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

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: 3 (1980)

Heft: 1

Buchbesprechung: Comptes rendus bibliographiques

Autor: Mottas, François / Mudry, Philippe / Huber, Lucienne

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 16.12.2025

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

COMPTES RENDUS BIBLIOGRAPHIQUES

Claude CALAME, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, 2 volumes, Edizioni dell'Ateneo & Bizzari, Rome, 1977, 506 et 212 p.

Dans le kaléidoscope des interprétations savantes, les lecteurs des fragments d'Alcman ont aujourd'hui grand-peine à observer quelque image cohérente. Un point cependant apparaît avec netteté: les poèmes choraux d'Alcman sont indissolublement liés à l'occasion qui sert de fondement à leur exécution et reflètent ainsi une réalité qui tend à nous échapper. Partant de cette constatation, c'est cette réalité, autrement dit le cadre des «performances» chorales, que Claude Calame se propose d'étudier dans un premier volume qu'il consacre à la morphologie et à la fonction religieuse et sociale des chœurs de jeunes filles, avant d'aborder dans un second volume l'interprétation proprement dite de deux fragments d'Alcman (1 et 3 Page). L'ensemble forme la thèse qu'il a présentée et soutenue en Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne, le 10 novembre 1977.

Dans une démarche originale, l'auteur s'attache d'abord à éclairer l'environnement socio-culturel des poèmes choraux. Il adapte à son propos les méthodes comparatives de l'analyse ethnologique, exploitant les analogies structurelles et fonctionnelles qu'on peut observer entre les institutions grecques et les institutions des sociétés dites primitives. Ce choix méthodologique l'amène à établir une morphologie des chœurs de jeunes filles à l'époque archaïque, basée sur la définition d'un certain nombre de traits distinctifs homogènes qu'il appelle «traits sémantiques». Le dossier documentaire qu'il constitue à cet effet comprend tous les témoignages où l'activité signifiée par le terme *choros* et ses dérivés est assumée par des femmes ou des jeunes filles. Les représentations figurées s'y trouvent intégrées dans un souci d'exhaustivité qui donne toute sa valeur à cette enquête. A l'étude morphologique s'ajoute une recherche portant sur les cultes qui sont en relation avec les divers moments de la vie des femmes. On sait qu'ils étaient adressés à des divinités déterminées, dont l'auteur s'efforce de cerner la sphère d'intervention, et définis par un *aition*, mythe de fondation, qui permet souvent d'en dégager la fonction. Cultes et structures chorales s'insèrent cependant dans un cadre plus large, ce qui incite à poser le problème de leur caractère institutionnel. Au terme de cette ultime recherche, Calame parvient à élaborer de la fonction sociale du chœur lyrique d'adolescentes une définition qu'il a soin de valider en la rattachant à ce que nous savons du contexte historique de la Sparte de l'époque d'Alcman.

De la morphologie du chœur lyrique féminin, il convient de retenir les traits essentiels que dégage l'analyse. Le chœur se compose d'un nombre variable de

participantes, rarement inférieur à sept, d'âge et d'origine homogènes. Des liens de «compagnonnage» unissent ses membres, les choreutes, à une jeune fille qui occupe une position privilégiée, la chorège. Celle-ci a pour fonction d'assigner à chacune sa place dans le chœur et d'introduire les mouvements d'ensemble soit par un accompagnement musical, soit par des pas de danse, soit encore en entonnant le chant. Sous sa direction, le chœur évolue le plus souvent en cercle et interprète les pièces d'un répertoire qui met en jeu ces trois modes d'expression. Dans l'unité de cette activité se réalise la cohésion du groupe choreutes-chorège que séparent naturellement les qualités éminentes, beauté et «vertu», de la jeune fille à laquelle incombe la conduite du chœur.

L'activité chorale n'est pas indépendante, mais se rattache généralement à un culte. L'analyse des rites et des mythes en rapport avec l'adolescence montre que l'association chorale présente de nombreuses analogies avec l'initiation tribale. Plusieurs divinités se répartissent la consécration religieuse des différents moments qui marquent la vie d'une femme de sa naissance à sa pleine maturité. Les adolescentes sont appelées à honorer plus particulièrement les divinités courotrophes, Artémis et Apollon, de rituels qui jalonnent chaque phase du processus d'initiation jusqu'à sa clôture solennelle. Cette dernière cérémonie est souvent suivie d'un rituel d'intégration des nouveaux initiés au monde adulte. C'est là qu'interviennent les divinités d'âge mûr, telle Héra (mariage) ou Aphrodite (sexualité).

Ces cultes divers et cette répartition se laissent reconstituer à Sparte même. Artémis, sous ses diverses épiclèses, y règne sur le monde de l'adolescence féminine, touchant plus particulièrement la phase de ségrégation du processus initiatique. Sous l'égide d'Apollon, le grand festival des Hyacinthies polarise l'attention de toute la population lacédémonienne. Jeunes gens et jeunes filles y tiennent un rôle si important que la fête paraît conclure le cycle d'initiation sur la présentation à la cité des jeunes initiés. Leur intégration définitive au monde adulte semble solennisée par des cérémonies distinctes auxquelles président des figures divines plus ambiguës, à la fois adolescentes et adultes, comme les Leucippides, associées à Dionysos, et Hélène.

Ce tableau est trop cohérent pour n'y point voir la marque d'une organisation débordant le cadre strictement religieux. Le parallélisme morphologique entre l'*agélé* masculine, groupe d'adolescents de même âge placés sous l'autorité d'un chef de troupe, et le chœur lyrique suggère qu'ici comme là l'association possède un fondement institutionnel. Leur analogie fonctionnelle confirme l'interprétation. Comme l'*agélé*, le chœur féminin est avant tout une institution à but pédagogique. La jeune Spartiate reçoit des personnes qui l'encadrent, chorège et poète, un enseignement complexe qui la prépare à s'intégrer dans la cité et à épanouir sa féminité. Le contenu de ce «programme» pédagogique lui est transmis par des modes variés: le chant et la danse, les exercices physiques tels que la course, école de beauté, l'homoérotisme enfin, étape passagère sur le chemin de l'hétérosexualité adulte consacrée par le mariage.

Arrivé au terme de sa triple enquête, Calame se trouve autorisé, par la convergence des observations morphologiques, rituelles et fonctionnelles, à conclure que l'activité du chœur lyrique est en tout point comparable à l'institution de l'initiation tribale. Cette découverte le conduit à réinterpréter les fragments d'Alcman qu'il a choisi de commenter dans son second volume. Après avoir résumé leur contenu, l'auteur aborde le problème de la pertinence historique de ses conclusions. Si la société spartiate de l'époque d'Alcman (fin du VIIe siècle avant J.-C.), d'esprit essentiellement aristocratique, est très proche de celle des

autres cités de la Grèce archaïque par la richesse de sa vie culturelle, ses structures sociales sont encore peu diversifiées: pratiquement la seule activité du citoyen-soldat est le métier des armes. Rien n'interdit donc de comprendre l'éducation spartiate comme processus d'initiation tribale, ce que confirme l'existence de types d'éducation semblables dans les cités où règne l'aristocratie.

Il ne saurait être question ici de présenter dans le détail l'interprétation des fragments d'Alcman que propose Calame. Nous n'en retiendrons que les vues les plus originales. C'est ainsi que les nombreuses métaphores ont été soumises à une analyse serrée que nourrissent constamment les observations glanées dans la recherche préalable. Si presque toutes se réfèrent aux caractéristiques de l'adolescence, une ligne de partage très nette sépare celles qui représentent les choreutes de celles qui évoquent les protagonistes, en particulier la chorège: les images du cheval, de la colombe, du cygne connotent beauté, rapidité, supériorité, qualité de la voix chez la chorège ou celle qui l'accompagne. Face à elles, les choreutes, troupeau anonyme ou chouettes criardes. Leur infériorité est saisie au travers de motifs qui rappellent la relation pédagogique et homoérotique qui les lie à la chorège.

L'étude du rituel qui sert de toile de fond aux deux poèmes retire le profit le plus évident de la comparaison avec l'initiation tribale. Comme les métaphores l'ont déjà montré, les protagonistes occupent une place tout à fait à part dans leur rapport avec les choreutes. Celles-ci décrivent le rite composite (course, prières, etc.) que celles-là accomplissent, jouant le rôle d'intermédiaires entre les dieux et leurs compagnes. Leur grâce et leur parure, attributs de la femme faite, les désignent comme des jeunes filles achevées, déjà capables d'inspirer l'amour et l'admiration. Ces qualités les destinent à obtenir des dieux l'exaucement de leurs prières. Aussi est-ce d'elles que le chœur attend le terme des souffrances que la conscience de son infériorité, de son inachèvement suscite en lui. Par la relation pédagogique et homoérotique qu'elle noue avec ses jeunes compagnes, la chorège paraît en effet apte à les faire accéder à la sérénité nécessaire pour prétendre à leur accomplissement de femmes adultes. L'exemple d'Agido, la seconde protagoniste, vient le prouver: la jeune fille qui semble toucher au but, prête à embrasser la conditon d'adulte, est le signe de l'efficacité de l'action amoureuse, pédagogique et religieuse de la chorège. Il est vraisemblable que l'expérience paradigmatique vécue par Agido constitue le thème même de l'initiation proposée aux choreutes. C'est du moins ce que suggère la relation parallèle qu'on observe en Crète entre le jeune aimé, initié au travers de l'expérience homoérotique qui le lie à son amant, et le groupe passif de ses compagnons. Les fragments 1 et 3 d'Alcman évoqueraient donc le passage de l'adolescence à la féminité épanouie par la description des rites accomplis par l'initiatrice et la nouvelle initiée.

