les institutions, les cadres, etc.

Football

Pour illustrer ces constats et considérations, nous avons choisi le jeu de football tel que pratiqué ici. Ce jeu n’est pas sans rappeler le jeu d’échecs dans sa conception et ses mouvements. [[26]](#footnote-26) C’est un jeu de participation totale ; chaque joueur a un rôle bien défini, et le bon fonctionnement de l’équipe dépend de l’exactitude des mouvements de chaque joueur.

Au niveau de la perception ordinaire ou courante, le football se présente comme un jeu rude, parfois brutal, dont le but est de marquer le plus de points possible en vue de la victoire. À ce niveau, rien de neuf ou d’extraordinaire.

Au contraire, ce qui se présente comme plus profondément intéressant c’est l’étude de la similitude qui existe entre les lois de fonctionnement du jeu et de la société et le but ultime de ce jeu. Dans une société où chaque élément est sans cesse en mouvement, la tranquillité du jeu de dames ne suffit plus. Un autre jeu avec d’autres règles est apparu. D’où la nécessité de se demander quelle est la relation liant le mode de fonctionnement de l’individu à l’intérieur du complexe social et la perception qu’il a des règles du jeu qu’il accepte de pratiquer.

Indépendamment de sa nature ou de sa raison, cette relation nous amène au domaine de l’image et du symbole. Le jeu est un véritable modèle social, comportant des niveaux de conscience et d’inconscience. Et c’est au niveau inconscient, c’est-à-dire au niveau de la « loi générale » que l’on retrouve le sens fondamental [24] de cette activité créatrice ou « défoulante ». N’étant pas un jeu proprement intégrateur, le football est plutôt soupape de sûreté permettant l’actualisation sans conséquence grave de l’agressivité accumulée tant chez le spectateur que chez le joueur. La décision de favoriser une équipe aux dépens d’une autre permet au spectateur de libérer son agressivité à l’intérieur de certaines normes, et ceci est nécessaire et favorable au bon fonctionnement de l’horloge sociale. Mécanisme de défoulement qui se monte et se démonte tout en voyant sur le terrain l’élaboration et le déroulement d’une véritable guerre en champ clos, à la manière des chevaliers de la renaissance qui se battaient en tournoi lorsqu’il n’y avait pas de guerre, à cette différence près que le jeu moderne est un sport d’équipe impliquant une reconstitution inconsciente des règles, une sorte de paradis artificiel où seules les règles fondamentales sont utilisées.

On peut donc dresser le mouvement parallèle qui permet aux individus de se défouler tout en demeurant constamment à l’intérieur des structures de violence de la société.

On peut également les railler, et c’est là un autre des buts principaux du jeu. Cette détente permet de faire descendre dans l’arène d’un combat fictif, sans enjeu réel, les normes si astreignantes dans la vie courante ...

Et malgré tout, on ne peut en sortir, c’est l’environnement total, la prise en charge globale par la structure sociale qui planifie son modèle intégrateur de façon à ce que l’on ne puisse pas y échapper. Toutes les éventualités sont prévues, y compris une certaine forme de contestation. [[27]](#footnote-27)

Monopoly

Le Monopoly, d’autre part, relève d’une structure différente. Tout en demeurant un jeu, pour certains, très divertissant, il possède en lui-même un fondement intégrateur très puissant.

Dans ce jeu, où on a recréé le monde du capitalisme d’échange, il est possible de retrouver toutes les valeurs dans les différents règlements qui le régissent. Le football a pour but implicite de rendre acceptables les techniques d’agression, ou tout au moins [25] d’habituer les joueurs et/ou les spectateurs à leur présence (en somme à les faire passer dans le domaine des réalités inoffensives par le lent processus d’« *habituation* »). [[28]](#footnote-28) Le Monopoly, par contre, nous représente les structures de la réussite économique et nous y habitue. Il prépare ceux qui « devront s’intégrer » aux règles du jeu économique.

Au départ, le célèbre dogme de notre société américaine est postulé : tous les concurrents, tous les joueurs ont une chance égale ; ils sont tous sur ou sous un pied d’égalité. Le hasard seul détermine les positions.

Dans ce jeu, pour sortir vainqueur, il faut absolument éliminer les adversaires du tableau, de la course. Voilà donc ainsi recréé, en récréation, l’idéal-type de la réussite américaine. Il ne s’agit certes pas d’y voir ici une suggestion de manœuvre consciente de la part des concepteurs ou créateurs de ce jeu. Par contre, ce dont il faut être conscient c’est de l’importance des processus d’assimilation mis au point avec le temps. Cette hypothèse mériterait une étude de sociologie des élites qu’il serait trop long d’élaborer ici.

Qu’il nous suffise de poser que le modèle de comportement social a un effet d’entraînement puissant. En somme, ce qu’il faut saisir et analyser, c’est cette importance des forces « occultes » qui expriment et régissent tour à tour et ensemble les rapports et comportements sociaux. Une question fondamentale peut consister à se demander d’une part si le jeu est un modèle d’assimilation ou d’intégration visant à canaliser l’agressivité dans les formes acceptées, et, d’autre part, si tel est le cas, s’il ne faudrait pas tenter de situer dans un contexte relatif la nature et le contrôle des « formes acceptées », restituant ainsi le jeu dans l’ensemble des mécanismes sociaux.

Jeu et altérité

Comme nous l’avons dit plus haut, le jeu est un miroir. Si nous nous référons à une définition formelle du jeu, il nous est [26] possible de dire que le jeu est une activité physique et/ou mentale. Mais sous cette activité se cache une attitude plus fondamentale qui rejoint notre premier critère : la perception. Qu’elle est-elle ? À notre avis, c’est une saisie de l’autre à partir de cette ouverture au monde. Ouverture à ce qui n’est pas partie du moi et qui suppose en même temps une saisie de la distance irréconciliable entre les êtres, d’où une impossibilité des réductions totales au moi de l’individu. En somme, c’est la saisie de l’autre comme autre : d’où naissance du conflit de la représentation de notre rapport au monde. En effet, dans le jeu, l’autre est perçu comme autre, comme étranger, entrant en compétition avec moi, comme ennemi. Et c’est par et dans cette perception de l’autre comme individu voulant m’assaillir et brimer mon « instinct de conservation », que naissent l’émulation et la compétition. Mais le jeu n’implique pas seulement un rapport conflictuel ; c’est également un merveilleux moyen de communication. En effet, délimité dans le temps et dans l’espace, le jeu suppose toujours une relation *avec* l’autre. On désire jouer *avec* quelqu’un *pour* un but. On joue *avec* dans le sens où l’individu tente de saisir l’autre pour le connaître plus profondément. Stratégiquement, je veux découvrir l’autre pour saisir son jeu, pour le dérouter, mais aussi pour pouvoir vérifier que je le comprends, que je le saisis totalement. Le jeu est donc en ce sens la reconstitution d’un milieu de rencontre globale : intellectuelle et physique. L’individu se plonge totalement avec son habilité intellectuelle et ses aptitudes physiques dans une activité de rencontre lui permettant de reconstituer l’unité fondamentale de l’humain.

Le fait de gagner ou de perdre, dans le jeu, n’est pas primordial. Ce qui importe c’est la satisfaction d’une relation qui s’établit. Car dans le jeu nous pouvons vite capter la détériorisation d’une relation, d’une communication, lorsque le jeu n’est plus jeu, mais bien prétexte à vengeance, à des motivations qui ne sont pas inclues dans les normes. Dès lors le jeu devient guerre, et rien ne compte plus sauf le but, l’efficacité de la destruction de l’adversaire : c’est la mort de l’autre. On ne joue plus *avec* l’autre mais uniquement *contre* l’autre. En somme, le jeu est important pour le plaisir qu’on y exerce, pour l’exaltation qui en découle.

En ce sens, le jeu est également retour. Retour à une perception totale que le travail a morcelé par la division à l’extrême des tâches. La fragmentation de la perception et, par là, sa réduction à de minces catégories d’utilité, a réduit la notion de travail à sa [27] seule fonction pragmatique *(v.g.,* le mot « schola » qui signifiait « loisir »).

C’est ainsi que le jeu est devenu, dans notre société, primordial. Il permet à l’homme de dépasser cette fragmentation utilitaire et de retrouver la totalité de son essence individuelle et sociale, en d’autres termes : un *Sens.*

La culture est l’apprentissage de la mesure. Violence mesurée, mesure de paix !

*Michel Beaudry,*Faculté de Sociologie,
Université de Montréal.

*André Giguère,*Faculté de Philosophie,
Université de Montréal.



[28]

**Revue CRITÈRE, No 3, “*Le jeu*”.**

**ESSAIS**

LUDISME, LIBÉRATION
OU ALIÉNATION

Jean-Jacques Wunemberger

Le refus rationaliste et l’adhésion lyrique

[Retour au sommaire](#Critere_no_3_sommaire)

Toute approche philosophique des conduites ludiques risque d’aboutir à deux positions extrêmes et antagonistes : l’une consistera dans l’affirmation de la nature primaire, voire primitive du jeu, par opposition aux conduites supérieures et fonctionnelles, avec cependant une nuance condescendante pour ses possibilités de restitution d’équilibre, à la suite de l’usure de la tension psychique entraînée par les adaptations multiples de la vie en société. La seconde postulera dans le jeu le paradigme, individuel ou collectif, de toute réponse pragmatique de l’homme au monde, en voyant en lui une fonction vitale à dimension quasi cosmique. D’où chez les uns, fidèles adeptes d’ailleurs des positions philosophiques rationalistes ou moralistes, qu’elles soient platonicienne ou pascalienne, une tendance à démystifier cette attitude naïve ou régressive, reste de l’enfance ou des peuples dits enfants, qui ne peut que constituer un obstacle à la soumission de l’intériorité à un principe constituant suprême, voire même à une adaptation sociale ou politique. Chez les autres, on assistera au contraire à travers le jeu au triomphe des forces dyonisiaques, au primat de la libération de soi ou de la création intempestive de toute norme, livrant ainsi la vie, non plus à la tyrannie d’un principe unitaire supérieur, mais à l’éparpillement du moi, trouvant son salut dans des esthétismes divers. Cette perspective se rencontre dans le pan-ludisme d’un Huyzinga, dans la métaphisique iconoclastique d’un Nietzsche, ou dans les analyses psychologiques d’un Sartre, déracinant l’esprit de sérieux. Ces deux philosophies du jeu, simplifiées dans leur prolongement extrême, ont le mérite de révéler, non pas tellement le caractère outrancier de leur conclusion, mais la nature polymorphe et polyvalente du jeu lui-même qui permet de telles visions radicales.

Suivant les postulats d’analyse, le jeu peut être conçu, par un positiviste comme l’exercice aliénant par excellence, étant la catégorie [29] psychologique dont l’existence doit être supprimée par une critique de ses productions ; ou par un esthète comme l’univers primordial à promouvoir dans une pédagogie non-directive ou dans une sociologie des loisirs généralisés. Il nous plairait dès lors d’essayer d’esquisser les fondements de cette ambiguïté essentielle du jeu qui participe en effet de cette double nature : par ses éléments narcissiques et pré-adaptatifs, le jeu est l’épicentre de toute genèse de la personnalité qui repose sur un développement souple et progressif des facultés fondamentales ; mais précisément en vertu de sa spontanéité et de ses liens avec les catégories primitives de la vie psychique, le jeu comme conduite systématisée, peut devenir un facteur fondamental d’inadaptation ou de régression, et peut par conséquent être récupéré dans de multiples démarches, servant à leur tour d’alibi à des idéologies d’une libération de toute contrainte. C’est pourquoi, indépendamment des travaux sociologiques et culturels du type de ceux de M. Caillois [[29]](#footnote-29) ou de M. Huyzinga, [[30]](#footnote-30) ou des recherches plus scientifiques de M. Piaget [[31]](#footnote-31) ou M. Chateau, [[32]](#footnote-32) nous voudrions rappeler les fonctions primitives du jeu chez l’enfant d’abord, puis les fonctions dérivées dans l’univers socialisé de l’adulte pour aboutir à une sorte de déontologie des pratiques ludiques qui permettrait de dégager des conduites de création et de libération et d’autres plus perverses qui entraînent au contraire une profonde aliénation.

NATURE PARADIGMATIQUE DU JEU ENFANTIN

L’enfant démiurge

Le jeu se confond spontanément dans notre esprit avec les activités de l’enfant non encore parvenu dans le monde du sérieux, qui exige l’instauration d’une continuité d’action et une adaptation des réponses aux nécessités découvertes dans le milieu environnant. Il s’identifie naturellement à une négation d’un sens de la réalité, entendue comme une force de pression, qui entraîne une dépendance de la satisfaction de nos besoins aux lois du monde matériel perçu dans sa complexité, ou du monde humain dans lequel nous [30] prenons conscience que nous ne sommes pas seuls. Au contraire le jeu enfantin se pose en s’opposant à ce qui est déjà constitué : d’une part, en jouant, l’enfant, au lieu de tenir compte des formes des objets, les déforme, niant leur résistance propre : c’est ainsi que sa voiture miniaturisée défie tous les obstacles en adoptant des trajectoires irrationnelles, ou sa poupée vivra en quelques instants ce qui se déroule en fait le long de semaines ou de mois. D’autre part, l’enfant instaurera du réel par simulation de l’existence d’objets absents : un bâton figurera un cheval, un cube remplacera le savon servant à nettoyer la poupée.

La loi d’existence du jeu ne se trouve donc pas dans le monde extérieur mais dans la subjectivité, et plus précisément dans une satisfaction spontanée des tendances primitives. Dans le jeu se retrouve donc en quelque sorte vérifiée l’opposition introduite par l’anthropologie psychanalytique freudienne, entre un principe de plaisir et un principe de réalité : le premier consiste essentiellement dans le maintien d’une constance des sensations agréables lors du libre écoulement des pulsions constitutives de la vie psychique, le second résultant de la prise de conscience de forces externes contrariant l’auto-satisfaction des tendances, par déclenchement des sensations pénibles et coûteuses. Or, le jeu nous apparaît bien d’abord comme une activité de jouissance, dont la perturbation extérieure entraîne toujours des conflits et des crises ; l’enfant, en effet, s’approprie les objets réels ou imaginaires pour les intégrer à ses processus internes d’obtention du plaisir. Ce dernier est précisément le fruit de cette action libre sur le monde qui apparaît d’abord sur un fond d’indépendance. Comme l’indiquait Pradines « le plaisir n’est que la forme hautement consciente des impulsions appropriatives satisfaites » ou plus exactement, pour ne pas tomber dans la description un peu trop simple d’Aristote, « le plaisir n’est pas à proprement parler, lié à l’activité satisfaite, mais au contraire à une activité contrariée qui triomphe de ses contrariétés » [[33]](#footnote-33) ; car le plaisir « est cette connaissance d’un objet transfiguré par son acheminement vers la condition d’appropriation. Le sujet s’affronte à l’objet, mais commence à s’apercevoir au travers ». Au contraire de la douleur qui suppose une agression des objets externes et une contrariété profonde, « la douleur n’est rien de plus qu’une irritation aversive devenue intensément consciente [31] d’elle-même » [[34]](#footnote-34) Par conséquent la forme du jeu en explique en même temps la finalité, et sa finalité nécessite cette forme d’appropriation des choses. Le plaisir originel d’appropriation est démultiplié en tous sens : d’abord par la répétition de l’acte ludique primitif puisqu’un des caractères objectifs du jeu réside dans le fait que « l’enfant reproduit ensuite ses conduites simplement pour le plaisir, avec une mimique de sourire ou de rire » [[35]](#footnote-35) ; d’autre part, la variété et la richesse du plaisir recherché sont obtenues par la densité des actes de recréation des choses par négation de leur nature.

Le jeu consiste en effet surtout en une manipulation permanente des formes et des significations originaires pour les subordonner aux besoins de la fantaisie intérieure. Jouer, c’est par le geste ou par la parole, en l’absence des choses, constituer de nouvelles fonctions, de nouvelles essences par l’instauration de taxinomies révolutionnaires, par décentration des êtres. L’enfant, en jouant, se fait démiurge, et par là-même, se confond avec le centre du monde. C’est pourquoi, d’ailleurs, la pensée mythique et magicienne en général retrouve ces traits de la pensée de l’enfant : le milieu géographique d’un groupement humain est fréquemment assimilé au centre du monde, parce que c’est de là que partent comme d’un centre géométrique toutes les actions et participations avec le monde. Le lieu de la pensée ludique qui se soumet le monde est le lieu privilégié vers lequel se dirigent toutes les fixations affectives. C’est pourquoi l’espace ludique est d’une valeur vitale pour l’enfant, car c’est l’espace de toutes les re-créations et de toutes les participations, et par conséquent de toutes les satisfactions. En résumé, le jeu obéit bien dans son immédiateté à la réalisation d’un principe de plaisir puisque la totalité du milieu, englobant de façon indistincte le sujet et l’objet est asservie à une logique irrationnelle, celle de l’enfant qui joue. Le jeu est d’abord défini non par le « jeu à quoi joue celui qui joue », mais par le jeu que joue celui qui joue à un jeu. [[36]](#footnote-36) C’est le sujet jouant qui est source du plaisir et par là même est le support d’une expression indéfinie de soi.

Contre Freud

Mais s’agit-il là d’un simple mécanisme de satisfaction d’une tendance, qui traverserait l’enfant comme une fatalité, ce qui ferait [32] du jeu un moment quasi biologique de défoulement de besoins et un rouage du fonctionnement sain du psychisme ? Ou bien, cette manipulation des choses est-elle une fonction spécifique supérieure, dont l’essence n’est pas d’abord de servir à restituer un équilibre, mais d’être au-delà d’une manifestation, une expression, au sens où l’exprimé participe intimement à la nature de ce qui exprime ? La conception freudienne va lier le jeu davantage à un mécanisme qu’à un mode d’existence, et lui enlève dès lors toute autonomie.

Freud ramène, en effet, la spontanéité du principe de plaisir à un fondement naturel, au sens où la nature implique ici le déterminisme, que nous subissons d’abord, avant de le voir converti involontairement, par équilibration, avec le principe antagoniste de réalité, en loi génétique du psychisme. C’est ainsi que Freud interprète le jeu de l’enfant de dix-huit mois, en le rattachant à la compensation d’un événement traumatisant : « Le grand effort que l’enfant s’imposait avait la signification d’un renoncement à un penchant et lui permettait de supporter le départ et l’absence de sa mère. L’enfant se dédommageait pour ainsi dire, de ce départ et de cette absence, en reproduisant avec les objets qu’il avait sous la main, la scène de la disparition et de la réapparition » [[37]](#footnote-37) Le jeu se définit donc comme la satisfaction de penchants liés de près ou de loin à des événements affectifs.

De même, pour Mélanie Klein, disciple de Freud, « le jeu est une conduite par laquelle tend à se réaliser un certain équilibre entre monde intérieur et monde extérieur. Il permet l’accomplissement symbolique du désir, la destruction ou l’atténuation provisoire de l’angoisse. Il est révélateur des craintes, des frustrations, des obsessions de l’enfant. L’une de ses principales fonctions est de fournir aux fantasmes une voie de décharge ». [[38]](#footnote-38) Le jeu est donc une stratégie naturelle et inévitable pour l’organisation intérieure de l’inconscient, qui seul est privilégié.

Dans cette perspective, le jeu est entièrement identifié à la recherche du plaisir et n’apparaît donc jamais comme une relation signifiante au monde ; le monde ne fait que jouer un rôle de miroir de cet inconscient, et de ce fait se trouve niée toute possibilité de créer par l’intermédiaire du jeu un monde nouveau, une couche fondamentale du psychisme, qui conserve sans aucun doute des liens privilégiés avec l’inconscient, mais sans en être la copie.

[33]

Il nous semble, au contraire, que le jeu n’est pas uniquement défini par l’obtention du plaisir, qu’il est une condition nécessaire mais non suffisante. Et que, de plus, avec le jeu, la conscience ne se contente pas de redire l’inconscient, mais peut et veut se former et le reformer sans cesse, qu’à la limite, le jeu est le processus même de développement et d’enrichissement de la conscience. Le jeu n’est pas simplement un langage qu’il faut déchiffrer, mais c’est le premier processus de constitution d’un monde pour l’esprit.

Le jeu comme construction du monde

Cette analyse suppose d’abord que, contrairement à ce que prétendent certains théoriciens, le jeu n’est pas coextensif à tout ce qui vit, mais qu’il implique déjà une certaine organisation psychique.

Le jeu, en effet, n’est pas spontané et naturel, mais fictif ; ce qui veut dire qu’il est accompagné « d’une conscience spécifique de réalité seconde ou de franche irréalité par rapport à la vie courante ». [[39]](#footnote-39) Autrement dit, le jeu suppose déjà une certaine conscience qui permet, comme le disait déjà Pradines, le sentiment, certes encore fort indistinct, « d’une résistance réductible et sentie comme telle, qui est la vraie source du plaisir ». [[40]](#footnote-40) Certes, chez l’enfant, le principe de réalité ne peut encore être aussi puissant que celui de plaisir, sinon l’enfant ne pourrait jouer ; mais il n’en résulte pas qu’il puisse y avoir jeu lorsqu’il n’y a pas conscience du jeu. Le jeu enfantin véritable est à la frontière entre un niveau inférieur où n’existe qu’une perception confuse d’un monde sans cesse évanescent et un niveau supérieur où la quasi totalité des catégories logiques et abstraites sont formées et permettent alors une adaptation au milieu. C’est pourquoi d’ailleurs, le jeu va nous apparaître comme une fonction intimement liée à la constitution d’une première vision du monde d’une part, et à la lente genèse des fonctions mentales qui permettront l’intégration de l’enfant dans le monde adulte d’autre part.

Cette interdépendance entre le jeu et l’existence d’une conscience ne se retrouve pas par exemple dans l’analyse de Piaget. Celui-ci décrit trois niveaux du jeu suivant précisément l’élaboration des catégories mentales. Dès la naissance apparaîtraient des « jeux d’exercice », gesticulations, explorations, manipulations, destruction, jeux dont l’apogée se situe vers deux ans. Après cette [34] première série viendraient les « jeux symboliques » jusque vers l’âge de six ans, avec lesquels l’enfant va « faire semblant » ; la pensée « y prend du recul, elle s’écarte des objets au lieu d’être attirée par eux ». [[41]](#footnote-41) Enfin se présenteraient les « jeux de règle » à caractère institutionnel, qui supposent déjà une socialisation de l’activité ludique.

Il nous semble que le jeu essentiel, celui qui pourrait constituer le paradigme du ludisme, à partir duquel s’engendreraient toutes les formes dérivées, est le jeu symbolique, qui suppose déjà l’acquisition d’une conscience, à la différence des jeux d’exercice, et en même temps cette liberté totale qui commencera à disparaître avec les jeux liés à des règles. C’est dire que dans les premiers temps de son existence l’enfant se livre bien à une exploration indéterminée de son environnement immédiat, mais sans disposer encore des cadres logiques permettant de constituer un monde d’objets, c’est-à-dire un monde de virtualités ouvert à toutes les transmutations et manipulations telles que nous les avons décrites plus haut. Pour qu’il y ait vraiment jeu, il faut autre chose que ces tâtonnements primaires et maladroits, c’est-à-dire une intention venant d’une conscience qui pose un mode d’existence au milieu des choses qu’elle découvre en face d’elle-même. Et cette conscience se constitue précisément comme l’a analysée Merleau-Ponty par l’intermédiaire de ces démarches opératoires primaires. Par conséquent, on ne pourra vraiment parler de conduite ludique qu’à partir du moment où s’est constituée une certaine relation sujet-objet, une conscience visant un monde, support des actes de recréation, qui seuls peuvent engendrer un plaisir autre qu’éphémère.

Le jeu : exclusivité humaine

De manière corollaire à cette restriction de la sphère du jeu paradigmatique, il suit qu’on ne peut introduire dans le monde animal de conduite ludique, à proprement parler ; car, de même que le nourrisson, l’animal ne joue pas vraiment.

Certes l’animal peut offrir les signes extérieurs du jeu : manipulations d’un objet pour en multiplier les fonctions, conduite qui s’accompagne d’un contentement des sens, par mise en suspens des nécessités désagréables et par éloignement des obstacles agressifs. Mais ce jeu animal n’est qu’une phase d’interruption des rythmes biologiques fondamentaux liés aux problèmes de la conservation [35] de soi. Le jeu fonctionne ici comme phénomène de détente, de moment de rééquilibration des forces, et ne peut donc devenir une expression d’une conscience se donnant le monde comme catalyseur de ses fonctions fondamentales. Les activités de l’animal sont gratuites mais intéressées, à la différence de l’enfant dont on pourrait dire que ses jeux sont sérieux et désintéressés. Mais si l’on veut par force, prêter aux animaux l’activité ludique, il faut alors supposer qu’ils disposent aussi d’une certaine conscience : « Même si l’on tient que certains animaux jouent, il ne semble pas absurde de leur prêter, de ce fait, une certaine conscience de leur attitude. Le chat qui fait patte de velours, le chien qui mord sans mordre adopteraient-ils ce comportement s’ils n’avaient pas, d’une certaine manière « conscience » qu’il ne s’agit que d’un jeu » ? [[42]](#footnote-42)

Par conséquent, le jeu ne nous semble pas pouvoir être assimilé à une manifestation mécanique émanant d’un psychisme, soit inorganisé comme dans la catégorie des jeux d’exercice selon Piaget, soit tout organisé déjà comme c’est le cas dans la conception psychanalytique où le jeu est un symptôme de l’inconscient et non un symbole comme nous le suggérerons ultérieurement. Le jeu est la dialectique d’une conscience constituée et se constituant à travers la libre évolution dans le monde des objets ambiants. C’est une libération progressive des zones dominées par des déterminismes primaires d’essence biologique pour accéder peu à peu aux zones supérieures de l’esprit par lesquelles il dominera pleinement l’ensemble de ces déterminismes latents en les subordonnant à des fins abstraites. C’est la conduite permettant le passage d’un état de nécessité à un état de liberté, d’une sphère animale à une sphère proprement humaine. Le jeu est le pont jeté entre la nature et l’esprit.

Le jeu comme cause et conséquence d’une liberté

Mais quelle est l’infrastructure psychique qui institue cette conduite de jeu ? Quels sont les composants de cette conscience qui n’est plus perception floue et inconsistante du monde, mais qui n’est pas encore cette faculté rationnelle capable de provoquer des réponses adaptées au monde ? De façon générale, nous allons rencontrer là les fonctions primitives permettant d’organiser l’expérience, c’est-à-dire essentiellement la mémoire et l’imagination.

[36]

La conscience du jeu est d’abord liée à une faculté de remémoration, puisque le jeu va consister à donner aux choses des significations à priori, des fonctions nouvelles qui doivent trouver leur modèle dans une mémoire déjà tant soit peu organisée, donc capable de différencier et de redistribuer la multiplicité concrète. Mais dans cette phase, la mémoire a déjà dépassé l’aspect d’une simple conservation sensori-motrice qui ne peut constituer que des habitudes élémentaires et des automatismes vitaux chez les êtres vivants possédant un certain degré d’organisation. Inversement, la mémoire permettant l’activité ludique de l’enfant n’est pas encore la mémoire appelée par le docteur Delay, « mémoire sociale », impliquant un ordre logique et rationnel qui entraîne une adaptation à la réalité et qui suppose une synthèse mentale déjà développée. On pourrait en fait dire que la mémoire du jeu est ce que Delay appelle la « mémoire autistique », définie essentiellement par un flot d’images d’une grande mobilité qui viennent fasciner la conscience et l’empêcher de soumettre ses objets à des cadres logiques. Son modèle d’étude se rencontre dans le rêve ou dans les états pathologiques de délire, dans lesquels elle se révèle être un défilé intense de toutes sortes de réviviscences, en apparence incohérentes et contradictoires, liées à des lois purement subjectives de déroulement. Dès lors on comprend pourquoi l’enfant ne peut s’attacher aux lois de la réalité dans ses jeux : l’irrationalité de ses gestes et paroles, leur mobilité et leur exubérance n’est en fait que l’expression d’une conscience en proie à une explosion d’images et non de concepts, traduisant un alogisme constitutif plutôt qu’un illogisme régressif. Mais au lieu d’être un « automatisme de la mécanicité », comme c’est le cas dans les activités opératoires chronologiquement antérieures, le jeu est alors un « automatisme de la spontanéité ». [[43]](#footnote-43)

Ainsi seule une imagination dynamique et désordonnée permet de rendre compte de cette activité ludique qui au lieu de s’attacher aux classes d’objets, à leur consécution temporelle et leur délimitation spatiale, ne fait que transgresser sans cesse toutes les limites par négation des coordonnées spatio-temporelles. Il s’agit bien d’une sorte de délire par comparaison avec la structure logique du psychisme, mais qui n’a chez l’enfant rien de pathologique, puisqu’au contraire c’est pour lui une étape fondamentale dans la genèse de sa conscience. Delay montre en effet comment dans [37] révolution de l’enfant on rencontre cette forme autistique comme intermédiaire entre le stade primitif de l’enfance et le stade évolué et socialisé, et nous ne pouvons que reprendre cette page capitale :

Dès les deux premières années l’enfant se sert de sa mémoire sensori-motrice, il contracte des habitudes et par le mécanisme des essais et des erreurs ou par celui des réflexes conditionnels, il monte ses automatismes gnosiques et praxiques. Ses premiers souvenirs n’apparaissent que vers deux ou trois ans et commence alors une période qu’on pourrait appeler stade de la fabulation où l’enfant est réduit à une mémoire autistique. Il ne sait pas distinguer dans ses souvenirs le passé du présent, le réel de l’imaginaire et mêle constamment ses réminiscences à la réalité. Certains enfants arriérés en restent à ce stade... Il n’est pas moins intéressant de constater que les observations des ethnographes et des sociologues sur les fonctions mentales dans les sociétés inférieures mettent en évidence le fait que la mémoire des primitifs ne se distingue pas de la fabulation (ils font de leurs récits des êtres réels où le passé devient le présent) et signalent l’extraordinaire développement de la mémoire de répétition. Le troisième stade du développement de la mémoire de l’enfant, stade qui se constitue avec l’âge scolaire, est celui où il commence à classer et à distribuer rationnellement ses expériences et ses acquisitions. Peu à peu se construit la mémoire sociale… [[44]](#footnote-44)

Ces coupes généalogiques selon Delay coïncident d’ailleurs assez avec l’étagement des trois âges du jeu selon Piaget : au départ jusque vers deux ans, les « jeux d’exercice », probablement liés à la mémoire sensori-motrice surtout ; entre deux et six ans jusqu’à l’âge scolaire, les jeux symboliques correspondant à la mémoire fabulatrice et autistique, enfin les jeux de règles liés à la mémoire sociale. Ces rapprochements certes non prévus par les deux chercheurs nous semblent cependant éclairer de manière suggestive la vraie situation du jeu paradigmatique. D’ailleurs la richesse de ce stade de l’imagination ludique n’est-elle pas corroborée par le fait que toute activité de création en général doit prendre son départ dans cette zone pré-rationnelle ? Toute création ne plonge-t-elle pas dans ce monde aux contours mal fixés, où se déplacent pêle-mêle d’innombrables intuitions mal délimitées, qui deviennent rapidement des nœuds d’images fécondes, ensuite organisées dans le monde clair de la raison par un travail réflexif ? Ne s’agit-il donc pas là d’une sorte de structure psychique fondamentale commune à toute activité créatrice de représentations nouvelles chez l’enfant comme chez l’adulte, qu’elle s’actualise dans les virtualités du jeu ou dans les formes de l’art ? La démarche de [38] l’invention est donc une démarche ludique, comme le jeu est inséparable d’un acte démiurgique.

Le jeu se confirme donc comme une activité de liberté, conséquence et cause à la fois de l’organisation mentale première, une imagination débridée qui n’asservit pas encore la multiplicité de ses matériaux à des cadres logiques.

Le jeu comme symbole

Quels sont alors ces matériaux de l’imagination autistique, coupée des exigences du réel ? Sont-ils autre chose que des accidents contingents, à la croisée des déterminismes intérieur et extérieur ? Autrement dit qu’est-ce qui fait la profondeur du jeu et son caractère formateur ?

Il faut reconnaître tout d’abord, sans remettre en cause les limites imposées plus haut à l’explication mécaniste de la psychanalyse freudienne, que ces images organisatrices des jeux sont liées intimement aux profondeurs de l’affectivité inconsciente. A travers les jeux se signifient assurément des intentions qui débordent la conscience ludique et qui rattachent l’enfant, par l’intermédiaire du monde qu’il recrée, à ses fondements les plus indéracinables ; que ceux-ci aient d’ailleurs une dominante individuelle en se rattachant par exemple à une sorte de libido freudienne, ou de dominante collective dans la mesure où les transmutations ludiques retrouvent ces archétypes inconscients qui structurent l’âme de l’humanité, comme le pense Jung. L’inconscient nourrit le jeu et, par sa projection dans le monde des objets, intègre le monde à la vie intérieure de l’enfant. Mais comme le souligne encore Delay,

il serait tout à fait excessif de dire avec Freud que tout rêve et tout délire (nous ajouterions tout jeu) ont une signification profonde et que leur contenu même le plus banal n’est que le substitut de souvenirs plus importants. Il n’en reste pas moins que la mémoire autistique apparaît en continuité avec la vie secrète des tendances d’ordre affectif, avec le moi profond, avec le moi en tant qu’il dure, bref avec la durée psychologique au sens de Bergson. Par là elle rejoint dans une certaine mesure ce que le philosophe de l’inconscient a appelé la mémoire pure, la mémoire dynamique, tout en tension et d’ordre spirituel faite de nos tendances vivantes. Elle plonge ses racines dans l’inconscient où le passé semble surtout survivre sous forme affective. [[45]](#footnote-45)

Mais le jeu est si profond et si attachant, non seulement parce qu’il lie à notre inconscient, mais aussi parce que s’établit à travers [39] lui une participation unique avec une sorte d’inconscient du monde. Au sens propre du terme, l’imagination ludique symbolise avec le monde, c’est-à-dire se confond avec ses virtualités les plus profondes grâce à un mode de participation magique. Dans la pensée rationnelle, le signe et le signifié sont unis de manière conventionnelle et neutre, et l’objet de la pensée est indépendant de la pensée elle-même. L’ordre des significations peut changer sans que l’ordre de la pensée ne le répercute. Au contraire la pensée symbolique à l’œuvre dans le jeu fait corps avec la chose représentée. Conformément à l’étymologie du symbole, qui rappelle que le symbole n’a rempli sa fonction que lorsqu’on fait se rejoindre les parties d’une tessère brisée en deux en signe de reconnaissance et de solidarité, le symbole implique un lien vital entre les deux parties qui le constituent parce que seule la réunion de ce qui est séparé crée la signification. Autrement dit, dans la conscience symbolique, la pensée fait corps avec l’objet qui est comme la moitié de ce dont la pensée est l’autre moitié.

Or, dans le jeu, l’enfant croit avec ferveur à l’existence de ses créations, même à l’intérieur de la conscience qu’il joue. Il adhère à la fonction imaginaire prêtée à l’objet, parce que cette fonction révèle la malléabilité mystérieuse des choses à prendre des formes cachées par la perception ; la conscience participe à cette possibilité du monde à s’ouvrir à d’autres sens que ceux imposés par l’espace socialisé et utile : le bâton qui est cheval livre à l’enfant ses profondeurs fascinantes puisque, derrière les apparences, se trouvent l’infinité des possibilités vécues magiquement par une imagination ouverte. L’identification du bâton au cheval mêle inextricablement la pensée de l’enfant qui pose la signification et le monde qui la propose en se démultipliant. Dans ce pacte tacite et étrange se cache toute la vertu du jeu qui est une exploration simultanée des profondeurs de soi et du monde. C’est pourquoi d’ailleurs le vrai jeu se joue mieux avec des objets naturels polyvalents qu’avec des objets artificiels, ou jouets, dont la finalité limite les recréations et diminue l’intensité de cette adhérence symbolique. Le jouet est souvent vite épuisé et l’enfant préfère retourner vers des objets en apparence plus pauvres mais dont la pauvreté fonctionnelle est précisément la garantie d’une activité magique plus grande. En fin de compte l’activité symbolique au sens primitif du terme s’identifie à la magie qui est précisément la technique d’action de l’homme sur les symboles ou des symboles sur les hommes. Dès lors réapparaît la possibilité de jeter un pont entre le ludisme enfantin et la pensée primitive dont les phénotypes sont fort semblables.

[40]

Le lieu du jeu n’est ni le réel ni l’irréel :
c’est le surréel

En résumé, le jeu paradigmatique de l’enfant, à l’âge critique intermédiaire entre le stade quasi végétatif, où ne font que s’amorcer les cadres fondamentaux d’une vie consciente, et le stade où l’enfant se socialise, nous apparaît comme un mode de vie capital, comme une structure véritable de l’esprit, probablement commune à l’ontogenèse et à la phylogenèse, caractérisée par une richesse mal soupçonnée dans une approche superficielle, richesse qui pourrait s’expliciter dans les termes suivants :

1) Le jeu est une certaine organisation de la conscience dans sa manière d’être face au monde. Autrement dit, l’organisation imaginaire du monde précède la rationnelle et est par là la première mise en ordre des choses. Et ce au sens profond où l’on peut dire avec Bachelard que l’imagination, et donc ici la conscience ludique, est moins formation du monde que déformation.

2) Le jeu n’est pas une adaptation au monde puisque tout dans le jeu est issu de la négation des limites imposées au monde, mais il n’est pas non plus fuite dans un irréel, refuge dans une conduite régressive pathologique qui déterminerait un blocage de la conscience et tomberait dans une conduite de répétition par appauvrissement des matériaux. Dans le jeu au contraire il y a une spontanéité, un dynamisme de la recréation qui suppose en outre une sorte de réaction, de « feed-back » du monde sur le sujet, qui permet à son tour une auto-régulation psychique et aussi un progrès des fonctions mentales dans leur ensemble. Par conséquent le jeu nous semble appartenir, plutôt qu’au réel ou à l’irréel, à un surréel. « Qu’il y ait « surréalisme » du jeu, cela ne peut être mis en doute : « irréalisme », non ... L’action mobilise toutes les ressources de son (joueur) esprit et de ses sens. Ce trait qui le rapproche de l’artiste, les distingue l’un de l’autre du fou délirant ». [[46]](#footnote-46)

3) Enfin l’imagination par sa maturation propre au contact du monde va peu à peu compliquer les fonctions psychiques et permettre dès lors une évolution de l’enfant. Le jeu est donc bien création de soi, mode d’exploration et de simulation de la vie qui va par là même s’intérioriser progressivement. Par cette « poésie de l’action », suivant le mot d’Alain, l’enfant apprend en même temps l’action elle-même. C’est pourquoi « ce qu’il faut considérer, ce n’est donc pas l’objet dont se joue le sujet, mais le rôle que ce dernier joue, rôle au travers duquel, dans une certaine mesure, [41] il se crée lui même. Tenant entre ses mains un objet rond qui simule le volant d’une automobile, il ne prend pas cet objet pour un volant, ne croit pas que c’est un volant, mais il se prend lui-même pour un automobiliste, et dans cette mesure, pour quelques instants il est automobiliste. Ce n’est pas l’objet que transfigure le joueur, mais le joueur lui même ». [[47]](#footnote-47)

DU JEU PARADIGMATIQUE
AUX JEUX PERVERS

Le jeu : transgression d’une norme ?....

Cette esquisse d’une psychologie et d’une métaphysique du jeu achevée, nous voudrions à présent insister sur la permanence et même sur la prolixité des conduites ludiques chez l’homme, mais pour arriver cette fois à la conclusion que le jeu se détache de ses possibilités libératrices et formatrices, pour se terminer dans certains cas dans une profonde aliénation de la conscience. Tout en évitant un inventaire des jeux — puisque l’objet de notre réflexion est l’intention ludique latente à tous les jeux — nous voudrions suggérer que le jeu chez l’adulte peut progresser imperceptiblement jusqu’à des formes niant complètement l’essence du jeu lui-même. Dans un premier temps, le jeu va consister en une soumission à une règle, qui lui enlève déjà cette part de liberté et d’imagination qui caractérisait le jeu de l’enfant ; dans un second temps, le jeu rompra tout lien et avec l’extériorité du monde et avec l’intériorité du sujet en devenant jeu pour le jeu. Dès lors il s’engage dans la voie sans issue de sa propre négation, voie dont maints phénomènes culturels contemporains pourraient donner une illustration inquiétante.