La divinité qui paraît à Sparte étendre son action sur ce moment essentiel de la vie des femmes est Hélène. La tradition antique la présente dans son adolescence comme l'archétype de la chorège; courses et interprétations chorales sont en outre attestées dans son culte. Aussi Calame se risque-t-il, avant de conclure, à avancer l'hypothèse que la déesse de l'Aurore qui reçoit les prières des protagonistes du fragment 1 n'est autre qu'Hélène et que le cadre où sont interprétées, devant le *démos* (fr. 3), les deux pièces chorales étudiées est probablement le festival consacré à la déesse vénérée au Platanistas.

Par l'ampleur et le sérieux de la recherche et l'importance de ses résultats, le travail de Calame est appelé à s'inscrire parmi les contributions majeures à la connaissance de la poésie chorale comme de la société archaïque des Grecs.

Comme le soulignait le professeur Lasserre, qui présidait le jury de thèse, un formidable détour était nécessaire pour renouveler ce type d'études et répondre à ces questions fondamentales: qu'est-ce qu'un chœur? une chorège? Quel rôle jouaient-ils dans la vie sociale? L'auteur a su mener à bien cet énorme travail de rénovation pour aboutir à un tableau complet, cohérent et original qui, pour reprendre l'expression du professeur Gentili, second rapporteur, constituera un point de repère indispensable pour tous ceux qui s'occuperont à l'avenir de chœurs de jeunes filles. Le dossier documentaire est exemplaire; tout au plus peut-on remarquer que la forme même du *choros* n'est pas attestée chez Sappho, comme le montre le professeur Lasserre qui s'étonne de quelques omissions: le rapt des Ourses à Brauron décrit par Philochore ou la course d'Atalante. Quant à la circularité du chœur, elle ne lui paraît pas impliquée, mais accidentelle; une expression comme *en mesō* ne s'entend pas nécessairement comme le centre d'un cercle, mais plus souvent comme le point milieu d'une ligne, d'une rangée. Plus graves sont les critiques qu'on peut formuler sur la manière dont Calame a interprété son information. Sur plus d'un point, n'a-t-il pas été trop loin? Au lieu d'évoquer la rapidité d'une course, les Pléiades ne sont-elles pas là les oiseaux d'Aphrodite, simple motif de couleur érotique? L'image des chevaux suffit-elle pour croire en la réalité d'une course? Toutes ces métaphores appartiennent à une tradition où le poète puise les moyens d'illustrer les thèmes qu'il traite. L'interprétation littéraire reste donc valable et on ne peut que regretter de voir disparaître la personnalité du poète derrière la mécanique des actes rituels. Calame n'est guère embarrassé pour trouver réponse à ces critiques: le texte d'Alcman lui en fournit les éléments; n'y lit-on pas, sans trace de métaphore, les verbes «courir» ou «traverser», et cela sous les yeux du *démos*? Il est vain de poser la question de l'existence préalable d'un réservoir de formules, qu'on ne saurait nier, puisqu'il s'agit d'abord de savoir à quoi on les emploie, quel est leur sens dans le contexte social de la création poétique. Il appartient au professeur Gentili de conclure: la poésie chorale d'Alcman est totalement attachée à l'occasion, au rite; mais la métaphore lui donne le moyen d'idéaliser la situation présente.

Après délibération, le jury a décerné à Claude Calame le titre de docteur ès lettres avec la mention «très honorable».

François Mottas.

Huldrych M. KOELBING, *Arzt und Patient in der antiken Welt*, Zürich/München, 1977, 239 p.

Avant de prendre la direction de l'Institut d'histoire de la médecine de l'Université de Zurich, l'auteur a pratiqué pendant plusieurs années comme médecin ophtalmologue. Son expérience de praticien n'est pas étrangère — il le dit dans sa préface — à l'idée qui est à l'origine de ce livre: quelle pouvait être dans l'Antiquité la relation entre médecin et malade? C'est là un domaine de l'histoire de l'Antiquité qui n'a pas encore fait l'objet d'une recherche systématique et sur lequel nous ne possédons que des informations éparses et fragmentaires.

L'auteur souligne, en s'expliquant sur son entreprise (p. 5), que le type de relation qui s'instaure entre le médecin et le malade dépend non seulement du

savoir professionnel du médecin, mais aussi de la société dans laquelle s'exerce l'activité médicale. Notre avis est que cette relation dépend surtout du contexte social dans lequel elle s'inscrit et qu'une recherche de cet ordre touche plus à l'histoire sociale et à l'histoire des mœurs qu'à l'histoire de la science médicale proprement dite. En mettant ces deux aspects sur le même pied, parfois même en privilégiant l'aspect purement médical, l'auteur n'a pas pu éviter que certains chapitres prennent l'allure générale d'une histoire de la médecine antique. A cela s'ajoute le scrupule fréquent chez ceux qui travaillent dans le domaine de l'histoire des sciences et des techniques de vouloir souvent tout réexpliquer à leurs lecteurs qu'ils supposent peu informés de ces matières particulières. Cela part à coup sûr du souci d'être entendu d'un public plus vaste. Mais ce faisant, on perd de vue pendant de longues pages l'objet propre de la recherche et on impatiente le lecteur qui a ouvert le livre pour y trouver ce qui est annoncé.

Cela dit, empressons-nous de dire que ce livre, qui s'appuie sur les travaux les plus récents, rassemble quantité d'informations précises et utiles sur la fonction médicale dans l'Antiquité. La plus grande partie de l'ouvrage est consacrée à la médecine grecque, d'Homère à la période hellénistique, à l'exception des deux premiers chapitres (les peuples dits primitifs, puis l'Egypte et la Mésopotamie) et des deux derniers (Rome). Les principaux problèmes qui se posent à propos de l'activité du médecin sont exposés avec clarté: formation, position dans la cité, déontologie, types de soins, honoraires, médecins libres et médecins esclaves, etc... Plutôt que de recherches à proprement parler nouvelles, il s'agit la plupart du temps d'un état de la question. Ce qui n'empêche par l'auteur d'exprimer à plusieurs reprises une position personnelle, surtout lorsqu'il s'agit d'un sujet qui touche à l'expérience qu'il a acquise dans son cabinet de consultation. Et cela n'est pas le moindre intérêt de son livre. Citons simplement, à titre d'exemple, l'interprétation personnelle et nouvelle qu'il donne de la mystérieuse interdiction qui est faite aux médecins dans le *Serment* d'Hippocrate de pratiquer l'opération de la taille (pp. 108 sqq.).

Si ce livre contribue à éclairer la figure du médecin, il laisse souvent dans l'ombre celle du patient. Nous le regrettons, sans faire pour autant d'autre reproche à M. Koelbing que celui d'avoir choisi un titre trop prometteur. C'est qu'une enquête sur la manière dont les malades, c. à d. le public en général, ont, dans l'Antiquité, ressenti la médecine et les médecins, sur leurs angoisses et leurs espoirs, enquête qui n'a encore jamais été faite, même partiellement, doit se fonder sur l'étude de documents de tout ordre, littéraires, archéologiques, épigraphiques. A lui seul, M. Koelbing ne pouvait entreprendre, avec quelque chance d'aboutir, une telle recherche. Mais grâce à lui, l'idée est lancée.

Terminons par une remarque plaisante. En rendant hommage au travail si utile des philologues dans le domaine de l'édition des textes médicaux de l'Antiquité (p. 6), M. Koelbing parle de l'enviable certitude (*beneidenswerte Gewissheit*) que confère la maîtrise des méthodes philologiques. Diable, si c'était vrai! la vie du philologue en serait plus confortable.

Philippe Mudry.

Virgile, *Les Géorgiques*. Traduction rythmée de Marc Chouet, Genève, 1979.

Dans sa postface, l'auteur s'explique sur la méthode qui a guidé sa traduction et son souci de concilier «un certain mouvement poétique avec une exactitude scientifique suffisante»: choix de l'alexandrin dont l'ampleur et l'allure correspondent le mieux à l'hexamètre virgilien; abandon de la rime et du principe valérien de la traduction vers pour vers; découpage dans le texte latin des groupes susceptibles de constituer les vers français.

On voit la difficulté de l'entreprise qui doit se situer nécessairement dans le registre de la poésie. Mais Marc Chouet est un poète. Il faut l'écouter, plus que le lire, et c'est là sûrement la première de ses fidélités à Virgile. Ecoutons:

Les nuits sont en été si lentes à venir
(cf. II, 482... *quae tardis mora noctibus obstet*)

ou encore:

Et l'Eurus retenait son haleine glacée
Quand les premiers troupeaux burent à la lumière
(cf. II, 339 sq... *et hibernis parcebant flatibus Euri*
Cum primae lucem pecudes hausere...

Il y a chez Marc Chouet le sens du mot juste, de la mesure, du ton. Il y a cette communion avec le modèle que seule donne sa fréquentation ancienne et attentive, indispensable à l'œuvre de recréation qu'est toute traduction. Mais cela n'aurait pas suffi à assurer la belle réussite de l'ouvrage s'il ne s'y était joint une vraie sensibilité à la terre et à ses travaux. Marc Chouet sait la couleur des labours.

Soigneusement édité, illustré de quatre hors-texte, le livre paraît en hommage à Marc Chouet qui se retire après un enseignement de trente-sept ans au Collège Calvin de Genève. On y trouve aussi la liste des publications de Marc Chouet, les hommages de collègues et d'amis, et une *tabula gratulatoria* qui témoigne de l'estime et de l'affection qui entourent le maître et l'ami.

Philippe Mudry.

Marie Gimelfarb-Brack, *Liberté, égalité, fraternité, justice! la vie et l'œuvre de Richard Overton, Niveleur,* Peter Lang, Berne, 1979, 622 p. + 3 p. hors-texte.

Marie Gimelfarb-Brack, licenciée en sciences politiques, soutenait sa thèse de doctorat ès lettres le jeudi 15 novembre 1979, à la Salle du Sénat. La séance était présidée par M. Werner Stauffacher, le jury étant composé de MM. Gerald E. Aylmer (Oxford), Jean-Pierre Aguet (Faculté des Sciences sociales et politiques, Lausanne), Ernest Giddey et Alain Dubois, directeur de thèse.

Dans le gros volume qu'elle consacre à Overton, l'auteur a voulu sortir de l'ombre le chef le plus secret des Niveleurs et rendre son œuvre accessible au public de langue française. Le mouvement révolutionnaire niveleur, actif entre 1645 et 1649, a été abondamment étudié et les autres chefs en sont bien connus, Lilburne surtout. Overton, lui, était resté une figure énigmatique, puisque même les dates de sa naissance et de sa mort, son origine géographique et sociale étaient inconnues. Marie Gimelfarb s'est attachée à retrouver le maximum d'indices pour reconstituer la biographie du pamphlétaire. Un travail de limier lui a permis d'arriver à quelques hypothèse hautement vraisemblables, dont celles-ci: Overton serait né vers 1612-1615 et non pas à la fin du XVIe siècle; il a probablement passé un an ou deux à Cambridge, ce qui explique son bagage culturel et certains aspects de sa tournure d'esprit; sa confession de foi auprès des Mennonites anglais et hollandais d'Amsterdam daterait de 1642 ou 1643.

Dans la même optique, Marie Gimelfarb consacre une partie importante de son livre (pp. 339-458) à une «Liste alphabétique critique des écrits d'Overton». Reprenant les critères d'attribution élaborés par le professeur Wolfe, elle passe en revue tous les manuscrits qui ont été écrits par le Niveleur ou qui auraient pu l'être. Très prudente dans l'attribution à Overton, elle donne toujours des preuves nombreuses de sa décision. On peut regretter par contre qu'elle soit plus expéditive dans le rejet de quelques écrits, en particulier ceux qu'elle attribue au royaliste Crouch, et que ses commentaires trop brefs ne laissent qu'une solution au lecteur, lui faire confiance! Une bibliographie critique permet en outre de connaître une bonne partie de ce qui a été écrit sur Overton et les Niveleurs.

Overton nous apparaît comme un personnage attachant, qui, au cours d'une carrière partiellement connue de vingt-trois ans, est resté fidèle à ses idées. Derrière ce qu'elle appelle des déguisements (le pamphlétaire anti-royaliste, le mortaliste, «le jeune révérend Martin Marpriest», le chef niveleur, le comploteur contre Cromwell), l'auteur découvre toujours l'homme soucieux de défendre la liberté, la tolérance religieuse, l'égalité sociale, souhaitant une meilleure justice, hostile à tout arbitraire, et toujours déçu par les régimes en place, royauté ou Protectorat. Marie Gimelfarb se fonde sur cette continuité pour s'opposer aux historiens qui voient en Overton un traître, qui aurait renié son passé en vendant ses services à Cromwell puis en participant à des complots royalistes. Pour elle, il est hors de question qu'Overton ait pu tourner casaque et se mettre du côté du pouvoir qu'il a combattu. Mais peut-être est-elle ici quelque peu aveuglée par sa sympathie pour son héros!

Overton était peu connu ou même inconnu des lecteurs de langue française. Marie Gimelfarb, pour nous permettre de faire sa connaissance, s'est volontairement effacée derrière lui pour lui laisser la parole. D'où l'abondance des citations. Elles sont bien choisies et bien traduites, pour autant que j'en puisse juger, et souvent nous donnent envie de lire le tout. Relevons que tous les passages traduits ont été donnés en anglais dans les notes. Il faut admettre pourtant qu'il y en a trop et que c'est dommage. On perd parfois le fil de l'exposé et, ce qui est plus ennuyeux, le style de Mme Gimelfarb est écrasé par celui de son héros; or elle écrit bien, trouve des formules souvent percutantes et sait animer même des passages difficiles. De plus, ces citations ne sont pas assez visibles. En effet, la thèse, et c'est une nouveauté à la Faculté des Lettres, a été éditée par procédé offset; on a donc sous les yeux des pages dactylographiées. Toutes les citations qui figureraient en italique dans un texte imprimé sont simplement encadrées par des guillemets. Si les futurs candidats au doctorat suivent l'exemple de Marie Gimelfarb, il faut souhaiter qu'ils dactylographient leur texte avec une machine permettant

le changement de caractères typographiques. Il serait bon aussi que l'on utilise parenthèses et crochets: ici tout est entre parenthèses, appels de notes, remarques de l'auteur, mots explicatifs dans les citations. Ceci dit, il faut féliciter la candidate et sa secrétaire pour le soin parfait avec lequel elles ont tapé et relu le manuscrit, dans lequel les coquilles sont rarissimes.

Marie Gimelfarb a écrit une thèse et non pas une monographie. Elle a en effet pris le risque de prendre souvent position, suivant du reste parfois son intuition ou sa «conviction profonde», et la soutenance a été le reflet de cette volonté. M. Aylmer félicite la candidate pour cet ouvrage, très important pour la connaissance du parti niveleur et de la personne d'Overton. Il n'est cependant pas d'accord avec Marie Gimelfarb sur la place d'Overton dans le mouvement. Elle voit en Overton un théoricien des idées niveleuses, M. Aylmer pense qu'il est le porte-parole du groupe, le publiciste, l'idéologue. Plusieurs questions permettent alors de situer Overton par rapport à ses collègues, Lilburne, le héros populaire, Walwyn, l'intellectuel, qui, selon Aylmer, serait bien davantage qu'Overton le théoricien, et Sexby, l'homme d'action. Overton serait l'éditorialiste, fonction qu'il a remplie par exemple en étant pendant quelques mois (fin 1648-début1649) le rédacteur en chef du *Moderate*, journal auparavant royaliste.

M. Aguet relève l'intérêt du travail pour l'histoire des idées. Après avoir fait des critiques de forme (la date des textes n'est pas donnée dans les notes, les auteurs sont difficiles à retrouver dans la bibliographie chronologique), l'expert s'attaque à quelques conclusions. Les étiquettes de puritain et de patriote lui paraissent trop vagues. Il ne croit pas à l'esprit scientifique d'Overton qui, selon l'auteur, ressort nettement dans les premiers tracts. Le professeur Wolfe et la candidate ont trouvé chez Overton l'expression d'un fort préjugé de classe *(class bias)*, et l'ont vu surtout dans sa volonté de défendre les petits, les pauvres. M. Aguet se demande plutôt si on ne peut pas faire d'Overton un populiste. Une discussion s'engage aussi sur l'analyse de la société et du contrat social dans les tracts politiques. L'expert regrette, d'une manière générale, que la candidate n'ait pas plus analysé et situé l'œuvre d'Overton et ait été fort brève dans sa conclusion.

M. Giddey s'en tient à l'aspect littéraire de l'œuvre. Marie Gimelfarb, dans le chapitre qu'elle consacre à un texte isolé concernant la mortalité de l'âme, a tenté d'établir des liens entre Overton et Milton. Entreprise dangereuse selon l'expert, vu la difficulté de comparer un écrivain mineur à l'un des géants de la littérature anglaise. L'auteur avait envisagé une collaboration entre les deux hommes, une amitié même. Pour M. Giddey, c'est fort peu probable, voire impensable, ces hommes n'ayant guère de points communs, ni dans leur vie, ni dans leur pensée, ni dans leur vision du monde et leur manière d'agir sur lui. M. Giddey s'achoppe encore à la phrase de conclusion de la thèse. L'auteur, si elle place Overton parmi les écrivains de second rang, déclare malgré cela qu'il a contribué «à modeler de nouvelles formes de société, de gouvernement et même de langage» (p. 314). M. Giddey reconnaît que le style d'Overton présente de l'intérêt, mais rappelle à la candidate que de nombreux procédés stylistiques utilisés par le Niveleur sont courants, que son vocabulaire a subi des influences, la Version autorisée de la Bible ou Shakespeare, par exemple. Mme Gimelfard en est consciente, mais défend sa thèse en s'appuyant sur la nécessité de ne pas négliger un *corpus* aussi important.

M. Dubois, enfin, rappelle la genèse du travail de la candidate. Le plan primitif était thématique puis est devenu chronologique. L'expert pense que ce changement a été bénéfique à la compréhension de l'œuvre d'Overton, puisque

celui-ci écrit en réagissant à l'actualité politique (voir le tableau des pages 463-467). Cette transformation du plan est pourtant responsable de quelques répétitions. Le directeur de thèse exprime le regret que l'auteur n'ait pas expliqué plus à fond ce qu'était la société anglaise de l'époque, ce qui aurait mieux fait ressortir la place et la vraisemblable marginalité du pamphlétaire. Les liens d'Overton avec la secte des baptistes mennonites montrent aussi quelle a pu être l'influence des mouvements révolutionnaires allemands, héritiers de la Guerre des Paysans, influence que l'auteur n'a pas relevée. Le fait qu'Overton se soit rallié à une des sectes les plus contestataires dans le domaine social ne paraît en effet pas fortuit et cadre bien avec le peu que l'on connaît de ses origines.