Certes, il est rare d’assister chez l’enfant à l’éclosion de jeux absolument instantanés, qui disparaîtraient, aussitôt constitués. Le jeu suppose toujours, pendant un intervalle de temps variable, mais significatif, une certaine continuité et permanence que peut seule procurer l’adoption de certaines normes délimitant le jeu. Par conséquent, lier la soumission à des règles du jeu, à une chute de tension du jeu, à un saut vers une impureté, signifie seulement que le jeu semble incompatible avec un conformisme et une systématique, imposés de plus de l’extérieur par une tradition ou un modèle ou des participants accidentels. Dans ce cas, le joueur est contraint d’adapter ses actes spontanés à une logique rigide et [42] desséchante. À la limite tout jeu se déroulant suivant une forme à priori et connaissable d’avance entre dans cette catégorie de jeux qui amputent la conscience de sa liberté. « Un déroulement connu d’avance sans possibilité d’erreur ou de surprise conduisant clairement à un résultat inéluctable est incompatible avec la nature du jeu ». [[48]](#footnote-48)

Tels nous semblent être les jeux de société : la spontanéité individuelle et la fantaisie sont expurgées au profit d’une solidarité des joueurs de telle sorte que chaque joueur peut satisfaire ses besoins de jeu, mais sans qu’aucun d’eux puisse s’y voir exercer une vertu créatrice. En un sens, on pourrait dès lors dire que la tricherie dans les jeux réglés est une réaction saine d’un sujet inventant une stratégie lui permettant d’échapper à l’étouffement logique. C’est pourquoi, les enfants trichent plus facilement que les adultes parce qu’ils ressentent de façon plus aiguë la privation de liberté et d’imagination. C’est pourquoi aussi ces types de jeu, élevés d’ailleurs, de manière paradoxale, en modèles du ludisme par le sens commun, sont généralement réprouvés par les moralistes : par cette soumission à des normes objectives, nous sommes livrés à un divertissement suivant l’expression de Pascal, qui, au lieu de nous ouvrir à nous-mêmes, nous décentre et met fin à la genèse d’une intériorité qui est la plus grande marque du vrai jeu. Ici le jeu n’est plus perçu comme une conduite naturelle, mais se déploie au contraire suivant des motivations obscures liées à une fuite devant soi et devant le monde, plutôt qu’à leur découverte. Il serait presque tentant de dire que le jeu à règles retrouve une destination quasi biologique telle qu’elle existe chez l’animal, c’est-à-dire une simple coupure dans une série d’actes vitaux.

Certes, les jeux de société ne sont qu’une forme, très particulière, des jeux ritualisés et des sociologies du jeu nous en révèlent une infinité d’autres. Mais ils nous semblent là encore présenter des aspects symptomatiques, ne serait-ce que parce qu’ils se trouvent à la limite entre le jeu libre et le jeu aliéné. En effet, ces jeux peuvent avoir des destins fort différents : d’un côté, ils peuvent aboutir à une tyrannie totale lorsqu’ils se fixent sur des passions qui transforment l’aridité des règles en objets de fascination, comme cela se rencontre souvent dans les jeux de hasard ou les jeux d’argent. D’un autre côté, les jeux à règles peuvent participer de manière plus efficace et plus directe encore que les jeux symboliques à la maturation psychique et la création de soi lorsqu’ils [43] sont convertis en jeux éducatifs. Par conséquent, le jeu commence ici une destinée ambivalente du fait de sa situation particulière entre la liberté et la nécessité.

Il est vrai que le jeu peut retrouver, malgré et même grâce à l’existence de règles constitutives, ses dimensions primitives de conduite magique et voluptueuse ; le jeu consiste alors à transgresser délibérément des règles qui limitaient le fonctionnement d’attitudes antérieures ou parallèles à ce jeu : telle semble être l’essence universelle de la fête, ce moment cyclique dans toute société où le dépassement légal et légitime des interdits constitue précisément des événements ludiques. On peut dès lors comprendre toute transgression d’un système de règles et d’interdits régulateurs comme un mode ludique, thème qui a guidé par exemple G. Bataille pour fonder à l’intérieur d’une métaphysique de l’amour la notion de jeux érotiques. [[49]](#footnote-49) L’introduction d’un obstacle normatif peut donc devenir, par moment, une étape dialectique du ludisme, mais une telle constatation ne fait que renforcer l’idée d’une ambiguïté foncière des relations entre le jeu et l’existence de règles du jeu auxquelles on se soumet ou que l’on transgresse.

Ou conformisme ?

Mais cette première dégradation de la nature du jeu par rapport à ses formes originelles ne trouve pas seulement une actualisation dans des formes de jeux déterminés, mais aussi dans le comportement global de l’homme socialisé, fortement imprégné d’intentions ludiques, mais aux valeurs tout aussi fragiles et ambiguës que les précédentes. C’est donc au niveau du mode d’existence de l’adulte que nous voyons reparaître une forme de jeu fort différente pourtant du jeu enfantin.

On sait en effet combien nos conduites sociales sont liées à la recherche et à la constitution d’un ou de plusieurs personnages, c’est-à-dire d’êtres joués en fonction d’un modèle choisi ou imposé. Etymologiquement d’ailleurs nous sommes incités à lier notre personne à une intention de dissimulation, mot qui renferme aussi la simulation, de notre nature ou plutôt de notre naturel (le jeu faisant partie de notre nature), puisque en latin « personna » désignait le masque théâtral que l’on revêtait pour jouer. Or nos actes les plus quotidiens semblent également ressortir de cette attitude de transfert sur un personnage. Nous sommes en effet, dans nos [44] évolutions sociales, amenés à constituer des réponses à des stimulations et des obstacles, réponses qui exigent, comme le pensait P. Janet, [[50]](#footnote-50) une certaine tension de nos forces psychiques. Or cette tension exige une gestion et une auto-régulation, en un mot une adaptation au réel, qui supposent des mécanismes d’excitation et de limitation. Des désordres et des inadaptations de cette tension créent précisément des conduites déplacées et inefficaces, comme la dépression ou au contraire l’hypertonie.

Dès lors on pourrait penser que le jeu fonctionne comme un mécanisme de déclenchement d’une tension adaptée ou comme un mécanisme de compensation lorsque la tension adéquate ne peut être atteinte par des impulsions propres. La réponse à l’action nécessaire se trouve donc souvent donnée dans l’élévation fictive à un rôle, qui déclenche alors par choc en retour les conduites efficaces liées au personnage adopté comme modèle. C’est le cas par exemple pour le timide qui joue le modèle négatif de l’homme terrifié devant une rencontre difficile, et ce pour permettre l’écoulement des forces psychiques. Il s’agit en fait d’une régression ludique accentuant les traits et les sentiments correspondants pour résoudre un problème qu’une attitude d’adaptation de la tension à la situation permettrait de supprimer. Le jeu du blocage et de la frayeur vient en même temps nous justifier de l’impuissance devant nous-mêmes et devant les autres. Plus convaincante paraîtra la situation opposée dans laquelle l’obstacle difficile sera dominé par une exagération positive des traits et sentiments : ici le sujet se revêt d’une assurance triomphale, voire même d’audace, en se prêtant une tension toute imaginaire, mais attachée au modèle d’un personnage supérieur. En jouant, on résout provisoirement un problème de tension psychique qui ne peut être spontanément résolu, par suite d’une maîtrise imparfaite de ces forces psychiques constitutives.

On pourrait par conséquent être tenté de conclure que cette attitude ludique est positive et libératrice puisqu’elle permet d’éviter les échecs de nos actions et qu’elle nous donne des élans pour nous assimiler le monde et pour nous y comporter avec une certaine liberté. De fait, nous jouons, dans les trois quarts de nos actions, c’est-à-dire que nous disposons notre comportement en fonction des hommes que nous sommes obligés d’affronter, en prévenant les obstacles par des modèles ludiques qu’il nous suffira d’actualiser. [45] Le jeu est bien utile, en remplissant cette fonction sécurisante et pragmatique ; mais en même temps, ce jeu est là encore une porte étroite parce que porte de secours. Nous ne sommes pas libres de jouer tel ou tel rôle parce que le jeu n’est plus gratuit ; il est une dernière solution avant l’échec total de la réponse et il se déroule donc sur un fond de nécessité, voire même de fatalité comme dans l’émotion. Nous sommes contraints de jouer le triomphe lorsque la finalité de l’action risque d’être compromise par l’inadaptation de notre tension psychique à l’événement ; de même que nous glissons imperceptiblement vers l’émotion lorsque nous surdéterminons la relation humaine à établir. Par ce type de conduite ludique nous mobilisons le moi mais en même temps nous couronnons sa défaite, son éparpillement.

Comme les jeux de société, le jeu ici nous apparaît comme un refuge, une fuite et par conséquent comme un facteur d’aliénation. Certes, sans lui nous ne pourrions évoluer socialement comme nous le faisons dans tout cas non-pathologique ; il n’en reste pas moins que nous nous raccrochons, devant l’impuissance de notre spontanéité, à une règle du jeu, à un « truc » psychologique, à un « deus ex machina », qui impliquent l’abandon de nous-mêmes au profit d’un modèle, d’un conformisme théâtral des rôles tout faits. Cette théâtralisation du monde et cette dédramatisation de notre intériorité menacée par l’échec restent une forme fondamentale de toute conduite ludique, parce que, comme dans le jeu symbolique, nous nous installons d’une certaine manière au monde, nous instaurons un surréel d’essence magique ; mais c’est aussi déjà une première forme aliénante du ludisme dans la mesure où d’une part, la conscience subit des modèles pré-déterminés, sans cette possibilité de varier à l’infini ses réactions devant les choses, et d’autre part, la réalité extérieure n’est plus le support de transmutations désintéressées, mais au contraire ce qui résiste, ce qui s’oppose à notre action.

De l’hypostase du jeu à son annulation :
les nihilismes

L’ambiguïté fondamentale des intentions ludiques précédentes n’est cependant qu’une faible image des ludismes qu’il nous reste à examiner : cette dernière variété va se révéler comme une négation profonde de tous les caractères qui permettaient de faire des jeux symboliques des paradigmes d’existence. Leurs variétés sont probablement indénombrables, parce qu’elles cachent leur nature perverse et déviationniste sous des apparences des plus trompeuses, [46] d’où seul un travail de décryptage et de démystification systématique pourrait les débusquer. Les ludismes pervers s’enferment d’ailleurs dans des logiques redoutables qui les dédouanent, tout en leur donnant le sérieux obtenu par l’abandon manifeste de l’innocence des jeux de l’enfance, dédaignés et trop purs. Ils peuvent se rencontrer dans des horizons aussi divers que toutes les formes d’immoralisme, de sophistique, d’esthétisme et de donjuanisme sur le plan individuel, ou dans le monde de l’art proprement dit et même dans les institutions culturelles et socio-politiques.

Dans une première direction, on va étendre les activités ludiques de manière systématique à tout : on va jouer à tout dans le simple but de jouer. Mais à la différence de l’enfant qui joue avec des objets, on va jouer maintenant avec des valeurs, avec du sérieux. Le monde de la réalité qui était épargné par l’activité ludique, qui s’en tenait à distance et se constituait en monde parallèle, est maintenant pris comme objet des transmutations ludiques. Le jeu suppose donc d’abord une dévalorisation des existences, une désabsolutisation des valeurs, puisqu’il va consister en une variation sereine sur les formes fondamentales de la vie.

Si l’homme sérieux est d’abord l’homme d’une seule vocation, qu’il constitue en destinée, l’esthète d’à présent en est le contraire : il veut ne pas perdre le charme des errances dans la multiplicité et pense qu’il faut goûter de tout en ne s’arrêtant à rien de définitif, et donc de sérieux, parce que tout n’est que prétexte à une simple halte éphémère dans la recherche d’un prétendu absolu. Le jeu n’est plus libre médiation qui nous ramène au centre de l’existence, mais une institution diabolique d’égarement qui autorise, au nom d’une suprême règle du jeu, la négation de toutes les règles et de toutes les normes. Il ne s’agit même plus de se prêter à un personnage ou à une situation pour mieux vivre ensuite, pour éviter un échec dans la vie, mais la finalité du jeu se trouve dans la complaisance à essayer tous les personnages possibles pour le simple plaisir de les connaître. Par là-même, étant disponible pour tout, on n’est fidèle à rien : d’où la porte ouverte au suprême plaisir ludique du reniement du passé qui n’était que péripétie. Là règne le cynisme des alchimies du passé au nom des combinatoires du futur. Une littérature variée nous décrit cette fascination de l’être qui recompose sans cesse par négation de son passé l’ordre de soi et du monde, trouvant là ou croyant trouver là la liberté supérieure. « JE devins traître et je le suis resté. J’ai beau me mettre en entier dans ce que j’entreprends, me donner sans réserve au travail, à la colère, à l’amitié, dans un instant je me renierai je le sais, je le [47] veux et je me trahis déjà, en pleine passion, par le pressentiment joyeux de ma trahison future ». [[51]](#footnote-51)

Cet esthétisme des errances ne va pas sans les justifications sophistiques qui officialisent le mensonge en l’intégrant dans le vertige du jeu. Ici, le langage va être le lieu des jeux les plus divers : on déviera les significations de leur fonction d’expression et de communication. Le sophiste se joue de tout, aussi bien de la vérité que porte le langage que de celui qui recueille la parole. D’une part, pour le sophiste, la vérité n’est plus ce à quoi l’on se heurte et qui entraîne le respect issu de la distance qui nous sépare encore d’elle, mais ce qui le limite et l’irrite parce qu’elle serait une fin au jeu qu’il poursuit. D’autre part, le sophiste en soumettant le discours aux pires variations, sème la déroute chez ceux qui ont la naïveté de le suivre ; le code d’intelligibilité ayant perdu son univocité, la relation de communication est rompue. Les ludismes linguistiques sont donc doublement pervers : ils ouvrent la porte aux solitudes ontologiques en faisant passer la variété des formes pour la profondeur des contenus, et ils sont réduits à la recherche vaine de la puissance, de la tyrannie sur les autres ; leurs prolongements suprêmes s’incarnent dans les tactiques de manipulation des consciences. Comme le disait déjà Platon, les sophistes exercent un art de simulacre : « Vois ces gens-là en train de discuter quelque problème : le sens vrai de ce dont on parle, ils n’en ont cure ; mais faire adopter leurs thèses personnelles, voilà ce qu’ils ont à cœur. » [[52]](#footnote-52) Le ludisme sophistique se fonde en dernière instance sur une transmutation narcissique des vérités, ces vérités qui rappelleraient trop les limites du monde et la propre finitude de l’homme.

Ainsi donc, on peut non seulement jouer avec soi mais on peut jouer aussi avec les autres. Dès lors autrui n’est plus qu’un élément variant et variable dans la grande combinatoire de l’existence. Autrui est contraint d’entrer dans le jeu cruel de tous les Don Juan qui ne jouent plus simplement devant les autres mais avec eux et contre eux. Mais dans la mesure où l’on joue, autrui n’est plus rien qu’une proie à séduire, à goûter, puis à délaisser. Car en lui on ne cherche pas l’altérité mais l’identité. L’autre n’est qu’un miroir de soi, un médiateur pour raffiner le plaisir ludique en le dilatant et le multipliant. Dès lors commence une quête indéterminée à travers les corps et les âmes, où [48] là aussi l’immoralisme du quantitatif remplace « l’éthique de la qualité ». [[53]](#footnote-53) Don Juan aussi ment et trompe comme le sophiste et l’esthète, parce que tromper c’est jouer et que le jeu remplace la vie. L’esthète des hommes est alors semblable au Juif errant, sans patrie, dépossédé de ce centre existentiel à partir duquel la vie prend sens. Don Juan c’est le ludisme tourné en loi d’existence mais aussi en dérision de l’existence. Jouer avec les autres c’est reconnaître un déracinement ontologique, une crise du sens, c’est finalement sacrifier à l’absurde ; dès lors le jeu, suprême vie au départ, en est au contraire la négation dernière. À son paroxysme, le jeu est profonde misère et totale aliénation.

Il serait facile enfin de discerner ce jeu pour le jeu non seulement dans l’homme absurde, fuyant le sens et l’essence de la vie, mais aussi dans les institutions et les valeurs d’une société toute entière, celle dont nous sommes les contemporains surtout. Sous le couvert d’une idéologie libéro-marcusienne qui ne peut plus comprendre le rôle fondamental de la régulation d’une société par des normes et des interdits, se développent des exaltations du spontanéisme érigé en système et de la fête collective permanente, qui ne sont qu’un passage à la limite ou une caricature du ludisme. Partout éclatent les cadres de l’art traditionnel au profit d’une assimilation de l’art à la vie, au moment même où l’on fait de la vie une forme de jeu et donc d’œuvre d’art. Peut-être de nombreuses expériences sont-elles le prélude sincère d’un approfondissement et d’une nouvelle renaissance des formes, mais combien d’autres ne saisissent-ils pas l’occasion de ces libérations anomiques pour célébrer des débauches gratuites et nihilistes ? Dans les courants de l’action-painting, du pop’art, du Living-theatre, des musiques improvisées au gré des absences d’inspiration, combien d’œuvres qui ne sont que des anti-oeuvres conscientes et délibérées. On peut donc voir de toute part le retour de « Dyonisos ludens », [[54]](#footnote-54) retour annoncé depuis les expériences d’éclatement de l’art que l’on a pu voir apparaître, depuis le surréalisme, le théâtre nihiliste. C’est ainsi que le théâtre selon Artaud doit mettre fin au jeu limité au spectacle, pour devenir jeu total, dans lequel il n’y a plus de spectateurs, mais seulement des joueurs. « Il se propose de provoquer les conflits des contraires et de jeter les forces les unes contre les autres afin de [49] déclencher un rebrassement essentiel ; par là il doit être rattaché au dionysisme nietzschéen car il affirme implicitement que tout peut devenir théâtre et que, pour ce faire, il est indispensable d’en finir avec le théâtre en tant que spectacle et rite social ». [[55]](#footnote-55) Dès lors, à travers tous les travaux pratiques des happenings divers et variés, il n’y a plus que « des Dionysies où triomphe le jeu pur, c’est-à-dire un jeu détaché de tout contexte de référence qui, lui, ne serait pas jeu. » [[56]](#footnote-56)

Pourquoi, alors, ne pas étendre au cosmos entier ces fêtes où tout se confond puisqu’il n’y a plus de réel opposé à l’irréel, de beau au laid, de bien au mal, de normal au pathologique ? La radicalisation du « tout est permis » se fond donc dans la philosophie ludique de la vie qui doit se réaliser, s’élargir vers tous les possibles, et actualiser toutes les virtualités. L’espace politique devient entre autres le champ de toutes les mutations rêvées, puisque seul l’essayisme pourra dépasser les déceptions devant des valeurs aliénantes. Pourquoi l’économie ne se mettrait-elle pas d’abord à créer le cadre de la fête totale, au milieu de laquelle les jeux seraient la vie même pour chacun ?

Je rêve seulement d’arriver à une société où les biens de consommation seront produits en très grande quantité et à peu de frais humains. C’est-à-dire une société où on aura le temps de jouer. Et quand je dis « on », je ne dis pas seulement moi, mais tous les ouvriers, les employés, les paysans. Ce que nous devons faire, nous hommes de culture, c’est non pas les emprisonner dans un passé historique, érigé en musée des valeurs, mais leur apprendre à jouer avec les œuvres. Et ce que la peinture moderne a réussi, même cette peinture déjà un peu périmée faite de bouteilles de Coca-Cola et de bandes dessinées, c’est précisément apprendre au spectateur qu’il pouvait jouer. La peinture en profondeur, mettons par exemple Rembrandt, nous pouvons maintenant jouer avec, mais à l’époque je crois que c’était très difficile. Tandis qu’un tableau moderne, regardez Martial Raysse, c’est une invitation directe à jouer. Si j’ai été tellement déprimé par ce révolutionnarisme qu’on a vu depuis deux ans, c’est qu’il faisait machine arrière. Détruire les biens de consommation ? Sûrement pas ! Les rendre surabondants, au contraire. Revenir à une espèce de morale puritaine comme on la prêche en Chine à l’heure actuelle ? Sûrement pas ! Au contraire inonder la société de biens de consommation tellement nombreux qu’ils n’auront plus aucune valeur ; ils cesseront alors d’être aliénants. Alors on commencera vraiment à jouer. [[57]](#footnote-57)

[50]

Dès lors parler de jeu et l’exalter comme valeur de vie et de survie a-t-il encore un sens ? Peut-on parler de jeu lorsque le jeu se retrouve sans son contraire ? Si la vie est d’abord ce qui est sérieux, parce qu’elle nous met toujours au cœur de la finitude et donc du tragique, (même si elle nous donne des élans pour les transcender) comment le jeu peut-il être amené, sinon par usurpation et inconscience, à nier la vie pour la convertir entièrement en sa propre substance ?

LE JEU N’EST QU’UN INTERMÉDIAIRE

Le jeu ne peut donc exister et se légitimer que s’il s’intègre à cette vie, et s’il ne la travestit pas pour mieux l’étouffer. Le jeu est bien l’alpha et l’oméga de l’existence à condition qu’entre ces deux extrêmes subsiste l’alphabet de l’existence dont il ne peut que constituer les entrées et les sorties, c’est-à-dire en exprimer les limites. Quant aux transgressions vers l’infini, elles ne relèvent plus de l’homme, ni donc du jeu, qui ne pourrait qu’en donner des formes illusoires. Seule donc une désabsolutisation du jeu peut le révéler dans son essence poétique, dont la seule fascination suffit déjà à meubler l’inassouvi de toute âme. Par là le jeu est ce qui symbolise notre condition, dans son innocence et son impureté aussi. Le jeu est ce que l’enfant voudrait ne jamais perdre et l’adulte toujours retrouver.

Par le jeu nous récupérons une puissance sur les choses que nous n’avons jamais fini de rêver et de désirer ; par lui nous vivons en plein cœur du mystère démiurgique, qui nous donne aussi les clefs de toutes les aspirations. Mais c’est précisément cette plénitude et cette facilité du jeu qui engendrent toute sa misère. Il est une voie royale pour qui ne le lie pas aux puissances impures du monde socialisé, car le jeu ne collabore à notre salut que dans la mesure où nous lui subordonnons nos intérêts et non si nous les lui sacrifions. Le jeu peut devenir un mode d’existence privilégié seulement s’il ne s’oppose pas à la vie, mais y prépare ; non au sens où le jeu pourrait être récupéré comme occupation pragmatique dans de nombreuses pédagogies, mais au sens où par lui nous apprenons à co-naître la vie, c’est-à-dire à voir en elle plus que ce que le monde des nécessités nous permet d’y voir, sans pour autant confondre le possible avec le réel. Le jeu est donc égal au droit de rêver et de poétiser le monde.

[51]

Par conséquent dans une conclusion déontologique, nous devrions retenir que le jeu peut être la suprême illusion de consciences présomptueuses pour qui il consiste à oublier le monde du sérieux et à le fuir dans des paradis artificiels de la mouvance et de l’errance. Mais aussi et surtout que le jeu n’est pas à classer dans les sous-produits d’esprits pauvres et incapables d’efficacité. Certes ce jeu-là nous semble pour toujours le paradis perdu de l’enfance ; mais qui nous empêche cependant de garder des liens privilégiés avec lui ? Savoir jouer de temps à autre dans le monde de l’enfance ou du moins savoir participer à ses mythes et ses symboles qui nous touchent parce qu’ils nous ont formés, est peut-être la seule morale de l’a-moralisme bien compris du ludisme. Retrouver la saveur primitive de la magie de la poésie enfantine, ce n’est pas tomber dans de prétendus enfantillages, ce n’est pas fuir le monde réel que nous voulons assumer : c’est retrouver ces mondes que nous avons, selon le mot de Hegel, dépassés en même temps que conservés. Et les arcanes de notre âme sont assez larges pour recueillir ces dons merveilleux de l’innocence !

« Mais le vert paradis des amours enfantines ... » (Baudelaire).

*Jean-Jacques Wunemberger,*

Agrégé de Philosophie,
Professeur au lycée de Troyes,
France.



[52]

**Revue CRITÈRE, No 3, “*Le jeu*”.**

**ESSAIS**

LA SINCÉRITÉ

Françoise CHAUVIN

[Retour au sommaire](#Critere_no_3_sommaire)

La sincérité est le grand thème de la nouvelle morale. Mais où est la nouveauté ? Personne n’a jamais douté que la sincérité soit préférable à l’hypocrisie, celle-ci étant définie comme l’art de feindre la vertu dans le but de séduire et de tromper.

Mais l’hypocrisie ne consiste à imiter la vertu que dans la mesure où la vertu constitue un moyen de plaire. Or, il ne semble pas que ce soit aujourd’hui le moyen le plus sûr. Et, à considérer ce qui est « bien vu » ou « bien porté » dans une grande partie de la société actuelle, on songe que Tartuffe aurait intérêt, s’il revenait en ce monde, à renverser sa stratégie. Néanmoins si l’on continue à identifier l’hypocrisie à l’apparence de la vertu, cela tient peut-être à ce que les images qui ont marqué une société sont plus lentes à disparaître que cette société ne l’est à se dissoudre ... De plus, les concessions que nous faisons aux mœurs et aux opinions de notre époque n’épuisent pas notre nature profonde, et nous voyons sans cesse ressurgir dans le langage courant des vérités déjà reniées et oubliées par l’esprit du siècle. « L’hypocrite » reste l’homme vertueux, même dans un temps où rien n’est plus démodé que la vertu et, par là, nous avouons naïvement que le bien garde, au fond, plus de séduction que le mal...

C’est sur cette équivoque que repose le succès du pâle petit intellectuel à la page qui nous « avoue » — en puisant probablement dans son imagination plus que dans sa mémoire — les détails les plus scabreux de son comportement sexuel. — Quelle franchise ! s’écrie en nous une voix qui pourrait être celle de notre arrière-grand-mère accablée par le puritanisme du XIXe siècle. Et, en même temps, nous accueillons ce pseudo-témoignage avec la désinvolture de l’homme « dans le vent » que tout cela intéresse mais n’étonne plus. Les champions de la sincérité gagnent sur les deux tableaux : la révolte contre le conformisme d’hier et la servilité à l’égard du conformisme d’aujourd’hui, le refus des masques tombés en poussière et la contagion des grimaces qui les ont remplacés. Devant ces intrépides enfonceurs [53] de portes ouvertes, l’anachronisme de nos aspirations et l’opportunisme de nos préjugés se combinent admirablement pour faire de nous ce que nous appellerons pudiquement « un bon public »...

Notons au passage que cette sincérité — et cela seul suffit à la rendre suspecte — n’est admise qu’à l’intérieur de certaines limites unanimement respectées : en matière sexuelle, par exemple, où l’inconvenance est entrée dans les conventions. Mais quel scandale si on avouait, avec un « cynisme dégoûtant », à quel point la-faim-dans-le-monde nous laisse l’appétit intact et le cœur léger !

Et, à supposer que cet idéal de sincérité soit parfois sincère, dans quelle mesure n’est-il pas compromis par le déballage systématique de toutes nos émotions, nos passions, nos « pulsions » les plus vagues et les plus fugitives ? Sommes-nous des sacs qu’il ne s’agit que de vider ? Faut-il rappeler l’enchevêtrement inextricable des éléments qui composent notre psychisme ? Toute expression de soi ne peut être qu’une traduction — ce qui implique la transposition et le choix des termes ; nous faisons chaque jour l’amère expérience de ne pouvoir nous exprimer « dans le texte » — faute de quoi la sincérité absolue est inconcevable.

Serrons donc le texte d’aussi près que possible, me direz-vous. Mais je crains qu’ici, comme en littérature, les traductions littérales ne soient pas les meilleures. J’imagine la perplexité d’un homme qui recevrait de sa bien-aimée une lettre ainsi conçue : « Mon amour, se peut-il que je t’attende encore tout un jour ? Que vais-je devenir jusqu’à demain, jusqu’à toi ? Mais sais-tu bien qu’il y a un quart d’heure je ne pensais pas du tout à toi ? Je m’amusais comme une petite folle avec Octave qui est venu déjeuner ici. Au fait il m’a semblé que je te tromperais volontiers avec lui... De là, j’ai fait une promenade dans la forêt, et, de nouveau, ton absence a fait le désert en moi... Là-dessus, je me suis enfoncé une épine dans le pied, et cette légère douleur a chassé ton image de ma pensée, etc. etc. » Toutes ces « confidences » nous éclairent-elles sur la vraie personnalité de leur auteur ? À vouloir mettre de la transparence dans le chaos, on n’arrive qu’à le rendre plus opaque.

Allons plus loin. Une large partie de notre vie imaginative et affective se déroule dans le prolongement et, si j’ose dire, dans la *matière* du rêve. Aussi ne faut-il pas en mesurer la réalité à l’intensité émotive. Je peux avoir une « envie folle » de vous gifler si vous n’admirez pas mon auteur préféré : je n’en [54] ai pas une envie *réelle.* Nous sommes sans cesse entravés par des impulsions de cet ordre. La morale classique, en prêchant la maîtrise de soi, nous aidait à les neutraliser ou, pour revenir à l’admirable langage courant, à ne pas « nous y arrêter », à ne pas « en faire état », à « laisser courir ». Par contre, un des traits les plus dangereux de la mentalité moderne est d’investir le moi accidentel, changeant, anonyme et fluide du rêve, du même statut que l’être conscient et libre sur lequel repose notre identité. Il n’y a pas de forme plus misérable du retour sur soi que cet aplatissement de soi-même, cet attentat contre la hiérarchie intérieure. Car, encore une fois, où est la sincérité ? Dans l’abandon sans discernement à tous les courants qui nous traversent ou dans la construction de soi-même, avec tout ce qu’elle implique de sélection et, par conséquent, d’élimination ?

Il faut songer aussi aux extrapolations, aux surenchères, à la mise en scène qui sont requises, sous prétexte de sincérité, pour donner la consistance des paroles et des actes à ce qu’il y a en nous de plus indéterminé. Les plus banales expériences suffisent à nous apprendre que nous ne cessons d’être maîtres de nous-mêmes que pour devenir nos propres pantins. L’exemple de la colère est caractéristique. Un homme furieux peut se croire sincère en laissant exploser des sentiments qu’il dissimule à l’état normal, mais, en fait, il « en remet », il se joue la comédie à lui-même et, finalement il est plus loin de la vérité dans son déchaînement que *l’homo compos sui* dans sa réserve. Y a-t-il plus de vérité dans l’écroulement d’une maison qui met à nu tous les matériaux qui la composent que dans l’édifice achevé dont l’intégrité et l’harmonie exigent qu’un bon nombre de ses éléments demeurent voilés et comme fondus les uns dans les autres ? Et l’architecte est-il moins sincère que le démolisseur ?

Il n’y a pas d’unité, pas de synthèse sans une certaine *dissimulation* de l’élément. L’analyse isole et « libère » la vérité de chaque élément, mais au détriment de la vérité de l’ensemble. Elle *décompose,* et le sens qu’a pris ce mot, appliqué aux hommes et aux mœurs, nous renseigne assez sur le caractère négatif de l’opération !

C’est dans cette ligne qu’il faut dénoncer les dangers de la vulgarisation actuelle du freudisme. Celle-ci, dans un monde où ne fleurit pas l’esprit de finesse, a fortement ancré l’opinion qu’on avait fait, grâce à la psychanalyse, des progrès réels dans la connaissance du cœur humain. Mais le fait d’avoir plein la bouche de mots comme complexes, refoulement, frustration, etc. [55] n’autorise pas à se prendre pour La Rochefoucauld, Saint-Simon ou Proust ! Il faut plutôt rappeler cette évidence que la falsification systématique, par le langage courant, de concepts cliniques bien déterminés, ne représente absolument rien au niveau de la sagesse universelle.

Mais si la vision psychanalytique du monde finit par nous tenir lieu de philosophie, il ne faut pas s’étonner que le traitement qu’elle propose soit érigé en morale. D’où le défoulement collectif et organisé. On se laisse aller consciencieusement, sans retenue et sans but, au gré des pulsions de l’inconscient ; on ne ressemble plus à rien, et cela s’appelle être soi-même.

En fait on n’est pas plus *sincère* que n’est *inspiré* le poète qui se livre à l’écriture automatique ou le peintre qui sacrifie le figuratif à l’abstrait, sobriquet flatteur de l’informe. La notion d’inspiration éclaire bien la question. Dans une œuvre, tout est gratuit, mais rien n’est laissé au hasard, rien n’est « voulu », mais rien n’est involontaire, rien n’est « au choix », mais tout est libre. L’inspiration a besoin d’être soumise à des lois. Les « règles de l’art » sont un obstacle pour le besoin de représentation réduit à lui-même, mais elles sont le barrage où se concentre la puissance créatrice. Elles n’entravent pas l’élan du génie, mais bien plutôt le génie commence et finit à elles. De même la forme du corps impose son unité et ses limites à la multiplication des cellules. Tandis que leur prolifération illimitée est le fait et le signe des tumeurs malignes. Il n’y a pas d’entéléchie du cancer ...

La sincérité, au vrai sens du mot, est quelque chose d’analogue à l’inspiration. C’est à force de discipline et de maîtrise de soi qu’on devient soi-même. Ne dit-on pas d’un homme en proie à ses passions qu’il « n’est plus lui-même » ?

Si la morale traditionnelle nous invite à sauver les apparences, c’est tout simplement parce qu’on ne peut commencer que par là. Seules les apparences dépendent de nous. L’habit, certes, ne fait pas le moine, mais Dieu ne fait le moine que si nous faisons nous-mêmes l’habit. Et l’habit, en l’occurence, c’est un réseau d’exercices et de pratiques dont la répétition, en unifiant notre conduite extérieure, modifie peu à peu dans le même sens le déroulement intérieur de l’imagination et de l’affectivité. Détour nécessaire, car nous n’avons aucun pouvoir direct sur nos états d’âme et nous ne pouvons commander efficacement qu’à nos muscles.

[56]

Pharisaïsme, s’écriera-t-on. L’objection appelle une double réponse :

1. les seules apparences de la vertu, sauvées par le pharisien, représentent peut-être une valeur supérieure — ne serait-ce que par leur incidence sur la vie sociale — à celle qu’on attribue aujourd’hui à l’exhibitionnisme des passions.

2. le pharisien, loin de lutter contre ses passions, est possédé au contraire par une passion dévorante : celle de sa propre réputation ; et, en cela, rien n’est plus sincère que son insincérité. Le pharisien ne possède pas la moindre trace de l’immense scepticisme qui faisait dire à Pascal : « Vous ne croyez pas, prenez de l’eau bénite, cela vous abrutira et vous croirez ». Chez le sage et le saint, l’ascèse, qui a pour but le dressage du corps, s’accompagne d’une clairvoyance désespérée à l’égard de l’homme, auprès de laquelle la lucidité abstraite des psychologues n’est qu’un jeu d’enfants frivoles. Car la vérité de l’homme — son principe d’unification et de salut — ne réside pas dans le psychologique réduit à lui-même : il y faut l’apport du spirituel et du transcendant...

À cette lumière, l’idéal de sincérité perd beaucoup de son importance. Il ne s’agit pas d’être sincère, mais *d’être* tout court. A partir d’un certain degré d’authenticité, la question ne se pose plus : on sent intuitivement que le dedans et le dehors, l’apparence et la réalité ne font qu’un — et l’évidence arrache spontanément l’adhésion. Cela est si vrai que le seul fait de se demander si un homme est ou n’est pas sincère implique toujours une nuance de mépris. Nous ne recherchons pas la sincérité comme une valeur en soi, mais comme la caution d’une valeur dont nous suspectons l’authenticité. C’est la béquille sur laquelle s’appuie une foi branlante. Quand une femme demande à son amoureux s’il l’aime vraiment autant qu’il le dit, ce qu’elle veut savoir, ce n’est pas s’il est sincère, mais si elle est aimée. — Il est d’ailleurs significatif que nous ne songions jamais à nous poser la question devant les êtres que nous aimons ou que nous admirons profondément. On peut discuter à perte de vue sur le degré de sincérité de Chateaubriand écrivant le *Génie du Christianisme,* mais la seule idée d’appliquer le même critère à un Pascal ou à une Simone Weil apparaît comme une démarche aussi déplacée que superflue. Quelle piètre louange que d’affirmer la sincérité de ces auteurs ! Ainsi on ne fait intervenir la sincérité comme valeur que là où on a toutes les raisons de douter de la présence de valeurs plus hautes. On se rabat sur la sincérité comme sur [57] un produit de remplacement, j’allais dire un prix de consolation ! Cet état d’esprit se traduit par des formules peu enthousiastes comme : « au moins il est sincère » ou « si encore il était sincère ! ». Ce qui signifie : il a ou il aurait des excuses.

Il reste à savoir pourquoi la sincérité est devenue un idéal, et même l’idéal suprême. Tout simplement parce qu’il faut un idéal à l’homme et que, lorsqu’il a récusé tous les autres, c’est le dernier qui lui reste. On exalte la sincérité dans la mesure où l’on ne croit plus à la vérité et où l’on refuse d’obéir à ses normes. Alors l’exhibition tient lieu d’ascèse et le laisser-aller de liberté. Les sagesses et les religions nous montraient le chemin étroit du retour à l’innocence originelle, au terme duquel on pouvait aller nu parce qu’on n’avait plus rien de laid à cacher. On renverse l’ordre des facteurs et on dit : il suffit d’aller nu pour être innocent. — « Idéal » où se combinent la solution de facilité et l’alibi. Pas d’autre règle que l’absence de règles (« il est interdit d’interdire », lisait-on en 68 sur les murs de la Sorbonne »), tu seras pur à la seule condition d’étaler tes impuretés ; la décomposition qui se justifie en s’érigeant en valeur suprême. Ce qu’exprime admirablement le grand mot de Nietzsche : « Tout est faux, tout est permis ».

*Françoise Chauvin,*

Ussel, France.



[58]

[59]

**Revue CRITÈRE, No 3, “*Le jeu*”.**

études

[Retour au sommaire](#Critere_no_3_sommaire)

[60]

[61]

**Revue CRITÈRE, No 3, “*Le jeu*”.**

**ÉTUDES**

le surréalisme
et le jeu

Gabrielle POULIN

[Retour au sommaire](#Critere_no_3_sommaire)

Le jeu est le royaume de l’enfance. Rien n’est impossible à l’enfant qui joue : le hasard obéit à sa volonté ; le merveilleux naît sans cesse de ses moindres gestes. Ne le dérangez pas, il est profondément occupé :

Un enfant est en train de bâtir un village

C’est une ville, un comté

Et qui sait

Tantôt l’univers.

Il joue

Ces cubes de bois sont des maisons qu’il déplace et des châteaux

Cette planche fait signe d’un toit qui penche ça n’est pas mal à voir

Ce n’est pas peu de savoir où va tourner la route de cartes

Cela pourrait changer complètement le cours de la rivière

À cause du pont qui fait un si beau mirage dans l’eau du tapis

C’est facile d’avoir un grand arbre

Et de mettre au-dessous une montagne pour qu’il soit en haut.

Joie de jouer ! paradis des libertés !