La soutenance, pendant près de quatre heures, a permis d'apprécier l'aspect très soigneux de la recherche et son côté passionné, enthousiaste, qui reflète à la fois la personnalité de la candidate et celle de son héros. Après un long débat, le Conseil de la Faculté propose au rectorat d'accorder à Mme Marie Gimelfarb-Brack le titre de docteur ès lettres, avec la mention très honorable.

Lucienne Hubler.

Albert Béguin, *Création et destinée. Essais de critique littéraire*. Choix de textes et notes par Pierre Grotzer. Collection «Langages», La Baconnière, Neuchâtel, 1973, 317 p.
Création et destinée II. La Réalité du rêve. Choix de textes et notes par Pierre Grotzer. Collection «Langages», La Baconnière, Neuchâtel, 1974, 397 p.

L'ampleur de l'œuvre d'Albert Béguin demeure un sujet d'étonnement et d'admiration pour ceux-là même qui l'ont fréquentée dès ses débuts et qui la connaissent le mieux: seize volumes de critique littéraire, autant de traductions, quarante-cinq éditions établies, annotées ou préfacées par ses soins, un millier d'essais, d'articles, des notes de lecture enfin, dispersées dans un grand nombre de publications et de périodiques divers.

On voit alors l'intérêt que pouvait offrir le recensement de tous ces textes. Ce très vaste travail d'investigation, de dépouillement, de classement, dont on imagine sans peine la complexité, a été entrepris voici plus de dix ans, par un infatigable chercheur, M. Pierre Grotzer, dont le nom est désormais inséparable de celui du grand critique. Un premier essai de bibliographie exhaustive, *Les Ecrits d'Albert Béguin*, a paru à La Baconnière en 1967, augmenté en 1973 d'un supplément, et suivi, en 1974, par un inventaire des *Archives Albert Béguin*, établi avec la collaboration de Mme Béatrice Grotzer.

Un inlassable dévouement a conduit M. Grotzer à entreprendre dans le même temps la publication, en deux volumes, *Création et destinée* (I et II), d'un large choix d'écrits d'Albert Béguin, soutenu par un important appareil de notes et de documents. Plus récemment, M. Grotzer a fait paraître *Albert Béguin ou la passion des autres* (La Baconnière, 1977), ainsi que *Existence et destinée d'Albert Béguin* (La Baconnière et Payot, 1977). On se gardera d'omettre, élaborée avec le concours du Centre de recherches sur les Lettres romandes, la publication par les Etudes de Lettres, en 1974, des *Lettres sur le romantisme allemand*, où l'on trouve l'ensemble de la correspondance échangée entre Albert Béguin et Gustave Roud (notes et choix de textes de Françoise Fornerod; introduction de Pierre Grotzer). M. Grotzer annonce, dans la perspective qu'il a tracée, d'autres travaux sur l'auteur de *L'Ame romantique et le rêve*. On ne jugera donc pas trop incongrues, nous l'espérons, ces brèves remarques tardives sur *Création et destinée*, deux volumes qui ne sont, manifestement, que des étapes dans un travail de longue haleine.

Ces deux ouvrages répondent, pour le moins, à un double besoin: donner ou redonner accès à des textes majeurs non publiés en volume, ainsi que le souhaitait Albert Béguin lui-même (un premier recueil d'essais parut en novembre 1957, quelques mois après sa mort, sous le titre *Poésie de la présence*); et permettre au lecteur d'aujourd'hui de se faire une idée, fût-elle encore bien incomplète, de l'espace littéraire qu'embrasse le critique, des préoccupations qui ont été les siennes et des constellations de poètes et de romanciers qui ont retenu son attention passionnée de «liseur».

Bien que les textes n'y soient pas présentés dans un ordre chronologique, ces deux volumes font apercevoir aussi, pour telle période de sa féconde activité, l'évolution de la pensée d'Albert Béguin, dont la vigueur et l'unité n'excluaient nullement l'examen de conscience et la mise en question. C'est ce que met en lumière, avec un bonheur rare, la préface de Marcel Raymond au tome II de *Création et destinée,* qui complète et prolonge les fragments d'une correspondance échangée à propos de *De Baudelaire au surréalisme* (et publiés par M. Grotzer dans le tome I). Marcel Raymond y retrace le cheminement d'Albert Béguin entre 1930 et 1940. Années profondes et décisives, vécues avec intensité et marquées par le grand débat sur la poésie et la mystique, au terme duquel on voit Béguin se dégager, par sa conversion, d'une conception de la poésie où ses inquiétudes religieuses avaient cherché jusque-là des réponses et un apaisement. D'autres périodes apparaissent, grâce au choix publié par M. Grotzer, dont le lecteur peut repérer la courbe; par exemple, celle des années 50 où — les textes de Béguin sur Lucien Goldmann et Roland Barthes en témoignent — les travaux de la «nouvelle critique» le conduisirent à mettre à l'épreuve, pour les fortifier davantage, ses propres positions théoriques.

Mais le choix des textes qui constituent les deux tomes de *Création et destinée* demeure, pour l'essentiel, thématique. Ce critère imposait à lui seul un travail délicat, souvent malaisé, de sélection et de dosage. Il fallait éviter les pièges de l'échantillonnage, ne pas déconcerter le lecteur par le groupement d'écrits de provenances et d'époques trop différentes. Toutes difficultés inhérentes au projet, et dont il faut dire, à l'éloge de M. Grotzer, qu'elles sont parfaitement maîtrisées dans le second volume. Le premier, quant à lui, n'échappe pas à ce qu'on pourrait appeler des maladies d'enfance: surabondance de titres (dont on ne sait pas toujours s'il faut les attribuer à l'auteur ou à l'éditeur), juxtaposition de textes courts et de textes longs, de textes circonstanciels et d'extraits de volumes beaucoup plus élaborés, accidents typographiques.

Si le tome I de *Création et destinée* présentait sous trois rubriques (*L'âme romantique allemande, L'expérience poétique* et *Critique de la critique*) des essais ayant généralement pour objet la signification et la nature de l'acte poétique, le tome II, divisé en deux parties principales (*Les poètes, Les romanciers*) réunit les plus belles études d'Albert Béguin sur ses auteurs préférés. Publiées pour la plupart dans les grandes revues de France ou de Suisse française où Béguin fit régner, jusqu'à sa mort, sa rayonnante présence, ces études nous font redécouvrir, dans une sorte de bonheur noble et concentré, Bernanos, Jean Cayrol ou Julien Green; Claudel, Péguy, Supervielle ou Reverdy. L'équilibre et la longueur des séquences, l'orchestration de l'ensemble sont le fait d'une main sûre et d'un esprit exercé: c'est l'humanité d'Albert Béguin, dans son intelligence et son courage, que son éditeur zurichois nous fait découvrir et aimer.

Olivier Bonard.

Brecht in der Kritik, Rezensionen aller Brecht Uraufführungen, Eine Dokumentation von Monika Wyss, Edition Kindlers Literatur Lexikon 1977, München, 519 p.

Doch was bleibt, stiften die Dichter

Paradoxale entreprise que celle qui consiste à faire le compte rendu d'un ouvrage qui contient lui-même une série de comptes rendus: en l'occurrence, on a réuni ou mieux, entassé des critiques parues dans la presse à l'occasion des premières des spectacles de Bertolt Brecht.

Cette page-ci contribue, nolens volens, au grossissement démesuré de littératures secondaires parfois douteuses, à l'inflation des méta-discours; gageons cependant qu'elle ne subira pas ce sort attristant: devoir figurer dans un ouvrage qui s'imaginerait faire le point sur les recensions des recensions de Brecht en les compilant en un fort volume. L'ouvrage dont il est question ici a pourtant bien eu cette illusion; en ces temps obscurcis, fût-ce par la volonté abstraite de transparence, le pauvre Bertolt Brecht en voit de toutes les couleurs sombres: bien peu l'ont vu ou lu, les on-dit et les qu'en a-t-on dit l'ont supplanté avec l'arrogance dominatrice de ceux qui n'ont pas à être sûrs d'eux. Ceci pour la réception supposée de ce volume: c'est en quelque sorte à une critique de la manie de la recension que tente de contribuer cette recension-ci; l'ouvrage dont il est question ici en souffre d'une flagrante manière. La raison — si l'on peut dire — de cette affection doit se situer dans un positivisme récurrent, imbu de lui-même et de sa pseudo-scientificité scrupuleusement pointilliste. Lequel pointillisme se conjugue à merveille avec le journalisme anecdotique et sensationaliste de l'avant-propos. Ce en quoi, évidemment, cet ouvrage est le produit d'une théorie de la réception qu'il prétend illustrer, ou même démontrer.