Et surtout n’allez pas mettre un pied dans la chambre

On ne sait jamais ce qui peut être dans ce coin

Et si vous n’allez pas écraser la plus chère des fleurs invisibles. [[58]](#footnote-58)

[62]

Le poète et le jeu

Dans ce poème de *Regards et jeux dans l’espace,* Saint-Denys Garneau, pour mieux parler du poète et de son art, se penche d’abord sur l’enfant en train de créer le « paradis des libertés ». Mais cet enfant, comme notre poète, est encore bien sage, qui se contente de refaire dans sa chambre un monde qu’il connaît ou qu’il peut imaginer à partir du réel. Il ne va pas bouleverser l’ordre de l’univers. Il déplace des maisons et des châteaux, soit ! mais ne sait pas mêler l’eau et la terre, ni confondre le haut et le bas : la route sagement se faufile sur un pont comme toutes les routes du monde quand il est temps d’enjamber les rivières ; le pont, lui, se contente de se mirer dans l’eau qui coule ici comme coule la Seine « sous le pont Mirabeau » ; la montagne est en bas, l’arbre en haut. Et, au-dessus de tout cela, l’enfant, avec le poète, contemplent leur fragile création. Ils se tiennent immobiles et vigilants, prisonniers d’un monde qu’ils refont toujours à leur image :

Vienne la nuit sonne l’heure

Les jours s’en vont je demeure [[59]](#footnote-59)

Il le faut, car sans cette présence agissante, l’univers recréé s’immobiliserait. Le poète qui s’est voulu créateur doit, à l’image du Dieu de la Genèse, continuer sa création à chaque instant pour la maintenir dans l’existence. Pour sa plus grande joie, cependant, les mots, qui sont l’argile à modeler, obéissent à son souffle comme les jouets aux mains de l’enfant :

Voilà ma boîte à jouets

Pleine de mots pour faire de merveilleux enlacements

Les allier séparer marier

Déroulements tantôt de danse

Et tout à l’heure le clair éclat du rire

Qu’on croyait perdu

Une tendre chiquenaude

Et l’étoile

Qui se balançait sans prendre garde

Au bout d’un fil trop ténu de lumière

Tombe dans l’eau et fait des ronds. [[60]](#footnote-60)

Tout conventionnels qu’ils soient, le poème et le jeu réservent parfois des surprises à leur auteur. Il arrive, en effet, qu’une [63] des créatures, plus subtile, et plus fragile aussi, échappe à la vigilance de son maître. Entraînée par son propre rythme, l’étoile, « une petite étoile problématique », franchit ses propres frontières. Devant l’œil étonné du poète lui-même, l’étoile apprivoisée tombe dans l’eau et, tel le caillou lancé par un gamin, se met à faire des ronds. À mesure que le jeu se poursuit et que progresse la danse des mots, l’imaginaire timidement se rapproche du réel. Jeux de miroirs et de reflets dont le poète n’est pas dupe, qui n’ose pas encore troubler l’ordre et l’harmonie de l’univers, mais jeux qui le fascinent en lui laissant entrevoir un merveilleux qu’il ne voudrait de lui-même provoquer. Tant qu’elles accomplissaient leurs pas de danse, les « vaines danseuses » de Valéry apparaissaient lointaines et « furtives comme un vol de gracieux mensonges ». Mais que quelques-unes d’entre elles, à l’instar de l’étoile de Saint-Denys Garneau, se détachent du groupe et se rapprochent d’un univers plus particulier et plus concret, le poète, admiratif, ne sait plus poursuivre son jeu. Il semble avoir peur de ses propres audaces et fait silence :

Mais certaines,

Moins captives du rythme et des harpes lointaines,

S’en vont d’un pas subtil au lac enseveli

Boire des lys l’eau frêle où dort le pur oubli [[61]](#footnote-61)

À partir de ce moment privilégié où l’étoile se met à faire des ronds dans l’eau, où la danseuse, paradoxalement, échappe à la danse, où le mot menace de rejeter son propre sens, le poète « classique » se hâte d’achever son poème. Sans doute entrevoit-il une terre nouvelle mais une terre qui lui semble interdite. Il s’arrête au moment où le rythme et les mots allaient l’entraîner, au moment où de la condition de maître il serait passé à celle de serviteur.

Le surréalisme et l’enfance

Au contraire, c’est au seuil de cette terre interdite que, délibérément, le poète surréaliste choisit de s’installer. Des confins où, jusqu’à lui, chacun s’était arrêté, lui, partira : « le merveilleux est toujours beau, n’importe quel merveilleux est beau, il n’y a même que le merveilleux qui soit beau. » [[62]](#footnote-62) II faudra donc aller à sa recherche, le débusquer où qu’il se trouve. L’enfant sort de [64] sa chambre ; il abandonne ses jouets et voici comment il apparaît au poète qui tente encore de s’identifier à lui et à ses jeux :

Au plafond de la libellule

Un enfant fou s’est pendu,

Fixement regarde l’herbe

Confiant lève les yeux :

Le brouillard léger se lèche comme un chat

Qui se dépouille de ses rêves.

L’enfant sait que le monde commence à peine :

Tout est transparent,

C’est la lune qui est au centre de la terre,

C’est la verdure qui couvre le ciel

Et c’est dans les yeux de l’enfant

Dans ses yeux sombres et profonds

Comme les nuits blanches

Que naît la lumière. [[63]](#footnote-63)

Comme dans le poème de Saint-Denys Carneau, il s’agit encore d’un jeu d’enfant. Oui, mais beaucoup plus inquiétant déjà. Point n’est besoin ici de blocs, ni de boîte à jouets. L’univers tout à coup a basculé ; l’espace a acquis une nouvelle dimension qui déroute tous les regards et tous les jeux familiers. Dorénavant, les yeux sombres et profonds vont s’ouvrir aussi sur l’intérieur et projeter sur le monde du réel la douce lumière du rêve. « Ne m’attends pas ce soir, écrivait Nerval à sa tante, quelques jours avant sa mort, car la nuit sera noire et blanche. » [[64]](#footnote-64) Pour le poète « surréaliste », comme pour l’enfant, le jour participe des splendeurs de la nuit, les yeux sombres, « livrés à ce qu’ils voient, vus par ce qu’ils regardent », [[65]](#footnote-65) ont la couleur des nuits blanches. « Tout est transparent. » Et ce jeu est extrêmement sérieux qui permet de confondre le haut et le bas, le blanc et le noir, de mêler le rêve et la réalité. « Tout porte à croire, écrit Breton dans le *Second Manifeste du surréalisme,* qu’il existe un certain point de l’esprit d’où la vie et la mort, le réel et l’imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l’incommunicable, le haut et le bas cessent d’être perçus contradictoirement. Or, c’est en vain qu’on chercherait à l’activité surréaliste [65] un autre mobile que l’espoir de détermination de ce point. » [[66]](#footnote-66) À partir de là, toute la tentative surréaliste peut nous apparaître comme un immense jeu qui, à chaque instant, place aux sources du merveilleux et de la beauté, celui qui s’y abandonne. Breton, lui-même, nous invite à la considérer ainsi : « L’esprit qui plonge dans le surréalisme revit avec exaltation la meilleure part de son enfance (...) C’est peut-être l’enfance qui approche le plus de la ‘vraie vie’ ; l’enfance au-delà de laquelle l’homme ne dispose en plus de son laisser-passer que de quelques billets de faveur ; l’enfance où tout concourait cependant à la possession efficace, et sans aléas, de soi-même. » [[67]](#footnote-67)

Le surréalisme et l’imagination

Les moyens qu’emploient les surréalistes pour atteindre l’objectif ainsi défini pourront paraître dérisoires et disproportionnés comme l’étaient les retours incessants de Nerval au pays de son enfance. Et pourtant les jeux et les rondes revécus dans *les Filles du jeu,* le récit des rêves étranges du poète, ont amené peu à peu cet autre enfant fou à franchir les « portes d’ivoire et de corne » et à atteindre « la nuit noire et blanche » où il a retrouvé Aurélia et, avec elle, son propre visage : « Une étoile a brillé tout à coup et m’a révélé le secret du monde et des mondes. » [[68]](#footnote-68)

D’ailleurs, pour les surréalistes, Nerval était celui qui avait possédé à merveille, selon l’expression même de Breton, l’esprit dont ils se réclamaient. Car n’est pas surréaliste qui veut. S’il faut avoir un certain esprit d’enfance pour participer à l’aventure surréaliste et pour y croire, il faut surtout avoir éprouvé les contradictions de l’individu en face d’une société sclérosée, et les limites de l’homme en son univers. Seul un sentiment de révolte radicale, né d’un scepticisme total à l’égard des institutions qui ont failli à leur tâche de procurer aux hommes le bonheur et aux sociétés l’harmonie et la paix, peut permettre d’accepter d’emblée le surréalisme. Mais aussi cette révolte va-t-elle expliquer l’apparente disproportion entre les moyens et la fin. Les hommes réfugiés dans les châteaux-forts de la logique et de la morale traditionnelle n’avaient réussi jusqu’à ce jour qu’à limiter les ambitions de l’humanité, à ne lui laisser en gage [66] qu’un bonheur étriqué ou à l’abandonner pieds et poings liés à la résignation. La raison a fait son temps. De cela, les surréalistes sont sûrs. Si l’on veut en changer avec le destin de l’homme, il faut maintenant redonner ses droits à l’imagination, retrouver le filon caché qu’ont poursuivi de quelque manière, en d’autres temps, les frères déshérités et honnis : les romantiques allemands, Sade, Baudelaire, Rimbaud, Nerval, Lautréamont, Jarry... Oui, « il faut changer la vie ». Mais l’imagination est traquée depuis si longtemps qu’il faudra beaucoup de patience et de nombreuses démarches pour l’apprivoiser. Et c’est au cours du jeu, en apparence léger et innocent, qu’on aura le plus de chance de la surprendre et de la libérer. La raison, cependant, doit veiller. Il ne s’agit pas de répéter l’erreur passée et de mutiler de nouveau l’homme. Il faut redonner à l’homme les terres en friche de son imagination, mais aussi veiller à ce qu’il garde l’œil bien ouvert ; il faut concilier, et non opposer, le réel et l’imaginaire, faire cohabiter dans l’harmonie raison et imagination. Est assez significative à cet égard l’importance donnée par les surréalistes au jeu d’échecs où tout est fait de calcul et de raison, mais où, à chaque instant, tout devient possible... comme s’il existait un secret accord entre le joueur et ses pièces, comme si, tout à coup, entraient en action ces forces merveilleuses que Breton appelle « le hasard objectif ». Ce jeu, en effet, comme beaucoup des actions de la vie courante, obéit à des sollicitations perpétuelles qui semblent venir du dehors et « nous immobilisent quelques instants devant un de ces arrangements fortuits, de caractère plus ou moins nouveau dont il semble qu’à bien nous interroger nous trouverions en nous le secret ». [[69]](#footnote-69)

« Qui suis-je » ? C’est à cette question qu’il faudra répondre, comme l’auteur de *Nadja„* qui nous donnait une première idée de l’atmosphère dans laquelle voulaient vivre les surréalistes quand il écrivait : « Pour moi, je continuerai à habiter ma maison de verre, où l’on peut voir à toute heure qui vient me rendre visite, où tout ce qui est suspendu aux plafonds et aux murs tient comme par enchantement, où je repose la nuit sur un lit de verre aux draps de verre, où qui *je suis* m’apparaîtra tôt ou tard gravé au diamant. » [[70]](#footnote-70) Les surréalistes s’engagent donc dans de multiples activités qui auront pour fonction de les acheminer petit à petit vers la connaissance d’eux-mêmes et de l’univers. [67] Ils se tiennent aux aguets, se défiant de l’évidence qui, si longtemps, a endormi les hommes. Ils attendent aux portes du « royaume noir », de ce monde défendu « qui est celui des rapprochements soudains, des pétrifiantes coïncidences ». [[71]](#footnote-71) « La porte du mystère, une défaillance humaine l’ouvre et nous voilà dans les royaumes de l’ombre. Un faux pas, une syllabe achoppée révèlent la pensée d’un homme. Il y a dans le trouble des lieux de semblables serrures qui ferment mal sur l’infini... » [[72]](#footnote-72) Sous la lumière moderne de l’insolite, chacun va donc tâcher à conquérir l’état de grâce exigé de celui qui se livre au jeu et qui croit avec ferveur aux situations, aux êtres, aux merveilles, en somme, que libèrent les forces obscures du jeu.

Les jeux surréalistes

Non, il ne s’agit plus de faire de la littérature ou de la philosophie, elles aussi ont fait leur temps, mais de vivre ... Et le jeu, qui décuple la puissance du regard et du désir, est une forme intense de vie. Peuvent être considérées comme des formes du grand jeu ces longues promenades dans la cité où l’on déambule à travers les rues sans but pratique, dans un état d’attente totale, à la façon des écoliers qui musardent et tombent en arrêt devant le moindre objet insolite ; où l’on espère à tous les tournants la rencontre qui changera la vie, si l’on sait interroger « la transparence des passants dans les rues de hasard ». [[73]](#footnote-73)

 Courir et courir délivrance

Et tout trouver tout ramasser

 Délivrance et richesse

 Courir si vite que le fil casse

Au bruit que fait un grand oiseau

 Un drapeau toujours dépassé. [[74]](#footnote-74)

C’est dans une de ces promenades que Breton nous dit avoir rencontré Nadja, « l’âme errante », et qu’Aragon se mit à concevoir une mythologie en marche qu’il appela mythologie moderne. À Paul Eluard fut aussi donnée dans les rues de Paris, sous le nom de Nusch, la femme, cette médiatrice unique dont [68] rêvèrent tous les surréalistes et dont Breton nous parle longuement dans l’*Amour fou* et dans *Arcane 17.*

Jeux encore que ces sommeils provoqués pendant lesquels chacun se surprend à rêver à haute voix : « Dormir, la lune dans un œil et le soleil dans l’autre. » [[75]](#footnote-75) Depuis si longtemps, comme le dit la chanson populaire, « le soleil a rendez-vous avec la lune ». C’est dans les yeux des surréalistes que se rencontrent enfin la nuit et le jour, le rêve et le réel. De cette rencontre sont témoins les récits de rêve, les textes d’écriture automatique, ceux qu’on trouve entre autres dans *les Champs magnétiques, Clair de terre* et *Poisson soluble,* textes qui portent, au milieu de scories, la trace du diamant noir, nouvelle pierre philosophale que les surréalistes n’ont pas désespéré de découvrir.

Cette recherche est à la fois personnelle et collective. L’on fera donc une place de choix aux jeux de société. Quand il s’agit de libérer l’inconscient, aucun moyen, fût-ce le plus humble, ne doit être négligé. On se rassemblera volontiers autour d’une table, dans un café. La seule boisson dont on use alors et dont on abuse est le café reconnu pour ses vertus stimulantes. Tout le reste, boissons et drogues, est proscrit. La nuit, en effet, ne doit s’achever ni dans l’abrutissement ni non plus dans les « paradis artificiels ». Telle une vigile sacrée, elle doit, au contraire, conduire vers plus de conscience, aux portes du merveilleux. « Le cadavre exquis boira le vin nouveau » fut l’une des premières phrases dictées aux surréalistes par l’inconscient collectif et l’un des premiers indices de l’efficacité de leurs jeux de société. Ces jeux iront se multipliant et se perfectionnant, sans toutefois qu’on cherche à s’y attacher. Comme l’on fait des coquilles vides et des écailles, l’on se hâte même de les rejeter quand ils ont livré leur part de merveilles.

Curieux et vigilants, les surréalistes allaient être amenés ainsi à s’intéresser d’une façon très active aux maladies mentales. Cet état que les hommes ont convenu d’appeler la folie ou la démence ne pouvait pas ne pas captiver des hommes voués par leur fin elle-même au paradoxe et aux contradictions. « Les confidences des fous, je passerais ma vie à les provoquer. Ce sont des gens d’une honnêteté scrupuleuse, et dont l’innocence n’a d’égale que la mienne. Il fallut que Colomb partît avec des fous pour découvrir l’Amérique. Et voyez comme cette folie a pris [69] corps, et duré. » [[76]](#footnote-76) Mais quel homme saura tirer parti de ces états privilégiés s’il n’est lui-même à la fois dément et sensé ? Le jeu consistera donc cette fois à simuler la débilité, la manie aiguë, la paralysie générale, le délire d’interprétation et la démence précoce. Toutes les étapes de ce jeu tragique sont consignées dans *l'immaculée conception* qui demeure l’un des plus impressionnants témoignages du sérieux et de la profondeur des recherches surréalistes.

Parmi les moyens auxquels eurent volontiers recours les surréalistes dans leur tentative pour apprivoiser le merveilleux, il en est un pour lequel ils ont toujours eu une particulière prédilection et c’est l’interrogation des cartes dont les images semblent les avoir fascinés. L’une des pages les plus révélatrices de Paul Eluard s’intitule précisément « La Dame de carreau » ... Qui est-elle cette dame mystérieuse qu’il retrouve constamment dans son jeu, à ses côtés ? « Les cartes, confie-t-il à la fin de ce texte, ont dit que je la rencontrerai dans la vie, *mais sans la reconnaître*. » [[77]](#footnote-77) Aussi arrivera-t-il souvent au poète de donner à celle qu’il aime le visage de cette dame livrée à son jeu par le hasard :

Femme avec laquelle j’ai vécu

Femme avec laquelle je vis

Femme avec laquelle je vivrai

Toujours la même

Il te faut un manteau rouge

Des gants rouges un masque rouge

Et des bas noirs

Des raisons des preuves

De te voir toute nue

Nudité pure ô parure parée

Seins ô mon cœur [[78]](#footnote-78)

Breton aussi cherche la clef de son destin dans les cartes. Il se sert toujours du même jeu parce que dans ce jeu la dame de pique est plus belle que la dame de cœur. Mais son interrogation se fait en dehors de toutes les règles traditionnelles sinon en dehors d’un code personnel invariable et assez précis : « Le mode de consultation auquel allait et va encore ma prédilection [70] supposa presque d’emblée la disposition des cartes en croix (au centre ce que j’interroge : moi, elle, l’amour, le danger, la mort, le mystère, au-dessus ce qui plane, à gauche ce qui effraye ou nuit, à droite ce qui est certain, au-dessous ce qui est surmonté). » [[79]](#footnote-79) À un autre jeu de carte, celui du Tarot, Breton empruntera les principaux éléments et les symboles les plus expressifs *d’Arcane 17,* qui est à la fois un chant d’amour et un essai de création d’un mythe qui réponde à son désir et à l’attente de l’homme moderne.

On le voit, tous les jeux surréalistes sont étroitement liés à la vie et liés à l’amour. Ils sont destinés à changer le destin de chacun des êtres qui s’y livrent avec tout le sérieux dont ils sont capables. Et les surréalistes doivent jouer : ils sont embarqués. C’est un pari nouveau que celui-là, le pari moderne, lui aussi d’ailleurs sous l’emprise du hasard. Mais ce dernier a changé de nom. « Objectif », comme le qualifie Breton, plus diffus que le hasard antique qui était presque synonyme de fatalité, il met en évidence « les liens de dépendance qui unissent les deux séries causales (naturelle et humaine), liens subtils, fugitifs, inquiétants dans l’état actuel de la connaissance, mais qui, sur les pas les plus incertains de l’homme, font parfois surgir de vives lueurs. » [[80]](#footnote-80)

Sonnant les cloches du hasard à toute volée

Ils jouèrent à jeter les cartes par la fenêtre

……….

Et la terre devint à se perdre nouvelle. [[81]](#footnote-81)

Pour que la terre ainsi se transforme, chacun doit être attentif au moindre signe, disons mieux : au moindre signal. Il existe, pour qui sait les voir, dans les rues, sur les places, en pleine campagne parfois, des objets bizarres, sans utilité apparente et qui semblent avoir pour seule fonction d’être, selon l’expression de Breton, « le merveilleux précipité du désir ». [[82]](#footnote-82) Jeu aussi que cette recherche de l’insolite, car « l’insolite est inséparable de l’amour, il préside à sa révélation aussi bien en ce qu’elle a d’individuel que de collectif ». [[83]](#footnote-83) Il existe d’ailleurs des jouets surréalistes, qui ne sont pas du tout des jouets pour enfants, comme il y a « des contes à écrire pour les grandes personnes, des contes encore presque bleus ». [[84]](#footnote-84) Parmi ces jouets provocateurs, [71] la poupée de Hans Bellmer tient une place de choix. Ce n’est pas une poupée naturaliste, mais une créature fantastique, mystérieusement mue dans toutes ses parties par une « boule de ventre », une poupée à deux paires de jambes qui va susciter les rêves érotiques.

Il était inévitable que la poésie se trouvât mêlée de près à la longue quête surréaliste, puisque, selon Breton, « le langage a été donné à l’homme pour qu’il en fasse un usage surréaliste ». [[85]](#footnote-85) Mais pour cela, il a fallu la distinguer soigneusement de la littérature. « La poésie doit être faite par tous », avait déjà proclamé Lautréamont ; cette affirmation, les surréalistes la reprennent pour leur compte. Dans le même élan qui les entraîne vers l’amour et vers le jeu, ils se livrent à la poésie. Les mots, pour peu qu’on les laisse libres, savent jouer ; ils peuvent faire l’amour. Éluard écrit un livre qui est, par son titre même, la parfaite illustration de cette croyance : *L’Amour la poésie.*

La terre est bleue comme une orange

Jamais une erreur les mots ne mentent pas

Ils ne vous donnent plus à chanter

Au tour des baisers de s’entendre

Les fous et les amours [[86]](#footnote-86)

……

De cette rencontre des mots rapprochés d’une façon arbitraire vont surgir les images les plus audacieuses peut-être de toute l’histoire de la poésie. Et cette rencontre est, à l’origine, un jeu auquel encore une fois semble présider le hasard objectif. « Nous jouions avec les images et il n’y avait pas de perdants. » [[87]](#footnote-87) Comme s’il existait entre les mots en liberté et l’inconscient du poète des liens de dépendance, eux aussi « subtils, fugitifs et inquiétants ». Du choc des mots jaillit la « lumière de l’image ».

À cette démarche-là s’apparente celle des peintres surréalistes. Si Ernst, Chirico, Tanguy, Miré laissent se rapprocher sur leurs toiles les objets les plus hétéroclites, c’est pour assister, émerveillés, à la naissance d’une terre nouvelle. Comme les poètes, ils sont sous l’emprise d’une force qui agit « sur l’esprit à la manière des stupéfiants ». [[88]](#footnote-88) Surgissent alors des images semblables [72] à celles nées de l’opium, images qui s’offrent à eux et « donnent à voir » le merveilleux dont ils sont toujours à l’affût.

Tels sont donc quelques-uns des jeux auxquels s’adonnent les surréalistes, eux qui ne savent plus distinguer la poésie et la vie : « Le jeu appartient à la catégorie poésie expérimentale (...) Le meilleur jeu alimente son exaltation moins dans les images prédéterminées d’un aboutissement que dans l’idée de la perpétuité de ses suites inconnues. Le meilleur jouet sera donc celui qui ignore tout du piédestal d’un fonctionnement posé d’avance, celui qui, riche en applications et en probabilités accidentelles comme la plus misérable des poupées de chiffons, affrontera l’extérieur pour y provoquer ardemment par-ci, par-là, ces réponses à toute attente : les soudaines images du *Toi. »* [[89]](#footnote-89)

Le surréalisme et l’attente

L’enfant joue parce qu’il veut déjà éprouver sa liberté, combattre, vaincre, être un homme en imitant les adultes avec lesquels il est appelé à vivre ; le surréaliste, qu’il soit peintre ou poète, se livre au jeu parce qu’il veut découvrir son vrai visage, son visage total, celui qui a été effacé avant même que de naître, par le soin des « dresseurs ». C’est pourquoi, au cours de ses multiples activités, il ne doit jamais perdre conscience de lui-même ; le surréalisme le soumet mais ne l’aveugle pas. Il ne s’agit pas de s’illusionner, de se dédoubler, — d’où sans doute le rejet par les surréalistes du théâtre comme d’une tricherie au cœur du jeu, — mais, avec tout ce que l’on est de partir à la conquête de soi : « Qui vive ? Qui vive ? Est-ce vous Nadja ? Est-il vrai que l’au-delà, tout l’au-delà soit dans cette vie ? Je ne vous entends pas. Qui vive ? Est-ce moi seul ? Est-ce moi-même ? » [[90]](#footnote-90)

Bien souvent, les jeux surréalistes s’achèvent ainsi sur une interrogation. Le problème posé est trop vaste ; l’objectif, trop absolu pour que des démarches fragmentaires et, disons-le, très disproportionnées par rapport à leur fin, puissent aboutir à autre chose qu’à renvoyer comme un écho parfois affaibli la question initiale. « Qui suis-je », disait Breton au début de son aventure avec Nadja. Comme à Colin-Maillard, il a prêté attention à tous les signes qui auraient pu amener la « reconnaissance ». À la fin, non seulement ses yeux ne se sont-ils pas dessillés, mais le bandeau qui les couvrait s’est encore appesanti. D’une question [73] d’identité, posée presque dans l’abstrait, Breton est passé à une question de vie, comme si la recherche était partie de trop loin, comme si la question, trop vaste, avait été mal formulée et que tout fût à recommencer. « Qui vive » ? demande maintenant Breton. La question demeure sans réponse. Les uns après les autres, les jeux seront abandonnés. Et ne subsistera du surréalisme qu’une longue interrogation sur le sens de la vie, de l’amour et de la mort. C’est d’ailleurs par le biais de cette interrogation, et non des jeux qu’il a suscités, que le surréalisme a des chances de nous atteindre aujourd’hui. Mais, parce que certains de ces jeux, ceux du *Paysan de Paris,,* de *Nadja,* de *l’Amour fou,* de *l’Amour la poésie,* ont puisé dans la poésie un ferment indestructible, ils vivent encore par eux-mêmes et témoignent à leur manière de la force et du sérieux d’un mouvement qui, à un moment donné, a secoué le monde moderne. Les jeux, aujourd’hui, ont changé de nom et de forme ; l’esprit qui animait les surréalistes s’est transmis à travers le temps. Grâce à Breton, à Aragon, à Eluard, à Béret, à Char, il reste du surréalisme autre chose que des documents : l’inquiétude demeure et la flamme continue de se communiquer. Ici et là, les jeux reprennent sous la puissance d’œuvres toujours vivantes ; l’enjeu reste le même, attirant et inaccessible : l’unité de l’être, l’unité de la pensée, l’unité de l’univers. Tant que cet enjeu ne sera pas obtenu, il y aura place pour le jeu et pour la poésie :

On a décidé de faire la nuit

Pour une petite étoile problématique [[91]](#footnote-91)

On sait, depuis le surréalisme, que la nuit n’est jamais totale, car il y a toujours ici ou là quelqu’un qui veille et qui redit en son langage que le jeu est une façon de préparer la venue de la lumière. « J’aimerais que ma vie, écrivait Breton, ne laissât après elle d’autre murmure que celui d’une chanson de guetteur, d’une chanson pour tromper l’attente. Indépendamment de ce qui arrive, n’arrive pas, c’est l’attente qui est magnifique. » [[92]](#footnote-92) Le surréalisme est par excellence un jeu de l’attente, beaucoup plus sérieux qu’on veut bien le croire, parce que, comme le jeu authentique, il est total, gratuit, et toujours prêt à être repris.

*Gabrielle Poulin,*

Professeur de Littérature,
en congé d’étude,
Collège Ahuntsic.



[74]

**Revue CRITÈRE, No 3, “*Le jeu*”.**

**ÉTUDES**

valérY et le jeu

Jeanne-Marie GINGRAS

*L’âme est la femme du corps. Ils n’ont pas le même plaisir, ou du moins, rarement ils l’ont ensemble. C’est l’extrême de l’art (...) de le leur donner*. [[93]](#footnote-93)

[Retour au sommaire](#Critere_no_3_sommaire)

Associer à la notion de jeu celle de plaisir, de fantaisie, de satisfaction personnelle et vouloir ensuite y ajouter le nom de Valéry peut étonner, tant ce nom éveille une impression d’excessive aridité chez le lecteur moyen. Il n’est à cet égard qu’à rappeler le personnage de Teste dont la femme avait peur qu’il ne se rendît invisible à force de contention intellectuelle. [[94]](#footnote-94) Tentons néanmoins de parler de Valéry et du jeu en plaçant effectivement ces propos sous le signe du plaisir, sans pour autant renoncer à parler de l’esthétique valéryenne. À quel tour de prestidigitation faudra-t-il alors faire appel ? Il suffit tout simplement de faire voler en éclats les nombreux préjugés dont cette œuvre est victime et oser l’aborder en elle-même, sans vouloir la forcer à s’insérer dans quelque armature préfabriquée. Peut-être réussirons-nous ainsi à ébranler un tant soit peu le mythe de Valéry pour laisser vivre le Valéry mythique dont l’écho résonne en chacun de nous...

Une image controversée

Pour accentuer les traits de « l’intellectualisme prémédité » [[95]](#footnote-95) d’un Valéry qu’on veut à tout prix froid, méthodique jusqu’à la manie et se complaisant

(...) sans fin dans (s)on propre cerveau… [[96]](#footnote-96)

[75]

on est prompt à rappeler l’aveu de celui qui affirmait ne point regretter « quatre années passées à tenter à chaque jour de résoudre des problèmes de versification très sévères » [[97]](#footnote-97) ou proclamant à qui voulait l’entendre qu’il « n’aim(ait) que le travail du travail » [[98]](#footnote-98). Ces propos semblent ne laisser aucune place au plaisir et à la fantaisie, mais au contraire confirmer que Valéry « n’a pas vécu, mais médité, tout ce qu’il a écrit », [[99]](#footnote-99) étant bien celui chez qui domine une rigueur desséchée de l’intellect. On peut toutefois créer la confusion chez le lecteur en mettant sous ses yeux des affirmations diamétralement opposées, montrant Valéry comme celui « qui ne connaît, qui n’aime que le corps » [[100]](#footnote-100) ou rappelant l’affirmation du jeune homme de quinze ans qui disait éprouver « l’horreur des choses prescrites et l’amour de sa fantaisie ». [[101]](#footnote-101) Affirmation reprise d’ailleurs par le quadragénaire qui se dit toujours « glacé par le geste autoritaire et le sentiment de la contrainte ». [[102]](#footnote-102) Ne fronçons pas toutefois trop tôt les sourcils devant tant de jugements contradictoires, car ils sont la preuve certaine d’une vigoureuse vitalité dont Valéry aurait été le premier à se réjouir. [[103]](#footnote-103)

Ne nous attardons pas à ces querelles, mais cherchons, malgré le cadre restreint de ce travail, à mettre en lumière les droits réels du plaisir et de cette délicieuse liberté que Valéry chantait avec tant d’ardeur au moment de la libération de Paris ; celle qui, disait-il, « fait s’éployer à l’extrême dans nos poitrines, je ne sais quelles ailes intérieures dont la force d’enlèvement enivrant nous porte. » [[104]](#footnote-104) Nous prémunissant contre nos habitudes invétérées à tout vouloir aborder rationnellement, le jeu offre donc un excellent biais par lequel nous pourrons mettre en valeur un aspect trop peu souligné par la critique. Celui-ci apparaît [76] d’une part, dans une conception générale de l’art qui est fondée sur l’expérience existentielle de l’homme valéryen et d’autre part, dans ses réflexions sur l’activité créatrice et jusque dans le poème qui, dit Valéry, « doit être une fête ». [[105]](#footnote-105)

En effet, d’emblée, l’art apparaît comme une activité dont le but n’est autre que le plaisir du créateur d’abord et du lecteur, par la suite. Témoin, cette définition on ne peut plus probante où Valéry explique que tous « les arts ont été créés pour perpétuer, changer, chacun selon son essence, un moment d’éphémère délice en la certitude d’une infinité d’instants délicieux. *Une ouvre,* ajoute-t-il, *n’est que l’instrument de cette multiplication ou régénération possible*. » [[106]](#footnote-106) Mais pour comprendre la portée d’une telle définition il faut, sans aucun doute possible, mieux voir quel désir, quelle puissante demande de soi l’art est appelé à combler. Pour ce faire, cherchons les racines existentielles de l’esthétique valéryenne ou, comme le dit Valéry, cherchons les « *forces* qui engendrent les actes et les formes ». [[107]](#footnote-107) Celles-ci sont des forces de vie qui cherchent à se frayer une voie vers la lumière. Le désir que l’art est destiné à assouvir chez Valéry, est celui de pouvoir être soi-même, de connaître le jeu harmonieux et total de soi en tant qu’être intelligible *et* sensible. Examinons donc l’expérience existentielle de l’homme valéryen telle que révélée par l’œuvre, après quoi nous comprendrons mieux en quoi l’art est ce jeu grâce auquel Valéry croit pouvoir se rapprocher de soi.

Une « dissonance incarnée :
et l’homme est-il autre chose » ? [[108]](#footnote-108)

Même le lecteur le moins averti ne peut s’empêcher de remarquer l’essentielle amertume qui se dégage de l’œuvre de Valéry, quant à sa conception de l’être humain. Comment, en effet, oublier la tristesse de Tityre, le pâtre poète, qui explique à Lucrèce qu’à son avis,

(...) nos larmes (...) sont l’expression de notre impuissance à *exprimer,* c’est-à-dire à nous défaire par la parole de l’oppression de ce que nous sommes… [[109]](#footnote-109)

[77]

ou l’ironie de Socrate racontant à Phèdre la création du monde, puis celle des humains, avec un « reste de fange » ; [[110]](#footnote-110) ou le dépit du vieux Faust « excédé d’être une créature » ? [[111]](#footnote-111) Une insatisfaction foncière apparaît dans les paroles de ces personnages où l’homme se révèle rien moins qu’une réussite ...

Quelle est cette faille dans l’homme ? Valéry l’indique dans ses *Propos me concernant,* quand il écrit : « Je me trouve intellectuellement en antagonisme fréquent avec ce que je suis organiquement. » [[112]](#footnote-112) L’homme valéryen s’éprouve en effet divisé en lui-même ; d’un côté l’organisme, c’est-à-dire le corps avec sa sensibilité et de l’autre, les facultés intellectuelles de l’homme. Il n’est aucun besoin d’insister sur l’importance, pour Valéry, de l’exercice de celles-ci. Qu’il ait écrit : « J’aime la pensée véritable comme d’autres aiment le nu, qu’ils dessineraient toute leur vie », [[113]](#footnote-113) est assez éloquent et ne fait que confirmer ce que tant de critiques ont proclamé. La raison de l’antinomie ressentie par Valéry ne nous apparaît peut-être pas au premier abord ; à lire par contre dans les *Cahiers :* « Je pense en rationaliste archi-pur. Je sens en mystique », [[114]](#footnote-114) nous commençons à comprendre. Sachant que Valéry définit le mysticisme comme une « sensation élémentaire, et en quelque sorte, primitive, la *sensation de vivre* », [[115]](#footnote-115) il est clair que la coexistence dans un même être d’une sensibilité très grande, donc mise en branle au moindre choc, et d’une intelligence qui cherche à s’exercer dans une grande rigueur, laisse supposer une interférence douloureuse possible.

De nombreuses observations de Valéry nous permettent de voir ce chassé-croisé où la pensée sort le plus souvent perdante au profit de valeurs irrationnelles dont l’homme ne peut se défaire. Le fonctionnement de la pensée est entravé, puis son objectivité menacée par une dépendance vis-à-vis du corps dont la sensibilité est toute-puissante et tyrannique. Qu’il nous suffise de citer un seul exemple où, au lieu d’un penseur recueilli sur soi, tendu vers un point de concentration de toutes ses forces physiques et psychiques, qui l’unifie et lui confère la grande beauté qu’a saisie un Rodin, par exemple, Valéry nous décrit un être humain [78] rendu grotesque par l’anxiété, véritable champ de bataille où l’esprit lutte et se débat avec le corps pour sauver un peu de sa dignité :

**SNAP-SHOT**

L’être anxieux, en sueur, en tension, entre le gaster gonflé, le cœur peinant et accélé, et les yeux fixes sur un point de l’horizon ; luttant, divisé contre soi ; l’esprit aux prises avec le souffle et la pesante présence viscérale ; le nez froncé, battant ; le pied battant en l’air pour faire du temps ; tantôt, respirant avec force comme pour réprimer la puissance intestine qui l’oppresse par un appel, plus ou moins conscient, aux vertus de l’air neuf ; tantôt accablé, anhélant, masse de vie en peine.

Et dans ce système de forces antagonistes en fluctuation, les idées ou les signaux de toute nature mentale, leurs réactions et développements divers ...

Et c’était un homme important… [[116]](#footnote-116)

L’esprit cherche en vain à se dégager de cette « pesante présence viscérale » et se heurte à une sensibilité qui devient d’autant plus tyrannique qu’elle est réprimée. Harcelé, impuissant à mater cette sensibilité folle qui « brouille l*'intensité* avec *l'importance »,* [[117]](#footnote-117)l’esprit est obligé de reconnaître la valeur toute relative de la pensée... Humilié et, en fin de compte, soumis aux caprices de toutes les forces obscures de l’homme, Valéry éprouve une angoisse grandissante devant soi. Dans un passage des *Cahiers,* celles-ci sont assimilées à l’océan qui recèle une vie mystérieuse ; grâce à cette image, Valéry nous fait sentir avec force le vertige que crée chez lui la conscience de la pénible situation dans laquelle l’homme de l’esprit se voit dépassé par les tumultueuses forces qui s’agitent en lui : « Le navire Esprit, écrit-il, flotte et fluctue sur l’Océan Corps ». [[118]](#footnote-118)

L’aspiration à l’unité et à l’harmonie...

Cette trop brève description de l’expérience douloureuse de l’homme témoigne néanmoins de l’hétérogénéité des éléments dont il est composé aux yeux de Valéry. Dans *Paraboles,* Valéry présente ainsi l’homme comme un être hybride qui n’est « ni Ange, ni Bête ». [[119]](#footnote-119) Les définissant tous deux comme des « Existences [79] Pures » et l’homme, n’étant ni tout à fait l’un, ni tout à fait l’autre, est donc ce « bizarre être vivant qui s’est opposé à tous les autres, qui s’élève sur tous les autres, par ses... songes ». [[120]](#footnote-120) Ces songes, grâce auxquels il s’écarte de la ligne animale, sont produits par l’esprit qui, pour cette raison, se sent une certaine affinité avec les anges. Ceux-ci, hélas, restent des

(...) mystères qui brille(nt)

Un peu au-dessus du plus haut degré de (s)oi-même ... [[121]](#footnote-121)

L’ange ne connaît pas la « pesante présence viscérale » et l’animal, en revanche, ne connaît pas ce « bavardage intime » [[122]](#footnote-122) qu’apporte à l’homme la possibilité de réflexion. L’impureté est donc la source de l’insatisfaction foncière de Valéry et elle vient du mélange des natures dont l’homme semble constitué. Devant cette pénible situation, Valéry finit par se demander si l’homme « n’est pas encore à l’état de projet... » [[123]](#footnote-123)

Au cœur même de cette expérience déchirante de la réalité humaine, naît donc et se développe un irrésistible besoin de remédier aux tares que comporte l’homme à l’état brut. Tenaillé d’une part par une sensibilité qui n’accepte pas d’être mise de côté par l’intellect tout absorbé dans son monde abstrait et qui, pour cette raison, l’aiguillonne ; d’autre part, par l’esprit qui ne veut pas davantage être réduit à néant par cette sensibilité tout à coup envahissante et qui, pris de panique, cherche à mater ses « monstres intimes », [[124]](#footnote-124) Valéry avoue avoir « toujours eu peur de (s)es nerfs et (s)on intellect, ajoute-t-il, a toujours travaillé contre eux ». [[125]](#footnote-125) La difficulté vient donc de l’incompatibilité de la sensibilité et de l’intelligence et de la réunion de ces deux partenaires inaptes à un fonctionnement complémentaire harmonieux. Remarquons en revanche que la nostalgie que suscite la pensée des « Existences pures » ne réussit pas à détourner l’homme valéryen de sa propre nature : « je ne suis ni ange ni bête. Mais si j’étais un ange, je voudrais profondément être une bête — Et réciproquement ». [[126]](#footnote-126)

Si donc l’homme n’est pas un être achevé, capable de fonctionner harmonieusement, pour pouvoir vivre, il « n’y a qu’une [80] chose à faire : se refaire. Ce n’est pas simple ». [[127]](#footnote-127) Pour Valéry, il faut tenter de se construire, de corriger ce qui est défectueux dans l’homme ou, en d’autres termes, faire ce qu’il appelle le *« dressage du système humain* ». [[128]](#footnote-128) Il s’agit, en effet, de dresser l’homme, de le rendre capable d’être soi dans une heureuse unité qui opère la fusion du corps et de l’esprit. Ce que Valéry cherche si passionnément tout au long de sa vie, c’est une forme de spontanéité, mais une spontanéité qui n’est ni pure impulsivité, ni froide sommation de la raison, mais libre initiative qui implique la possession de soi, ou mieux encore la parfaite composition de soi à partir des éléments qui constituent l’homme. C’est ce qui explique, par exemple, que pour Valéry, le « spontané est le fruit d’une conquête. » [[129]](#footnote-129) Dans ce contexte, l’art sera le jeu grâce auquel l’homme pourra se créer, en se rassemblant pour créer l’œuvre.

La poésie :
une expérience savoureuse de soi et du monde

Ferme les yeux, me dit mon cœur,

Oublie les Bêtes et les Anges :

Sens-tu ta présence frémir,

Et ta chair n’être plus la même ?

— Ouvre tes bras, me dit mon cœur,

Et que tes mains dans l’étendue

Devinent, touchent et saisissent,

Empoignent, palpent et caressent

Comme une lyre, comme une urne. [[130]](#footnote-130)

Pour Valéry, l’idée de l’activité artistique s’associe indéniablement au bonheur que peut donner le « développement le plus complet d’une personne », [[131]](#footnote-131) mais elle ne se fonde pas pour autant sur une volonté fébrile tendue vers l’édification de l’homme. Au contraire, l’art *donne* d’abord à l’homme, cet écorché vif, cette « masse de vie en peine » souffrant du mélange du corps et de l’esprit, le bénéfice d’un moment d’unité heureuse qui l’enveloppe de la « plénitude de délice » [[132]](#footnote-132) de l’expérience poétique. Alors, tout à coup, le réveil quotidien habituellement si douloureux qu’il exige un moment de répit pour permettre à l’homme de [81] passer « de (s)a condition de chose à celle de bête, et de la bête à l’homme », [[133]](#footnote-133) fait place au

Doux et puissant retour du délice de naître. [[134]](#footnote-134)

L’émotion poétique unifie l’homme et fait « tout l’être se fondre, se rendre à (on) ne sa(it) quelle naissance de confusion bienheureuse de ses forces et de ses faiblesses. » [[135]](#footnote-135)

Du malheureux avorton qu’il était, l’homme devient donc, grâce à l’état de poésie, un être unifié qui se déploie et s’émerveille dans un bonheur et une plénitude d’existence inespérés. Meurtri par ses divisions internes, l’homme valéryen en qui un profond besoin d’une vie différente s’est développé trouve donc une première solution dans l’état poétique qui, hélas, est involontaire, instable et incontrôlable. L’activité de l’artiste suivra, devenant comparable « au plus déraisonnable des jeux » [[136]](#footnote-136) parce qu’elle tentera de soumettre cet instant d’extase à la volonté de l’homme. Ne cherche-t-elle pas, en effet, à « attacher ces états suprêmes de l’âme à la présence d’un corps ou de quelque objet qui les suscite » ? [[137]](#footnote-137)

L’activité de l’artiste, un chemin vers soi

C’est pourquoi Valéry définit la poésie comme un *état* d’abord et un « art du langage » [[138]](#footnote-138)  ensuite. Et c’est en tant qu’ « art du langage » que la poésie devient un jeu dont l’effet est d’offrir l’œuvre d’art au lecteur, mais aussi et surtout de « transformer quelqu’un en soi-même par une voie inconnue de lui, et présent en lui ». [[139]](#footnote-139) Pour Valéry, la solution à l’énigme humaine se trouve donc, paradoxalement, en déplaçant de soi le point d’application des énergies de l’homme, pour les faire converger vers une œuvre à construire : « L’acte de l’artiste est une maïeutique à double sens : car le bloc même qu’il délivre de la statue, lui engendre un homme insoupçonné, aux énergies neuves, au regard frais. » [[140]](#footnote-140) En définitive, il appartient à l’artiste de mettre en jeu toutes les ressources de l’homme et de connaître, par son activité, la joie d’être un homme.

[82]

D’ailleurs une définition donnée par Valéry dans les *Cahiers* enveloppe les deux aspects de la poésie (état et activité) en mettant l’accent sur l’heureuse unité tant recherchée :

Poésie, écrit Valéry, est formation par le corps et l’esprit en union créatrice de ce qui convient à cette union et l’excite ou la renforce (.)

En poétique tout ce qui provoque, restitue cet état *unitif*. [[141]](#footnote-141)

S’il peut, au premier abord, paraître arbitraire de vouloir définir la poésie par l’union du corps et de l’esprit chez le poète, dans une action créatrice qui, à son tour, est orientée vers un effet *« unit if* » chez le lecteur, l’arrière-fond existentiel que nous avons esquissé nous en donne l’explication, en nous montrant le vide que Valéry demande à l’art de combler. « Convenir », « exciter », « renforcer », « provoquer », « restituer », la série de ces verbes tous tendus vers l’unité indique, en elle-même, qu’il ne s’agit pas pour lui d’un état ordinaire. Le bonheur que procure l’art sera donc celui d’unifier l’artiste en appelant toutes ses forces intellectuelles et instinctuelles à collaborer dans la création d’une œuvre.

Le travail, lieu de composition de l’homme

Ainsi s’explique la si grande importance que Valéry accorde au travail et au *« plaisir de faire* » ; [[142]](#footnote-142) en réalité l’artiste a conscience de trouver, dans l’exercice même de son art, une forme d’accomplissement personnel. Dans ce sens, non seulement l’œuvre à créer permet-elle une collaboration de toutes les ressources humaines, mais encore l’exige-t-elle, devenant ainsi le moyen de les rassembler, le « nœud de (leur) différence ». [[143]](#footnote-143) En définissant la poésie comme une « formation par le corps et l’esprit en union créatrice », Valéry insiste sur cette unité qui se construit chez l’artiste dans l’exécution de l’œuvre. Faisant appel aux puissances antagonistes de l’homme, « l’art littéraire » met en jeu simultanément, et même concurremment, la facultés intellectuelles et abstraites et les propriétés émotives et sensitives. » [[144]](#footnote-144) D’une part, la sensibilité si vulnérable de Valéry devient, grâce à l’émotion poétique, non plus une source de souffrance, mais au contraire une enveloppante et chaude sensualité qui augmente la volupté [83] de vivre. D’autre part, l’instantanéité de cette sensibilité, qui la rendait si précaire, sera corrigée par l’action de l’intelligence capable de continuité et qui se met au service de la sensibilité. Pour Valéry, le poète se distingue du poétereau justement par cette ambiguïté que permet l’alliance d’une capacité de sentir accompagnée de celle d’endiguer la foison d’énergie poétique vers l’œuvre à construire.

Lieu de rencontre de toutes « les puissances de la vie et de celles de l’esprit », [[145]](#footnote-145) il n’est donc pas étonnant que l’artiste soit un homme dont « l’être ne se p(uisse) définir que par des contradictions ». [[146]](#footnote-146) Conférant une égale importance à toutes les dimensions humaines et les recueillant toutes en son creuset, jusqu’à la « symphonie qui fait son remuement dans les profondeurs », [[147]](#footnote-147) pour Valéry, le jeu de l’art ne laisse effectivement aucune puissance humaine dans l’ombre, mais les appelle toutes à collaborer pour réaliser ainsi une action humaine complète. C’est uniquement de cette « union créatrice » que pourra naître l’œuvre d’art : « l’acte souverain de l’artiste, (...) pareil à l’ardente, à l’étrange, à l’étroite lutte des sexes, compose toutes les énergies de la vie humaine, les irrite l’une par l’autre et crée. » [[148]](#footnote-148) Elle permet ainsi le jeu total de l’homme qui « se met lui-même au monde en se donnant l’être qu’il donne aux choses. » [[149]](#footnote-149)

Voyant d’abord l’artiste en tant qu’ « inventeur de soi-même », [[150]](#footnote-150) l’œuvre est alors souvent considérée comme une « recherche plutôt qu’une délivrance, une manœuvre de (s)oi-même par (s)oi-même plutôt qu’une préparation visant le public. » [[151]](#footnote-151) À la limite, cette attitude conduit Valéry à affirmer qu’il ne s’intéresse vraiment qu’à la *génération* des œuvres, le produit final n’étant qu’un résultat assez négligeable, un déchet. [[152]](#footnote-152) Ce n’est certes pas une boutade, mais il faut tenir compte du contexte, car cette théorie de l’oeuvre-déchet constitue en réalité un argument *ad hominem* pour confondre on ne sait quel partisan d’un art qui refuse à l’homme de « (s)'exercer, nous dit Valéry, de (s)es deux mains ... ». [[153]](#footnote-153) C’est-à-dire d’un art où l’artiste en tant qu’être [84] intelligible *et* sensible ne trouverait pas l’emploi de tout lui-même. Valéry ne cessera de récuser un art où compterait davantage le produit final au détriment d’une utilisation complète de la personne de l’artiste.

En admettant comme principe de l’art une expérience extatique, en reconnaissant le rôle de la sensibilité et jusqu’à celui des pulsions vitales aussi obscures qu’elles sont impérieuses, Valéry fait une place évidente à l’inspiration, mais il n’accepte pas, jamais il ne pourra accepter que l’homme ne soit que le lieu de quelque fureur poétique ou, comme le dit si justement Raïssa Maritain, jamais il ne pourra admettre que « l’automatisme délie ce que la concentration et le recueillement ont amené à l’unité de la vie. La liberté tant désirée suppose la possession de soi dans l’unité — même emportée et ravie — non la dispersion. » [[154]](#footnote-154) Bref, Valéry reconnaît le rôle de l’inspiration dans la création poétique, mais il ne trouvera jamais, pour toutes les raisons précitées, digne d’un écrivain qui se respecte, « d’écrire par le seul enthousiasme ». [[155]](#footnote-155)

Si l’énergie de l’inspiration lui paraît utilisable, en elle-même, elle est comme celle qui « surabonde dans le cheval qui piaffe et s’impatiente », [[156]](#footnote-156) et doit, à ce titre, être canalisée vers l’œuvre à construire. Il ne peut en effet suffire à Valéry de se livrer à quelque délire prophétique, il lui faut au contraire « que des gênes bien placées fassent obstacle à (l)a dissipation totale, (. . . ) à la chute infructueuse de l’ardeur. » [[157]](#footnote-157) Ce en quoi les règles prosodiques traditionnelles, de contraintes sévères, deviennent comparables aux conventions d’un jeu ou de quelque entraînement sportif, [[158]](#footnote-158) donnant à celui qui l’exerce la joie de se posséder, d’être maître de soi dans une heureuse facilité. Un peu comme celui qui, nous explique Valéry, après un dur labeur, « s’ébroue ; on a ôté des bottes plombées, et l’on danse ... La fatigue a précédé le travail ! » [[159]](#footnote-159)

Le poème, une fête

Quant au poème, son existence même n’éloigne-t-elle pas l’art du jeu dont il ne reste habituellement, chez celui qui l’exerce, [85] rien... sinon son propre contentement. Sans doute, mais d’un autre point de vue, elle parfait l’art en tant qu’activité ludique en donnant à d’autres la possibilité de savourer les délices de l’état de poésie. Valéry ne considère-t-il pas le poème comme une « sorte de machine à produire l’état poétique au moyen des mots » ? [[160]](#footnote-160) En effet, pour Valéry la poésie est destinée « *à fair(e) naître ce qui (la) fit naître ell(e)-mêm(e)* », [[161]](#footnote-161) c’est-à-dire que pour lui, la poésie nourrit l’aspiration à être soi-même selon une double dimension, charnelle et spirituelle, et fonde l’espoir d’une plus grande harmonie humaine. Ce qu’Arthur Honegger résumait magnifiquement en affirmant que pour Valéry, la poésie est un « jeu imaginé en vue d’une humanité sensible et spirituelle. » [[162]](#footnote-162)

Le poème ne veut donc pas apprendre quelque chose à son lecteur, mais le faire devenir, développer sa présence à soi-même et, l’entraînant dans sa « danse verbale », [[163]](#footnote-163) en faire un homme heureux. La visée ontologique du poème veut atteindre l’homme dans toutes ses dimensions et stimuler l’unité de la personne vivante dans le bonheur de la résonance. La poésie, explique Valéry, dans un passage qu’il faut citer en entier,

doit s’étendre à tout l’être ; elle excite son organisation musculaire par les rythmes, délivre ou déchaîne ses facultés verbales dont elle exalte le jeu total, elle l’ordonne en profondeur, car elle vise à provoquer ou à reproduire l’unité et l’harmonie de la personne vivante, unité extraordinaire, qui se manifeste quand l’homme est possédé par un sentiment intense qui ne laisse aucune de ses puissances à l’écart. [[164]](#footnote-164)

Le poète ne cherche donc aucunement à tyranniser son lecteur en l’appelant à le suivre sur une route étroitement balisée ; il veut au contraire lui offrir un objet de paroles qui, en quelque sorte le « délecterait à palper » [[165]](#footnote-165) par la bouche, les yeux, les oreilles, par l’être tout entier et le porterait « à cet état exceptionnel au point d’une jouissance parfaite ». [[166]](#footnote-166) Amphion n’a-t-il pas senti, grâce à son chant,

(...) la roche tressailir

Comme la chair d’une femme surprise !

[86]

Et, ajoute-t-il,

La fureur et l’amour naître dans les mortels,

La fureur et l’amour s’épandre de (s)es mains !... [[167]](#footnote-167)

De même, Eupalinos avoue-t-il à Phèdre le but qu’il poursuit en construisant : « Il faut (...) que mon temple meuve les hommes, disait-il, comme les meut l’objet aimé. » [[168]](#footnote-168)

Mettons le point final à ces propos par deux remarques qui, souhaitons-le, ne rompront pas trop brusquement le charme de la poésie, mais nous permettront de mieux encore la goûter. Soulignons d’abord que les hautes et réelles exigences de l’œuvre de Valéry ne trouvent leur véritable sens que dans le mouvement passionné de celui-ci, en quête d’une manière de vivre avec soi, tout en respectant le plus possible ses exigences internes. Le travail, l’extrême rigueur, les conventions prosodiques ne sont donc pas le fait d’un monstre d’abstraction friand de sécheresse inhumaine, mais témoignent au contraire de la vigoureuse vitalité d’un « homme capable de faire effort contre soi-même, c’est-à-dire de choisir un certain soi-même, et de se l’imposer. » [[169]](#footnote-169) Ces exigences sont acceptées parce qu’elles jalonnent la route qui, pour Valéry, mène à la plus grande jouissance de toutes les puissances de l’homme. C’est tellement vrai que Valéry fait de cette savoureuse délectation de soi un critère de vérité de l’acte créateur :

À quel « signe », demande-t-il, un artiste connaît-il qu’il est, à tel instant, dans son « Vrai » ? et perçoit-il la nécessité en même temps que la volupté (et toutes deux croissantes) de son acte créateur ? Le *Signe* (...) n’e(st) peut-être que la sensation d’énergie, de plénitude heureuse, de bien-être (...) et la certitude de son délice créateur p(eut) sans doute suffire (... ). [[170]](#footnote-170)

Fantaisie, plaisir, gratuité, l’art est véritablement un jeu et ce, tant et si bien que s’établit une ressemblance entre l’enfance où le jeu règne en maître et l’« univers poétique ». [[171]](#footnote-171) Non pas tellement, nous semble-t-il, comme le voudrait Jean-Paul Weber, que l’art soit « un peu d’Enfance retrouvée, parmi la grisaille de la vie adulte », [[172]](#footnote-172) encore que ceci soit loin d’être négligeable, mais d’une façon plus radicale, par la reconnaissance qu’accorde le poète à [87] la « fonction biologique essentielle » [[173]](#footnote-173) de l’imagination à laquelle l’activité ludique donne libre cours. Répondant, chez l’enfant, à des besoins qui cherchent aveuglément leur assouvissement, la double fonction de l’imagination : apprentissage de la vie et restauration de soi, affleure à la conscience chez Valéry, pour qui l’art est un « jeu, mais solennel, mais réglé, mais significatif ; image de ce qu’on n’est pas d’ordinaire ». [[174]](#footnote-174) En effet, l’enfant qui se libère d’un traumatisme par le jeu dans lequel il peut dominer les événements, « s’adapte(r) au monde et se construi(re) lui-même en fabriquant des fantaisies » [[175]](#footnote-175) ne rejoint-il pas un Valéry, qui, consciemment, cherche à se rendre « plus maître du langage, c’est-à-dire de soi-même » [[176]](#footnote-176) d’une part ; et qui, d’autre part, à partir du mal même d’être un homme, grâce au jeu de la poésie, élève un chant qui dit ce mal et ce faisant, console l’homme ? Le poème, berçant celui-ci dans ses rythmes, apaise son mal et l’amortit, un peu comme ferait une caresse, et ainsi le « restaure » :

Et le mal s’étale tant,

Comme une dalle est polie,

Une caresse l’étend

Jusqu’à la mélancolie. [[177]](#footnote-177)

Mais le poème, en plus d’être une source de délectation, par l’unité et l’harmonie dont il est composé, par le bonheur de la résonance qu’il provoque, offre une preuve de « communion possible, enseignant à l’individu de nouvelles façons d’aimer et d’être en accord avec l’univers. » [[178]](#footnote-178) C’est pourquoi il fonde un espoir humain en la capacité de l’homme de se construire et de pouvoir vivre en s’adaptant à la réalité et en l’infléchissant dans un sens humain. Laissons enfin la parole à Charles Mauron qui explique, mieux que nous ne saurions le faire, le rôle vital de l’art :

L’art, écrit-il, a pour but biologique de projeter autour de nous les manifestations, les images et les preuves d’un pouvoir de synthèse qui se confond avec la vie même et qui, depuis toujours, la maintient contre l’agressivité et le froid du monde spatio-temporel, contre la solitude et le morcellement. [[179]](#footnote-179)

*Jeanne-Marie Gingras*,

Professeur de Littérature,
Collège Ahuntsic.



[88]

**Revue CRITÈRE, No 3, “*Le jeu*”.**

**ÉTUDES**

la comédie
et le jeu

Pierre CLOUTIER

[Retour à la table des matières](#tdm)

« Jouer la comédie », l’expression est courante et personne ne niera que la comédie est un « jeu » au sens usuel du terme, c’est-à-dire une récréation ou un divertissement. Mais devinant dans toute action comique un système de contrastes, nous devons aller au-delà de cette définition de la comédie comme loisir pour pouvoir formuler une définition plus fondamentale de la comédie comme jeu, en remontant aux sources premières du genre.

Les premières expressions du génie comique nous sont bien connues. Aristophane attaque Cléon, Socrate et Euripide. Les objets de son indignation sont vaincus à la plus grande satisfaction du chœur. Ménandre traite des aventures amoureuses d’un jeune couple et des difficultés temporaires qui empêchent celui-ci de se marier. Plaute et Térence composeront sur le même canevas. Nous nous trouvons déjà devant des lieux communs aussi proverbiaux qu’Arlequin, Colombine, Pantalon et le Docteur. Mais l’essentiel y est. D’une part, un être dont la présence est considérée néfaste est rejeté du corps social. D’autre part, un jeune couple, l’incarnation du dynamisme individuel, de la fécondité sexuelle, de la régénérescence de ce même corps social, fait face aux forces qui s’opposent à lui et apprend à vaincre.

Puisons un dernier exemple dans la littérature française moderne. Martial Dassylva a dit récemment que les vaudevilles de Feydeau étaient

le miroir de toute une époque et, d’une certaine façon, le livre d’évasion d’une société qui cache sa gangrène et ses difficultés sous des apparences de bonne humeur et de bonne santé. [[180]](#footnote-180)

Les mots clefs sont ici « société » et « gangrène » car il s’agit d’un théâtre où l’entropie collective est dissimulée sous les apparences. Là où les bons sentiments — ceux du Tartuffe — ne servent plus à sauver les meubles, le champagne et les mœurs gamines [89] le font de bonne grâce car tout ce beau monde danse tout de même aux dépens du prolétariat misérable de « Germinal ». Entre Aristophane et Ménandre, Feydeau, bien qu’il soit un auteur à ficelles sert de moyen terme. L’un nous propose une société « purifiée » des éléments nocifs qui l’infectent, l’autre, un groupe humain où la jeunesse accède au pouvoir. Chez Feydeau, la catastrophe sociale toujours possible est évitée de justesse, mais selon l’expression de Churchill, on ne règle pas ses problèmes, on les échange.

Concluons provisoirement que si la comédie est un jeu, ce jeu implique une société tout entière, sa capacité d’éliminer ce qu’elle considère être un déchet social, et de se régénérer ; donc sa capacité de survie. Le problème reste entier, car enfin, selon quels mécanismes intellectuels, et pourquoi jouerions-nous à survivre ?

En répondant à cette dernière question, nous verrons que l’action comique implique une théorie des valeurs plus fondamentale qu’une simple liste des ficelles qui en font un pantin sous les doigts d’un auteur donné. Une rhétorique du genre mentionne, en ce qui concerne Feydeau, « une gamme d’imbroglio, une gamme de libertinage, une gamme d’observation » [[181]](#footnote-181) Elle mentionnera à l’occasion la gratuité, l’incompatibilité ou la coïncidence, selon les termes de la logique ; « un défaut ou une laideur qui n’est ni douloureux ni destructeur », selon la poétique aristotélicienne ; ainsi que la rigidité, l’automatisme, la mécanicité ou l’excentricité, selon quelques images empruntées à la description d’objets physiques. Mais ces formes variées que la disproportion sait prendre se réfèrent implicitement à une échelle de valeurs pré-existante dans laquelle l’écrivain comique sème le désordre. Richards dans son *Principles of Literary Criticism* nous fournit un vocabulaire apte à décrire celle-ci.

Si Richards a raison de dire que chez un individu ou dans une société donnée

l’importance d’un désir (...) peut être défini, en ce qui nous concerne, comme étant proportionnelle à la perturbation d’autres désirs concourant à l’activité de l’individu, que la frustration de ce désir entraîne, [[182]](#footnote-182)

[90]

la comédie d’Aristophane devient alors l’introduction dans la cité d’un mode d’organisation de ces désirs qui est hors de prix et le rejet de celui-ci, puisque

selon la gravité de la déperdition, le registre des désirs réprimés ou étiolés, et leur degré d’importance, les mérites d’une systématisation particulière sont jugés. La répartition de ces désirs qui est la moins gaspilleuse de possibilités humaines est, en somme, la meilleure. [[183]](#footnote-183)

La comédie de Ménandre célébrera la fondation d’un nouvel ordre social par ceux dont

... l’activité libre et sans entraves permet un maximum de satisfaction variées et implique un minimum de répression et de sacrifice. [[184]](#footnote-184)

Dès lors, la comédie célèbre l’élégance, dans le sens très précis qu’acquiert ce mot lorsqu’il est dit qu’une solution mathématique est « élégante » ou qu’une hypothèse est « élégante ». C’est pourquoi il ne peut y avoir de comédie de l’incertitude radicale. Les raisonneurs de Molière prenant le parti du bon sens tels que Géante, Ariste, Béralde, la suivante de Dorine dans *Le Tartuffe* et Toinette dans *Le Malade Imaginaire* savent toujours comment et pourquoi ils déjoueront l’aveuglement maniaque d’un Harpagon, d’un Orgon, d’un Monsieur Jourdain ou d’un Philaminte et assureront à ceux qui les entourent « un maximum de satisfactions variées » et un « minimum de répression et de sacrifice ». Et lorsque, comme dans *Le Misanthrope* de Molière ou *Un Ennemi du Peuple* d’Ibsen, la comédie dramatise l’incertitude des valeurs qu’elle met en scène, faute de devenir franchement un théâtre de l’absurde, elle en devient un théâtre de l’absurdité. Le problème qu’elle nous pose est trop grave pour qu’elle puisse nous faire rire, car nous en venons à nous demander si, en dernière analyse, cet univers est arbitraire, ambigu, ou volontairement *insignifiant.* Le comique cède la place à l’ironie. La simplicité joyeuse du bon sens qui faisait de la règle du jeu une évidence, se mue en réflexion.

[91]

Nous avons vu comment la comédie, jeu collectif, célèbre le dynamisme du corps social, en présentant un processus d’élimination et d’auto-perpétuation, ressemblant étrangement à celui de la création d’énergie utilisable pour un travail chez les cellules vivantes primitives, effectué à partir de nourriture pénétrant dans la cellule et disloquée par les enzymes en produits de déchet et en énergie. En dramatisant les fonctions vitales d’une société, en démontrant comment une collectivité peut maximiser les résultats obtenus à partir d’un potentiel donné, le génie comique la garantit contre l’extinction. Ajoutons qu’en faisant comparaître les difformités humaines devant le tribunal de la certitude collective, elle évite toujours le péril grave, l’extinction définitive à laquelle de pareilles difformités pourraient mener. Si Tartuffe était pendu sur scène, nous ne serions plus à Versailles mais au Colisée, et l’immolation du bouc émissaire se ferait pour de bon. La comédie, genre appartement de droit aux sociétés assez jeunes pour croire dans les valeurs qu’elles créent, mais assez sures d’elles-mêmes pour évoquer, par affabulation, la possibilité d’un danger les menaçant, deviendrait le massacre enthousiaste des ennemis du peuple. La ligne de démarcation incertaine séparant les Olympiades et la guerre, la boxe et les combats de gladiateurs, le jeu et notre existence mortelle, serait franchie.

Le pourquoi de la comédie-jeu se révélera maintenant d’autant mieux si nous inversons notre proposition originale pour parler du jeu comme comédie. La comédie s’épanouit dans un monde de valeurs sures. Le jeu, par définition, implique l’existence d’une règle. La comédie présente les causes d’un péril grave possible mais ne permet jamais à celui-ci de se réaliser sur scène. Le jeu comporte toujours un certain élément de danger mitigé et dont la gratuité est celle de l’art. Ajoutons qu’il se complaît souvent à éveiller la sauvagerie dormante des foules et que de ce point de vue, le seuil à partir duquel la notion de danger exclut celle du jeu ne varie pas largement d’une civilisation à l’autre. Bien que le climat moral, les circonstances dans lesquelles un danger mortel est présenté ou encouru soient significatifs, toutes les civilisations ont créé des jeux où il pouvait y avoir littéralement mort d’homme. La corrida, festival où la grâce et la mort se confrontent, nous semble être un jeu barbare. Mais dans nos cirques, des enfants de dix ans et moins grignotent des croustilles tout en applaudissant le dompteur de fauves sanglé dans sa culotte d’équitation et portant casque colonial. À l’exubérance sacrée nous préférons le mélodrame laïque, c’est-à-dire une comédie sans humour comportant un fort élément de sadisme collectif.

[92]

Nous ne jetons pas un homme en pâture aux fauves devant des hommes mûrs. Nous le payons afin que devant nos enfants il s’acquitte lui-même de cette besogne et que, suivant le fil d’Ariane de son propre gré, il aille dans le dédale de nos consciences combattre la bête sombre qui s’y trouve, et qu’il la fasse danser sur des tabourets rouges et or. La comédie, enfin, célèbre l’utilisation « élégante » de nos ressources vitales. Le jeu exige toujours de ceux qui s’y adonnent, la grâce.

En dernière analyse, l’un et l’autre convergent vers un même but, la célébration gratuite de l’énergie humaine se déployant au-delà des nécessités que le milieu lui propose, c’est-à-dire au-delà du besoin strict. L’un et l’autre nous offrent un but essentiellement moral parce qu’essentiellement gratuit.

*Pierre Cloutier,*

Professeur de Littérature anglaise,
Collège Ahuntsic.



[93]

**Revue CRITÈRE, No 3, “*Le jeu*”.**

**ÉTUDES**

Écrir3, rassembler, aimer
ou l’espérance
de gaston miron

Laurent-Michel VACHER

*Rien n’est jamais fini, tout commence quand la plupart des gens pensent que c’est fini.*

Gaston Miron [[185]](#footnote-185)

[Retour au sommaire](#Critere_no_3_sommaire)

Longtemps attendue, réclamée par ses amis, [[186]](#footnote-186) toujours éludée par l’auteur, la publication des écrits poétiques de Gaston Miron vient enfin d’avoir lieu. Que ce soit de façon bien peu « poétique », par la grâce d’une institution comme le Prix de la revue « Etudes françaises », et sous la jaquette inélégante des Presses de l’Université de Montréal, [[187]](#footnote-187) ne nous chagrinera pas trop. Pour des raisons profondes et respectables, G. Miron l’avait, si je peux dire, bien cherché, et il faut supposer que cette parution n’a été possible, en fin de compte, qu’avec au moins son accord. Et puis qu’importe, « l’Homme rapaillé » est un beau livre... [[188]](#footnote-188)

L’objet de cette poésie, c’est tout d’abord le manque. D’un premier geste, qu’il dise ses amours ou son peuple, Gaston Miron se porte, et par contrainte de nature, et par nécessité intérieure, à la pauvreté, à la privation, au vol de l’être : la condition d’un homme et celle d’un peuple se confondent ici ; tous deux sont miséreux, empêchés, exilés de l’essentielle cohésion ; tous deux sont là, *manquants,* et le poème devient la parole égale à la vérité de [94] ce manque, avant d’en exprimer, d’en extraire la richesse, la merveille qui ne peut pas ne pas naître de tant d’angoisse, de tant de dénuement, de tant d’abandon — d’un tel manque.

La thématique des « Premiers poèmes », bien que diffuse et multiforme, laisse déjà s’élever ces accents proprement mironiens au sein de massifs d’images se construisant et se formant peu à peu — déjà, ce sont massifs d’amour. Cet être réduit à n’être qu’un regard, privé des puissances de son corps, ramené à la pauvreté de la simple vue, nous le retrouverons :

la sonde douloureuse est à l’œuvre

(quelque part par ici)

l’abandon sans frontières, le monde

combien profond dans la désespérance

(quelque part par ici)

je n’ai plus que mes yeux de z-yeux

tout ailleurs dans mon corps est ténèbre

(mes yeux de z-yeux

— en tout et pour tout) [[189]](#footnote-189)

Les hommes tels que Gaston Miron nous les révèle sont là, « armés de désespoir ». [[190]](#footnote-190) Nous sommes en 1957 ; un poète écrit : *armés* de désespoir ! La mort, le malheur, la solitude, les maléfices de la vie vont ouvrir sur autre chose qu’une poésie elle-même désespérée, et se mettre en marche, se découvrir un avenir meilleur. Détresse grosse d’espoirs, « angoisse cernée de courage », [[191]](#footnote-191) telle m’apparaît la poésie de Miron. Ecrire, pour ce grand poète qui n’a pas peur d’être simple, c’est donner voix au manque dont il souffre et à celui qui ronge son peuple, pour aussitôt libérer les possibles que ce manque recèle et produit, rassembler les forces de cette faiblesse humiliée, les aimer jusqu’à l’espérance. Cette œuvre vit, dans sa langue poétique propre, de la tension entre un pôle négatif, qu’elle nommera « CECI, le non-poème », [[192]](#footnote-192) et un pôle positif, « l’inusable espoir des pauvres », [[193]](#footnote-193) auquel elle s’est vouée toujours plus.

Que le thème explicite soit ici le souvenir, là les conditions d’existence collective des canadiens-français, ailleurs les douleurs [95] d’un amour perdu, c’est le même mal que ces poèmes nomment, et le lexique de ce pôle négatif est douloureusement riche. Je ne chercherai pas à expliquer par un contexte, biographique ou social, et par des causes extérieures, les passages que je vais citer pour orienter le lecteur vers ce premier moment de la démarche de Miron. Même si ces textes, souvent écrits au présent, ont un air d’objectivité qui suggère des références circonstancielles ou prosaïques, leur portée est virtuellement, poétiquement, universelle. Le « je » de ces vers, c’est le mien, le vôtre, une fois encore, comme en toute bonne littérature.

une épave de dérision,, un ballon d’indécence

un pitre aux larmes d’étincelles et de lésions profondes, [[194]](#footnote-194)

tel je suis dans « ce monde sans issue » : [[195]](#footnote-195)

et mes vingt ans et quelques dérivent

au gré des avenirs mortes, mes nuques dans le vide. [[196]](#footnote-196)

Ou encore, ce sera « ma vie en friche », [[197]](#footnote-197) et cela ne cessera plus, puisque « déchéance est ma parabole depuis des suites de pères ». [[198]](#footnote-198) Tué et re-tué, renvoyé d’une mort à l’autre, je rencontre

... la malédiction de bâtiments qui craquent

telles ces forces de naufrage qui me hantent

tel ce goût de l’être à se défaire que je crache [[199]](#footnote-199)

L’avenir même, qui sera pourtant l’espace de la transmutation poétique et politique selon Gaston Miron, est pollué. « Volontaire aux enchères de la dérision », [[200]](#footnote-200) le sujet de ces textes conjugue le verbe mourir :

Un jour de grande détresse à son comble

je franchirai les tonnerres des désespoirs

je déposerai ma tête exsangue sur un meuble. [[201]](#footnote-201)

Pas à pas, nous recensons les voies nombreuses de la privation de l’être, et me voici, « déphasé et décentré dans ma coïncidence ». [[202]](#footnote-202) [96] Dans « Les années de déréliction » (p. 81) repasse sous nos yeux cette procession de l’homme démuni de toute part, qui deviendra la kyrielle lancinante des « Notes sur le non-poème et le poème » (p. 122) : culture polluée, dualisme linguistique, dépossession, aliénation, refoulement, mystification, mutilation .. .

Ce long cortège du négatif, qui creuse au cœur des hommes le manque essentiel, qui déstructure et dilue et dénature, il faut s’y arrêter dans notre lecture de « l’Homme rapaillé », le passer et le repasser en revue sans craindre la monotonie. C’est tout « CECI, qui sépare le dedans et le dehors », [[203]](#footnote-203) c’est cette antipoésie, cette misère, dont le poème appelle à faire sa chiche nourriture, sans masochisme, par esprit de pauvreté. Gaston Miron est un écrivain prophétique. Tel Osée dans la Bible, [[204]](#footnote-204) c’est du fond de la déchéance qu’il devine la promesse. Et c’est alors, le plus souvent au futur, le second pôle de cette œuvre qui apparaît, sourd et violent, bouleversant de force contenue.

Dans ces poésies denses, et parfois lourdes, c’est l’instant de l’échappée, du chant qui s’élève et couvre la clameur ou la plainte. Rares sont en effet, dans le livre de Gaston Miron, les textes comme « Pour retrouver le monde et l’amour » (p. 19), qui ne sont qu’un chant de plénitude. C’est presque toujours après une traversée du désert qu’advient, en fin de poème, la montée irrésistible d’une certitude militante :

je sais que d’autres hommes forceront un peu plus

la transgression, des hommes qui nous ressemblent

qui vivront dans la vigilance de notre dignité réalisée

c’est en eux dans l’avenir que je m’attends

que je me dresse sans qu’ils le sachent, avec toi. [[205]](#footnote-205)

Ainsi de la prière aux vents, si belle au terme d’un tableau déchirant du pays québécois, triste, prostré, démuni, exploité :

les vents qui changez les sorts de place la nuit

vents de rendez-vous, vents aux prunelles solaires

vents telluriques, vents de l’âme, vents universels

vents ameutez-vous, et de vos bras de fleuve ensemble

enserrez son visage de peuple abîmé, redonnez-lui

la chaleur

et la profuse lumière des sillages d’hirondelle. [[206]](#footnote-206)

[97]

Il faudrait tant citer pour restituer la richesse de ce chant profond ; ceci par exemple :

un jour j’aurai dit oui à ma naissance

j’aurai du froment dans les yeux

je m’avancerai sur un sol, ému,, ébloui

par la pureté de bête qui soulève la neige

un homme reviendra

d’en dehors du monde [[207]](#footnote-207)

Et encore ceci :

mais chante plus haut l’amour en moi, chante

je me ferai passion de ta face

je me ferai porteur des germes de ton espérance

veilleur, guetteur, coureur, haleur de ton avènement, [[208]](#footnote-208)

Cet enthousiasme est beau d’avoir été chèrement payé, de revenir de loin. L’espérance est désormais reconnue, identifiée :

Je suis sur la place publique avec les miens

la poésie n’a pas à rougir de moi

j’ai su qu’une espérance soulevait ce monde jusqu’ici. [[209]](#footnote-209)

Et elle se nommera, surtout, « Québec » :

nous te ferons, Terre de Québec

lit des résurrections

et des mille fulgurances de nos métamorphoses

de nos levains où lève le futur

de nos volontés sans concessions

les hommes entendrons battre ton pouls dans l’histoire

c’est nous ondulant dans l’automne d’octobre

c’est le bruit roux des chevreuils dans la lumière

l’avenir dégagé

l’avenir engagé [[210]](#footnote-210)

Cet homme peut écrire : « je tiens bon l’espérance », [[211]](#footnote-211) et il a payé pour ce vers sublime : « je suis arrivé à ce qui commence ». [[212]](#footnote-212) Il nous faudrait juger si, jusqu’à présent, la critique [98] la plus perspicace n’a pas trop privilégié le premier temps de cette quête mironienne. Comment comprendre les passages qui viennent d’être cités, si l’on tient pour acquis que « la poésie de Gaston Miron se crée dans le sentiment d’un manque originel, d’une dépossession d’elle-même. (.. .) L’humiliation atteint le cœur et la chair même de la poésie... », [[213]](#footnote-213) sans rendre compte également du travail de transfiguration qui s’accomplit sur et à partir de cette carence originelle ? C’est la logique, non pas de la foi en un salut, mais bien de l’esprit du romantisme révolutionnaire. C’est la logique de ce prolétaire-type, utopique faudrait-il dire, décrit par le marxisme, et qu’habite l’espoir le plus grand, le courage le plus fort, parce qu’il n’a plus *rien* à perdre, que ses chaînes. Il n’isole pas le rêve de la lutte. C’est de son vide qu’il tire ses armes et ses buts.

Sans doute, bien des lecteurs de Gaston Miron savaient-ils tout cela de longue date. Et plus d’un aura pensé que le poème répugne à une telle traduction prosaïque. Sans entrer dans un débat théorique, je voudrais préciser comment les choses se présentent pour moi. Je ne pense pas que la tâche principale de l’analyste soit de transposer le poème en idées, en thèmes, en prose. Mais devant l’œuvre, objet d’art organique, doué d’une forme dense et complexe, souvent obscur à quelque degré, c’est une propédeutique à la lecture que de resaisir plus explicitement les parcours de la pensée qui nourrit le texte. Puis, comme en retour, face à ce discours, il faut alors se demander comment il est devenu poésie. Si je dis : « les hommes sont si malheureux, qu’il faut tout espérer avec eux », ce n’est pas là poésie. Un autre travail commence alors pour le critique, que je voudrais tenter sur un des plus purs chefs-d’œuvre du recueil, « Après et plus tard » (p. 73). À l’aide de techniques simples et déjà éprouvées, mais en amateur de bonne volonté plus qu’en spécialiste, je propose de ce poème une analyse de type « grammacritique ». [[214]](#footnote-214) Voici le texte, que le lecteur aura intérêt à recopier sur une feuille volante qu’il pourra annoter et garder sous les yeux, à défaut de quoi cette « microscopie » pourrait lui paraître fastidieuse et aberrante.

[99]

APRÈS ET PLUS TARD

**I**

1. Me voici de nouveau dans le non-amour sans espace

2. avec mon amour qui dévale tel le chevreuil atteint

3. et comme la marée se retire pour la dernière fois

4. avec ma vie incertaine et dépaysée de terrain vague

5. avec mon corps en cendres et mes yeux en dedans

6. ô amour, fille, avec encore un peu de ta chaleur dorée

7. le vent m’emporte dans les souffles de nulle part

8. Et plus tard dans cette rue où je m’égare

9. éparpillé dans mes gestes et brouillé dans mon être

10. tombant et me soulevant dans l’âme

11. toute la pluie se rassemble sur mes épaules

12. la tristesse du monde luit très lasse et très basse

13. mais toi tristesse des hautes flammes dans mes genoux

14. tu me ravages comme les tourmentes des forêts rageuses

15. et parfois je me traîne et parfois je rafale ...