Ces deux approches apparemment contradictoires s'avèrent en effet une fois de plus faire bon ménage dans le giron de l'industrie culturelle: d'une part l'événementialisme accrocheur de H. Kindler — évidemment, les aléas de la réception de Brecht en Allemagne permettent quelques allusions désormais croustillantes et d'un excellent rapport à ce à quoi l'on a donné le nom scandaleusement justificateur de Holocauste, phénomène culturel qui a effacé la réelle horreur d'alors, et qui constitue un pas de plus vers la possibilité de sa répétition. D'autre part, et compatible avec cela, la componction scientiste de la comptabilisatrice scrupu-

leuse M. Wyss: nous avons droit, nous assure-t-on, à des critiques de toutes les premières de Brecht. Cependant, concession face au danger d'elephantiasis, on ne publie pas toutes les critiques consacrées aux premières de Bertolt Brecht — démarche qui serait pourtant logique, étant donné les présupposés épistémologiques inhérents à ce type de présentation; on cite simplement trois, quatre ou cinq critiques de la première en question ce qui, bien entendu, escamote systématiquement les différences réelles qui existent, qualitativement, entre les différentes pièces écrites et montées par Brecht. Il faut être un béotien accompli pour penser que l'Opéra de quat'sous, l'Exception et la règle, les Visions de Simone Machard ou Galilée ont eu une résonance à tel point comparable qu'on puisse en rendre compte en publiant à leur sujet un nombre sensiblement égal de critiques, et strictement contemporaines à leur première diffusion. On suppose alors qu'au moins le choix est raisonné, que les textes choisis l'ont été d'une manière stratégique: qu'ils vont éclairer de façon significative la réception de Brecht contemporaine à la création de ses œuvres. Là encore, on déchante: la seule problématique esquissée, et en postface encore, est celle du pour ou contre. Cette subtilité théorétique, jointe à la nécessité de l'effet, donne des résultats de ce genre: un extrait d'une lettre de Thomas Mann au Dial, de New York, nous contant par le détail le chahutage, les bombes lacrymogènes et l'évacuation du public de la première de la Jungle des Villes à Munich. Ne serait-il pas également utile, dans le contexte de la mise en situation de Brecht dans son époque, de savoir combien de pieds furent foulés lors de la sortie précipitée des spectateurs. Il est vrai que Thomas Mann est Thomas Mann, et qu'il ne fallait pas rater l'occasion. D'autres exemples? Des citations de journaux fascistes, qui visent plutôt, bien sûr, à l'élaboration et à la consolidation d'une image idéologique de la personne de Brecht destinée à aimanter les passions hostiles — pour eux, peu importe les détails de son œuvre, les critiques sont toujours semblables. Ces citations sont en général brèves — comme si, ceci dit au risque d'être mal compris, les apologies en forme de paraphrase étaient plus intelligentes que les condamnations grotesques.

Deux exemples enfin, qui manifestent l'inutilité de ce type d'investigation. On nous livre de Adorno une fastidieuse exégèse de Mahagonny, texte et musique, très en deçà des réflexions que cet auteur nous a livrées sur Brecht dans ses articles et dans la Théorie esthétique. Même phénomène pour Benjamin, dont l'apologie de la Mère est certes moins dialectique que la pièce elle-même. Quant à ce qu'il livre sur Brecht dans sa critique à Grandeur et Misère du troisième Reich, on le retrouve, mieux développé et argumenté, moins emphatique, dans ses Essais sur Brecht — qui pourtant ne sont pas un modèle de réserve académique, ou de distance critique.

Non que la critique de théâtre, immédiate, doive être condamnée; mais on en vient, à la lecture de ce recueil, à se demander s'il ne serait pas préférable de ne pas la détourner de son objet — traiter des conditions esthétiques et sociales de production d'un spectacle — en l'érigeant en prétexte boiteux: aider à la compréhension d'un auteur. But non atteint, Brecht est évaporé par les critiques citées, et jamais commentées: elles sont présentées avec une condescendance neutraliste, qui se refuse, en ne disant rien, à les mettre en situation — en fait: qui se refuse à se livrer à une analyse dont on ne peut s'empêcher de penser que l'indigence surprendrait.

L'auteur de cette recension-ci n'a plus qu'à boucher sa plume; plus qu'à penser à Hölderlin en contemplant d'un œil désabusé les livres de Brecht qui ornent sa bibliothèque.

Jean-Yves Pidoux.

Carlo FILOSA, *Eduardo De Filippo poeta comico del «tragico quotidiano»*, Saggio su Napoletanità e Decadentismo nel teatro di E. De Filippo, Tipografia dell'Abazia di Casamari, 1978, 547 p.

Eduardo De Filippo, né au début du siècle, une des figures les plus remarquables du théâtre dialectal contemporain, auteur, acteur, metteur en scène, voit son œuvre sexagénaire déjà amplement recensée par l'érudit Carlo Filosa.

Dans le but d'éclaircir l'essence typiquement napolitaine du théâtre d'Eduardo, l'essai commence par un préambule inhabituel sur «Napoletanità» et Mouvement Décadent du fait qu'il est désormais courant de se référer à certaines inclinations psychologiques et du milieu ambiant, ainsi qu'idiomatiques d'un auteur d'une région ou d'une ville propre; comme on parla de «sicilianità» pour Verga et Pirandello, il est logique que l'on parle de «napoletanità» pour S. di Giacomo et De Filippo.

Avant tout on nous propose une réévaluation de la valeur de témoignage apportée par les chansonnettes sur le développement de l'esprit et de la coutume parthénopéenne en tant que vecteur de mémoires et de traditions très anciennes. La chansonnette, comme le théâtre, recueille, à côté des célébrations habituelles de la mer et de l'amour, les changements de coutume dans la ville: émigration, banditisme, arrivisme, prostitution.

Et encore, réajustement du cliché de Naples «éternelle sérénade», que lui ont appliqué d'illustres voyageurs tels Goethe, Madame de Staël, le «signuerino Wagner», car, si l'âme parthénopéenne sait assumer les difficultés avec une antique sagesse résignée, l'ennemi séculaire reste la misère et la faim. C'est précisément le contraste entre l'enivrante beauté de Naples et la misère quotidienne qui fait jaillir un esprit espiègle et malicieux: la plaisanterie très humaine, la pirouette, la sagesse ironique sont des traits saillants de «napoletanità» auxquels s'intègrent une impertinence innée et la philosophie du légendaire «tira a campà» (ne t'en fais pas). Explicative d'ailleurs l'observation que le napolitain voit ses bonnes qualités souvent s'altérer: la capacité de compréhension en laxisme, la religiosité en superstition, le haut concept des valeurs humaines en une conscience exagérée de la famille et en un faible sens civique. Tout converge vers une attitude d'extraversion théâtrale dominante qui est aussi un excès d'individualisme.

Un tel masque en noir et blanc, tout de larmes et de rires, semble aussi à Eduardo (pour revenir au sujet) l'image la plus typique de l'esprit populaire de Naples, complexe et tourmenté, tel qu'il apparaît dans l'œuvre «Il figlio di Pulcinella». Dans celle-ci, Eduardo, tout en se rattachant à la symbolique traditionnelle du masque, introduit une thématique tout à fait moderne par rapport à son époque.

Mais pourquoi se limiter au cercle du dialecte et du milieu napolitain, puisque la sensibilité humaine et artistique de l'auteur comprend l'irrationalisme décadent et la crise de toute une société? Eduardo lui-même revendique une telle prérogative comme source d'inspiration et d'immédiateté: «Je me sers du dialecte parce que je suis de nature dialectale, parce que je ne saurais jouer dans la langue [italienne]. C'est ce rapport entre acteur et auteur que je dois résoudre. Je me suis aperçu que plus les comédies sont en dialecte, plus elles deviennent universelles.»

La «napoletanità» recouvre surtout la classe plébéienne et la petite et moyenne bourgeoisie, raison pour laquelle Filosa peut définir notre auteur «poète comique du tragique quotidien», formule qui est aussi la clé interpréta-

tive de toute une œuvre qui est basée sur l'actualisation apparemment plaisante du milieu culturel d'Eduardo. Celui-ci dit: «Je suis convaincu que mes pièces sont toujours tragiques, même quand elles font rire.»

Il y a là à mon avis une idiosyncrasie dans la volonté de considérer l'écrivain comme un représentant d'une Naples folklorique, rieuse et grotesque plus que d'une quelconque ville exemplaire par son mode de vie.

Le critique Giulio Trevisani dit: «Si le langage de ces œuvres [...] est fondamentalement dialectal et le cadre napolitain, l'esprit qui les anime est universel et c'est là la caractéristique qui a donné au théâtre d'Eduardo le signe de la poésie et le droit de cité dans le théâtre de chaque pays.» Une telle ouverture cosmique se manifeste aussi dans le langage où l'italien prévaut par la suite, avec seulement quelques répliques napolitaines qui rehaussent le texte des comédies.

Selon une classification communément acceptée, notre essai subdivise l'œuvre d'Eduardo en trois parties chronologiques, la première se référant à la phase d'avant-guerre, c'est-à-dire de la «Commedia dell'Arte all'Arte della Commedia» (selon la définition de Filosa), la deuxième à l'apogée artistique de Eduardo dans la période d'après-guerre et au-delà, enfin le succès constant et... le déclin artistique des dernières comédies engagées.

La formation d'Eduardo auteur de comédies a son origine dans une pratique précoce de la scène en compagnie des frères Titina et Peppino, d'abord comme acteur seulement, ensuite comme metteur en scène, à l'ombre du versatile Scarpetta. Celui-ci, outre de lui inculquer une brillante technique récitative, stimule (avec d'autres) et affine en lui un vivace talent créatif qui lui permet de recréer des caractères et des caricatures selon la Commedia dell'Arte italiana. A vingt ans, dans sa première farce, Eduardo adhère au théâtre grotesque de l'époque pour ensuite associer rapidement à une structure réaliste le recours à la «napoletanità» linguistique interpolée dans l'italien de la bourgeoisie parthénopéenne.

Une étape importante est constituée en 1929 par «Sik Sik, l'artefice magico», qui n'est autre chose que le prototype de l'artiste pauvre, tourmenté et philosophe, parfaitement inséré dans le monde de la misère et des expédients pour arracher le pain à la dure réalité et sauvegarder une certaine dignité: thématique en évolution qui peut se dire sous-jacente jusqu'aux ouvrages les plus récents.

Au grotesque ironique on associe la description coloriée des différents milieux napolitains et des personnages peints, malgré leurs déficiences, comme victimes d'une malheureuse condition sociale. Les phrases amoureuses et élogieuses nous rapportent à une hypertonie baroque et hispanisante tandis que les déformations dialectales de la terminologie savante donnent une affectueuse et vivace franchise au langage.

La compagnie humoristique «I De Filippo» est formée en 1931; de la même année est «Natale in casa Cupiello», dans lequel la douleur et l'esprit comique atteignent un équilibre sûr, tandis que le drame de l'incommunicabilité voulue assume des tons d'élégie.

Le bouleversement causé par la guerre permet de mieux cerner l'approche affectueuse de la réalité et la charge de poésie dont ses comédies sont empreintes.

Nous citerons brièvement les ouvrages qui favorisèrent son affirmation complète. Dans «Napoli milionaria» (1945) sont développés les thèmes de la fourberie destinée à assurer la survie dans la misère et les destructions qui semblent perpétuer le climat de guerre; les gens, auparavant meurtris par les bombes, sont maintenant moralement malmenés par les Américains qui camouflent leur substantielle misère. La grande solution, plus qu'une religiosité populaire, semble être l'espoir et une philosophie résignée: «Ha dda passà a'nuttata.»

Dans «Questi fantasmi» de 1946, le refus de la réalité, l'aliénation de l'hypocrisie et de l'injustice ne semblent pas conférer la paix. Ici aussi, malgré les farces à la polichinelle, les éclairs et les tonnerres, les jeux gestuels et verbaux, un brin de grotesque, le véritable thème reste l'incommunicabilité existentielle. Précisément, la «napoletanità», avec ses croyances et superstitions, rend vraisemblable cet ensemble de rêve et de réalité.

Dans la fameuse «Filomena Marturano» (de la même année), femme prostituée par nécessité, mère par son choix, le fait de vivre comme des bêtes ne peut pas porter atteinte à sa dignité de mère. Derrière la représentation immédiate et le rappel amer, il y a surtout une profonde revendication de la valeur sacrée de la vie, de la tolérance entre les hommes et du désir d'égalité, même pour les plus déshérités.

Il semble en outre opportun à Filosa de préciser, sur un ton moralisateur, l'importance du noyau familial dans le théâtre d'Eduardo. En effet l'auteur, depuis ses premières œuvres, a toujours dénoncé avec un engagement précis les causes collectives et individuelles de la décadence familiale et partant sociale. Son esprit analytique ne pouvait négliger de fustiger les responsabilités tant des pères que des fils, l'hypocrisie ou l'incommunicabilité existantes entre conjoints, le conflit de générations et la déchéance de la morale. Et pourtant la contestation de la jeunesse est vue d'une façon optimiste et comme espoir d'un changement vers un monde meilleur. Eduardo dépasse le cercle restreint de la famille pour radicaliser les problèmes et les faire déboucher sur des solutions générales. Précisément le fils contestataire du serf Polichinelle semble renaître à une nouvelle vie (presque une rédemption) en arrachant son masque!

Pour le critique Filosa, Eduardo à soixante ans (troisième phase), celui, pour nous entendre, du «Il sindaco del Rione Sanità», «Il monumento», «Gli esami non finiscono mai», est toujours plus attiré par les brûlants problèmes politico-sociaux de sa Naples, microcosme de la situation italienne. De telles références critiques s'étaient souvent manifestées dans les ouvrages précédents aussi, mais pourtant, remarque-t-il, il y a à présent un durcissement de la vision au point de définir les travaux «désagréables» par cette «saveur de forts agrumes» pour reprendre le langage de Dante; non seulement, mais une telle option satirico-sociale nuirait à la validité humaine et poétique de notre auteur. Une telle opinion, non appuyée par une argumentation précise, heureusement atténuée par la suite par Filosa lui-même, nous semble difficilement défendable.

Nous précisons simplement que l'engagement d'Eduardo pour un théâtre à message est plus évident et moins disposé aux compromis. Avec les années sa vision se fait plus désenchantée, plus réaliste et en même temps plus symbolique: la tromperie, la cupidité, l'hypocrisie sont les véritables dominantes quotidiennes bien qu'il y ait des zones de pureté créées par l'être authentique et par la bonté. Le pessimisme d'Eduardo devient rationnel, l'exigence de justice se fait plus impérieuse, la dénonciation des fausses superstructures devient dévastatrice de valeurs communément et passivement acceptées. Les personnages mis en scène sont des martyrs de leur idéal, et dans la vie, des incompris. L'homme, l'ancien, proteste comme il a toujours fait depuis ses débuts, maintenant le rire se fait plus rare et grotesque, plus sarcastique et plus ému et amer. C'est regrettable que Filosa, parfois, essaie de circonscrire en une simple croyance le sens originairement chrétien et universel d'Eduardo, en dehors de tout schéma politique. Le livre, malgré le style de tendance baroque et l'optique parfois discutable, présente beaucoup d'intérêt pour le panorama très complet de la production d'Eduardo. Fort appréciables sont les larges extraits, les fréquentes citations

d'autres critiques, les analyses précises et les résumés détaillés de chaque pièce ainsi que l'index des noms et des choses, la chronologie et la bibliographie mise à jour. Les rapprochements à d'autres auteurs et ouvrages du théâtre mondial ainsi que les indications sur les techniques nouvelles et la mise en scène ne font qu'ajouter complexité à ce personnage à l'œil vif et en quête continuelle sur le mystère de l'homme. Eduardo nous dit: «L'effort désespéré accompli par l'homme dans la tentative de donner à la vie une quelconque signification est théâtre.»

Maurizio Miglioli.

ARNOLD TOYNBEE and DAISAKU IKEDA. *Choose life. A Dialogue.* Edited by Richard L. Gage. London, Oxford University Press, 1976, 348 p.

Daisaku Ikeda, président du Sôka Gakkai, une organisation bouddhiste japonaise, organisa à Londres une série de rencontres avec l'historien Arnold Toynbee. Il fit enregistrer leurs discussions, dans le but de les publier. Le texte définitif, préparé par Richard L. Gage, fut soumis à Toynbee, peu avant sa mort, en octobre 1975.

La multiplicité des sujets abordés est telle qu'il serait impossible d'en donner ici une énumération exhaustive. Une table des matières détaillée ainsi qu'un index général facilitent la consultation de cet important ouvrage. Relevons cependant trois grandes parties: l'homme et la société, la politique et les relations internationales, la philosophie et la religion.

Tout au long de ces entretiens, les deux interlocuteurs évoquent des problèmes que nous ne connaissons que trop: pollution, destruction artificielle de l'environnement, épuisement des ressources naturelles, surpopulation, course aux armements et guerre nucléaire. Ils dénoncent l'instabilité profonde de notre société, menacée d'autodestruction. Il s'agit, en conséquence, de parvenir à réaliser l'unité politique à l'échelle internationale et d'aboutir à un désarmement général progressif. Toynbee et Ikeda estiment, à ce propos, que l'Orient jouera un rôle dominant dans l'édification d'un équilibre entre les différentes forces en présence.

Ils rêvent d'un univers où les rivalités entre nations n'existeraient plus. Les Etats, privés de leur souveraineté, dépendraient alors d'un organisme unique. Un tel état de choses présuppose une véritable «révolution spirituelle» de l'humanité. L'homme doit, en effet, réussir à dompter l'égoïsme, la cupidité et l'agressivité, qui causent la fragilité du monde moderne. On doit se réjouir de voir que les deux penseurs, tout en appartenant à deux cultures très différentes, aboutissent finalement à des conclusions identiques même si, peut-être, une controverse plus animée soutiendrait mieux notre attention.

Dominique Verrey.

Daisaku IKEDA, *Buddhism, the First Millenium*. Translated by Burton Watson. Tokyo, New York and San Francisco, Kodansha International, 1977, 172 p.

Comme l'indique son titre, ce livre embrasse le premier millénaire de l'histoire du bouddhisme, soit en gros la période entre 500 av. J.-C. et 500 ap. J.-C. Il a été précédé d'un ouvrage sur le Bouddha lui-même, également traduit du japonais; un troisième suivra sans doute.

L'auteur est un personnage controversé. Né en 1928, donc témoin de la catastrophe japonaise au terme de la guerre du Pacifique, il a repris en 1960 la direction du Sôka Gakkyi[1], «Société académique pour la création des valeurs», une organisation de fidèles laïques dont l'origine remonte aux années 1930, et qui relève d'une branche d'une des grandes écoles ou sectes du bouddhisme japonais, l'école Nichiren. Sous l'impulsion d'Ikeda, le Sôka Gakkai a connu un puissant essor dans les années soixante, surtout parmi les «oubliés de la prospérité»; en fait fort peu «académique», il s'est doublé d'un parti politique d'extrême-droite, le Kômeitô[2]. De tendance nationaliste et chauvine, l'organisation et le parti ont suscité de l'inquiétude au Japon et chez les connaisseurs des affaires japonaises. Actuellement, ils se maintiennent sans progrès notable, semble-t-il; mais ils gardent un appareil et des moyens puissants, ainsi que l'a montré l'excellente émission donnée à la télévision le 5 août 1979, dans une série consacrée aux religions du monde. Ikeda et ses groupements, qui font un usage un peu trop exclusif de l'étiquette «bouddhiste», sont en fait honnis de leurs coreligionnaires, et d'autant plus que ceux-ci leur sont plus proches: les plus acharnés détracteurs du Sôka Gakkai sont les autres branches de l'école Nichiren.

Sur de telles bases, on pouvait tout craindre. Or, le livre est bon, vivant, bien composé, bien informé, nullement dénué de rigueur et de pénétration. Habile homme, l'auteur joue franc jeu: les éléments *pro domo* ne sont pas absents, mais ils sont le plus souvent amenés avec beaucoup de franchise, à titre d'opinions personnelles. Il est regrettable que le titre japonais de l'ouvrage n'ait pas été traduit plus littéralement: il signifie en effet «Le bouddhisme tel que je le vois».