**II**

16. Mais même dans l’en-dehors du temps de l’amour

17. dans l’après-mémoire des corps et du cœur

18. je ne suis revenu ni de tout ni de rien

19. je n’ai pas peur de pleurer en d’autres fois

20. je suis un homme irrigué, irriguant

21. de nouveau, je m’avance vers toi, amour, je te demande

22. passage, amour je te demande demeure.

« Après et plus tard » se compose de trois strophes de sept, huit et sept vers respectivement. Il se divise clairement en deux parties, la première de quinze vers, la seconde, confondue avec la troisième strophe, de sept vers. Dans l’édition considérée, des chiffres romains apparaissent qui soulignent cette dualité de la pièce qu’impliquait déjà, mais de façon ambiguë, le titre même. Du point de vue prosodique, la première strophe est relativement régulière (vers de douze à seize pieds), sans mouvement marqué. On pourrait y relever une amplification (vers 1-3) suivie d’une retombée (v. 4), figure que reproduiraient les vers 6 et 7, mais ce phénomène est peu distinct et sa fonction douteuse. La seconde strophe montre une courbe de gradation très nette des vers 10 à 14, le vers 15 s’en trouvant comme isolé en fin de strophe (et de partie), alexandrin parfait, plus bref et plus nettement rythmé [100] que les vers précédents. Ceci indique le rôle de pivot joué par ce vers, rôle dont nous aurons plus loin la confirmation, et que son statut unique de huitième vers d’une strophe impliquait déjà. Les vers de la dernière strophe sont en moyenne les plus courts de la pièce (11 pieds), et sont distribués de manière alternante (par exemple : 10-12-11), ce qui pourrait contribuer à donner à la strophe un peu de sa véhémence presque haletante, surtout à la fin, grâce au renforcement fourni par l’unique enjambement du texte (vers 21-22). Ce poème ne s’inscrivant dans la matrice conventionnelle d’aucune forme fixe, ne comportant ni rimes, ni mètre constant, c’est à d’autres aspects que nous devrons nous attacher pour dégager les procédés formatifs qui organisent ce texte et lui confèrent sa « poéticité ».

Revenons plus explicitement, avant de tenter notre étude, sur le problème et sur l’hypothèse que nous posons : nous croyons que le caractère *poétique* d’un discours peut être déterminé par le repérage de différences entre le texte et sa paraphrase prosaïque (ici : « je suis détruit par un malheur amoureux, mais je garde foi en l’amour »). [[215]](#footnote-215) Nous recherchons donc un ensemble de traits textuels susceptibles de conférer, sinon la beauté même, du moins le caractère poétique, à « Après et plus tard ». Notre hypothèse est que les figures portant sur quelques mots ne sont qu’un élément secondaire (cf. ici, par ex. : vie dépaysée, mon corps en cendre, chaleur dorée, brouillé dans mon être, la tristesse luit très basse, après-mémoire du cœur), bien qu’apparent et important, du processus de poétisation. La poésie ne naît pas principalement de l’écart de parole, de l’anomalie, des tournures inattendues ou étranges, et elle ne se définit pas négativement comme discours rejetant les règles linguistiques usuelles. Un texte poétique peut comprendre beaucoup ou très peu de ces « figures » anomiques. Ce dont il ne peut se passer, c’est d’une composition organique, d’une structuration formelle d’ensemble, et notre hypothèse pourrait s’énoncer sous la forme simple du principe : la poésie est une parole supérieurement organisée.

De fait, l’analyse que nous allons ébaucher révèle un grand nombre de régularités formelles, que nous appellerons parallélismes (ou, suivant l’usage anglais — cf. S.R. Levin, *op. cit. —,* « couplages »), et qui confèrent au poème, croyons-nous, son [101] organicité esthétique. Dès le début du texte, un membre de phrase introduit par « dans » et suivi d’une expression négative, présente la situation du sujet (« me ») : « DANS le non-amour *sans* espace » (v. 1). On retrouvera plusieurs fois au long du poème l’écho (« structural » ...) de cette forme : « DANS les souffles de *nulle part* » (v. 7), où la similitude s’étend jusqu’au domaine des sonorités (an-ou-a) ; « DANS cette rue où *je m’égare* » (v. 8), avec encore an-ou-a ; puis : « DANS *l’en-dehors* du temps et de l’amour » (v. 16), et « DANS *l’après-mémoire* des corps et du cœur » (v. 17), expressions dans lesquelles la négation se fait métaphorique (« hors » et « au-delà » se substituent à « non »). Un écho déplacé de ces cinq formes se rencontre aux vers 9, 10 et 13 avec : « DANS mes gestes », « DANS mon être », « DANS l’âme », « DANS mes genoux » (ce qui fait neuf fois « dans » en dix-sept vers). Pour la première strophe, une autre préposition se voit confier, dans les quatre passages suivants, le même rôle formatif : « AVEC mon amour » (v. 2), « AVEC ma vie » (v. 4), « AVEC mon corps » (v. 5), puis : « AVEC encore un peu de ta chaleur » (v. 6). Notons le parallélisme complet dans les trois premiers cas : préposition — adj. possessif-nom. [[216]](#footnote-216) Ce système de couplages des vers 2, 4, 5 et 6 est renforcé par le parallélisme des vers 2 et 3 autour du verbe central : « qui dévale » (v. 2) et « se retire » (v. 3), et par le couplage, aux vers 4 et 5, de deux membres de phrase de même construction symétriquement disposés autour de la conjonction « et » : « *incertaine* ET *dépaysée* » (v. 4), « *mon corps en cendre* ET *mes yeux en dedans* » (v. 5). Cette dernière forme est d’ailleurs des plus récurrentes, et il nous faut en compléter la série, non plus seulement dans la première strophe, en adjoignant à ces deux exemples le vers 9 au complet (« *éparpillé dans mes gestes* ET *brouillé dans mon être* »), le vers 10 (« *tombant* ET *me soulevant* »), la fin du vers 12 (« *très lasse* ET *très basse* ») et celles des vers 16 et 17 sur lesquelles nous reviendrons, ainsi que les variantes des vers 15 (« ET PARFOIS JE me traîne ET PARFOIS JE rafale »), 18 (« *ni de tout ni de rien),* et 20 (« *irrigué, irriguant »).* Il est à noter qu’un renforcement est opéré dans quelques-unes de ces formes par l’usage régulièrement alternant du pluriel et du singulier : mon corps / mes yeux (v. 5), mes gestes / mon être (v. 9), des corps / du cœur (v. 17).

La deuxième strophe partage donc avec la première la plupart de ces *structures réglées,* et l’on remarque que, lorsque celles-ci [102] font défaut, c’est à une construction moins apparente du vers autour du verbe central (« se rassemble » ou « luit ») que le poète fait appel aux vers 11 et 12, comme aux vers 3 (et 2) déjà. Si l’on tient compte du fait que le texte combine ces procédés décomposés ici par l’analyse, on peut restituer la densité d’organisation littéraire des vers 5 ou 9, par exemple, et des deux strophes considérées. La dernière strophe, elle aussi, est riche en faits de cette sorte. Répétition parfaite de la construction aux vers 16 et 17, puis trois vers commençant par « je » (18, 19, 20), répétition complète de la tournure « amour, je te demande » aux vers 21 et 22. On voit que cette troisième strophe est celle qui use des moyens les plus simples : simplicité formelle exactement adaptée à la simplicité de la pensée poétique (la pure confiance en l’amour après la confusion douloureuse de l’échec amoureux).

Enfin, le poème dans son ensemble est organisé comme un tout par l’usage régulier d’une figure importante, l’apostrophe, qui fait des trois strophes trois reflets impeccables. Chacune, en effet, après cinq vers à la fois descriptifs et centrés sur la première personne, introduits par une référence au temps (« Me voici de nouveau ... », « Et plus tard ... je m’égare ... », « Mais même dans l’en-dehors du temps... je ne suis revenu... »), s’achève par une interpellation qui en libère l’émotion : « ô amour, fille, avec encore un peu de ta chaleur dorée » (v. 6), « mais toi tristesse des hautes flammes dans mes genoux / tu me ravages ... » (v. 13-14), « de nouveau je m’avance vers toi, amour, je te demande / passage, amour je te demande » (v. 21-22). C’est peut-être le fait de structure le plus important et la clef de la forme même du poème, et c’est en tout cas un trait de composition qui confirme, s’il en était besoin, le rôle central du vers 15, retombée définitive après la seconde apostrophe, chute de la première partie du poème avant la remontée finale des vers 16 à 22.

Naturellement, d’autres traits contribuent à imprimer au poème cette cohérence qui est l’une des conditions de l’organicité esthétique, et nous nous proposons d’en dire quelques mots. Ceux qui concernent les sons doivent être considérés avec une particulière prudence, et plutôt de manière formelle qu’intuitive ou interprétative (ce qui écarte toute affirmation sur la valeur évocatrice, la coloration émotionnelle, le symbolisme ou la signification des sonorités). [[217]](#footnote-217) Nous avons relevé la séquence an-ou-a aux vers [103] 1, 7 et 8. On peut noter l’insistance du son « an » au vers 5, les nombreux « s » sourds des vers 11-13, ou même les deux terminaisons d’« éparpillé » et de « brouillé » au vers 9, de « tombant » et de « soulevant » au vers 10. Les sons « m » et « j » paraissent rattacher le vers 14 à la fin du vers 13. Les vers 16 et 17 sont riches en « d », le vers 18 en « n » et le vers 19 en « p ». De plus, on observera que la plupart des parallélismes analysés plus haut, impliquant le retour d’un ou plusieurs mots, entraînent naturellement l’insistance des sons de ces mots, comme on le voit aux derniers vers (21-22). Il semble assuré qu’en général, pour être ressenti comme poétique, un texte exige une régularité ou une structuration sonores plus élevées ou plus systématiques que la prose courante, qui viennent doubler la régularité et la structuration syntaxique et grammaticale d’abord étudiée. Il conviendrait d’y ajouter des phénomènes de corrélation lexicale, en prenant garde que l’attention portée au vocabulaire oriente facilement vers un autre genre d’analyse, nommément l’interprétation thématique. On remarquerait, par exemple, la fréquence du vocabulaire du corps (« mon corps », « mes yeux » (v. 5), « mes gestes » (v. 9), « mes épaules » (v. 11), « mes genoux » (v. 13)) et de la personne (lié à l’emploi du possessif, et qui va jusqu’à l’âme, au vers 10). Sans nous engager sur la voie de l’interprétation de ces thèmes, nous avons seulement voulu relever, au niveau du lexique, ces mêmes phénomènes de régularité et de systématicité déjà aperçus à d’autres plans du langage poétique. Comment ne pas être frappé par le caractère systématiquement dynamique des verbes utilisés par ce texte ? (Ainsi : « dévale », « se retire », « m’emporte », « je m’égare », « tombant et me soulevant », « se rassemble », « tu me ravages », « je me traîne », « je rafale », « je m’avance ».) C’est à ce point que pourrait prendre place l’examen des figures de rhétorique, des images, des expressions « poétiques » parce qu’anormales, dont nous avons évoqué un certain nombre au seuil de notre analyse (p. 100). Ces expressions figurées trouveraient désormais leur sens comme faits de construction, se composant et collaborant avec d’autres faits pour imprimer au texte sa *forme organique globale.* Dans le cas présent, ces figures contribuent principalement au contraste et à la complémentarité sémantique des deux parties, la première, au vocabulaire concret et tourmenté, en étant riche, alors que la seconde, abstraite et volontaire, en est presque exempte.

Ceci, sur quoi nous arrêterons cette tentative de dissection littérale, nous ramène à la première partie de notre brève étude, et à la somme de ces deux points de vue — c’est-à-dire au génie [104] de Gaston Miron. Si, comme le veut J.-P. Richard, « les deux qualités essentielles du chef-d’œuvre » sont « cohérence et simplicité », [[218]](#footnote-218) alors nous devons nous prononcer pour le chef-d’œuvre. Autant la pensée poétique que nous avons, dans le premier temps de notre analyse, tenté de restituer, est d’une profonde et belle simplicité, autant la « Gestalt » verbale de l’œuvre examinée est d’une profonde et belle cohérence. Il est évident que le poème « Après et plus tard » a été choisi pour sa conformité à cette pensée poétique dégagée de l’ensemble de l’ouvrage, ce poème en offrant un parfait microcosme. Il passe de la détresse et de la confusion d’un être « épaillé » à l’affirmation et à l’espérance du même homme, « rapaillé », ressoudé par le flux de cet amour dont le reflux l’avait désassemblé. Mais nous aurions pu choisir « Héritage de la tristesse », « La pauvreté anthropos », « Compagnons des Amériques » ou « Le siècle de l’hiver ». Tant il est vrai que, déchiré *et* rassembleur, Gaston Miron est un grand poète. [[219]](#footnote-219)

*Laurent-Michel Vacher,*

Professeur de Philosophie,
Collège Ahuntsic.

[105]

**Revue CRITÈRE, No 3, “*Le jeu*”.**

**ÉTUDES**

lecture du
*chevalier au lion*

Pierre BÉLISLE et Claude VINETTE

[Retour au sommaire](#Critere_no_3_sommaire)

Que Yvain, héros du *Chevalier au lion* de Chrétien de Troyes, soit l’illustre descendant littéraire de Owein, personnage d’un vieux texte gallois, peu nous chaut. De même, savoir si l’auteur rima son roman en 1176 ou 1178 ne nous importe guère ici. Ailleurs nous louons le zèle des chercheurs en quête de précisions en ces domaines ; mais, pour l’instant, notre objectif consiste à lire l’œuvre sans rechercher les circonstances de sa genèse et à la saisir au niveau de l’intrigue, organisation des motifs, [[220]](#footnote-220) événements et épisodes constitutifs de la fable et du sujet. [[221]](#footnote-221)

Ainsi il s’agit d’appréhender le roman en tant qu’objet construit, ensemble dont chaque partie se trouve, par certains procédés, en relation avec d’autres qui l’appellent ou qu’elle entraîne. C’est dire que cette approche néglige tout le plan des références, soit la situation sociale du chevalier au Moyen Age, sa psychologie, aussi bien que sa conception de l’amour ou de la prouesse. Plus généralement, elle refuse de nommer les sens possibles de l’œuvre. Que donc une telle lecture détermine déjà le champ de ses découvertes, qu’elle omette plusieurs dimensions intéressantes de l’œuvre, cela va de soi. S’il est possible qu’une telle perspective déçoive l’attente de certains lecteurs en quête d’interprétations, c’est-à-dire de sens achevés par la critique, elle pourrait néanmoins [106] intéresser qui se sera astreint à suivre la démarche le roman à la main et à « apprivoiser » les quelques conventions de base.

Une histoire de chevaliers

Le premier épisode du *Chevalier au lion* est le récit de Calogrenant. Nous verrons qu’il motive [[222]](#footnote-222) l’apparition des divers événements et épisodes de l’intrigue romanesque. Mais auparavant, il nous faut considérer que la série des motifs amenés dans l’exposition directe [[223]](#footnote-223) a pour fonction de motiver le récit de Calogrenant lui-même.

Nous retiendrons cinq motifs antérieurs à ce récit : le roi se retire de la cour ; Calogrenant commence à raconter ; Calogrenant se lève à l’arrivée de la reine ; [[224]](#footnote-224) Calogrenant se dispute avec Ké ; la reine demande à Calogrenant de raconter. Ces cinq motifs sont facultatifs dans la fable mais provoquent un changement dans la situation initiale du sujet. Ils créent donc une motivation compositionnelle par laquelle est introduit dans le sujet le récit de Calogrenant. Dans la fable, seul importe le récit de Calogrenant, prétexte au surgissement des événements ultérieurs. Mais, dans le sujet, ces motifs établissent la vraisemblance de la narration du chevalier sur le plan de la logique du récit. Si l’on considère, par exemple, le rôle dans le sujet du troisième motif, [107] Calogrenant se lève, et non pas un autre personnage, parce que c’est lui qui plus tard va raconter.

Cette motivation compositionnelle agit de deux façons. Tout d’abord, une qualité commune à ces cinq motifs, la singularité, permet de les réduire analogiquement. En effet, le narrateur signale clairement que le départ du roi Arthur crée une situation inhabituelle :

Mes cel jor molt se merveillierent

del roi qui einçois se leva,

si ot de tex cui molt greva

et qui molt grant parole an firent,

por ce que oncques mes nel virent

a si grant feste an chambre antrer

por dormir ne por reposer ; [[225]](#footnote-225)

À l’intérieur de cette situation particulière, un personnage, Calogrenant, se distingue des autres en commençant à narrer. Le processus se poursuit : Calogrenant se singularise en se levant, seul, à l’arrivée de la reine. Ce motif entraîne la querelle entre Ké et Calogrenant, puis l’intervention de Guenièvre en faveur du futur narrateur, qui confirment la mise en évidence du personnage.

D’autre part, la motivation compositionnelle s’appuie sur une gradation entre le deuxième et le cinquième motif. Dans l’un, Calogrenant s’impose comme conteur, dans l’autre, on le prie de raconter. Le récit de Calogrenant est donc motivé directement au terme du cinquième motif. De plus, puisqu’il aura lieu dans une situation inhabituelle, qu’il sera le produit d’un personnage singularisé, cet épisode est donné comme extra-ordinaire, c’est-à-dire que la motivation compositionnelle le métaphorise grâce aux motifs analogiques qui l’antécédent.

En somme, les motifs repérés nous ont permis de signaler deux choses : d’abord que le récit de Calogrenant n’arrive pas fortuitement dans le sujet ; ensuite que le rôle strict de la motivation a été dépassé ici, par l’attribution d’une qualité à l’épisode. [[226]](#footnote-226)

Il s’agit maintenant de considérer le récit de Calogrenant du point de vue du rôle qu’il joue lui-même dans l’intrigue. Cet [108] épisode est le nœud de la fable parce qu’il modifie la situation initiale, cause le départ de Yvain. Autrement dit, il est prétexte à l’ensemble des événements qui constitueront l’intrigue jusqu’à l’intervention de Gauvain. La motivation est double. D’une part, un chevalier a battu Calogrenant. Or celui-ci est le cousin germain de Yvain. L’honneur exige réparation :

Par mon chief, jet mes sire Yvains,

vos estes mes cosins germains ;

si nos devons molt entr’amer ;

mes de ce vos puis jol clamer

quant vos tant le m’avez celé.

Se je vos ai fol apelé,

Je vos pri qu’il ne vos an poist,

que, se je puis, et il me loist

 g’irai vostre honte vangier, [[227]](#footnote-227)

Par ailleurs, Ké semble douter que Yvain puisse accomplir l’exploit. Cette offense constitue le second motif-prétexte : le départ du chevalier est dû aussi aux paroles du sénéchal. Alors, de manière générale, ces deux motifs justifient, au niveau de la fable, Yvain de quitter la cour. Ici encore donc la narration, en son déroulement, se fournit les éléments aptes à lui ménager un futur.

Nous y reviendrons. Pour l’instant, considérons le contenu du récit de Calogrenant. Il comporte deux descriptions de la fontaine : celle du vilain qui garde les taureaux sauvages et celle du narrateur lui-même. On remarque que la seconde description complète la précédente. En effet, Calogrenant est soucieux de préciser les informations apportées par le vilain. Ceci apparaît, entre autres, à trois endroits. Le vilain dit que « li plus biax arbres » ombrage la fontaine, qu’au-dessus d’elle « pant un bacins de fer » et que « Lez la fontainne », il y a « un perron ». Donc, si l’on en croit ce personnage, il y a là un arbre, un bassin de fer et une pierre. Pourtant, dans le langage de Calogrenant, cet arbre « estoit li plus biaz pins », le bassin de fer est « del plus fin or quit fust a vandre » et la pierre

(...) ert d’une esmeraude

perciee ausi com une boz,

et s’a quatre rubiz desoz, [[228]](#footnote-228)

[109]

En somme, Calogrenant oppose le pin à l’arbre, l’or au métal (fer pour métal : métonymie) et l’émeraude à la pierre inconnue. On voit donc que l’aristocrate, lui, a le pouvoir de nommer ; il connaît le nom des végétaux et des minéraux. De là il est tentant de conclure à la supériorité marquée du noble sur le campagnard. Plausible, cette conclusion demeure néanmoins sujette à vérification.

D’abord elle ne tient pas compte d’une donnée importante : le narrateur, celui par qui nous parviennent les paroles du vilain, est un noble. Cette constatation suffirait déjà à rendre suspectes les informations transmises par le chevalier si celui-ci ne nous offrait en outre une seconde occasion de douter de ses paroles. Il nous dit en effet que le chevalier de la fontaine était plus grand que lui, qu’il avait une lance très résistante ainsi qu’un cheval puissant ; pourtant, Yvain, qui rencontrera plus tard le même adversaire, ne fait aucune mention de ces caractéristiques, se contentant d’indiquer que l’autre venait a vive allure et « d’ire plus ardanz que breise ». [[229]](#footnote-229) Cette différence encore pourrait très bien s’expliquer du fait que Calogrenant a été battu par ce chevalier tandis que, au contraire, Yvain le vaincra. Ainsi, parce que le narrateur est un personnage, qu’il a été impliqué dans l’action qu’il relate, il est susceptible d’apparaître subjectif, tel une volonté dirigée. Or comme la narration de Calogrenant est le prétexte aux aventures ultérieures, par conséquent qu’elle établit le niveau de vraisemblance de la fable, il est important que, d’une façon ou d’une autre, le récit en fonde l’objectivité. Si cette narration semblait apporter de fausses données, les épisodes subséquents ne pourraient participer à l’illusion romanesque : Calogrenant menteur, le héros, Yvain, devient imposteur. Pour éviter de discréditer ainsi l’intrigue, le narrateur objectif — celui qui présente Calogrenant — intervient explicitement et se porte garant de la véracité des dires de son personnage. En fait il va plus loin, s’identifiant même à Calogrenant. Quand Yvain reprend l’itinéraire parcouru par son cousin germain, il arrive chez l’hôte dont Calogrenant avait déjà parlé. Or, à ce moment, le narrateur objectif se donne comme l’auteur du récit du chevalier :

La nuit ot, ce poez savoir,

tel oste com il vost avoir ;

car plus de bien et plus d’enor

trueve il assez el vavasor

que ne vos ai conté et dit ; [[230]](#footnote-230)

[110]

Ce procédé assimile donc le récit second à celui qui le porte. Dès lors son absolue objectivité ne saurait être questionnée, pas plus que la vraisemblance de la fable.

Cela importe, permettant, dans le texte, l’économie qui caractérise le récit du trajet de Yvain. En effet, l’aventure du héros, jusqu’à la fontaine, est rigoureusement menée par référence à l’itinéraire de Calogrenant, ce qui n’était possible qu’à l’instant où le récit de ce dernier était devenu crédible. [[231]](#footnote-231)

L’aventure de Yvain se distingue à partir du moment où celui-ci bat Esclados. Cette défaite du chevalier de la fontaine apporte la réponse à la première motivation du roman, puisque l’honneur de Calogrenant est maintenant vengé. C’est dire que les événements immédiatement ultérieurs à ce combat seront soutenus par la seconde motivation. D’ailleurs un motif qui apparaît à la suite de la prouesse de Yvain nous le signale :

(...) il (Yvain) crient que sa poinne avoir perdue

se mort ou vif ne le retient

que des rampones li sovient

que mes sire Kex li ot dites. [[232]](#footnote-232)

Ainsi le récit doit parvenir à introduire la rencontre Ké-Yvain, qui constituera le dénouement à la seconde motivation.

Entretemps le narrateur se ménage déjà un prétexte à poursuivre l’aventure du héros au-delà de la défaite de Ké, par l’introduction de Laudine de Landuc. Une série de motifs prépare la rencontre de Yvain et de la châtelaine : Esclados mourant fuit à bride abattue ; Yvain le poursuit ; la porte à trébuchet tranche les éperons du héros, et son cheval ; Lunette intervient grâce à son anneau magique et introduit le chevalier dans le château.

Le quatrième motif recourt à un ailleurs de l’intrigue : Lunette sauve Yvain parce que celui-ci l’avait honorée à la cour d’Arthur, dans un temps qui n’est pas celui de la présente fable. L’introduction d’un tel fait signale clairement le travail effectué par le narrateur en vue de motiver la rencontre Yvain-Laudine.

D’autre part, les premier, troisième et quatrième motifs situent dans l’invraisemblable les événements compris entre la défaite d’Esclados et l’apparition de Laudine. Si l’on considère maintenant [111] que le mariage entre Yvain et cette dame est inattendu en pareilles circonstances, — les préventions de celle-ci en témoignent —, les motifs précédents s’intègrent à une motivation compositonnelle qui accrédite dans le sujet le vraisemblable d’une situation invraisemblable dans la fable. Considéré de ce point de vue, le recours au magique ou à un ailleurs de l’intrigue ne saurait être tenu pour une faiblesse, ces motifs s’inscrivant dans la cohérence du récit.

En outre, cette union avait été préparée de longue date par une intervention du roi Arthur. Peu avant le départ de Yvain, Arthur s’était engagé à venir à la fontaine dans un délai de quinze jours. Or le temps s’est presque écoulé. Devant la menace imminente, Laudine doit se trouver un défenseur de la fontaine. D’où le mariage.

Cet événement permettra la série des aventures tributaires de la rupture entre le héros et sa dame. Mais plus immédiatement, il rend possible le dénouement de la seconde motivation, qui supporte jusqu’ici l’intrigue, en amenant le combat entre Ké et Yvain. En effet, un motif avait annoncé au tout début du roman que Ké aurait la bataille s’il la demandait et, d’autre part, c’est à l’époux de Laudine que revient la tâche de combattre les intrus. Les conditions de possibilité de la bataille étaient donc données dès le mariage.

Par la prouesse de Yvain contre Ké, par la défaite du sénéchal, l’honneur de Yvain est sauf. Ainsi la seconde motivation cesse de jouer. Ici un roman s’achève si un prétexte n’intervient.

Rebondissement dans l’affaire de Yvain

Ce sont les paroles de Gauvain qui relancent l’action. Cette intervention prévient Yvain contre le danger de devenir « récréant ». Un nouveau problème est alors posé qui appelle une solution et par conséquent un futur. Cet événement a donc valeur de prétexte.

Or la solution, c’est la prouesse puisque, précisément, ce que Gauvain met en cause, c’est la capacité de Yvain de rester preux malgré son mariage. Gauvain invite ainsi le héros à quitter sa dame ; mais plus, il le force à s’engager par une promesse envers Laudine. L’aventure du héros est donc orientée dans une direction déterminée : celle d’une promesse à tenir. Yvain peut partir pour démontrer sa valeur, à condition qu’il s’engage à revenir dans [112] un an sinon Laudine le renvoiera. Or c’est dès cet instant que le narrateur nous prévient que Yvain passera outre au terme fixé :

(...) je cuit qu’il (Yvain) le passera,

que départir ne le leira

mes sire Gauvains d’avoec lui. [[233]](#footnote-233)

Cette infidélité aura pour effet de provoquer la séparation du chevalier et de sa dame. Et c’est à cet événement, plus qu’aux paroles de Gauvain, que se trouve directement reliée la suite du roman. Dès lors, il apparaît que l’intervention du neveu d’Arthur n’est qu’un prétexte transitoire qui, lié au délai fixé par Laudine, avait pour fonction de rendre possible le surgissement du prétexte véritable : la faute de Yvain. Le fait même que cette faute soit annoncée dans le récit avant qu’elle ne se produise effectivement dans la fable, signale d’ailleurs que ce qui importe vraiment, sur le plan du fonctionnement de l’intrigue, c’est la faute elle-même et non les événements compris entre l’intervention et cet oubli.

Cette rupture entre Yvain et Laudine constitue le nœud du roman. Il suffirait de remarquer que le récit s’achève sur la réconciliation Yvain-Laudine pour s’en assurer. Mais nous verrons en outre que les épisodes intercalés entre cet événement et le dénouement de l’intrigue seront en majeure partie soutenus par le problème du retour à la dame.

Il pourrait paraître étrange que le nœud soit posé si tardivement. À ce propos, il convient de remarquer que la rupture Yvain-Laudine est le nœud de l’intrigue vécue par le Chevalier au lion tandis que le récit de Calogrenant avait été donné comme celui de l’intrigue de Yvain. Jusqu’ici le héros était Yvain. Après la faute commise envers Laudine, Yvain deviendra le Chevalier au lion. Le titre original du roman étant le *Chevalier au lion* et non *Yvain,* il est possible de considérer que le véritable roman est celui qui débute à partir de la rupture et qui met en scène ce nouvel individu. On comprend alors pourquoi nous considérons cet événement comme le nœud du roman. [[234]](#footnote-234)

[113]

Déraison mais onguent

L’épisode qui suit est celui de la folie. Il est la conséquence directe de la prise de conscience de l’oubli et de la venue à la cour de l’envoyée de Laudine. Or ce qu’il importe de remarquer ici, c’est que Yvain se rappelle sa promesse environ un mois et demi après l’expiration du délai, mais quelques instants seulement avant l’arrivée de la pucelle. Cette étrange coïncidence dans la fable ne sera jamais récupérée par la suite ; elle est donnée absolument. Mais elle a une fonction dans le récit. Yvain pense soudain à sa dame. Immédiatement après, celle-ci apparaît par l’intermédiaire de sa servante. Ces deux événements se lient donc à un même thème : Laudine. Ainsi le récit passe brusquement d’un niveau, celui de la nécessité de répondre à Gauvain, à un autre, celui des relations avec la dame. L’invraisemblance sur le plan de la fable est subordonnée à un projet du récit : fusionner les deux problèmes que le héros aura désormais à résoudre.

D’autre part, la pucelle entre dans la tente de Yvain et de Gauvain au moment même de la venue d’Arthur. Cette présence du roi indique encore une fois que le problème de la dame se joint au problème chevaleresque. Et en effet la folie de Yvain signalera autant une aliénation sociale qu’une séparation d’avec Laudine.

Plusieurs motifs en rendent compte. Yvain est nu. Il n’a d’armes qu’un arc et des flèches. Il mange sa viande crue et sans condiments. Il vit en forêt. Mais surtout, il perd son nom. (Ce dernier item n’est pas sans importance. Perdre son nom, c’est perdre son statut social). [[235]](#footnote-235)

[114]

En somme Yvain n’est plus ce qu’il était, un aristocrate, un chevalier de la table ronde. La folie est donc une sorte de degré zéro du héros. D’ailleurs le narrateur le confirme qui, dans cet épisode, désigne parfois son personnage à l’aide de périphrases telles que « hom forsenez et salvage » (vers 2830), « l’ome nu » (vers 2888), au lieu de le nommer.

C’est dans cet état qui l’apparente à la bête que la servante de la dame de Noroison le découvrira. Roussine devrait-elle pouvoir le reconnaître. Seule la présence d’une cicatrice sur le visage de Yvain le lui permettra. C’est donc sur le recours à un ailleurs de l’intrigue, — ce monde folklorique, étranger au présent roman, où l’on sait que Yvain a une cicatrice —, que s’appuie l’intérêt porté au fou par la pucelle. D’autre part, une substance « merveilleuse », l’onguent, permet de ranimer le héros. Ajouté à l’ailleurs de l’intrigue, cet appel au magique [[236]](#footnote-236) institue la causalité de la fable.

On pourrait être tenté de juger suspecte cette causalité. Mais ceci ne saurait se faire qu’au nom de la vraisemblance. Or il nous semble préférable de considérer les effets de telles ressources sur le plan de la composition. De ce point de vue, il importe surtout de remarquer que l’onguent magique seul justifie l’équivalence fait peu de temps plus tard entre Yvain et Roland sur le plan de la prouesse :

Et veez cornant il le fet

de l’espee, quant il la tret !

onques ne fist par Durandart

Rolanz, des Turs, si grant essart

en Roncevax ne an Espaigne, [[237]](#footnote-237)

Sans cette intrusion du magique, c’est la comparaison avec le [115] neveu de Charlemagne qui eût été suspecte. L’onguent peut donc sembler d’un emploi particulièrement commode dans la fable, mais son apparition rend plausible un motif du récit.

D’autre part, il est remarquable que cette comparaison se relie à un événement antérieur, l’intervention de Gauvain, prétexte initial au départ du chevalier. Egal à Roland, Yvain n’est plus susceptible de donner prise à l’accusation d’être récréant. Ainsi ce motif trouve lui-même sa place dans la cohérence du récit.

En ce même épisode, un autre motif apparaît, qui est le refus de Yvain de demeurer avec la dame de Noroison :

(...) il (Yvain) n’en vost onques entendre

parole d’ome ne de famé ;

des chevaliers et de la dame

s’est partiz, mes que bien l’en poist

que plus remenoir ne li loist. [[238]](#footnote-238)

Qu’il décline ainsi l’invite de la châtelaine rappelle que le second prétexte, la rupture Yvain-Laudine, soutient toujours l’intrigue : le héros ne peut demeurer au château de Noroison parce qu’il doit travailler à résoudre le problème de ses relations avec Laudine. L’épisode présent se réfère ainsi au nœud du roman.

Si nous considérons maintenant dans une perspective plus globale l’épisode de Noroison, celui-ci consacre la guérison de Yvain. Ici les soins donnés au chevalier avaient un but bien précis, celui de permettre le combat contre Alier. Mais le rappel, dans ce même épisode, du nœud de l’intrigue dérobe à cette guérison sa vocation première pour lui en conférer une au niveau de la relation Yvain-Laudine. Dès lors, si l’on considère le rôle de l’épisode de Noroison dans le roman, il marque une première étape dans le projet qui conduit au dénouement final. Yvain, fou, ne pouvait s’appliquer à rejoindre Laudine ; il lui fallait au moins retrouver la mémoire et la capacité de combattre. [[239]](#footnote-239)

Un compagnon d’infortune

Vient ensuite la rencontre avec le lion. Dès l’abord, soulignons que cet épisode est faussement motivé au niveau de la fable. La motivation est d’ordre strictement syntaxique :

[116]

Mes sire Yvains pansis chemine

par une parfonde gaudine

tant qu’il oï en mi le gaut

un cri molt dolereus et haut. [[240]](#footnote-240)

Yvain chemine tant, dit-on, qu’il entendit une plainte. Pareille phrase donne à croire que la seconde action est dépendante de la précédente alors qu’en fait ce n’est pas le cas : rien dans le « tant » n’explique que Yvain aboutisse à cet endroit plutôt qu’ailleurs. Ainsi, ce que l’expression nous cache, c’est l’immotivation de l’épisode. D’autre part, cet épisode importe à plusieurs titres.

D’abord un motif y confirme le définitif rétablissement du héros, signale qu’il est redevenu aristocrate. Sur le point de manger la venaison rapportée par le lion, Yvain s’afflige du manque de sel (vers 3463-3464). Or nous savons qu’au temps de sa folie, il se nourrissait de son gibier sans ressentir comme une privation l’absence de ce condiment (vers 2876). Il semble donc que cette opposition des deux motifs ait pour fonction de souligner une évolution du héros.

Par ailleurs, l’introduction de ce nouveau personnage qu’est le lion a deux fonctions principales dans le récit. D’une part c’est elle qui permettra à Yvain d’acquérir son nom de chevalier errant. De l’autre, la plus ou moins grande participation du lion aux prouesses ultérieures de Yvain sera l’indice de l’évolution de ce dernier.

De retour en Brocéliande

Après quinze jours de vagabondage, nos deux héros s’amènent, par hasard, à la fontaine. Cet événement duquel découle l’épisode de la rencontre Yvain-Lunette est donc immotivé. Pourtant ce n’est pas le cas de l’épisode entier. En effet, l’épisode, comme trois autres précédents, est contigu à la fontaine, espace unificateur au niveau du récit de plusieurs événements de l’intrigue. Cette composition nous place en terrain connu. D’autre part, la présence de Lunette est motivée dans la fable par ce qu’elle raconte de ce qui lui advint. D’autant plus que son récit s’appuie sur des données familières, soit les circonstances entourant le mariage et la rupture.

[117]

Mais évidemment, la rencontre Yvain-Lunette renvoyant à Laudine, il y a, ici encore, rappel de la rupture, du nœud : la servante est prisonnière dans la chapelle parce que sa maîtresse lui tient grief de l’avoir encouragée à épouser qui n’a su respecter sa parole.

En outre, comme dans l’épisode de Noroison, il y a ici retour à Gauvain. Effectivement, Lunette dit que le neveu d’Arthur était l’un des deux chevaliers qui la pouvaient tirer de ce mauvais pas.

Or cela réfère à un événement antérieur, soit le « privé consoil/entre la lune et le soloil » (vers 2399-2400) où Gauvain avait promis son aide à la jeune fille :

Ma demeisele, je vos doing

et a mestier et sanz besoing

un tel chevalier con je sui ;

ne me changiez ja por autrui,

se amander ne vos cuidiez ;

vostres sui et vos resoiez

d’ore en avant ma dameisele. [[241]](#footnote-241)

Par le fait qu’elle se fonde sur un motif préalablement donné dans la fable, la mention de Gauvain n’arrive pas fortuitement dans celle-ci. Ainsi, non seulement cet épisode trouve-t-il sa place dans l’intrigue, mouvement concerté qui nous conduit d’une question à sa réponse, mais encore le fait-il en catimini, occultant la référence au problème chevaleresque derrière une préoccupation immédiate de Lunette. En somme, la rencontre Yvain-Lunette est justifiable, liée à des données déjà connues ; mais plus, elle apporte une information qui se révélera importante dans la suite : Gauvain est parti à la recherche de Guenièvre.

Cette aventure de Gauvain qui ne se comprend que par référence au *Chevalier à la charrette* constitue un ailleurs de l’intrigue. Pareille intrusion d’événements appartenant à un autre roman joue un rôle dans le *Chevalier au lion.* Elle permet d’expliquer que pour l’instant Yvain défende les opprimés, tâche qui revenait traditionnellement à Gauvain. Effectivement, Gauvain étant absent, Yvain s’offre pour défendre Lunette. [[242]](#footnote-242)

[118]

Dans la fable, c’est la dette du chevalier envers la servante qui motive la promesse qu’il lui fait de la secourir :

N'an quier or plus a vos pleidier

que vos avez tant jet por moi,

certes, que faillir ne vos doi

a nul besoing que vos aiez [[243]](#footnote-243)

Le combat contre les trois chevaliers s’explique donc par des événements passés de la fable : Lunette, par ses menées clandestines, avait sauvé Yvain et avait provoqué la conclusion du mariage avec Laudine. Au-delà de ce cas simple de causalité, il importe de remarquer que l’épisode est lié au souvenir de la dame.

Une journée bien remplie

Mais avant qu’il combatte pour Lunette, le chevalier au lion devra affronter Harpin de la Montagne. L’épisode d’Harpin est donc intercalaire. Il ne faut pas croire pour autant qu’il soit superflu. En effet, sur le strict plan du fonctionnement, il s’avère nécessaire pour deux raisons.

D’abord on y réfère, encore une fois, au neveu d’Arthur, puisque le vavasseur dont les enfants sont menacés par le géant est son beau-frère. Plus, l’hôte du chevalier au lion nous apprend qu’il a tenté sans succès, comme Lunette, de recourir aux services de Gauvain :

(... ) je resui cil qui i a

trop grant domage et trop grant perte,

que ce est chose tote certe

que mes sire Gauvains li preuz

por sa niece et por ses neveuz,

fust ça venuz grant aleüre

se il seüst ceste aventure ;

mes il nel set, don tant me grieve

que par po li cuers ne me crieve ;

einz est alez après celui,

cui Damedex doint grant enui,

quant menee en a la reine [[244]](#footnote-244)

[119]

Dès lors, il apparaît que l’épisode d’Harpin entraîne une remémoration du prétexte transitoire auparavant signalé. Il s’intègre par là à une incessante tendance du récit à rappeler les prétextes qui motivent l’intrigue. D’ailleurs il s’y inscrit d’autant mieux que, pour la première fois, il y a volonté explicite de la part du chevalier au lion de faire connaître ses exploits à Gauvain lui-même. Ainsi les liens se resserrent. Par quoi cet incident joue un rôle précis : favoriser le dénouement du problème chevaleresque par le rapprochement des personnages impliqués.