L'histoire du bouddhisme dans son premier millénaire est confuse, obscure, difficile à retracer. M. Ikeda a choisi de mettre en relief quelques épisodes et données qui lui apparaissaient particulièrement caractéristiques, et qui sont en effet tous de première importance. Bien entendu, son choix est guidé dans une certaine mesure par son appartenance. C'est ainsi qu'il passe sous silence, par exemple, le vaste ensemble scripturaire intitulé «Sûtra de l'Ornementation fleurie». En revanche, il insiste fortement sur le rôle des fidèles laïques: on pouvait s'y attendre, de la part du président d'une organisation laïque, visant à l'insertion du bouddhisme dans le monde moderne et même à l'action politique. L'auteur consacre un chapitre au Sûtra de Vimalakîrti, texte par excellence qui fait valoir le fidèle laïque, et deux au Sûtra du Lotus, qui est le texte le plus sacré pour l'école Nichiren dans son ensemble. Mais c'est là, dans un sujet démesuré, choix nécessaire, et non arbitraire gratuit: il est vrai que la communauté laïque a une grande importance; que le Sûtra de Vimalakîrti est célèbre dans tout l'Extrême-Orient; et que le Sûtra du Lotus est un sommet de la littérature du Grand Véhicule, qui dépasse même de très loin la seule école Nichiren.

Selon une tendance assez fréquente au Japon, surtout dans les milieux peu entamés par l'influence occidentale, M. Ikeda tend à renforcer, dans ce que nous savons du bouddhisme indien, une base historique qui est en fait presque toujours invérifiable. Souvent, un résumé nuancé et objectif de la question s'assortit

d'une nette prise de position personnelle: ainsi à propos de l'existence historique du maître Maitreya (p. 146). Même attitude (p. 119) sur le problème de l'autorité des Sûtra du Grand Véhicule, apparus plusieurs siècles après la mort du Bouddha: problème capital dans le bouddhisme d'Extrême-Orient, qui appartient presque entièrement au Grand Véhicule.

Il faut signaler toutefois comme sujets à caution les prétendus «exemples d'influence possible ou probable du Bouddhisme» sur l'Occident ancien, empruntés d'ailleurs à H. Nakamura (pp. 73-74). Les références, tout à fait approximatives, ne pourraient être vérifiées que par une longue enquête dans des secteurs peu accessibles de l'œuvre immense et inégale, parfois hâtive, de l'illustre et savant indologue de Tokyo[3].

L'ouvrage original était destiné au public japonais, qui a du bouddhisme une approche différente de celle que peut avoir un public occidental. Mais ce trait se marque surtout dans la bibliographie. Pour le corps de l'ouvrage, le nom seul de Burton Watson, l'éminent sinologue et japonologue de l'Université Columbia, est le garant d'une excellente adaptation.

Jacques May.

[1] Sur le (ou la) Sôka Gakkai, voir: Hartmut Rotermund, *Sokâ-gakkai, idéologie d'une nouvelle secte japonaise,* Revue de l'histoire des religions, 92e année, tome 184, Paris, 1973, pp. 137-157; René Sieffert, *Les religions du Japon*, Paris, 1968, p. 131; Mochizuki, *Bukkyô daijiten*, «Grand Dictionnaire du bouddhisme», vol. 9, Tokyo, 1963, p. 459a (en japonais).

[2] Terme difficilement traduisible: «parti de l'équité et de la loyauté»; «Clean Government Party», d'après le dictionnaire japonais-anglais de l'éditeur Kenkyûsha, qui a en principe valeur de référence.

[3] M. Nakamura se réfère notamment à Origène. Mgr Etienne Lamotte, mon éminent collègue de l'Université de Louvain, a bien voulu faire dans la Patrologie une recherche, qui est restée infructueuse.

Michel THÉVOZ, *Ecrits bruts — Le langage de la rupture*, coll. «Perspectives critiques», PUF, Paris, 1979, 187 p.

C'est bien de «perspectives critiques», le nom de la collection dans laquelle paraît *Le langage de la rupture* qu'il s'agit ici: critique radicalisée de notre société «logocentrique», de l'Etat thérapeutique où les «psychiatres institutionnels» (payés par l'Etat pour juger de l'opportunité de l'internement) sont en fait «commis à la répression de la déviance non criminelle». La démonstration du caractère oppressif de notre société occidentale, même dans les pays réputés

réfractaires au totalitarisme, est effectuée avec obstination et pertinence, dès la préface de Jean Dubuffet et l'introduction de l'auteur, et dans les six chapitres qui constituent les cent quatre-vingts pages de l'ouvrage.

L'introduction, en toute bonne méthode, définit l'objet de l'étude: les écrits bruts. Un autre livre de la même collection, paru quelques mois après *Le langage de la rupture*, sous le titre de *Ecrits bruts* contient un recueil de textes provenant presque exclusivement des hôpitaux psychiatriques et écrits par Aloïse, Annette, Henri Bes, Samuel D., Jules Doudin, Emile Josome Hodinos, Jacqueline, Aimable Jayet, Laure, Marmor, Henri Müller, Jeanne Tripier, textes aussi différents les uns des autres qu'une comptine peut l'être d'un poème épique, personnages pourtant moins éloignés les uns des autres que La Fontaine a pu l'être de Barbey d'Aurevilly; car un caractère commun unit ces textes: une plongée — ou un envol — dans un imaginaire linguistique ou thématique aussi stupéfiant que cohérent. Remarquons aussi la proportion considérable de femmes parmi les auteurs: cinq sur quatorze.

Mais revenons-en à la définition de l'objet d'étude: «On considérera comme écrits bruts des textes produits par des personnes non cultivées, ignorant (volontairement ou non) les modèles du passé, indifférentes aux règles du bien-écrire, totalement étrangères par conséquent à l'institution littéraire, au monde des éditeurs, des critiques et des lecteurs, et n'ayant de rapport avec le livre, la revue ou le journal, que celui, très étendu, des gens du commun.» A cause de leur indifférence au code de la communication (au point de se mettre en marge de la société et de courir le risque de la détention psychiatrique) «qui les soustrait à la normalisation culturelle et aux préoccupations de lucre et de prestige des écrivains professionnels, ces auteurs abordent l'écriture avec un esprit de désinvolture, d'invention gratuite et irrespectueuse, de subversion jubilatoire, aussi bien dans le registre des idées que dans celui de la syntaxe et de l'orthographe». Ces auteurs ont avec l'écriture un rapport de transgression, de magie, de simulacre. Le caractère logocentrique de notre société incite celle-ci à se montrer particulièrement sévère à l'égard de la déviance dans l'ordre du langage.

La condition asilaire est vécue avant tout comme un exil social. Plus durement, mais tout aussi justement, Thomas Szasz définit les hôpitaux psychiatriques comme «les camps de concentration de nos guerres civiles informulées». Dans les asiles suisses, on occupait et on occupe encore les patients, par mesure économique, puis ergothérapique, à confectionner des sacs de papier pour les magasins; le grossier papier d'emballage a été utilisé par certains comme papier d'écriture, découpé en feuillets puis relié en «livre»; ce simple fait matériel expliquerait «la relative fécondité des hôpitaux psychiatriques suisses en matière d'art et d'écriture». De nombreux textes sans valeur «littéraire» nous renseignent du moins sur la protestation des internés, qui revendiquent leur réintégration; d'autres témoignent d'une résignation agressive, «comme si leurs auteurs avaient pris le parti de la rupture». L'exemple d'Aloïse est frappant à cet égard: elle passe de la rétraction à l'indifférence progressive à autrui, puis à la rupture de contact. Elle invente alors un univers à sa mesure, elle «s'identifie à son délire». La poésie offre à Aloïse la possibilité de manipulations infinies et hallucinatoires où «les êtres n'ont pas d'existence indépendante de leur désignation verbale». Il s'agit d'une «épiphanie absolue». «Telle est la visée du travail de magnification et de transfiguration en quoi consiste essentiellement cette écriture: projeter l'objet dans un plan de transcendance et d'intemporalité qui libère le sujet de toute implication existentielle (...) (Aloïse) y consume le réel, et elle hallucine dans les flammes de l'incendie les fastes d'un opéra insensé.»

La défense d'autres internés peut revêtir la forme de «l'autarcie mentale absolue», qui se manifeste par l'engagement dans un *idiolecte* verbal et graphique. L'œuvre devient travestissement; sa vérité est «celle même du langage socialisé qu'elle parodie, à savoir qu'il est fait pour mentir». La stratégie du travestissement et de l'autodestruction caractérise tous les écrits bruts.

Les premières conséquences de «l'imputation morbide» sont de renforcer le refus de communiquer de la part du médecin et de la part du patient. Or dans «l'Etat thérapeutique» en voie d'instauration, l'expression verbale fait office de critère déterminant dans l'établissement d'un diagnostic. Michel Thévoz démontre que la médicalisation de toute déviance linguistique est injustifiable; elle aurait dû frapper Joyce en premier lieu! La «norme», c'est-à-dire les règles morphologiques, orthographiques et syntaxiques, est l'œuvre de pédants autoritaires, ou sanctionne la domination d'un pouvoir politique ou d'une classe sociale. Y a-t-il des normes objectives de santé mentale? Est-il admissible de vouloir ramener les rapports intrapsychiques et intrapersonnels à l'harmonie, alors que ceux-ci échappent à l'harmonie par nature, puisqu'ils sont agressifs?