En second lieu, le fait même que l’épisode du géant soit intercalaire n’est pas sans importance. L’horaire du chevalier au lion est fixé. Il lui faut revenir pour midi auprès de Lunette. Alors, l’intrusion d’un nouvel exploit à accomplir risque de le faire arriver en retard à son rendez-vous. Et le héros lui-même semble craindre que cela ne se produise effectivement :

(...) por rien je ne lesseroie

que demain a midi ne soie

au plus grant afeire por voir

que je onques poisse avoir. [[245]](#footnote-245)

La préoccupation revient comme un leitmotiv :

D’angoisse a un sopir gité

que por le rëaume de Carse

ne voldroit que cele just arse

que il avoit aseüree ;

sa vie avroit corte duree

ou il istroit toz vis del sens

s’il n’i pooit venir a tens ; [[246]](#footnote-246)

et c’est la riens qui plus m’esmaie

que je ci trop demoré n’aie ;

car einz que midis soit passez

avrai aillors a feire assez

se je i puis venir a ore. [[247]](#footnote-247)

En somme, opérant une contraction du temps disponible, l’épisode d’Harpin met en évidence le fait qu’il y a délai. Or, cette insistance n’est pas innocente : Yvain avait déjà passé outre à une échéance, le terme fixé par Laudine. L’épisode renvoie au nœud du roman.

Intercalaire, cette prouesse du héros, ne saurait, à cause des raisons mentionnées, être tenue pour superflue.

[120]

Suit la lutte contre les calomniateurs de Lunette, le sénéchal de Laudine, et ses deux frères. Ici, contrairement à celui qu’il fut, le chevalier au lion arrive à l’heure au rendez-vous. Le héros ne répète donc plus la faute qui avait provoqué la séparation. Si l’on se rappelle les conditions de la rupture, soit la faute de Yvain et la réaction promise de Laudine, l’épisode apparaît comme la résolution de l’une d’elles. A cette étape importante de l’intrigue, correspond la première rencontre du chevalier et de la dame depuis leur séparation. Le fait que ces deux événements aient été situés dans le sujet à l’intérieur d’un même épisode paraîtra significatif.

De plus, en réhabilitant dès maintenant Lunette aux yeux de sa maîtresse, l’épisode motive dans la fable le dénouement à venir, puisque la réconciliation Yvain-Laudine s’effectuera par l’entremise de la servante et que, pour ce faire, celle-ci devait avoir retrouvé son crédit auprès de la châtelaine.

Une question de temps

Après cet épisode, Yvain se repose en un château, se retire. Le narrateur dit ne pas savoir combien de jours son personnage y est demeuré :

Jorz i sejorna ne sai quanz

tant que il et ses lyons furent

gari, et que râler s’an durent. [[248]](#footnote-248)

Cette imprécision concernant le temps de la fable apparaît dans un épisode qui précède immédiatement celui où l’on apprendra le retour de Gauvain du royaume de Baudemagus.

D’autre part, on se souviendra que c’est aussitôt avant l’épisode de la folie que Gauvain est apparu dans la fable pour la dernière fois. Or la durée de cette maladie du héros était, elle aussi, indéfinie.

Ainsi le narrateur refuse d’indiquer le temps de l’épisode succédant à la dernière présence de Gauvain comme celui de l’événement qui précède son retour.

De plus, si la chronologie de certains épisodes intermédiaires, Noroison (quinze jours), Lunette, Harpin et le combat contre les trois chevaliers (deux jours), est clairement signalée, celle de la [121] rencontre du lion est, elle aussi, indéterminée. Ainsi, comme les précédentes, cette imprécision se situe entre le départ et le retour de Gauvain.

Ces incertitudes temporelles s’expliquent par la référence faite, dans Yvain, au roman de Lancelot, laquelle pose le problème d’introduire le second roman dans le premier sans que la chronologie des événements de l’un ou l’autre en souffre. En effet, l’aventure de Gauvain, parti à la recherche de la reine, est intercalée dans le *Chevalier au lion* entre la folie et l’arrivée à la cour de la cadette des pucelles de la Noire-Epine mais, de plus, elle est racontée dans le *Chevalier à la charrette.* Dès lors, le fait que les imprécisions surgissent dans le laps de temps commun à l’aventure de *Lancelot* et à celle du *Chevalier au lion,* rend possible la concomitance des deux intrigues, en troublant la chronologie des événements vécus par Yvain.

Par ailleurs, il en va de même dans le *Chevalier à la charrette.* Le temps des événements y est minutieusement précisé, au jour le jour, sauf au moment où Gauvain s’apprête à revenir à la cour d’Arthur. Donc, cette fois encore, la reconstitution du temps global de l’intrigue devient irréalisable.

En outre, ces imprécisions permettent de ménager la vraisemblance inhérente au *Chevalier au lion.* Certains laps de temps pourraient en effet, s’ils étaient clairement donnés, paraître suspects. Par exemple, il sera peut-être étonnant d’apprendre que de la folie à la rencontre de Lunette il s’est passé au moins neuf mois, Yvain étant devenu fou à la mi-août (vers 2681) alors que Gauvain était parti au jour de l’Ascension, nous dit-on dans *Lancelot.* Mais encore une telle durée est-elle ici admissible si l’on considère que Yvain a perdu le souvenir de sa dame et que, par conséquent, il ne saurait être pressé de la rejoindre. Cependant cette justification ne peut jouer dans le cas des deux autres indéterminations signalées, puisqu’alors le héros a retrouvé la mémoire. Si bien que maintenant une révélation analogue à la précédente s’avérerait inacceptable sur le plan de la cohérence psychologique du héros. Or, étrangement, il est impossible de découvrir, même par le recours au roman *Lancelot,* la durée de l’équipée en compagnie du lion et celle du séjour au château.

Ainsi l’ignorance du narrateur concernant le temps de ces aventures de Yvain sauvegarde la vraisemblance de l’intrigue du *Chevalier au lion,* tout en permettant de ne pas entrer en contradiction avec celle du *Chevalier à la charrette.*

[122]

Du côté de la Noire-Epine

L’épisode suivant est celui qui se rapporte au Seigneur de la Noire-Epine. Il marque un moment particulier du récit.

Tout d’abord, deux ramifications de l’intrigue y sont récupérées, mieux s’y résument. D’une part, le message de Yvain est parvenu à la cour d’Arthur. Gauvain apprend alors, de la bouche même de ses neveux, que le chevalier au lion les a sauvés. D’autre part, l’ailleurs Gauvain-Guenièvre se dénoue ici avec le retour de ces deux personnages. Par rapport à ces éléments passés du récit, l’épisode constitue donc un aboutissement. Si l’on ajoute à cela qu’aucune prouesse de Yvain n’a été annoncée, plus rien ne motive l’intrigue sinon le nœud à résoudre.

L’épisode de la Noire-Epine apparaît alors comme un prétexte susceptible de conduire à long terme à la solution du problème Yvain-Laudine. Mais sa fonction immédiate est plutôt de préparer le combat entre Yvain et Gauvain, réponse au prétexte transitoire à l’origine du nœud, d’introduire sa causalité dans la fable.

Or la motivation de cet affrontement des deux chevaliers se fait d’une façon particulière : pour la première fois dans le roman, c’est une épisode duquel le héros est absent qui appellera une prouesse à venir. La fable s’est transportée en un endroit où se noue une situation qui interviendra ultérieurement dans l’intrigue de Yvain. Ce transfert permet au narrateur de développer minutieusement la motivation du combat. L’importance ici accordée pour la première fois, dans la composition, au détail de la motivation se comprend par le fait que l’épisode visé constitue un dénouement.

En outre, puisque le narrateur nous décrit deux actions simultanées se déroulant à des endroits différents, apparaît ostensiblement dans le récit une vision omnisciente, où le narrateur en sait plus que les personnages. Or cela n’est pas sans importance. En effet, l’utilisation de ce procédé dans la composition introduit déjà la vision qui permettra au narrateur d’intervenir dans le récit et d’amplifier la situation précédant le combat Yvain-Gauvain jusqu’à dégager l’affrontement comme Spannung. [[249]](#footnote-249)

[123]

En somme, par rapport au passé du récit, l’épisode de la Noire-Epine évacue certaines considérations marginales cependant qu’il réduit la motivation ultérieure de l’intrigue au strict problème chevaleresque, polarisant les événements à venir autour d’un seul projet, le combat Yvain-Gauvain. On pourrait donc parler ici d’épisode charnière.

En passant par Pême-Aventure

Cependant, avant d’affronter Gauvain, le chevalier au lion aura eu une prouesse à accomplir, celle du château de Pême-Aventure. Après avoir réalisé son exploit, il se verra invité à épouser la jeune fille de l’hôte. Il refusera :

— Et je, jet il, la vos redoing.

Qui vialt, si l’ait ! Je n’en ai soing ;

si n’en di ge rien por desdeing :

ne vos poist, se je ne la preing,

que je ne puis, ne je ne doi. [[250]](#footnote-250)

Ainsi, comme dans le cas de l’épisode de Noroison, ce motif renvoie directement à la rupture Yvain-Laudine, au nœud.

En outre, de même que celui d’Harpin de la montagne, cet épisode est intercalaire puisqu’il se situe entre l’annonce du combat contre Gauvain et ce combat lui-même. Mais la comparaison entre ces deux épisodes peut être poussée bien davantage. En effet, on remarque que tous deux apparaissent immédiatement avant le moment où, pour la première fois depuis qu’il a quitté son entourage, Yvain va revoir les personnages impliqués dans les problèmes qui supportent l’intrigue. De même que l’épisode d’Harpin de la montagne se situe avant la rencontre avec Dandine, rappel du conflit amoureux, ainsi l’épisode de Pême-Aventure antécède le combat contre Gauvain, rappel du problème chevaleresque. De plus, il est à noter que l’épisode d’Harpin ne renvoie qu’à Gauvain alors que Yvain va rencontrer Dandine pendant que l’épisode de Pême-Aventure ne renvoie qu’à Dandine alors que Yvain va rencontrer Gauvain.

Cela nous permet de dégager une fonction de ces épisodes intercalaires : remémorer à l’instant où le récit s’approche de la résolution de l’un des problèmes qui motivent l’intrigue que l’autre existe toujours. Ainsi ces épisodes accentuent la fusion du problème chevaleresque et du problème amoureux. Cela est [124] d’ailleurs particulièrement remarquable dans le cas de Pême-Aventure, qui nous rapproche de Laudine alors même que cet épisode succède à celui de la Noire-Epine qui tendait à orienter le récit dans le sens d’un dénouement au problème chevaleresque.

Un dénouement

Vient ensuite l’épisode de la lutte entre le chevalier au lion et Gauvain. Ce combat constitue la réponse du héros à la prévention de son ami concernant le danger de devenir récréant. L’épisode est donc motivé dans la fable : il solutionne l’un des éléments générateurs du nœud, le problème chevaleresque.

Dans le sujet, il l’était aussi. D’abord par l’épisode d’Harpin, qui, ambitionnant un rapprochement vers Gauvain, préfigurait tout au moins une rencontre entre les deux chevaliers. Puis, plusieurs motifs préalablement donnés préparaient la venue de cet épisode. L’un des protagonistes, le chevalier au lion, nous a été présenté tout au long du roman ; cependant, reprenant le trajet suivi par Yvain, l’émissaire de la jeune fille spoliée rencontre tous les obligés du chevalier, ce qui permet, à l’approche du combat, de faire le bilan de ses prouesses. D’un côté donc, championnant la sœur cadette, le réputé chevalier au lion, précédé de ses exploits. De l’autre, revenant du royaume de Gorre, l’illustre Gauvain, neveu du roi Arthur.

Ce dernier avait été, lui aussi, présenté dans le récit. Il est le « soloil », celui qui de tous est le plus éclatant. Cela nous avait été révélé au moment de la venue du roi chez Laudine de Landuc, soit lors de la rencontre de Gauvain et de Lunette. Aussi, ce chevalier est, semble-t-il, le plus prisé d’entre les hommes d’Arthur. En effet, lorsque l’aînée des jeunes filles de la Noire-Epine vient à la cour pour y trouver un champion, c’est lui qu’elle choisit spontanément. En outre, Gauvain est-il très redoutable parmi les chevaliers de la Table ronde. Deux motifs, au moins, le signalent. L’aînée des pucelles voue une confiance inébranlable à son défenseur. Elle le donne même comme le meilleur chevalier du monde (vers 4784-4785). Ensuite, Gauvain accepte de combattre à condition que l’on taise son nom (vers 4727-4729). C’est qu’il n’ignore pas qu’autrement aucun adversaire ne se présenterait.

En somme, plusieurs motifs se rapportant aux deux adversaires distinguent et privilégient ce combat.

[125]

D’ailleurs, un autre procédé confirme l’intérêt porté à cet épisode. Pour la première fois dans le roman, le narrateur intervient dans le récit pour commenter amplement les circonstances du combat. Cette présentation élaborée, du simple fait qu’elle existe, suffit déjà à singulariser l’événement, à lui accorder une valeur privilégiée ; mais cette dernière se précise par le contenu de l’intervention.

Le narrateur s’y répand en de multiples considérations relatives à la menace qui pèse sur l’amitié liant les combattants. Il va même jusqu’à remettre en question les sentiments des deux amis :

Et Haine dire ne set

por coi li uns d’ax l’autre het,

ses vialt jeire mesler a tort,

si het li uns l’autre de mort.

N’ainme pas, ce poez savoir,

l’ome qui le voldroit avoir

honi, et qui sa mort desirre.

Comant ? Vialt donc Yvains ocirre

mon seignor Gauvain son ami ?

Oïl, et il lui autresi. [[251]](#footnote-251)

Alors, si l’on considère que, depuis le début du roman, l’amitié de ces deux personnages était donnée, incontestable, à la base de leur relation, le discours du narrateur valorise la situation comme antithétique aux conditions préalables des rapports Yvain-Gauvain. Dans cette perspective, le contenu de l’intervention dégage donc le combat comme la Spannung (rupture des règles initiales) du problème d’amitié. Si l’on ajoute à cela que l’issue du combat constitue le dénouement de la question, l’évaluation en termes d’amitié de la relation Yvain-Gauvain dans la construction de cette intrigue particulière qui, dans le roman, concerne les deux chevaliers, peut se formuler comme suit :

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| THÈSE  | — (Conditions de départ) | — Yvain et Gauvain sont amis |
| ANTITHÈSE | — (Spannung)  |  — Les champions des sœurs de la Noire-Epine sont ennemis |
| SYNTHÈSE |  — (dénouement)  | — Les champions des sœurs de la Noire-Epine sont amis. |

[126]

L’intervention du narrateur a donc orienté l’intrigue vers la question d’amitié. Mais elle ne soulevait ainsi qu’un seul aspect de la relation Yvain-Gauvain. Demeure encore le problème chevaleresque, celui d’être ou non récréant, qui s’était posé entre les deux compagnons. De ce point de vue, c’est l’intervention de Gauvain (ou prétexte transitoire) qui constitue, dans le roman, le nœud de l’intrigue relative aux deux chevaliers. Ce sont, en effet, les paroles prononcées à cette occasion par le neveu d’Arthur qui avaient posé la donnée (thèse) du problème. Le combat, lui, devient alors la Spannung (antithèse) de la question puisque, face à son adversaire, Gauvain reconnaît être opposé à un preux chevalier :

et puis panse chascuns por lui

c’or a il son paroil trové. [[252]](#footnote-252)

Quant au dénouement (synthèse), il sera obtenu, encore une fois, à l’issue du combat, quand les adversaires se reconnaîtront.

Alors, considérée sous l’angle du problème chevaleresque, la construction des rapports Yvain-Gauvain se pose ainsi :

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| THÈSE  | — (nœud)  | — Gauvain soupçonne Yvain de devenir récréant. |
| ANTITHÈSE | — (Spannung)  | — Gauvain ne soupçonne pas son adversaire d’être récréant. |
| SYNTHÈSE | — (dénouement)  | — Gauvain ne soupçonne plus Yvain d’être devenu récréant. |

L’issue du combat entre ces deux chevaliers apporte donc le dénouement au prétexte transitoire, tandis que le combat lui-même constitue le point culminant du problème en cause.

Que l’épisode marque une fin des préoccupations concernant la prouesse, cela est accrédité de deux manières encore. D’abord, c’est la première fois depuis l’épisode d’Harpin que le lion n’intervient pas dans les combats de Yvain. Cette absence est révélatrice : le chevalier peut désormais se défendre seul. D’ailleurs on remarque qu’au fur et à mesure que le roman se rapproche du dénouement, la participation du lion est de moins en moins désirée. Dans l’épisode d’Harpin, sa présence ne pose aucun problème. Plus tard, le sénéchal demandera qu’on éloigne la bête ; mais Yvain refusera de s’en départir absolument. Au château [127] de Pire-Aventure, les fils du Luiton exigent qu’on l’enferme ; Yvain y consent : mais c’est de sa propre initiative que le lion intervient. Enfin, lors du dernier combat, mention n’est pas même faite de l’animal, que le chevalier a laissé plus loin. Ainsi donc cette évolution consacre la prouesse de Yvain et, en ce sens, contribue à donner le combat qui l’oppose à Gauvain comme le dénouement au prétexte transitoire.

Ensuite cet épisode clôt le problème chevaleresque d’une autre façon. C’est la première fois depuis sa folie que le héros lutte selon les règles du code et aussi devant la cour rassemblée. Plus, c’est le roi Arthur lui-même qui sanctionne le combat, .. . et en faveur de Yvain ! Comme quoi Yvain réintègre décidément la place qu’il occupait à la cour, parmi les chevaliers de la Table ronde.

Si l’on considère maintenant l’épisode de façon globale, il apparaît que le dénouement des deux aspects de la relation Yvain-Gauvain, soit le débat de l’amitié et celui de la prouesse, s’effectue lorsque ces personnages se reconnaissent. D’autre part, les Spannung relatives à ces problèmes se posent en dissimulant la véritable identité des adversaires. Ainsi ce sont les champions des sœurs de la Noire-Epine qui sont ennemis et non Yvain et Gauvain. De même Gauvain constate la prouesse de son opposant, non celle de Yvain. La formulation de ces Spannung n’était donc possible qu’à l’intérieur d’une vision « par derrière », où les personnages impliqués dans l’action ne connaissent pas leur adversaire alors que le narrateur, lui, les connaît. Or, comme nous l’avions déjà signalé, cette vision avait été manifestement [[253]](#footnote-253) introduite lors de l’épisode de la Noire-Epine, où se nouait la situation de laquelle allait résulter le combat. Cette précaution du récit introduisait alors la condition de la vraisemblance d’un combat où les rivaux ne se connaîtraient pas. En effet, si Yvain ignore le nom de son adversaire, c’est que la rencontre s’est décidée en son absence, soit en un lieu accessible uniquement à une vision « par derrière ». Si donc il fut possible de composer les Spannung, c’est grâce au type de vision employé.

[128]

L’autre.

L’épisode du combat à la cour ayant résolu le prétexte transitoire, il n’y a plus désormais que le nœud qui soutienne l’intrigue. D’ailleurs, immédiatement après la guérison de ses plaies, « mes sire Vvains qui, sans retor,/ avoit son cuer mis en Amor, » [[254]](#footnote-254) se souvient de sa dame.

Le cheminement qui ramène le chevalier à Laudine est identique à celui qui l’y conduisit pour la première fois. D’abord il retourne à la fontaine et déclenche un orage. Lunette, encore une fois, sert d’intermédiaire. De plus, la servante introduit Yvain auprès de sa dame par un subterfuge analogue à celui utilisé auparavant : elle convainc sa maîtresse de la nécessité de trouver un défenseur de la fontaine. C’est ici que la réputation acquise par le chevalier au lion au cours de son combat contre le sénéchal et ses deux frères joue le rôle qu’avait jadis tenu le renom recueilli au terme de sa prouesse contre Esclados. Donc, Yvain est revenu à Laudine comme il y était venu.

On remarque par ailleurs que le dénouement du problème amoureux s’effectue par le recours aux deux noms du héros, soit Yvain et le chevalier au lion. Lunette engage d’abord Laudine envers le chevalier, puis la châtelaine apprend que ce personnage est en fait Yvain. Cela n’est pas sans rappeler le dénouement du problème chevaleresque : Gauvain reconnaît d’abord combattre un preux chevalier pour apprendre ensuite qu’il s’agit de Yvain. Les deux soucis du héros se résolvent donc à la suite d’une méconnaissance de sa véritable identité.

Pareille manière de dénouement présente un certain avantage, soit la cohérence par rapport à des données antérieures. Le retour incognito de Yvain évite à Laudine de se rétracter sur son refus de recevoir son époux comme la dissimulation de l’identité de Yvain empêchait Gauvain d’affronter consciemment son ami, ce qui eût été inacceptable.

Et le roman se termine qui est désormais sans motivation.

CONCLUSION

Au terme de ce travail, il convient de s’interroger sur la portée d’une lecture de fonctionnement. Aussi le ferons-nous.

[129]

Tout d’abord, une telle approche permet de considérer les circonstances du jaillissement du sens. Elle conduit alors à relativiser sa portée métaphysique, psychologique, sociologique, somme toute humaine. Par exemple, elle rend évidente la différence qui existe entre un personnage de roman et un être humain. Gauvain n’intervient pas auprès de son ami uniquement en vue de le prévenir contre les dangers du mariage ; il s’interpose aussi pour faire avancer le roman. Par conséquent le thème des dangers du mariage est soumis au souci fort pragmatique de continuer un texte. Dès lors, les mobiles du comportement d’un personnage peuvent bien rejoindre tous ceux d’un humain, mais conditionnés à la base par les exigences pressantes du récit. A la rigueur, si Gauvain pose le problème de la conciliation de l’amour et de la chevalerie, ce n’est pas parce qu’il y croit ou qu’il est le porte-parole fidèle des idées de l’auteur, mais parce que son rôle l'y oblige.

De même dans le cas de l’intervention du narrateur précédant le dernier combat. Il est facile de considérer ses paroles comme source de profondes méditations sur l’étrangeté des rapports qu’entretiennent Amour et Haine. Mais il faudrait peut-être tenir compte, avant de ce faire, du contexte qui prévalait à l’instant de leur apparition. On constate alors que la dialectique ici développée l’est en vue d’amener le point culminant de la tension dramatique. Il s’ensuit que le narrateur ne philosophe pas dans l’absolu et que sa réflexion, probablement fort enrichissante par ailleurs pour le lecteur, n’est pas innocente de toute visée. Dans cette perspective, le narrateur pourrait même, à la limite, tronquer ses opinions véritables sur le sujet, pourvu que les résultats de ce travail s’inscrivent dans le mouvement général de son récit. Si donc l’on ne saurait considérer sans risques l’intervention du narrateur comme l’expression de sa pensée, il serait plus téméraire encore d’y voir le credo de Chrétien de Troyes.

D’autre part, la lecture de fonctionnement évite de négliger l’importance de certaines parties du roman. Par exemple, quand Mario Roques affirme que l’épisode de Pême-Aventure « vient encore s’intercaler sans nécessité absolue et sans lien indispensable dans les aventures d’Yvain », les conclusions d’une approche de fonctionnement autorisent à douter de son assertion par ce qu’elles ont dégagé du rôle des épisodes intercalaires. Et lorsque le même auteur, désireux de justifier l’épisode, poursuit : « mais il a le mérite de nous présenter une peinture surprenante d’une situation [130] économique et sociale fort curieuse », [[255]](#footnote-255) nous pourrions nous étonner qu’il faille recourir à l’intérêt documentaire pour trouver du « mérite » à une aventure qui, pourtant, avait bel et bien une fonction dans le récit.

Dans la même perspective, nous paraît peu louable la remarque émise par A. Pauphilet, d’après laquelle nous serions en présence d’un « roman en apparence assez décousu ». [[256]](#footnote-256) Après avoir souligné le souci constant du récit de rappeler, en tous ses épisodes, ses questions de départ, nous nous interrogeons sérieusement sur la pertinence d’un tel propos. Serait-ce « en apparence », le roman est déjà cohérent.

Finalement, une approche de fonctionnement a tout au moins le mérite d’astreindre à une lecture attentive du texte. Elle évacue d’autant la formulation d’interprétations hâtives et hasardeuses.

A. Pauphilet considère que « le héros ne rentre en grâces qu’à force de tribulations, de vaillance et de fidélité ». [[257]](#footnote-257) En outre, R. Pernoud avance que « ce n’est que par une série de dures épreuves (que Yvain) pourra reconquérir amour et royaume ». [[258]](#footnote-258) Et Mario Roques poursuit dans le même sens, qui dit du pardon que le héros « veut l’obtenir par la preuve, si longuement donnée, d’une valeur morale qui domine et efface un manque d’attention amoureuse ». [[259]](#footnote-259) Une interprétation semble donc populaire qui consiste à donner la réconciliation Yvain-Laudine comme le résultat des efforts du héros.

Or il ne semble pas que ce soit une quelconque évolution du chevalier qui rende possible le dénouement de l’intrigue Yvain-Laudine, du roman. En effet, la présence du subterfuge de Lunette et le fait qu’il implique le chevalier au lion, non Yvain, suffisent à indiquer que la dame ignore absolument si son époux s’est transformé. D’ailleurs la châtelaine affirme très clairement n’accepter le retour de Yvain qu’à cause du serment qu’elle fit à Lunette :

[131]

Mialz volsisse tote ma vie

vanz et orages endurer,

et s’il ne just de parjurer

trop leide chose et trop vilainne,

ja mes a moi, por nule painne,

pes ne acorde ne trovast. [[260]](#footnote-260)

En somme, tout se passe comme s’il y avait refus du roman de conclure dans les termes de l’éthique courtoise. La nécessité de mériter la dame n’en est pas une, alors que celle-ci ne tient pas compte des efforts du chevalier. Ce qui conduit à cette remarque et autorise à juger hasardeuses de telles interprétations, c’est une lecture de l’œuvre non immédiatement préoccupée du sens à lui donner.

Comme quoi, au moins, notre travail nous aura appris que l’affaire du Chevalier au lion n’est pas aussi résolue qu’on l’a généralement voulu faire croire.

*Pierre Bélisle et Claude Vinette,*

Professeurs de Littérature,
Collège Ahuntsic.



[132]

[133]

**Revue CRITÈRE, No 3, “*Le jeu*”.**

chroniques

[Retour au sommaire](#Critere_no_3_sommaire)

[134]

[135]

**Revue CRITÈRE, No 3, “*Le jeu*”.**

**CHRONIQUES**

LA CRISE LOGIQUE
OU LE BESOIN DU
PHILOSOPHE-MÉDECIN [[261]](#footnote-261)

Jean PROULX

*Détruire la sottise sous toutes ses formes, même sous la forme qu’elle prend ici.*

Nietzsche

[Retour au sommaire](#Critere_no_3_sommaire)

Je me propose d’établir ici une topographie de la crise logique de notre milieu. Trois « lieux » [[262]](#footnote-262) retiendront particulièrement mon attention : celui de la procréation institutionnelle avec ou sans amour ; celui de la querelle des gros sous ; celui, enfin, de la pollution du verbe (logos, parole). Ainsi, je puis nommer les trois domaines de ma recherche : le familial, le social, le politique.

Familia : parva societas [[263]](#footnote-263)

*On a toujours à défendre
les forts contre les faibles.*

Nietzsche

Visitez plusieurs demeures familiales. Vous trouverez « souvent, trop souvent », au fronton de l’entrée principale, cette inscription : « R.I.P. Ci-git le père. Il fut. Au temps de la horde primitive freudienne. Mais l’assemblée générale des frères s’est révoltée. Elle a accompli le meurtre du père. Et c’est ainsi que l’éros fraternel, libéré, peut prendre l’air et le large. »

C’est un fait incontestable. Le père est sur le point de disparaître. Il représentait, figure d’un âge pré-technique, l’*auctoritas.* À ce titre, on reconnaissait en lui la source, la force créatrice, d’une part, l’autorité qui contraint, d’autre part. Maintenant, la source est diffuse, la force créatrice est partout répandue et l’autorité appartient à tous les membres de la tribu.

[136]

Pourtant le malaise continue et même s’aggrave. De noyé (refoulé) qu’il était, éros s’est maintenant envolé (défoulé) dans le grand air. Tous les « psy » (psychologues, psychiatres, psychanalystes, ...) semblent s’inquiéter de cette nouvelle névrose. On constate encore que les fils, faute de père, vivent leur identification avec les vedettes cinématographiques et trouvent les fondements de leur religion, de leur morale et de leur esthétique dans la publicité, que plusieurs analystes reconnaissent comme une mère dégradée ou une prostituée de grands chemins. [[264]](#footnote-264) Le fait est peut-être choquant, difficile à admettre : le besoin du père semble s’intensifier avec le meurtre du père ; la faiblesse et la démission des forts paraissent engendrer la force et le règne des faibles.

Societas : politica parvissima [[265]](#footnote-265)

*Le médecin philosophe (amant de la sagesse) est semblable à Dieu.*

*Hippocrate*

Il faut se donner un concept du médecin. Dans l’antiquité québécoise, on affirmait qu’il était le bras droit du prêtre. En d’autres termes, le prêtre était le médecin de l’âme et le médecin se définissait comme le prêtre du corps. Tous deux se partageaient la fonction du sorcier des tribus primitives de l’ère pré-skidoo. Ce concept du médecin est né en contexte humaniste, mythico-religieux par surcroît. Il est donc à réviser.

Jaspers, dans ses *Essais philosophiques* propose une profonde réflexion sur *l’idée médicale* et sur le concept de médecin à l’ère technocratique. Mais son erreur est sans doute de parler du médecin en le définissant, d’une part, par rapport à la science médicale, d’autre part, en fonction d’une vocation humaniste.

Les catégories sartriennes ne nous aident pas davantage à élucider la question. Sartre parle, en effet, du domaine de *l’en-soi* (le plein, l’identique, l’opaque, la nécessité) et de celui du *pour-soi* (le néant au cœur de l’être, l’angoisse et la liberté).

J’affirme d’abord que l’ancienne conception mythico-religieuse est erronée. Basée sur un humanisme religieux, elle ne peut qu’exclure le concept de médecin-spécialiste, dont les fondements derniers se situent au niveau d’un matérialisme le moins dialectique possible.

[137]

À la conception de Jaspers, ensuite, je dois dire qu’il manque un troisième référentiel : à la science médicale et à l’Humanisme doit s’ajouter la recherche d’un « métal blanc, brillant, inaltérable et très ductile », l’argent.

Enfin, aux catégories de l*'en-soi* et du *pour-soi* suggérées par Sartre, il ne fait aucun doute qu’il faille ajouter celle de *l'être-à-soi-pour-soi.* Au règne de la nécessité et à celui de la liberté, cette catégorie oppose le règne de l’intérêt. [[266]](#footnote-266)

Hippocrate était un médecin « engagé ». Il refusa de prêter main-forte à Artaxerxès à l’occasion d’une épidémie. On dit qu’il repoussa des « offres magnifiques » [[267]](#footnote-267) ne voulant pas secourir les ennemis de sa patrie. N’est-ce pas le cas tragique des médecins-spécialistes réfugiés au Laurier Hôtel d’Ottawa ? N’avaient-ils pas, eux aussi, à défendre le principe « drachmatique » du désengagement ?

Politica : nikil  [[268]](#footnote-268)

*Prends un vomitif. Je dis : prends un vomitif : sors de ce malaise.*

*Kierkegaard*

C’est à ce niveau suprême, me semble-t-il, que la crise logique atteint son paroxisme. Deux violences s’affrontent au nom de leur entre-deux : la démocratie. La violence « felquiste » se reconnaît dans l’argument éminemment rationnel de la ruse terroriste. La violence étatique se fonde sur ce que Hegel appelle « le syllogisme de quantité », [[269]](#footnote-269) intervention massive de la police et de l’armée. Mais tout cela s’est fait au nom de la démocratie *i.e.* au nom de l’éducation et de la libre discussion qui fondent le gouvernement du peuple par le peuple. [[270]](#footnote-270)

Des députés pleurent ou gémissent à la télévision au nom de la raison. Le bilinguisme est unilingue, « from coast to coast ». Les riches s’enrichissent et les pauvres s’appauvrissent malgré « les impôts de progrès social » de la « société juste ». Le chef de la nation la plus démocratique au Canada fonde ce que Hegel

[138]

appelait déjà « une logique subjective » : [[271]](#footnote-271) il ne s’agit plus d’opposer séparatisme et fédéralisme mais bien indépendantisme et ouverture d’esprit.

Les chefs du *Crédit social,* pour leur part, établissent que le sens de la mesure et la charité dont ils se réclament doivent être affirmés avec fanatisme. D’ailleurs, au nom du respect absolu dû à la vie d’une personne, ne proposaient-ils pas de mettre tous les sympathisants du F.L.Q. devant le peloton d’exécution et de les questionner ensuite. Pour eux, l’Etat devra adopter la loi morale du Talion : œil pour dent, dent pour œil. Ils nous semblent préférer à la qualité du jugement ce que Hegel appelle la « quantité du jugement ». [[272]](#footnote-272)

Conclusion logique

Les prisonniers, politiques ou de droit commun, restent enchaînés dans la Caverne platonicienne. Le feu s’éteint sur la hauteur. Il fait terriblement noir dans la civilisation. Et les ombres elles-mêmes s’obscurcissent. Le philosophe-médecin reviendra-t-il jamais ?

*Jean Proulx.*



[139]

**Revue CRITÈRE, No 3, “*Le jeu*”.**

**CHRONIQUES**

l’abstraction
révoltée

Jacques DUFRESNE

[Retour au sommaire](#Critere_no_3_sommaire)

Avant les événements d’octobre l’idée de la responsabilité individuelle paraissait atteinte d’un mal mortel. La causalité collective, de même que la causalité astrologique, étaient à l’honneur et gagnaient sur tous les fronts. À force de recourir à la conjoncture sociale ou stellaire pour expliquer l’inexplicable, les citoyens avaient pris la douce habitude de mettre leurs « penchants pervers à la charge des étoiles », [[273]](#footnote-273) de l’inconscient et du Système ; ils allaient même jusqu’à faire montre, à l’occasion des crimes de toutes sortes, d’une indulgence et d’une compréhension qui étonnaient les criminels eux-mêmes. Il semblait évident pour tous qu’avant de songer à la moindre prise en charge de l’individu par lui-même, il fallait opérer une transformation radicale du cosmos, de la société et de la structure de l’inconscient. En somme, le libre arbitre avait été éliminé par trois forces habituellement divergentes, mais concourantes en la circonstance ; le scientisme, la magie et la mauvaise conscience.

Le 18 octobre, Monsieur Pierre Laporte est assassiné. On assiste alors à une conversion radicale et fulgurante des esprits. Les causes d’hier, subitement, cessent d’être des causes. [[274]](#footnote-274) Le mal [140] vient d’ailleurs. D’où précisément ? Personne, sauf les bérets blancs, n’ose le dire. L’homme, hier encore si innocent, serait-il en un jour devenu capable de faire le mal par lui-même ? Nul, bien entendu, ne voudrait soutenir une thèse semblable. Une chose pourtant est admise de tous : le geste commis aux dépens de monsieur Laporte est inexcusable ; les assassins méritent un châtiment exemplaire, proportionnel aux causes mystérieuses de leur acte ; il conviendrait même, dit-on, de réinventer pour eux la peine de mort.

La contradiction, vraiment, est trop flagrante. Posons la question clairement : Quel critère peut-on invoquer pour se débarrasser de la causalité collective une fois qu’on l’a admise à titre de principe universel d’explication du comportement ? Faudrait-il croire que la société est responsable de tous les crimes, sauf de ceux qui sont dirigés contre elle et assortis d’idées subversives ? L’argument, il faut le reconnaître, mérite considération. Comment, en effet, le système, que l’on dit stable et conservateur par essence, pourrait-il produire des idées et des comportements qui en sont la négation ? De telles idées et de tels comportements doivent nécessairement venir d’ailleurs, c’est-à-dire d’une quelconque volonté individuelle en rapport avec un quelconque principe du mal. Ce raisonnement présente hélas ! une difficulté majeure : pour le construire il a fallu réinventer sans raison la volonté individuelle. La question demeure donc sans réponse.

Devenons plus sérieux. Que le libre arbitre soit attaqué de toutes parts et de toutes les façons, c’est là un fait que l’on ne saurait nier ; qu’on ait de plus en plus fréquemment recours à la causalité collective et aux autres types de causalité dont nous parlions avec ironie, c’est là un second fait tout aussi indéniable que le premier. Ce déplacement de l’accent de l’élément vers l’ensemble, cette dévalorisation de l’individu au profit de la structure globale est d’ailleurs un phénomène que l’on observe partout. Le mot structure que nous venons d’employer en dit assez long sur ce point. On assiste présentement à une espèce d’évaporation de tout ce qui est individuel et irréductible. Le recours à la causalité collective pour expliquer les comportements n’est qu’un aspect de ce processus.

On revient donc, par des voies nouvelles, à ce culte de l’abstraction qui a été combattu par les philosophes de l’existence. La liberté, le concret, le mystère, la personne s’évanouissent de nouveau après un instant de répit, qui était peut-être illusoire. Faudra-t-il attendre des horreurs semblables à celle de la dernière [141] guerre pour refaire les analyses de Gabriel Marcel ou de Jaspers ? Ne serait-il pas plus sage de précéder les événements ?

La mort de Monsieur Laporte devrait d’ailleurs nous inciter à le faire. Efforçons-nous de nous mettre à la place de ses assassins. De toute part, on entend dire que la société est responsable des maux dont les individus peuvent souffrir. Ce ne sont pas seulement les intellectuels qui le disent, ce sont aussi et peut-être surtout les bonnes âmes, qui sous prétexte d’humanitarisme, ne manquent jamais une occasion de miner la foi en la liberté et appellent respect de la personne cette pitié et cette compréhension visqueuse qui faisaient dire à Nietzsche : « Mes frères soyez durs ! ».

Chaque jour, la société est accusée d’un crime nouveau, chaque jour, la liberté, la personne, reçoivent un nouvel affront. Les raisons de changer la société croissent en fonction inverse des motifs qui pourraient inciter l’individu à commencer par chercher la perfection pour lui-même et par lui-même. La société paraît de plus en plus mauvaise et de plus en plus responsable ; l’espoir de pouvoir la changer par le ferment individuel paraît de son côté de plus en plus illusoire. Que faire sinon la révolution ?

Jusqu’à ce point, puisqu’il ne s’agit que de mots, puisqu’on est encore au salon, les felquistes ont de très nombreux partisans et jouissent de la sympathie inavouée de la majorité. Le mot révolution ayant été comme beaucoup d’autres complètement désamorcé à la faveur du climat abstractionniste, on peut se l’approprier sans risquer de sauter avec lui. Qui ne connaît pas de ces braves qui parlaient de la révolution avec un courage peu commun et qui, au plus fort de la crise, couchaient chez des amis et avouaient avec une candeur touchante : s’il faut commettre des crimes pour faire la révolution, je ne marche plus !

Les ravisseurs, semble-t-il, ont été plus conséquents ; ils ont pris le mot révolution au sérieux. Qui pourrait le leur reprocher ? On peut vouloir ou ne pas vouloir la révolution, mais pour en arriver là et pour que le mot vouloir ait un sens, il faut commencer par prendre le mot révolution au sérieux. Donc, rien à reprocher aux ravisseurs qu’on ne doive également reprocher à tous leurs collègues de la « cellule pantoufle ». Il faut au contraire leur concéder une certaine supériorité sur le plan de l’honnêteté intellectuelle et sur celui de la détermination. Ils ont fait ce que d’autres ont rêvé de faire. Ils ont réalisé les abstractions de leurs amis.

Il faut, bien sûr, reconnaître que c’est là une façon non équivoque de se distinguer. Mais de qui ces assassins ont-ils appris [142] à mépriser la vie humaine ? Il convient de dénoncer ici une autre hypocrisie honteuse : celle qui consiste à refaire de l’homme un singe nu, à le dépouiller de tous ces attributs distinctifs, de sa liberté, de son mystère, de sa destinée éternelle et à exiger ensuite un respect inconditionnel pour cet être qu’on vient de transformer en objet, pour cette personne dont on vient de faire une abstraction, pour cette vie qui n’est plus qu’une mécanique. Une génération qui pratique l’avortement avec allégresse et qui ensevelit ses vieillards dans des colombiers, peut-elle sans mensonge et sans hystérie, s’émouvoir de la mort d’un personnage. En pareil contexte le cynisme est vertu.

Ces propos, on l’aura compris, n’ont pas pour but d’excuser les assassins. Un tel but serait contraire à l’intention fondamentale qui nous inspire. Puisque nous disons que le mal vient de ce qu’on excuse trop, de ce qu’on abuse de la causalité collective, nous aurions mauvaise grâce d’excuser à notre tour. Il ne s’agit pas non plus de discréditer l’indignation des honnêtes gens, mais de la transformer en réflexion, de façon à ce qu’elle contribue à assainir le climat général.

Dans des circonstances beaucoup plus tragiques que celles que nous avons connues, Simone Weil écrivait :

Il y a depuis la petite enfance jusqu’à la tombe, au fond du cœur de tout être humain, quelque chose qui, malgré toute l’expérience des crimes commis, soufferts et observés, s’attend invinciblement à ce qu’on lui fasse du bien et non du mal. C’est cela avant toute chose qui est sacré en tout être humain. [[275]](#footnote-275)

Il faut espérer qu’au milieu des scories et des larves de toutes sortes, ce quelque chose aussi aura été réveillé. C’est seulement à cette condition que la mort de monsieur Laporte peut avoir un sens. C’est faire affront à sa mémoire que de dire qu’il est mort pour la démocratie, car il s’agit là encore d’une abstraction.

*Jacques Dufresne.*



[143]

**Revue CRITÈRE, No 3, “*Le jeu*”.**

**CHRONIQUES**

CJMS LE POSTE
QUI VOUS AIME

Yvon LALANDE

[Retour au sommaire](#Critere_no_3_sommaire)

CJMS est une poste jeune, dynamique et agressif. C’est la station de radio qui « swing ». Le succès et la popularité de ce poste ne font plus aucun doute. Les cotes d’écoute sont formelles à ce sujet : CJMS et CKVL sont les deux stations de radio qui jouissent le plus de la faveur du public. Comment expliquer ce succès ? Voilà le but de la présente étude.

À ce sujet, notre hypothèse veut que CJMS soit nécessaire dans le type de société dans lequel nous vivons. Remarquons ici que cette analyse est toute théorique : nous nous sommes inspirés des analyses et des critiques de Marcuse, d’Ellul, de Lefebvre, de Kenniston et de Fromm. Nous partageons avec ces auteurs, sinon la pensée directe, du moins l’esprit critique qu’ils ont su manifester à l’égard de la société de type néo-capitaliste. [[276]](#footnote-276)

AVANT QUE CJMS
NE « SOIT SUR LES LIEUX »

Pour bien comprendre la société qui a enfanté et nourri CJMS, il est bon d’en rappeler brièvement l’évolution.

Nous savons tous maintenant à quels excès a mené le capitalisme de la fin du XIXième siècle et du début du XXième. Il était devenu urgent de réduire les abus et de diminuer la gravité des crises économiques. Les deux grandes guerres mondiales allaient fournir à l’Etat la possibilité de rendre le système beaucoup plus fonctionnel. Les conséquences de ce fonctionnalisme ont bouleversé totalement la société occidentale.

Ainsi, la division du travail s’est développée de façon incroyable. L’organisation, qu’elle soit gouvernementale ou privée, devient plus fonctionnelle. Elle cherche sans cesse à éliminer les impondérables. Résultat : travail hautement spécialisé et changement devenu [144] institutionnalisé. Ceci est tellement ancré dans les mœurs que changement technologique et spécialisation du travail sont devenus « valorisés », « bons ».

La famille elle-même a été affectée par ces bouleversements, alors qu’elle se suffisait à elle-même au Moyen Age et même jusqu’au XXième siècle en ce qui a trait à la famille québécoise. Au début du siècle, la très grande majorité des familles au Québec produisaient sur place ce qu’elles consommaient. Chacun selon son âge et son sexe mettait la main à la pâte en accord avec ses possibilités.

Aujourd’hui, la chose est bien différente. Seul le mari travaille et c’est à l’extérieur du cercle familial. Le travail de la femme est de plus en plus accepté et reconnu mais il ne touche guère que les professionnels. De son côté, la famille a acquis une intimité qu’elle n’avait pas ; son nombre est réduit, il dépasse maintenant rarement cinq ou six. De plus, la division du travail a rejeté en quelque sorte la famille sur elle-même. Le travail est devenu objectif. Les seules personnes avec lesquelles on peut manifester des émotions se trouvent dans la famille ou dans quelque milieu assez fermé (cercle d’amis). Mais, là aussi, le nombre est très restreint.

De plus en plus, la vie privée de la famille et des amis s’oppose à la vie publique du travail et de la politique. La vie privée est faite d’affection, d’amour, de haine. La vie publique est objectivée, « neutre » et technicisée. Cette opposition que nous venons de poser est très importante car elle est à la base même de l’existence de CJMS.

La vie d’un individu joue constamment sur deux univers différents et opposés : la vie publique et la vie privée. Il doit apprendre à passer constamment de l’un à l’autre. Cela accroît encore la séparation de la vie. La société ne lui permet pas d’être totalement lui-même partout où il est. À chaque lieu, dans chaque situation, une attitude partielle voire même opposée à celle qui était la sienne auparavant doit être prise. Dans ces conditions, on comprend que la subjectivité de l’individu ne puisse se manifester que dans la vie privée et familiale. L’objectivité, au contraire, se manifeste à peu près partout : dans la rue, au travail, dans la vie publique.

Ces constatations nous amènent à la conclusion suivante : tous et chacun doivent faire montre de compétence, de dynamisme et d’efficacité. Résultat, ce qui était subjectif, irrationnel et fantaisiste a rapidement été laissé pour compte et même dévalué. [145] Est bon ce qui est réel, factuel, palpable. Est mauvais ce qui est fantaisie et imagination. Se faire traiter de littéraire, c’est vraiment l’insulte suprême !

Voyons maintenant la place qu’occupe CJMS dans ce type de société.

CJMS ET LE NÉO-CAPITALISME

Les conséquences du néo-capitalisme

Un tel système n’a assurément rien de bien satisfaisant. Pourtant, il est accepté d’emblée par l’ensemble de la population. Pourquoi ? C’est qu’il comporte une qualité primordiale : la suppression de l’effort.

Si nous cherchons à tracer un lien entre les causes du danger et l’organisation de la société, il nous faut bien reconnaître que la société industrielle avancée, tout en entretenant le danger, n’en devient pas moins plus riche, plus vaste et plus agréable. L’économie adaptée aux exigences militaires rend la vie plus aisée pour un nombre toujours plus grand de personnes et elle étend la maîtrise de l’homme sur la nature. [[277]](#footnote-277)

Parallèlement à tout ce que nous venons d’établir, la société néo-capitaliste progresse toujours dans la même direction : davantage de confort, davantage de bien-être et de plaisir. Mais, ce qui demeure important pour nous, c’est l’appauvrissement de la créativité, de la fantaisie, et l’accroissement de l’anonymat.

Une constatation s’impose : la distance entre la vie publique et la vie privée. On peut croire que cela est intolérable, que les hommes ne peuvent accepter d’être ce qu’ils ne sont pas, de subir sans cesse le même cycle de vie : travail, famille, loisirs. Et c’est pourtant le même homme qui parcourt ces univers si différents. Pourtant, nous avons déjà vu une première conséquence d’un tel système : davantage de confort et de facilité. Voilà qui en diminue déjà beaucoup les inconvénients. On peut facilement supposer que la chose la plus intolérable pour un homme, c’est l’effort et le travail pénible. Si cette charge lui est enlevée, il est sûrement prêt à faire quelques concessions.

Mais, encore là, on peut supposer qu’il n’y apportera pas un appui inconditionnel, car le changement, la passivité, l’anonymat, la séparation de la vie, la suppression de la fantaisie sont sans doute très difficiles à supporter. Reste surtout cette opposition [146] entre la vie publique et la vie privée qui oppose un individu tout petit, insignifiant, à une société oppressive, rationnelle et efficace. On le comprend, une telle situation deviendrait rapidement intolérable s’il ne se trouvait des moyens d’abolir ou, à tout le moins, de réduire ou de tromper cette distance. Il y a ici une sorte de gigantesque hiatus à combler. C’est la fonction même de CJMS. Elle est double : retrouver la fantaisie perdue et abolir la distance entre la vie privée et la vie publique.

Le retour de la fantaisie perdue

Toutes les sociétés connues manifestent d’une façon ou d’une autre l’irrationalité, la fantaisie. Or, nous avons vu que pour faire face à une production croissante, la société néo-capitaliste a réprimé la fantaisie. Mais on ne peut supprimer aussi facilement une composante essentielle de tout homme :

On the other hand since emotions cannot de completely killed they must have their existence totally apart from the intellectual side of the personnality ; the result is the cheap and insincere sentimentality with which movies and popular songs feed millions of emotion-starved customers. [[278]](#footnote-278)

Ce qu’il faut, c’est un moyen d’expression qui va faire ressortir cette irrationalité perdue. Il faut que quelque chose vienne de la vie publique puisque toute activité véritable se passe à ce niveau. Mais ce canal d’expression doit se faire à un niveau plus intime, plus personnel. Il faut abolir l’objectivité de la vie publique : « Si la vie ne t’apporte rien, ferme les yeux et rêve », dit Emile Genest à ses fidèles auditrices. Nous pouvons donc expliquer en partie la présence de CJMS par une idéologie de l’univers féminin. C’est la femme qui est au foyer pendant la journée, ce sera donc elle qui sera visée. Car, compte tenu des possibilités du marché (la radio privée fonctionne comme une entreprise de balayeuses !), c’est le monde des femmes qui est reconnu comme le plus rentable entre 9 hres et 5 hres.

On peut aussi penser que ce monde féminin avec ses mythologies et ses cosmologies (horoscopes, systèmes de correspondance et d’interprétations) montre la permanence d’un besoin ou d’un désir profond, celui de démentir la trivialité du quotidien en l’ouvrant sur le merveilleux et sur une espèce de poésie tantôt frustre, tantôt subtile, que l’art et la littérature retrouvent à leur manière mais ne parviennent pas à investir dans la quotidienneté. [[279]](#footnote-279)

[147]

Mais précisément, à cause de cette fusion du public et du privé (CJMS est un canal public mais il s’exprime par le truchement de la radio, c’est-à-dire dans l’intimité du foyer), la fantaisie qui en ressort n’en peut être que diminuée, abâtardie.

Puisque le moyen d’expression se situe dans un système néocapitaliste, il devra retrouver la fantaisie mais selon les critères du même système : avec rationalité et efficacité. On pourra parler alors d’exploitation rationnelle de la fantaisie. Faut-il parler d’amour ? Alors le poste présentera le même thème très souvent, de façon hautement technicisée (n’est-ce pas là la seule façon de s’exprimer en système néo-capitaliste ?) :

« CJMS . . . vous aime ».

Tout cela suivi d’un message publicitaire sur Pepsi, breuvage « fantastique » qui vous met « dans l’vent », c’est la génération gaie, « active », « jeune ». Ce qui est l’expression d’un individu ou d’un petit groupe à savoir l’irrationalité, la fantaisie, est exprimé ici pour une masse anonyme d’individus. CJMS joue ainsi sur les deux tableaux à la fois, privé et public, mais il n’en reste pas moins que c’est une gigantesque tricherie.

Abolition de la distance
entre la vie privée et la vie publique

Le fait de jouer sur les deux tableaux à la fois sert à abolir la distance entre la vie publique et la vie privée. Tout ce qui se passe au niveau du public est rapporté au niveau privé. Mais, et c’est là la marque de CJMS, la vie publique est transformée en langage de la vie privée ...

« Bonjour, Simone. »

« Bonjour, Paolo. »

C’est, si l’on veut, le monde public (Paolo Noël appartient à l’univers public) introduit dans la cuisine. La radio va chercher à la source une anecdote personnalisée (« Michelle Richard va passer ses vacances à Acapulco. Bonnes vacances Michelle »), le fait divers (l’affaire Chantal Renaud—Donald Lautrec). Tout devient présent, proche. La vie publique entre dans la cuisine et parle le langage des casseroles.

Nous avons vu que la vie privée est en quelque sorte repliée sur elle-même devant la force de la vie publique. Grâce à CJMS, les deux s’interpénètrent. La vie privée se généralise, devient vaste, en même temps que ce qui est vaste est rapetissé.

L’affaire Kennedy-Onassis, l’amour, le rêve, la rupture Donald Lautrec—Chantal Renaud sont cernés, mangés, et on donne à [148] ces thèmes les mêmes proportions fantastiques. C’est le monde de l’ambiguïté : on réunit dans un même langage deux univers différents et opposés.

Finalement, c’est une gigantesque tricherie qui permet d’évacuer les vrais problèmes de l’art, de la politique, de l’histoire et même de la vie moderne elle-même. Ce qui est séparation (vie publique, vie privée), disproportion (entre les deux univers), problèmes, incohérences, retrouve son unité grâce à un canal comme CJMS.

Remarquons combien les auditeurs sont passifs puisqu’on leur propose une vision et un langage qu’ils acceptent ; dans le système néo-capitaliste, ils ne peuvent faire autrement que « marcher » très fort. Refuser serait intolérable à moins de vouloir changer. Mais tout un réseau s’est si bien constitué qu’ils ne peuvent qu’accepter. Car n’allons pas accuser CJMS de tous les maux. C’est une pièce d’un gigantesque réseau. De même qu’on écoute CJMS, de même on écoute CKVL et on regarde le canal dix. On lit *Écho-Vedettes.* On lit les courriers du cœur, les horoscopes. On va voir *L’initiation.* On adore les Classels.

On peut même coller une étiquette à ce réseau : celui de « culture populaire ». Ce type de culture va s’opposer à la culture « élitiste » (Place des Arts, cinéma Elysée, le TNM, etc. ...). Dans le premier cas, on retrouve l’ensemble de la population qui n’a aucun pouvoir direct sur la société. Dans l’autre, une minorité privilégiée qui échappe à la situation décrite justement parce qu’elle a un pouvoir direct sur la société.

On le voit, même la culture, au sens traditionnel du terme, est marquée par les profondes inégalités de notre société.

*Yvon Lalande*,

Faculté de sociologie,
Université de Montréal



[149]

**Revue CRITÈRE, No 3, “*Le jeu*”.**

**CHRONIQUES**

À PROPOS DE
LA “GRAMACRITIQUE”

*Notes bibliographiques commentées sur quelques
rapports de la linguistique et des études littéraires.*

Pierre VARIN

[Retour au sommaire](#Critere_no_3_sommaire)

En 1965 paraissait chez Leméac un ouvrage intitulé : *La grammacritique.* Ce livre était signé Gilles des Marchais, et préfacé par Claude Vidal, tous deux linguistes. Malgré certaines faiblesses, *La grammacritique* méritait toute l’attention des essayistes et des professeurs de littérature. Il semble au contraire être resté peu connu. Nous n’y voyons pas un cas isolé ; c’est bel et bien l’ensemble des ouvrages de théorie et d’analyse littéraires fondés sur les méthodes de la linguistique qui est méconnu, en dépit de certaines modes « sémiotiques » ou « sémiologiques » (cf. Kristeva, Julia, *Séméiotiké ; Recherches pour une sémanalyse.* Paris, Ed. du Seuil, 1969, et aussi : Barthes, Roland, *S/Z.* Paris, Ed. du Seuil, 1970) et « structuralistes » (cf. Todorov, Tzvetan, « Poétique » dans *Qu’est-ce que le structuralisme ?,* collectif. Paris, Ed. du Seuil, 1968, pp. 99-166).

Nous nous proposons donc d’indiquer ici quelques titres essentiels, quelques ouvrages d’introduction ou de référence commodes, ainsi que des exemples relativement accessibles d’analyses linguistiques de textes littéraires. Le lecteur pourra tout d’abord, si besoin est, se reporter aux opuscules introductifs de Mounin et de Guiraud (Mounin, Georges, *La linguistique.* Paris, Seghers, 1968 ; Guiraud, Pierre, *La Stylistique,* coll. « Que Sais-je ? », Paris, P.U.F., 1970 (nouv. éd.).) Un bon ouvrage d’ensemble sur les études littéraires contemporaines, inspiré par les nouvelles méthodes linguistiques et leur faisant bonne place, bien qu’il ignore la plupart des textes que nous allons citer, est : Pagnini, Marcello, *Struttura letteraria e metodo critico.* Messine-Florence, G. d’Anna, 1967, où l’on trouve une très démonstrative [150] analyse du poème « *Ode to a Nightingale* » de John Keats *{Ibid.,* pp. 179-223).

Cependant, sans aucun souci historique ni respect pour l’ordre éventuel des influences, nous pensons qu’il faudrait placer en tête de notre liste les textes cardinaux de Ferdinand de Saussure sur les « anagrammes », tels que publiés par les soins de J. Starobinski. Que les étonnantes « symétries phoniques » et « couplaisons » syllabiques décelées par F. de Saussure, et qui l’ont amené à reconstruire les règles d’une sorte de combinatoire anagrammatique dans la poésie saturnienne ou dans les hymnes védiques, aient été intentionnelles ou non, et même si ce « texte dans le texte » qu’il a cru voir et qu’il nous dévoile n’est qu’un « effet d’optique », on doit dire que ces inédits nous offrent, saisi comme à l’état naissant, un exemple admirable d’écoute linguistique de l’art littéraire : Starobinski, Jean, « Les anagrammes de Ferdinand de Saussure », dans *Mercure de France,* 1964, n° 2, pp. 243-262 ; *id.,* « Les mots sous les mots : Textes inédits des cahiers d’anagrammes de F. de Saussure », dans *To Honour Roman Jakobson, Essays on The Occasion of His Seventieth Birthday, 11 October 1966.* La Haye, Mouton, 1967, t. III, pp. 1906-1917 ; *id.,* « Le Texte dans le Texte, extraits inédits des cahiers d’anagrammes de F. de Saussure », dans *Tel Quel,* n° 37, 1969, pp. 3-33 ; De Saussure, F., « Sur Lucrèce : La puissance d’Aphrodite et le mensonge des coulisses » (présentation de J. Starobinski), dans *Change,* n° 6, 1970, pp. 91-118 (c/. aussi : Ronat, Mitsou, « Vers une lecture des anagrammes par la théorie saussurienne », *ibid.,* pp. 119-126).

Mais s’il est un maître et fondateur dans cette matière, c’est sans conteste Roman Jakobson. Nous le trouvons déjà parmi les « formalistes » russes des années 10 et 20 (Cf. *Théorie de la littérature,* Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Préface de Roman Jakobson. Paris, Ed. du Seuil, 1965). Avec les « Thèses de 1929 » (Cf. « Le Cercle de Prague », *Change,* n° 3, 1969, pp. 23-49), l’idée maîtresse est définitivement dégagée : appelons-la hypostase de la forme ou actualisation du message. Textes d’une incroyable jeunesse ! Cette idée de base, déjà entrevue par Yakoubinski (en 1916 !), [[280]](#footnote-280) soulignée par B. Eikhenbaum, [[281]](#footnote-281) est définitivement explicitée au paragraphe 3, alinéa c), des Thèses de Prague, dont on [151] sait que les auteurs furent Jan Mukarovsky et R. Jakobson : « le langage poétique tend à mettre en relief la valeur autonome du signe ». [[282]](#footnote-282)

En 1960, la théorie a atteint son degré de pleine maturité. Jakobson va publier, en moins de dix ans, plus d’une douzaine de textes la développant, deux d’entre eux étant des textes théoriques, tous les autres, presque inconnus aujourd’hui encore, des applications de la méthode à l’analyse d’un texte court. Il ouvre la série en prononçant sa conférence : « Linguistics and Poetics » (Jakobson, Roman, « Closing Statement : Linguistics and Poetics », dans *Style in Language,* ed. by Thomas A. Sebeok. Cambridge, Mass., M.I.T. Press, 2nd pap. print. 1968, pp. 350-377. Une version française peut être trouvée dans *Id., Essais de linguistique générale,* tr. N. Ruwet. Paris, Ed. de Minuit, 1963, pp. 209- 250), où il définit les six fonctions majeures du langage, et décrit en ces termes la fonction poétique : « La visée du message comme tel, la mise en relief du message pour son propre compte, constitue la fonction poétique du langage » [[283]](#footnote-283) Quant au critère linguistique empirique grâce auquel l’analyste pourra déceler dans un texte la prédominance de cette fonction, Jakobson en énonce le principe et le mécanisme en des termes devenus célèbres : « La fonction poétique projette le principe d’équivalence de l’axe de la sélection sur l’axe de la combinaison ». [[284]](#footnote-284) C’est de cette loi, magistrale mais quelque peu mystérieuse pour le non-initié, que partira le linguiste américain S. R. Levin dans sa courte thèse, de laquelle précisément, nous le verrons, G. des Marchais dit s’être inspiré.

Jakobson a poursuivi, de façon quasi secrète, cette recherche où son génie trouve un champ d’application idéal. Dans une étude fondamentale, parue d’abord en russe, puis en allemand, et disponible à présent en anglais (Jakobson, R., « Poetry of Grammar and Grammar of Poetry », dans *Lingua,* n° 21, oct. 1968, pp. 597-609), il brosse un tableau d’ensemble des recherches de ce que G. des Marchais a baptisé avec bonheur « grammacritique ». Il y démontre que la poésie, « manifestation la plus formalisée [152] du langage », [[285]](#footnote-285) est fondée sur l’emploi privilégié, systématique et réglé de ces fictions linguistiques que sont les structures grammaticales : les « figures de grammaire » sont découvertes, et Jakobson ne cessera plus de les faire proliférer sous nos yeux, à sa propre surprise (qu’on se souvienne de celle de F. de Saussure). [[286]](#footnote-286) Une série d’articles d’un très grand intérêt vient illustrer ces principes par des études de poèmes, dont l’auteur de ces lignes n’est pas loin de croire qu’elles fondent une véritable science de la poésie, et dont voici quelques titres accessibles sans trop de difficulté en français ou en anglais : Jakobson, Roman, et Claude Lévi-Strauss, « “Les Chats” de Baudelaire », dans *L’Homme,* vol. II, n° 1, 1962, pp. 5-21 ; Jakobson, R., « Grammatical Parallelism and its Russian Facets », dans *Language,* 42, n° 2, 1966, pp. 399-429 ; *id.,* and Paolo Valesio, « Vocabulorum constructio in Dante’s Sonnet “se Verdi li occhi miei” », dans *Studi Danteschi,* n° 43, 1966, pp 8-33 ; Jakobson, R., and Peter Colaclides, « Grammatical Imagery in Cavafy’s Poem “Remember Body” », dans *Linguistics,* n° 20, 1966, pp. 51-59 ; Jakobson, R., « Une microscopie du dernier Spleen dans les Fleurs du Mal », dans *Tel Quel,* n° 29, 1967, pp. 12-24 ; *id.,* et Luciana Stegagno Picchio, « Les oxymores dialectiques de Fernando Pessoa », dans *Langages,* n° 12, 1968, pp. 9-27 ; Jakobson, R., « Lettre à Haroldo de Campos sur la texture poétique de Martin Codax », dans *Change,* n° 6, 1970, pp. 53-59. [[287]](#footnote-287) Il faut souligner que ces textes sont d’un abord difficile, et peuvent paraître abstrus. Les habitudes de facilité et de paresse du lecteur accoutumé à la critique philosophico-thématico-impressionniste y sont mises à rude épreuve. Comme une communication savante en sciences exactes ou expérimentales, ils doivent être lus la plume à la main, ou mieux, devant un tableau noir ... Si c’est tant pis pour la « rêverie », c’est tant mieux pour l’intelligence et la vraie poésie.

[153]

Après ce bref aperçu des recherches de R. Jakobson, il convient de citer la contribution de Samuel R. Levin dans son remarquable opuscule de 1962, *Linguistic Structures in Poetry* (La Haye, Mouton & Cie, 3rd print., 1969), qui propose une théorie unifiée des « parallélismes » linguistiques en poésie. Pas plus que pour les études précédemment évoquées, il n’est ici question de réduire en quelques lignes les développements de Levin, mais seulement d’en indiquer brièvement la teneur. Il définit, sous le nom de « coupling » (généralement rendu par « couplage », mais ne pourrait-on préférer simplement « parallélisme », ou bien le « couplaison » de F. de Saussure ?), une structure formelle singulière qui, dans la poésie en particulier, vient se surimposer aux structures linguistiques usuelles. Décrivant tout d’abord un type donné d’équivalence entre deux éléments du langage, l’équivalence dite « naturelle » (qui comprend les synonymies, la syllabicité, la rime, les allitérations, etc.), il constate que la poésie fait converger plus systématiquement que le langage courant de telles formes naturellement équivalentes avec des *positions* elles aussi équivalentes dans le tissu du discours. Bien sûr, cette convergence (intersection d’une composante phonique ou sémantique indépendante et d’une composante positionnelle indépendante), n’est pas encore le couplage (contrairement à ce qu’affirme faussement P. Guiraud [[288]](#footnote-288)). Ce qui est significatif, et caractéristique de l’usage poétique de la langue, c’est la présence d’une ou plusieurs *paires* réglées de telles convergences. Le « couplage » est « une relation dans laquelle les deux convergences comprennent des formes naturellement équivalentes (c’est-à-dire équivalentes quant au son ou au sens, ou aux deux) placées dans des positions équivalentes ». [[289]](#footnote-289) Des exemples viennent appuyer cette formulation conceptuelle générale (mais rigoureuse), et offrent un vaste champ de recherche aux analystes des textes de littérature.

Il semble d’ailleurs, étrangement, que l’ouvrage de Gilles des Marchais soit né d’un contre-sens au sujet du couplage reconnu par Levin. Au lieu d’y voir une structure d’une haute abstraction, susceptible de multiples variations et de formes diversifiées, comme c’est en effet le cas, G. des Marchais semble l’avoir compris [154] en un sens restrictif, et l’avoir réduit à ne s’appliquer qu’à certains cas de parallélisme (ce qui l’amène à parler « d’une brillante intuition de Samuel R. Levin, qui ce dernier n’a malheureusement pas exploitée jusqu’à sa limite ... », [[290]](#footnote-290) formule cocasse en l’occurence). Il importe donc de noter, ce que chacun pourra aisément vérifier, que la majorité des « structures » spécifiques distinguées dans *La grammacritique* sont, en fait, des *cas particuliers* du « couplage » au sens de Levin.

De ce malentendu, nous n’avons d’ailleurs aucun lieu de nous plaindre, puisque nous lui devons une œuvre utile. Croyant que Levin s’était limité à un seul cas, l’auteur s’est donné pour rôle de compléter le tableau en dégageant d’autres cas de sur-structures littéraires. Ce qui nous vaut un travail intéressant (c/. des Marchais, Gilles, *La grammacritique. Postulats préliminaires pour une théorie de la critique des textes de littérature,* Préface de Claude Vidal. Montréal, Les Editions Leméac, 1965 ; pp. 25 à 45 en particulier*),* et qui mériterait ici, où il est facilement disponible, une plus grande notoriété. Après avoir [[291]](#footnote-291) défini quelques concepts de base, d’ordre théorique et linguistique, G. des Marchais passe en revue dix espèces distinctes de structures dites « grammesthétiques » (sic) : couplage, renversement, parallélisme, jointure, résonance, intensification, écho, polarisation, tactique, et variation. Des définitions précises sont avancées pour chacune d’elles, et nous pensons que cette étude représente un progrès qui peut collaborer valablement à l’avènement d’une véritable *science des textes,* munie d’un appareil de concepts opératoires qui la fasse peu à peu sortir du subjectivisme, du vague et de l’inexact. On ne peut que déplorer le peu de place accordée dans les études littéraires, en particulier dans les Collèges, à cette méthode facile et rigoureuse.

[155]

Sans entrer dans des énumérations par trop érudites, nous voudrions compléter cet aperçu bibliographique en signalant quelques titres significatifs, qui corrigent ce que la liste précédente peut avoir de partial. Outre plusieurs exposés du recueil *Style in language,* on indiquera les articles suivants : Ruwet, Nicolas, « Analyse structurale d’un poème français : un sonnet de Louise Labé », dans *Linguistics,* n° 3, 1964, pp. 62-83 ; *id.,* « Sur un vers de Charles Baudelaire », dans *Linguistics,* n° 17, 1965, pp. 69-77 ; *id.,* « Les limites de l’analyse linguistique en poétique », dans *Langages,* n° 12, 1968, pp. 56-70 ; Fonagy, Ivan, « Le langage poétique : forme et fonction », dans *Problèmes du langage,* collectif. Paris, Gallimard, 1966, pp. 72-113 ; les textes de A. Wilhelm de Groot, Michael A. K. Halliday, Michael Riffaterre et Samuel R. Levin dans le recueil : *Proceedings of The Ninth International Congress of Linguists (Cambridge, Mass, 1962).* La Haye, Mouton & Cie, 1964, pp. 294-323 ; ainsi que des livres qui, sous les titres de « stylistique » ou de « rhétorique », développent d’autres directions de cette même tentative : appliquer l’instrument linguistique à la connaissance des textes littéraires. Notons d’abord que les principaux articles de Michael Riffaterre, dispersés jusqu’à ce jour dans de nombreuses revues des deux côtés de l’Atlantique, doivent paraître prochainement en recueil sous le titre : *Essais de stylistique structurale* (Paris, Flammarion). Signalons l’intéressante tentative, manquée à notre sens, mais riche d’enseignements, d’une équipe d’universitaires belges : J. Dubois, F. Edeline, LM. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Trinon, *Rhétorique générale.* Paris, Larousse, 1970, ainsi qu’une étude américaine inspirée de la grammaire générative : Winterowd, W. Ross, *Rhetoric. A Synthesis.* New York, Holt, Rinehart & Winston, 1968. A noter également les études ou chroniques de M. Arrivé, N Gueunier, M. Riffaterre, J.-Cl. Coquet et A. Hardy, dans « La Stylistique », *Langue Française,* n° 3, 1969, et le très complet et très utile recueil de textes choisis : Guiraud, Pierre, et Pierre Kuentz, *La Stylistique. Lectures.* Paris, Klincksieck, 1970.

Enfin, on lira avec intérêt : Uitti, Karl D., *Linguistics and Literary Theory.* Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1969, qui offre un panorama historique très complet, depuis les penseurs de l’Antiquité jusqu’aux recherches récentes, et comprend quelques aperçus suggestifs ; et surtout : Granger, Gilles-Gaston, *Essai d’une philosophie du style.* Paris, Armand Colin, 1968, particulièrement les pp. 111 à 126 consacrées à : « Style et structures de langages ». Le style y est défini comme l’imposition sur [156] le discours, à partir des possibilités laissées ouvertes par les éléments libres du langage (ce que B. Dupriez nomme les « éléments linguistiques non conventionnels » [[292]](#footnote-292)), d’un sur-codage non-conventionnel et individualisé, faisant ainsi la théorie de ces sur-structures *a posteriori* déjà repérées par Jakobson, par Levin, par Des Marchais, par Halliday et d’autres linguistes. L’effort de synthèse fourni par Oranger nous paraît une réussite complète, qui éclaire grandement la problématique actuelle, et à laquelle le chercheur a tout intérêt à se référer.

*Laurent-Michel Vacher.*



Fin du texte

1. Thucydide, *La Guerre du Péloponnèse.* Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 172. [↑](#footnote-ref-1)
2. Là où Platon nous dit que nul homme sérieux ne parle sérieusement des choses sérieuses, où il a ce propos malicieux au sujet du législateur qui prend ses lois écrites au sérieux : « alors, oui, c’est donc que, non point les Dieux, mais les mortels, lui ont eux-mêmes complètement ruiné l’esprit.» Platon, *Septième Lettre.* Coll. « La Pléiade ». Paris, Gallimard, 1950, 1, 11, p. 1213. [↑](#footnote-ref-2)
3. Heidegger, Martin, *Lettre sur l’humanisme.* Paris, Aubier, 1964, p. 115. [↑](#footnote-ref-3)
4. Ricoeur, Paul, *Finitude et Culpabilité.* Paris, Aubier, 1960, pp. 17ss. [↑](#footnote-ref-4)
5. Ricoeur, Paul, *op. cit.,* p. 19. [↑](#footnote-ref-5)
6. Mircéa Eliade, *Le Sacré et le Profane.* Paris, Gallimard, 1965, pp. 117ss. [↑](#footnote-ref-6)
7. Fink, *Le jeu comme symbole du monde.* Paris, Les Editions de Minuit, 1966, p. 118. [↑](#footnote-ref-7)
8. *Ibid.,* p. 97. [↑](#footnote-ref-8)
9. Heidegger, Martin, *op. cit.,* p. 77. [↑](#footnote-ref-9)
10. Marcuse, *Eros et Civilisation.* Paris, Les Editions de Minuit, 1963. [↑](#footnote-ref-10)
11. Pour Kant, la finalité sans fin, le plaisir désintéressé, l’universel sans concept, constituent le Beau. [↑](#footnote-ref-11)
12. Caillois, Roger, *Les jeux et les hommes*. Paris, Gallimard, 1958, pp. 31-45. [↑](#footnote-ref-12)
13. Fink, *op. cit.,* pp. 28, 22 et 18. [↑](#footnote-ref-13)
14. Fink, *op. cit.,* p. 223. [↑](#footnote-ref-14)
15. Héraclite, dans *Les penseurs grecs avant Socrate.* Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 77. [↑](#footnote-ref-15)
16. Mircéa Eliade, *Aspects du mythe.* Paris, Gallimard, 1963. [↑](#footnote-ref-16)
17. Ricoeur, P., *op. cit.,* p. 25. [↑](#footnote-ref-17)
18. Dumazedier, J., *Vers une civilisation du loisir ?* Paris, Seuil, 1962, p. 67. [↑](#footnote-ref-18)
19. Lefebvre, H., *La vie quotidienne dans le monde moderne.* Paris, Gallimard, pp. 60, 73 et 76. [↑](#footnote-ref-19)
20. Debuyst, F., «La fête», dans *Concilium,* no 39, 1968, pp. 11-18. [↑](#footnote-ref-20)
21. Jolif, Y., « L’homme a besoin de la fête », dans *Lumière et vie,* no 58 (1962), pp. 3-28. [↑](#footnote-ref-21)
22. Héraclite, dans *Les penseurs grecs avant Socrate.* Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 76. [↑](#footnote-ref-22)
23. Heidegger, Martin, *op. cit*., p. 27. [↑](#footnote-ref-23)
24. Afin de faciliter une critique constructive, nous avertissons le lecteur que les notions utilisées dans cet article se réfèrent à leur signification sociologique et anthropologique et non à une vague définition journalistique. A cette fin, nous proposons une courte bibliographie : Boudon, Raymond, *A quoi sert la notion de «.structure* ». Paris, Gallimard, 1962. Boudon, Raymond, *L'Analyse mathématique des faits sociaux.* Paris, Plon, 1967. Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale.* Paris, Plon, 1958. Wright Mills, C., *L’Elite du pouvoir,* trad. André Chassigneux. Paris, Maspero, 1969. [↑](#footnote-ref-24)
25. Herskovits, *Bases de l’Anthropologie culturelle.* Paris, Payot, 1967, pp. 122-123.

 <http://classiques.uqac.ca/classiques/Herskovits_melville/bases_anthropo/bases_anthropo_culturelle.html> [↑](#footnote-ref-25)
26. Pour un prolongement de cet exemple, *cf*., M. McLuhan, *Pour Comprendre les média.* Montréal, Editions HMH, 1968. [↑](#footnote-ref-26)
27. Quand les rouages de défoulement (le jeu) ne fonctionnent pas, on assiste à la radicalisation de l’agressivité. Cette dernière s’oriente alors de façon marginale. Ses effets peuvent être désastreux selon certains ou glorifiés le cas échéant. En autres mots, l’agressivité s’écoule dans les canaux normaux ou bien s’attaque directement à l’ordre établi, à la structure en place. [↑](#footnote-ref-27)
28. On peut reconstituer le même processus à peu de détails près pour les éléments de consommation. À titre d’exemple, remarquons ce qui se produit pour le « Poster » de la guerre au Vietnam ou pour celui de Che Guevara... Au début, vision d’horreur et vision d’une révolution. Bientôt l’image se confond avec le reste du décor. Ce qui révoltait devient une partie inoffensive de la décoration ; nous y sommes habitués. Le pouvoir évocateur d’une réalité disparaît. L’image seule subsiste. [↑](#footnote-ref-28)
29. Caillois, R., *Les jeux et les hommes.* Paris, Gallimard, 1967. [↑](#footnote-ref-29)
30. Huyzinga, J., *Homo Ludens.* Paris, Gallimard, 1951. [↑](#footnote-ref-30)
31. Piaget, J., *La formation du symbole chez l’enfant.* Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1959. [↑](#footnote-ref-31)
32. Chateau, J., Le jeu de l’enfant après trois ans, sa nature, sa discipline. Paris, Vrin, 1961.

 Le réel et l’imaginaire dans le jeu de l’enfant. Paris, Vrin, 1955. [↑](#footnote-ref-32)
33. Pradines, M., *L’aventure de l’esprit dans les espèces.* Paris, Flammarion, 1954, pp. 155-159. [↑](#footnote-ref-33)
34. Pradines, M., *op. cit.,* p. 136. [↑](#footnote-ref-34)
35. Piaget, J., *op. cit.,* pp. 94-95. [↑](#footnote-ref-35)
36. Henriot, J., *Le jeu.* Paris, Presses universitaires de France, 1969, p. 54. [↑](#footnote-ref-36)
37. Freud, S., *Essais de psychanalyse.* Paris, Payot, 1965, p. 17. <http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/freud.html> [↑](#footnote-ref-37)
38. Cité par Henriot, J., *op. cit.,* p. 13. [↑](#footnote-ref-38)
39. Caillois, R., *op. cit.,* p. 43. [↑](#footnote-ref-39)
40. Pradines, M., *op. cit.,* p. 159. [↑](#footnote-ref-40)
41. Chateau, J., Le réel et l’imaginaire dans le jeu de l’enfant, p. 177. [↑](#footnote-ref-41)
42. Henriot, J., *op. cit.,* p. 65, note 2. [↑](#footnote-ref-42)
43. Delay, J., *Les maladies de la mémoire.* Paris, Presses universitaires de France, 1970, p. 19. [↑](#footnote-ref-43)
44. Delay, J., *op. cit.,* p. 23. [↑](#footnote-ref-44)
45. Delay, J., *op. cit.,* pp. 19-20. [↑](#footnote-ref-45)
46. Henriot, J., *op. cit.,* p. 64. [↑](#footnote-ref-46)
47. Henriot, J., *op. cit.,* p. 91. [↑](#footnote-ref-47)
48. Caillois, R., *op. cit.,* p. 39. [↑](#footnote-ref-48)
49. Bataille, G., *L’érotisme.* Paris, Éditions de Minuit, 1957. [↑](#footnote-ref-49)
50. Janet, P., *Les Médications psychologiques.* Paris, Alcan, 1919. [↑](#footnote-ref-50)
51. Sartre, J.-P., *Les mots.* Paris, Gallimard, 1964, p. 198. [↑](#footnote-ref-51)
52. Platon, *Phédon.* Paris, Les Belles Lettres, 1964, 91A. [↑](#footnote-ref-52)
53. Camus, A., *Le mythe de Sysiphe.* Paris, Gallimard, 1967, cf. tout le chapitre « Don Juanisme », pp. 100 ss. [http://dx.doi.org/doi:10.1522/030174432](http://dx.doi.org/doi%3A10.1522/030174432) [↑](#footnote-ref-53)
54. Brun, J., *Le retour de Dionysos.* Bruges, Desclée, 1969, p. 169. [↑](#footnote-ref-54)
55. Brun, J., *op. cit.,* p. 171. [↑](#footnote-ref-55)
56. *Ibid.,* p. 174. [↑](#footnote-ref-56)
57. Robbe-Grillet, A., « La théorie », dans *VH,* 101 (1970), pp. 100 ss. [↑](#footnote-ref-57)
58. Saint-Denys Garneau, *Poésies complètes.* Coll, du « Nénuphar ». Montréal, Fides, 1949, pp. 35-36. [↑](#footnote-ref-58)
59. Apollinaire, Guillaume, *Alcools.* Paris, Gallimard, 1944, p. 14. [↑](#footnote-ref-59)
60. Saint-Denys Garneau, *op. cit.,* p. 36. [↑](#footnote-ref-60)
61. Valéry, Paul, « Album de vers anciens », dans *Poésies.* Coll. « Poésie ». Paris, Gallimard, 1958, p. 14. [↑](#footnote-ref-61)
62. Breton, André, *Manifestes du surréalisme.* Paris, J.-J. Pauvert, 1962, p. 27. [↑](#footnote-ref-62)
63. Eluard, Paul, « Nouveaux poèmes », dans *Oeuvres complètes,* t. I. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris, Gallimard, 1968, p. 188. [↑](#footnote-ref-63)
64. Nerval, Gérard de, « Correspondance », dans *Oeuvres,* t. I. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris, Gallimard, 1966, p. 1186. [↑](#footnote-ref-64)
65. Eluard, Paul, « La Vie immédiate », dans *Oeuvres complètes,* t. I, p. 394. [↑](#footnote-ref-65)
66. Breton, André, *Manifestes du surréalisme,* p. 154. [↑](#footnote-ref-66)
67. « Secrets de l’art magique surréaliste », *ibid.,* p. 56. [↑](#footnote-ref-67)
68. Nerval, Gérard de, «Aurélia», dans *Oeuvres,* t. I, p. 410. [↑](#footnote-ref-68)
69. Breton, André, *Nadja.* Coll. «Le Livre de poche», 1233. Paris, Gallimard, 1964, p. 17. [↑](#footnote-ref-69)
70. *Ibid.,* pp. 18-19. [↑](#footnote-ref-70)
71. Breton, André, *op. cit.,* p. 19. [↑](#footnote-ref-71)
72. Aragon, Louis, *Le Paysan de Paris.* Coll. «Le Livre de poche», 1670. Paris, Gallimard, 1966, p. 20. [↑](#footnote-ref-72)
73. Eluard, Paul, « La Vie immédiate », dans *Oeuvres complètes,* t. I, p. 365. [↑](#footnote-ref-73)
74. *Id.,* «Capitale de la douleur», *ibid.,* t. I, p. 105. [↑](#footnote-ref-74)
75. Eluard, Paul, « Répétitions », dans *Oeuvres complètes,* t. I, p. 106. [↑](#footnote-ref-75)
76. Breton, André, Manifestes du surréalisme, p. 18. [↑](#footnote-ref-76)
77. Eluard, Paul, « Les Dessous d’une vie », dans *Oeuvres complètes,* t. I, p. 203. [↑](#footnote-ref-77)
78. *Id.,* « La Vie immédiate », *ibid.,* t. I, p. 366. [↑](#footnote-ref-78)
79. Breton, André, *L’Amour fou.* Paris, Gallimard, 1937, p. 20. [↑](#footnote-ref-79)
80. *Ibid.,* p. 26. [↑](#footnote-ref-80)
81. Eluard, Paul, « L’Amour la poésie », dans *Oeuvres complètes,* t. I, p. 249. [↑](#footnote-ref-81)
82. Breton, André, *L’Amour fou,* p. 16. [↑](#footnote-ref-82)
83. *Ibid.,* p. 91. [↑](#footnote-ref-83)
84. Breton, André, Manifestes du surréalisme, p. 28. [↑](#footnote-ref-84)
85. Breton, André, « Secrets de l’art magique surréaliste », dans *Manifestes du surréalisme,* p. 48. [↑](#footnote-ref-85)
86. Eluard, Paul, *Oeuvres complètes,* t. I, p. 232. [↑](#footnote-ref-86)
87. *Id.,* « Donner à voir », *ibid.,* t. I, pp. 990-991. [↑](#footnote-ref-87)
88. Breton, André, « Secrets de l’art magique surréaliste », dans *Manifestes du surréalisme,* p. 51. [↑](#footnote-ref-88)
89. Cité dans Eluard, Paul, *Oeuvres complètes,* t. I, p. 1566. [↑](#footnote-ref-89)
90. Breton, André, *Nadja,* p. 169. [↑](#footnote-ref-90)
91. Saint-Denys Garneau, «Faction», dans *Poésies complètes,* p. 81. [↑](#footnote-ref-91)
92. Breton, André, *L’Amour fou,* p. 33. [↑](#footnote-ref-92)
93. Valéry, Paul, *Cahiers.* Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1957-1961, t. VIII, p. 777. [↑](#footnote-ref-93)
94. *Cf. id., Oeuvres.* Paris, Gallimard, 1957-1960, (Bibliothèque de la Pléiade), t. II, p. 30. [↑](#footnote-ref-94)
95. Kanters, Robert, « Une gloire vivante au ciel de la littérature », dans *Le Figaro Littéraire,* no 1260 (13-19 juillet 1970), p. 25, col. 3. [↑](#footnote-ref-95)
96. Valéry, Paul, «Solitude», dans *Oeuvres,* t. I, p. 1588. [↑](#footnote-ref-96)
97. Valéry, Paul, *Œuvres,* t. I, p. 304. [↑](#footnote-ref-97)
98. *Ibid.,* p. 1500. [↑](#footnote-ref-98)
99. Ethier-Blais, Jean, « Le Corps-Sphère, clé de la symbolique claudélienne », dans *Le Devoir*, samedi le 4 juillet 1970, p. 9, col. 6. [↑](#footnote-ref-99)
100. Cattaui, Georges, Orphis*me et prophétie chez les poètes français (1850- 1950)*. Paris, Plon, 1965, p. 169. [↑](#footnote-ref-100)
101. Valéry, Paul, *Œuvres,* 1.1, p. 16. [↑](#footnote-ref-101)
102. *Ibid.,* t. II, p. 1290. [↑](#footnote-ref-102)
103. Valéry se demande « quelle plus grande gloire que d’exciter les contradictions ? Le véritable mort, dit-il, se marque par le consentement universel. Au contraire, le nombre de différents et incompatibles visages que l’on peut raisonnablement prêter à quelqu’un manifeste la richesse de sa composition ». (Ibid., t. I, p. 795). [↑](#footnote-ref-103)
104. *Ibid.,* t. II, p. 1157. [↑](#footnote-ref-104)
105. Valéry, Paul, *Œuvres,* t. II, p. 546. [↑](#footnote-ref-105)
106. *Ibid.,* t. I, p. 1364. [↑](#footnote-ref-106)
107. *Ibid.,* t. I, p. 1498. [↑](#footnote-ref-107)
108. Nietzsche, Die Geburt der Tradodie, cité par Edouard Gaède, Nietzsche et Valéry : Essai sur la comédie de l’esprit. Paris, Gallimard, 1962, p. 87. [↑](#footnote-ref-108)
109. Valéry, Paul, *Oeuvres,* t. II, p. 183. [↑](#footnote-ref-109)
110. Valéry, Paul, *Oeuvres,* t. II, p. 144. [↑](#footnote-ref-110)
111. Ibid., p. 402. [↑](#footnote-ref-111)
112. *Cf.,* Berne-Joffroy, *Présence de Valéry.* Paris, Plon, 1944, p. 58. [↑](#footnote-ref-112)
113. *Ibid.,* p. 25. [↑](#footnote-ref-113)
114. Valéry, Paul, *Cahiers,* t. VII, p. 855. [↑](#footnote-ref-114)
115. Valéry, Paul, *Oeuvres,* t. II, p. 1306. [↑](#footnote-ref-115)
116. Valéry, Paul, *Oeuvres,* t. II, pp. 806-807. [↑](#footnote-ref-116)
117. Ibid., p. 539. [↑](#footnote-ref-117)
118. Valéry, Paul, *Cahiers,* t. XII, p. 50. [↑](#footnote-ref-118)
119. Valéry, Paul, *Oeuvres,* t. I, p. 197. [↑](#footnote-ref-119)
120. Valéry, Paul, *Oeuvres,* t. I, p. 1001. [↑](#footnote-ref-120)
121. *Ibid.,* p. 200. [↑](#footnote-ref-121)
122. *Ibid.,* t. II, p. 386. [↑](#footnote-ref-122)
123. *Ibid.,* p. 985. [↑](#footnote-ref-123)
124. Valéry, Paul, *Propos me concernant,* p. 50. [↑](#footnote-ref-124)
125. Valéry, Paul, *Cahiers,* t. XIII, p. 546. [↑](#footnote-ref-125)
126. Valéry, Paul, *Cahiers,* t. I, p. 295. [↑](#footnote-ref-126)
127. Valéry, Paul, *Oeuvres,* t. II, p. 876. [↑](#footnote-ref-127)
128. Valéry, Paul, *Cahiers,* t. V, p. 169. [↑](#footnote-ref-128)
129. Valéry, Paul, *Oeuvres,* t. II, p. 1315. [↑](#footnote-ref-129)
130. Ibid., p. 462. [↑](#footnote-ref-130)
131. *Ibid.,* p. 1207. [↑](#footnote-ref-131)
132. *Ibid.,* t. I, p. 1309. [↑](#footnote-ref-132)
133. Valéry, Paul, *Oeuvres,* t. I, p. 362. [↑](#footnote-ref-133)
134. *Ibid.,* p. 110, «La Jeune Parque». [↑](#footnote-ref-134)
135. *Ibid.,* t. II, p. 319. [↑](#footnote-ref-135)
136. *Ibid.,* t. I, p. 648. [↑](#footnote-ref-136)
137. *Ibid.,* t. II, p. 90. [↑](#footnote-ref-137)
138. *Ibid.,* t. I, p. 1320. [↑](#footnote-ref-138)
139. Valéry, Paul, *Cahiers,* t. XVII, p. 470. [↑](#footnote-ref-139)
140. Gaède, Edouard, *op. cit.,* p. 140. [↑](#footnote-ref-140)
141. Valéry, Paul, *Cahiers,* t. XI, p. 289. [↑](#footnote-ref-141)
142. Valéry, Paul, *Oeuvres,* t. II, p. 1300. [↑](#footnote-ref-142)
143. *Ibid.,* p. 100. [↑](#footnote-ref-143)
144. *Ibid.,* t. I, p. 1441. [↑](#footnote-ref-144)
145. Valéry, Paul, *Oeuvres,* t. II, p. 1003. [↑](#footnote-ref-145)
146. *Ibid.,* p. 1301. [↑](#footnote-ref-146)
147. Rimbaud, Arthur, *Oeuvres complètes.* Paris, Gallimard, 1963, (Bibliothèque de la Pléiade), p. 270. [↑](#footnote-ref-147)
148. Valéry, Paul, *Oeuvres,* t. II, p. 1221. [↑](#footnote-ref-148)
149. Emmanuel, Pierre, *La Face Humaine.* Paris, Seuil, 1965, p. 131. [↑](#footnote-ref-149)
150. Valéry, Paul, *Oeuvres,* t. I, p. 759. [↑](#footnote-ref-150)
151. *Ibid.,* p. 1497. [↑](#footnote-ref-151)
152. *Cf. ibid.,* p. 1450. [↑](#footnote-ref-152)
153. *Ibid.,* p. 1483. [↑](#footnote-ref-153)
154. *Situation de la poésie,* 3e éd. Paris, Desclée de Brouwer, 1964, p. 23. [↑](#footnote-ref-154)
155. Valéry, Paul, *Oeuvres,* t. I, p. 1205. [↑](#footnote-ref-155)
156. *Ibid.,* p. 314. [↑](#footnote-ref-156)
157. *Cf. ibid.,* t. II, pp. 1210, 1600, 1602-1604. [↑](#footnote-ref-157)
158. *Ibid.,* p. 1205. [↑](#footnote-ref-158)
159. *Ibid.,* t. I, p. 1732. [↑](#footnote-ref-159)
160. Valéry, Paul, *Oeuvres,* t. I, p. 1337. [↑](#footnote-ref-160)
161. *Ibid.,* p. 1350. [↑](#footnote-ref-161)
162. Honegger, Arthur, « Valéry et la musique », dans *Style en France,* janvier - février - mars 1946, p. 47. [↑](#footnote-ref-162)
163. Valéry, Paul, *Oeuvres,* t. I, p. 1400. [↑](#footnote-ref-163)
164. *Ibid.,* pp. 1374-1375. [↑](#footnote-ref-164)
165. *Ibid.,* p. 893. [↑](#footnote-ref-165)
166. *Ibid.,* p. 1274. [↑](#footnote-ref-166)
167. Valéry, Paul, *Oeuvres,* t. I, p. 176. [↑](#footnote-ref-167)
168. *Ibid.,* p. 87. [↑](#footnote-ref-168)
169. *Ibid.,* t. II, p. 95. [↑](#footnote-ref-169)
170. *Ibid.,* t. I, p. 880. [↑](#footnote-ref-170)
171. *Ibid.,* p. 1363. [↑](#footnote-ref-171)
172. Weber, Jean-Paul, *Genèse de l’œuvre poétique.* Paris, Gallimard, 1960, p. 9. [↑](#footnote-ref-172)
173. Mauron, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel.* Paris, Corti, 1964, p. 109. [↑](#footnote-ref-173)
174. Valéry, Paul, *Oeuvres,* t. Il, p. 546. [↑](#footnote-ref-174)
175. Mauron, Charles, *op. cit.,* p. 109. *Cf.* aussi Freud, Sigmund, *Beyond the Pleasure Principle.* New York, Bantam Books, 1959, pp. 36-37, 66 et 77. [↑](#footnote-ref-175)
176. Valéry, Paul, *Oeuvres,* t. I, p. 498. [↑](#footnote-ref-176)
177. *Ibid.,* p. 162. [↑](#footnote-ref-177)
178. Mauron, Charles, *op. cit.,* p. 240. [↑](#footnote-ref-178)
179. *Ibid.,* p. 239. [↑](#footnote-ref-179)
180. Dassylva, Martial, « Feydeau ou les pilules de la réussite comique », dans *La Presse,* samedi 12 septembre 1970, p. 28. [↑](#footnote-ref-180)
181. Dassylva, Martial, *art. cit.* [↑](#footnote-ref-181)
182. Richards, LA., *Principles of Literary Criticism.* New York, Harvest Looks, Harcourt, Brace and World, 1956, p. 51.

 The importance of an impulse... can be defined for our purposes as the extent of the disturbance of other impulses in the individual’s activities which the thwarting of the impulse involves. [↑](#footnote-ref-182)
183. Richards, LA., *op. cit.,* p. 52.

 By the extent of the loss, the range of impulses thwarted or starved, and their degree of importance, the merit of a systematisation is judged. That organisation which is least wasteful of human possibilities is, in short, the best. [↑](#footnote-ref-183)
184. Ibid., p. 53.

 ... free, untrammelled activity gains for them a maximum of varied satisfaction and involves a minimum of suppression and sacrifice. [↑](#footnote-ref-184)
185. Cité par Brault, Jacques, « Gaston Miron », dans *Littérature du Québec,* no 478-479 de la revue *Europe,* février-mars 1969, p. 153. [↑](#footnote-ref-185)
186. Maheu, Pierre, « Le Québec en mots dits. Engueulez Miron », dans *Parti pris,* vol. 5, no 5, février 1968, pp. 48-50. [↑](#footnote-ref-186)
187. Voir à ce sujet la réaction du poète Robert Marteau dans la revue française *Esprit,* no 7-8, juillet-août 1970, p. 292 : *Miron de plus en plus magnifique :* « Quelle farce ! Te voilà avec le Prix de la revue *Etudes françaises* sur les bras ...» (p. 299). [↑](#footnote-ref-187)
188. Miron, Gaston, *L’homme rapaillé.* Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1970. [↑](#footnote-ref-188)
189. Miron, Gaston, *op. cit.,* p. 27 : « Réduction ». [↑](#footnote-ref-189)
190. *Ibid.,* p. 31 : «La route que nous suivons». [↑](#footnote-ref-190)
191. Brault, Jacques, *art. cit.,* p. 153. [↑](#footnote-ref-191)
192. Miron, Gaston, *op. cit.,* pp. 122 ss.: « Notes sur le poème et le non-poème ». [↑](#footnote-ref-192)
193. *Ibid.,* p. 76 : « La pauvreté Anthropos ». [↑](#footnote-ref-193)
194. Miron, Gaston, *op. cit.,* p. 37 : « La marche à l’amour ». [↑](#footnote-ref-194)
195. *Ibid.,* p. 29. [↑](#footnote-ref-195)
196. *Ibid.,* p. 29 : « Ce monde sans issue ». [↑](#footnote-ref-196)
197. *Ibid.,* p. 36 : « La marche à l’amour ». [↑](#footnote-ref-197)
198. *Ibid.,* p. 45 : « Avec toi ». [↑](#footnote-ref-198)
199. *Ibid.,* p. 46 : « Une fin comme une autre ». [↑](#footnote-ref-199)
200. *Ibid.,* p. 48 : « L’homme agonique ». Il est à noter que le sens du terme « agonique » n’est pas fixé ; on lira, je crois, « qui souffre » ou « de souffrance », sans restreindre la puissance évocatrice de ce mot. [↑](#footnote-ref-200)
201. Ibid. [↑](#footnote-ref-201)
202. Miron, Gaston, *op. cit.,* p. 58 : « Monologue de l’aliénation délirante ». [↑](#footnote-ref-202)
203. *Ibid.,* p. 122: «Notes sur le non-poème et le poème». [↑](#footnote-ref-203)
204. *La Sainte Bible.* Paris, Editions du Cerf, 1956, pp. 1211-1213. [↑](#footnote-ref-204)
205. Miron, Gaston, *op. cit.,* p. 45 : « Avec toi ». [↑](#footnote-ref-205)
206. *Ibid.,* p. 49 : « Héritage de la tristesse ». [↑](#footnote-ref-206)
207. Miron, Gaston, *op. cit.,* p. 50 : « Pour mon rapatriement ». [↑](#footnote-ref-207)
208. *Ibid.,* p. 56 : « Compagnons des Amériques ». [↑](#footnote-ref-208)
209. *Ibid.,* p. 61 : «Recours didactique». [↑](#footnote-ref-209)
210. *Ibid.,* p. 62 : « L’octobre ». [↑](#footnote-ref-210)
211. *Ibid.,* p. 72 : « Au sortir du labyrinthe ». [↑](#footnote-ref-211)
212. *Ibid.,* p. 5 : « L’homme rapaillé ». [↑](#footnote-ref-212)
213. Marcotte, Gilles, *Le temps des poètes.* Montréal, HMH, 1969, p. 181. [↑](#footnote-ref-213)
214. *Cf.* Des Marchais, Gilles, *La grammacritique.* Montréal, Leméac, 1965; et aussi : Levin, Samuel R., *Linguistic structures in poetry.* La Haye, Mouton, 1962. [↑](#footnote-ref-214)
215. Sur la théorie de la paraphrase dialectique dans sa relation avec l’organicité du discours poétique, voir : délia Volpe, Galvano, *Critica del gusto.* Milan, Feltrinelli, 3è éd. rev. et augm., 1966. [↑](#footnote-ref-215)
216. Ce qui, avec les formes citées des vers 9 et 13 (« DANS...»), fait six fois : PREP.-POSS.-NOM ... [↑](#footnote-ref-216)
217. On trouvera une abondante justification de cette prudence dans l’ouvrage de: Delbouille, Paul, *Poésie et sonorités.* Paris, Les Belles Lettres, 1961. [↑](#footnote-ref-217)
218. Richard, Jean-Pierre, *L’univers imaginaire de Mallarmé.* Paris, Seuil, 1961. [↑](#footnote-ref-218)
219. Tout le monde n’en convient pas, bien sûr. Mais certains ont des raisons peu croyables. Récemment, l’équipe du « Quartier Latin » (cf. *Q. L.,* vol. 52, no 16, ler-15 mars 1970, p. 3) envoyait dinguer d’un revers «quelques smart », au nombre desquels « les écrivains sérieux à la Gaston Miron ». C’était, il est vrai, pour lui préférer Michel Tremblay. Mais ces mêmes journalistes, qui titrent : « libérer un peuple, c’est aussi lui donner la parole », et qui parlent d’« un peuple qui se découvre », ne sont-ils pas « sérieux » ? Ont-ils bien lu « Aliénation délirante » et « Notes sur le non-poème et le poème », deux textes dont j’ai trop peu parlé ? C’est que Gaston Miron est plus qu’un poète, et qu’il est plus que sérieux. Mieux que ces zélateurs de Charlebois et d’Yvon Deschamps qui ont cru bon de l’injurier, Miron est « un homme d’ici », qui a « su donner la parole à son peuple ». *Cf.* Lacôte, René, « Gaston Miron », dans *Les Lettres Françaises,* no 1337, 3-9 juin 1970, p. 8. Au moment de la correction des épreuves, nous prenons connaissance de l’article de Jean Ethier-Blais : « Gaston Miron ou les fêtes du lendemain », dans *Le Devoir* du samedi 14 novembre 1970 (« Supplément littéraire », pp. III-IV), ainsi que des textes de N. Brossard, R. Soublière, J. Brault, B. Dupriez, L. Mailhot, D. Noguez, R. Carrier, D.-G. Jones et M. Beaulieu : « Document Miron », dans *La Barre du Jour,* no 26, 1970. Miron, mis à sa vraie place enfin, se voit au même moment attribuer le prix France-Canada ; à peine sorti de prison — sans avoir fait l’objet d’une accusation —, il se rappelle donc à nous comme poétique *et* politique *à la fois.* [↑](#footnote-ref-219)
220. Le motif est défini par les formalistes russes comme étant l’unité minimale et indécomposable de l’intrigue. Plusieurs motifs constituent un événement, plusieurs événements un épisode. *Cf.* Tomachevski, B., « Thématique », dans *Théorie de la littérature,* textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov. Paris, Seuil, 1965, p. 268. Plus tard, Vladimir Propp considérera que le motif est lui aussi divisible. [↑](#footnote-ref-220)
221. La fable est la série des motifs tels qu’ils apparaissent dans un ordre chronologique et de cause à effet. La fable institue donc une intelligibilité des motifs extérieure au récit. Le sujet, c’est la série de ces mêmes motifs mais dans l’ordre de leur succession dans le discours narratif. Alors le fonctionnement du sujet est tributaire de la logique du récit. *Cf.* Tomachevski, B., *op. cit.,* pp. 267-269. [↑](#footnote-ref-221)
222. Nous entendons par motivation le principe dynamique par lequel un motif en appelle ou « prétexte » un autre. C’est dire que la motivation ne retient du motif que son rôle au niveau de la fable ou du sujet. *Cf.* Tomachevski, B., *op. cit.,* pp. 282-292. [↑](#footnote-ref-222)
223. Où les circonstances de l’épisode premier sont données avant son apparition dans l’ordre du sujet. Ce type d’exposition s’oppose à un autre, *ex abrupto,* qui, dès la première ligne, présente le héros en action. [↑](#footnote-ref-223)
224. II importe de signaler ici que la traduction du Livre de poche omet ce motif qui apparaît aux vers 64-68 du texte de l’édition Champion.

 Nous avons utilisé trois rééditions récentes de l’œuvre de Chrétien :

 — Chrétien de Troyes, *Yvain ou le chevalier au lion,* translated into modern French by André Mary, introduction and notes by Julian Harris. New York, Laurel language library, 1963.

 — Chrétien de Troyes, « Le chevalier au lion », dans *Les romans de Chrétien de Troyes,* IV, publié par Mario Roques, d’après la copie de Guiot. Paris, Champion, 1968,

 — Chrétien de Troyes, « Yvain, le chevalier au lion », dans *Romans de la table ronde, Le Cycle courtois,* textes traduits, présentés et annotés par Jean-Pierre Toucher. Paris, Gallimard, 1970, pp. 227-322 (Le livre de poche, 1998). [↑](#footnote-ref-224)
225. Chrétien de Troyes, « Le chevalier au lion », dans *Les romans de Chrétien de Troyes,* IV. Paris, Champion, 1968, vers 42-48. [↑](#footnote-ref-225)
226. Cette qualification par la singularité signale que nous sommes en présence d’un poncif esthétique; ce n’est que beaucoup plus tard que le romancier s’autorisera à traiter de la banalité quotidienne. [↑](#footnote-ref-226)
227. Chrétien de Troyes, *op. cit.,* vers 581-589. [↑](#footnote-ref-227)
228. *Ibid.,* vers 382-426. [↑](#footnote-ref-228)
229. Chrétien de Troyes, *op. cit.,* vers 812. [↑](#footnote-ref-229)
230. *Ibid.,* vers 777-781. [↑](#footnote-ref-230)
231. Le procédé est d’autant plus remarquable que, dans le temps de l'intrigue, un intervalle de sept ans sépare l’aventure de Yvain de celle de Calogrenant et que, pourtant, rien n’a changé. [↑](#footnote-ref-231)
232. Chrétien de Troyes, *op. cit.,* vers 892-895. [↑](#footnote-ref-232)
233. Chrétien de Troyes, *op. cit.,* vers 2669-2671. [↑](#footnote-ref-233)
234. II importe de préciser que nous ne considérons pas pour autant être en présence de deux romans. Une constatation suffit à fonder cette opinion, c’est que l’intervention de Gauvain et l’oubli de Yvain ne se comprennent que par référence à un événement antérieur. [↑](#footnote-ref-234)
235. Si nous invoquons ici une considération d’ordre esthétique, c’est tout d’abord qu’elle est nécessaire à la compréhension du titre original du roman. D’autre part, il semble que l’œuvre entière de Chrétien de Troyes illustre bien l’importance accordée par cet auteur au nom de l’individu. À ce propos, voir Bezzola, Reto, « L’Homme qui devine son nom », dans *Le Sens de l’aventure et de l’amour.* Paris, La Jeune Parque, 1947, pp. 47-61.

 De plus, le fait que le départ de Yvain aille de soi, que le héros ait compris par lui-même qu’il lui fallait quitter la cour, peut se justifier par référence au code chevaleresque, plus précisément au vœu de fidélité, qui consiste à tenir sa parole, sous peine de perdre son honneur. L’on peut songer à l’importance pour le chevalier de respecter un tel vœu en pensant à Lancelot, qui, dans le *Chevalier à la charrette,* demande à sa geôlière de le laisser quitter pendant une semaine sa prison, donnant comme seule garantie de son retour sa parole. Celle-ci le libère, certaine qu’il reviendra, ce qui se produit effectivement. Dans le cas présent, celui de Yvain, il semble que le chevalier connaisse fort bien le code puisqu’il se considère fautif sans que personne ne le lui ait dit. Si Yvain perd son nom et sa place à la cour, c’est qu’il a transgressé, en oubliant Laudine, un élément d’un code social. [↑](#footnote-ref-235)
236. On pourrait souligner ici l’importance accordée à la quantité d’onguent utilisée. On spécifie en effet que la servante de la dame de Noroison applique plus de ce baume qu’il n’est nécessaire. On remarquera que c’est aussi le cas à la fontaine quand Calogrenant semble croire que l’orage déclenché est proportionnel en intensité à la quantité d’eau versée. Ce souci de la quantité discrédite le magique dont il est question, le mythe de la concentration en étant exclu. Nous avons donc affaire à un magique mitigé. Cela indique déjà que le merveilleux est toujours subordonné à une fonction, à une utilité dans ce roman ; il n’intéresse pas en soi. [↑](#footnote-ref-236)
237. Chrétien de Troyes, *op. cit.,* vers 3229-3233. [↑](#footnote-ref-237)
238. Chrétien de Troyes, *op. cit.,* vers 3332-3336. [↑](#footnote-ref-238)
239. Si nous avions à juger de la valeur de l’œuvre, nous porterions sûrement à son crédit le procédé utilisé ici. C’est dans la mesure où un romancier parvient à composer des épisodes auto-suffisants qui s’inscrivent du même coup dans le projet global du récit qu’il fait montre d’une grande dextérité. [↑](#footnote-ref-239)
240. Chrétien de Troyes, *op. cit.,* vers 3337-3340. [↑](#footnote-ref-240)
241. Chrétien de Troyes, *op. cit.,* vers 2435-2441. [↑](#footnote-ref-241)
242. Nous pourrions signaler au passage que bien qu’il paraisse continuellement excusé de son absence dans *Yvain* par sa présence dans le *Chevalier à la charrette,* Gauvain ne l’est pas véritablement puisqu’il ne fait strictement rien qui vaille en ce dernier roman sinon ramener la reine auparavant délivrée par Lancelot, rouiller ses chausses à suer lors d’inutiles combats et barboter, pendant quelque temps, impuissant à se sortir du *Pont dessous l’eau.* [↑](#footnote-ref-242)
243. Chrétien de Troyes, *op. cit.,* vers 3750-3753. [↑](#footnote-ref-243)
244. *Ibid.,* vers 3922-3933. [↑](#footnote-ref-244)
245. Chrétien de Troyes, *op. cit.,* vers 3989-3992. [↑](#footnote-ref-245)
246. *Ibid.,* vers 4070-4076. [↑](#footnote-ref-246)
247. *Ibid.,* vers 4293-4297. [↑](#footnote-ref-247)
248. Chrétien de Troyes, *op. cit.,* vers 4694-4696. [↑](#footnote-ref-248)
249. La Spannung est définie par B. Tomachevski comme étant le « point culminant » de la « tension dramatique », qui précède de peu le dénouement. « Dans la construction dialectique de la fable la plus simple, la Spannung apparaît comme l’antithèse (le nœud étant la thèse, le dénouement la synthèse). » Tomachevski, B., *op. cit.,* p. 274. [↑](#footnote-ref-249)
250. Chrétien de Troyes, *op. cit.,* vers 5697-5701. [↑](#footnote-ref-250)
251. Chrétien de Troyes, *op. cit.,* vers 6057-6066. [↑](#footnote-ref-251)
252. Chrétien de Troyes, *op. cit.,* vers 6209-6210. [↑](#footnote-ref-252)
253. Si nous avons signalé cette vision du récit, c’est uniquement parce qu’elle rejoint ici un problème de fonctionnement. Il ne faudrait donc pas croire que c’est là le seul endroit du roman où l’on peut relever l’utilisation d’un tel procédé. Loin de là, il y a place dans le *Chevalier au lion* pour une étude des techniques de narration, tant le narrateur intervient souvent et de divers points de vue. [↑](#footnote-ref-253)
254. Chrétien de Troyes, *op. cit.,* vers 6501-6502. [↑](#footnote-ref-254)
255. Roques, Mario, « Introduction », dans *Les Romans de Chrétien de Troyes,* IV. Paris, Champion, 1968, p. X. [↑](#footnote-ref-255)
256. Pauphilet, A., Pernoud, Régine, « *Yvain* roman de Chrétien de Troyes », dans *Poètes et romanciers du Moyen Age,* Bibliothèque de la Pléiade. Paris, Gallimard, 1952, p. 170. [↑](#footnote-ref-256)
257. *Ibid*., p. 170. [↑](#footnote-ref-257)
258. *Ibid*., p. 172. [↑](#footnote-ref-258)
259. Roques, M., *op. cit.,* p. XIII. [↑](#footnote-ref-259)
260. Chrétien de Troyes, *op. cit.,* vers 6756-6761. [↑](#footnote-ref-260)
261. Non-spécialiste. [↑](#footnote-ref-261)
262. J’emploie les mots « lieu » ou « domaine » dans un sens identique. Je réserve le terme « monde » pour l’ensemble de la farce. [↑](#footnote-ref-262)
263. Traduction : *Le singe nu.* [↑](#footnote-ref-263)
264. Les grands chemins sont ceux de l’audio-scripto-visuel. [↑](#footnote-ref-264)
265. Traduction : La bataille des rats. [↑](#footnote-ref-265)
266. « Intérêt » au sens large, incluant « capital » et « intérêt », mais non « impôt ». [↑](#footnote-ref-266)
267. Autour de 56,000 nouvelles drachmes. [↑](#footnote-ref-267)
268. Traduction simultanée : Le-je-ne-sais-quoi et le presque-rien. [↑](#footnote-ref-268)
269. Le sens que nous donnons à cette expression n’a rien à voir avec le sens que lui donne Hegel. [↑](#footnote-ref-269)
270. Notons, autour du mot « démocratie », une crise non moins massive du langage. [↑](#footnote-ref-270)
271. Le sens que nous donnons à cette expression n’a rien à voir avec le sens que lui donne Hegel. [↑](#footnote-ref-271)
272. Le sens que nous donnons à cette expression n’a rien à voir avec le sens que lui donne Hegel. [↑](#footnote-ref-272)
273. Shakespeare, *Le Roi Lear.* [↑](#footnote-ref-273)
274. Ici, il faut noter que l’ouvrage du théologien-sociologue Jacques Lazure, *La Jeunesse du Québec en Révolution,* paru quelques semaines après les enlèvements, a rétabli les causes extérieures dans tous leurs droits et privilèges. Grâce à ce petit livre, qui rend un vibrant hommage à leur liberté future, les étudiants actuels pourront faire de rapides progrès dans la connaissance d’eux-mêmes.

 Ils apprendront, entre autres choses, que c’est leur sur-moi qui est indépendantiste et qu’ils sont guidés par « le besoin *incoercible* de la plénitude politique ». Au milieu du réseau de causes barbelées dont le docteur Lazure, avec une tendresse scientifique irréprochable, entoure leur liberté embryonnaire, ils retrouveront la sécurité de l’incontestable idéologie contestataire. Les lois de la science permettant la prévision, ils pourront même devancer leurs propres choix : on leur annonce en effet que leur liberté ira inévitablement dans le sens d’une radicalisation progressive. Ce livre est-il ou n’est-il pas réactionnaire ? La prochaine vague le dira. [↑](#footnote-ref-274)
275. Weil, Simone, *Ecrits de Londres et dernières lettres.* Coll. « Espoir ». Paris, NRF, 1957, p. 13.

 <http://classiques.uqac.ca/classiques/weil_simone/Ecrits_de_Londres/Ecrits_de_Londres.html> [↑](#footnote-ref-275)
276. Ce terme de société néo-capitaliste varie suivant les auteurs. On peut employer également les termes de société industrielle avancée, société postindustrielle et grand capitalisme. Ce type de société se réfère aux nations occidentales les plus avancées à partir de 1945. [↑](#footnote-ref-276)
277. Marcuse, Herbert, *L’Homme unidimensionnel.* Paris, Les Editions de Minuit, 1968, p. 15. [↑](#footnote-ref-277)
278. Fromm, E., *Escape from Freedom,* New York, Avon Library, 1969, p. 270. [↑](#footnote-ref-278)
279. Lefebvre, H., *Critique de la vie quotidienne.* Paris, Ed. de l’arche, 1958, t. II, p. 20. [↑](#footnote-ref-279)
280. Cf. Théorie de la littérature, p. 39. [↑](#footnote-ref-280)
281. *Ibid.,* pp. 40-41. [↑](#footnote-ref-281)
282. *Cf. Change,* no 3, p. 36. De Jan Mukarovsky, on lira : « Standard Language and Poetic Language », dans Garvin, P., ed., *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style.* Washington, Georgetown University Press, 1964, pp. 17-30 ; et « Littérature et Sémiologie », prés. T. Todorov, dans *Poétique,* no 3, 1970, pp. 386-398. [↑](#footnote-ref-282)
283. Jakobson, Roman, *Linguistics and Poetics,* p. 356. [↑](#footnote-ref-283)
284. *Ibid.,* p. 358. [↑](#footnote-ref-284)
285. Jakobson, Roman, Poetry of Grammar and Grammar of Poetry, op. cit., p. 595. [↑](#footnote-ref-285)
286. *Ibid.,* pp. 602-3. [↑](#footnote-ref-286)
287. Les Editions Mouton & Cie, à La Haye, qui ont entamé la publication des oeuvres complètes de R. Jakobson, annoncent depuis de longs mois un recueil de toutes les études de notre auteur sur cette question, sous le titre collectif de « Poetry of Grammar and Grammar of Poetry », mais l’ouvrage ne semble pas devoir sortir prochainement. On peut cependant s’étonner de lire un article intitulé : « R. Jakobson et la critique formelle » (dans : *Langue Française,* no 3, 1969, «La Stylistique», pp. 97-101) où l’auteur, qui paraît ignorer l’existence de tous ces textes, ne se réfère qu’à « Linguistics and Poetics » et aux deux textes sur Baudelaire. [↑](#footnote-ref-287)
288. Guiraud, Pierre, *La Versification,* coll. « Que sais-je ? », Paris, P.U.F., 1970, p. 60. L’erreur y est grossière. On ne peut que regretter que le petit livre de Levin ne soit pas traduit en français, ce qui rendrait moins probables de telles simplifications. Au demeurant, le livre de P. Guiraud rendra de grands services aux étudiants. [↑](#footnote-ref-288)
289. Levin, S.R., *op. cit.,* p. 33. [↑](#footnote-ref-289)
290. Des Marchais, Gilles, *La grammacritique.* Montréal, Leméac, 1965, p. 64. [↑](#footnote-ref-290)
291. Le tout début du livre est d’une banalité consternante, ressassant, sous le patronage de René Berger, les thèmes les plus éculés des esthétiques formalistes, que l’auteur paraît naïvement tenir pour une nouveauté mal connue, à défendre avec flamme. La suite de l’ouvrage, quant à elle, — après la page 45 —, est consacrée à de nombreux exemples qui n’ont qu’une relative valeur d’illustration pédagogique. La conclusion est aussi d’une valeur moins assurée, et propose une interprétation pour le moins hâtive du sonnet mallarméen « Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui » (cf. pp. 120-122). De petites maladresses de présentation surprennent aussi, telle cette curieuse parenthèse de la page 118 : « Birkhoff est aussi l’auteur d’une livre, *AEsthetic Measure,* Cambridge, 1933, que nous n’avons malheureusement pas pu consulter, mais que l’on voit cité à plusieurs endroits »... [↑](#footnote-ref-291)
292. *Cf.* Dupriez, Bernard, *L’Etude des styles, ou : la Commutation en littérature.* Paris-Montréal-Bruxelles, Didier, 1969, p. 198. On s’étonnera peut-être que nous n’ayons pas cité cette thèse en meilleure place. Nous pensons qu’à l’inverse de G. Granger, philosophe qui s’est mis à l’école de la linguistique, l’érudit montréalais a eu le tort de se mettre à l’école de la philosophie, obscurcissant d’un commentaire vaguement spiritualiste (dont il attribue la paternité à la phénoménologie en général et à M. Merleau-Ponty en particulier) une recherche par elle-même fort pertinente. B. Dupriez propose une théorie des variantes comme instruments d’analyse stylistique, et son ouvrage est riche de très nombreux aperçus de valeur, pour lesquels il faut en recommander vivement la lecture au chercheur. Beaucoup d’autres livres auraient mérité d’être cités, et ceux mêmes qui l’ont été méritent à coup sûr un traitement moins expéditif. Nous essaierons d’y revenir. D’autre part, nous n’avons pas cité les œuvres des grands maîtres du passé récent. Qui n’aurait pas lu : Spitzer, Léo, *Etudes de style.* Paris, Gallimard, 1970, et : Auerbach, Erich, *Mimésis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale.* Paris, Gallimard, 1968, textes vieux en moyenne de vingt ans, et qui sont des chefs-d’œuvre de critique « philologique », devrait d’abord s’y reporter toutes affaires cessantes. Signalons le volume utile mais souvent partial de Morier, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique.* Paris, P.U.F., 1961. Le lecteur doit enfin savoir qu’il peut se reporter à la bibliographie donnée par Todorov, T., « Les Etudes du Style », dans *Poétique,* no 2, 1970, pp. 224-232. Vient de paraître : « La description linguistique des textes littéraires », dans *Langue Française,* no 7, 1970. [↑](#footnote-ref-292)