L'approche des œuvres «brutes» sera exclusivement linguistique et visera «l'écriture en tant que procédé générateur, irréductible à toute origine psychologique ou sociologique (...) Aussi nous garderons-nous d'affubler les textes que nous analysons de ce «supplément d'âme également propice au dénigrement psychopathologique et à la dévotion hagiographique». Par un renversement méthodologique — et idéologique — ce sera l'écrit irrégulier qui questionnera le langage institué et en «débusquera les présupposés».

On a longtemps admis, dans l'ordre linguistique, que chez les êtres sains, la pensée exerçait son empire sur les mots, alors que chez les aliénés, c'étaient les mots qui dominaient la pensée. On sait aujourd'hui que toute pensée, même «normale», est conditionnée par les mots, par le langage. Les déterminations linguistiques vont de pair avec les déterminations socio-culturelles. «Tout individu qui s'exprime réactive à son insu certains postulats ontologiques.» «A l'Ouest comme à l'Est, toute parole dissidente (par exemple celle qui joue avec le langage) met en péril, sinon la société, du moins le locuteur lui-même, qui relève dès lors de la juridiction psychiatrique.» (...) «Le pacte social est contraire à la créativité dans la mesure où celle-ci transgresse outre mesure la convention et où elle menace la cohésion du groupe.» La première constante à laquelle s'astreint l'homme en société est la constante ontologique, celle qui maintient identique à lui-même le «je». Or ce «je» est éludé à la fois chez les enfants autistes qui signifient ainsi: «je ne suis pas dans le monde», et chez certains écrivains «bruts», en particulier ceux qui ont été en contact avec le mouvement spirite. C'est le cas pour Sylvain Lecocq, Jeanne Triper, Laure et Annette. Le spiritisme, toujours antagonique par rapport à la religion, s'est développé en Europe dans la deuxième moitié du XIXe siècle en milieu ouvrier et mineur, victime de la prolétarisation et de l'exode des campagnes. Dans ces milieux particulièrement défavorisés constitués essentiellement de femmes, de vieillards, d'infirmes et d'émigrés, ne s'exerce aucun privilège de pouvoir ou de savoir. «Frustrés par un nouvel encadrement répressif et inhumain, (ils aspirent) à recréer plus ou moins clandestinement un commerce avec leurs traditions, c'est-à-dire, concrètement, avec leurs morts (...). L'individu dépossédé de lui-même réagit paradoxalement en prenant l'initiative de la dépossession et en s'appuyant magiquement sur les références ancestrales dont il a été doublement coupé.» Les individus les plus aptes à la mobilité mentale et à la libération de leur inconscient deviennent des mediums, considérés par les médecins comme des névropathes. En fait, les mediums sen-

tent en eux «l'angoissante irruption du Double», de l'Autre. Les écrivains bruts «n'osent assumer l'Autre en eux et l'attribuent à l'*aliénation* pathologique comme le leur suggèrent les médecins et leur entourage», alors que la «littérature en tant que genre culturel fonctionne comme une structure institutionnelle d'accueil ou de disculpation de la fiction (= l'autre, la fantaisie, le non-rationnel), dénégation de la vérité psychique de l'art». Ainsi Jeanne Tripier, vieille femme pauvre, objet d'une quadruple exclusion, physique, sexiste, sociale et symbolique, joue par avance sa propre mort en celle de Jeanne d'Arc ou de Joséphine de Beauharnais. «La mort est la radicalisation des ségrégations imposées par la société occidentale. (...) Le spiritisme a la volonté de restituer un rapport vivant, immédiat et démocratique avec les morts.»

Notre culture dissocie radicalement les schèmes graphiques identiques à l'origine, qui, chez l'enfant, par exemple, constituent indifféremment des figures naturalistes ou des amorces de caractères d'écriture. La gestualité graphique, et ses significations libidinales, «a fait l'objet d'une régulation et d'un refoulement progressif tout au long de l'histoire». Dans les écrits bruts, la plastique de l'écriture garde une valeur sémantique. Ainsi le pâtissier Palanc élabore des peintures, sortes de gâteaux non comestibles où il s'abandonne à «la magie hiéroglyphique».

Les écrivains bruts goûtent l'euphorie de la rupture sous des formes multiples: affolement des phrases, désappropriation des mots, aggravation de l'arbitraire du signe, graphisme déréglé. Emile Josome Hodinos fait servir ses médailles à une ambition métaphysique inconsciente: signifier «l'accomplissement de l'Etre, le passage de l'existence à l'essence, l'ontologisation de la conscience». Par excès, Hodinos dénonce la négation de l'histoire, l'essentialisme de l'art académique. L'écriture d'Hodinos, réduite à une juxtaposition de substantifs et d'infinitifs, donc très elliptique, entraîne le lecteur dans une «interprétation hypothétique» où «les stéréotypes narratifs apparaissent comme tels, mécaniques, passe-partout, dérisoires», et où (ressortent) «toutes les complicités idéologiques sur lesquelles le sens se fonde».

Si le langage est souvent l'instrument de la contrainte mentale, la communication écrite, selon Claude Lévi-Strauss, «a pour fonction primaire de faciliter l'asservissement». Aussi l'interné, sur qui la pression linguistique s'est relâchée, et qui n'a plus de prise sur le monde, devenu pur spectateur, voit les objets comme doués d'une «existence absolue et kaléidoscopique», propres à toutes «les métamorphoses hallucinatoires et à toutes les associations de forme et d'idées». Ainsi s'édifie la république fantôme d'Henri Müller, pur simulacre. «Le langage est discrédité dans sa fonction représentative.»

Puisqu'il faut qu'une chose meure pour accéder à l'ordre symbolique, la pulsion de mort est la condition même du langage. «Les auteurs d'écrits bruts, ces «suicidés de la société», nous conduisent aux sources du langage.» Jules Doudin, par exemple, surcharge de lettres «inutiles» des mots déjà chargés inutilement par les pédants du temps passé, un texte dont le contenu se ramène à la scatologie, l'imprécation, la jérémiade. Il y a donc «pure dépense symbolique, sans résidu communicatif» et Michel Thévoz d'ajouter: «S'il est vrai que, originellement, l'écriture n'est pas un instrument de diffusion du savoir mais l'appropriation par une caste, qu'elle vise non la vulgarisation mais l'hermétisme (rétention sociale-anale), on peut dire que Doudin, en occultant systématiquement le sens jusqu'à l'asphyxier sous les complications orthographiques, accomplit parodiquement la finalité profonde de la littérature.»

Sylvain Lecocq, lui, entretient avec les mots un rapport de jubilation enfantine. Avec une impertinence de potache, il transgresse les règles grammaticales, travestit les mots inculqués, renforce la vocalisation de la parole et la spatialisation de l'écriture. Il «desserre l'étreinte du sens et restitue aux mots toute l'énergie symbolique qu'ils pouvaient avoir quand ils signifiaient pour la première fois». Homonymie et synonymie ne sont que des agents de dispersion pour un texte qui obéit à la logique du rêve. «Les divagations de Lecocq naissent du langage lui-même, matière instable...»

Dans l'écrit brut, toute connivence avec le lecteur sur un sens objectif est contrariée, le discours ruse contre l'intelligibilité. «Que reste-t-il alors de ce théâtre d'aberrations? L'angoisse et la jouissance d'un langage en crise, qui réactive dans le désastre du sens ses origines magiques et incantatoires, son énergie glottique et pulsionnelle, sa sorcellerie aléatoire.» La valeur d'échange par la parole est délibérément détruite.

Selon Ivan Fonagy, l'expression vocale a une origine libidinale. L'éducation refoule progressivement les composantes somatiques et libidinales de l'élocution, si bien que chez l'adulte, «les exigences sociales et pratiques finissent par détourner et absorber *la pulsion élocutoire* dont elles représentaient d'abord l'alibi. Les écrivains bruts, congédiés de la relation sociale, reprennent l'aventure du langage amorcée dès l'enfance et neutralisée dès l'adolescence. (...) les écrits bruts ressortissent à un discours de la jouissance plutôt qu'à un discours du pouvoir. Samuel D., linguiste et poète à la fois, connaît l'aventure vertigineuse d'une langue sans entraves et franchit «en toute désinvolture la limite saussurienne qui protège la légalité de la langue contre les efforts individuels de la parole».

Il faut se garder de confondre écrits bruts et littérature populaire. Le folklore, comme la «littérature» (ce folklore des classes cultivées occidentales) ressortissent à des économies de marché, tandis que l'écrit brut ne relève que de l'asociabilité, l'hermétisme, l'autisme. Il ne faut pas s'étonner que sa figure privilégiée soit le néologisme. Ainsi Aimable Jayet, qui «a conservé l'esprit enfantin d'enchantement devant le langage, (...) véritable apprenti sorcier, (...) s'embarque dans l'écriture comme un argonaute fou, bricolant et délitant continûment les structures, prenant son parti de la dérive des signes, avec à l'horizon, la perspective d'un joyeux naufrage du sens».

L'adulte, sauf en cas d'anesthésie artificielle du Surmoi provoquée par la drogue, a renoncé au plaisir du non-sens ludique, mais les auteurs d'écrits bruts, qui sont «des ratés du Surmoi social», continuent d'assumer la «foncière asocialité du verbalisme libidinal». L'enfant, lui, garde quelques réserves naturelles de symboles linguistiques dans les comptines, les jeux phoniques, certains slogans. Ces recours bien inoffensifs à des composantes pulsionnelles du langage sont tolérés par l'idéologie de la représentation.

Les auteurs d'écrits bruts, en neutralisant le sens premier despotique, parviennent à libérer une multiplicité d'harmoniques; en «renchérissant sur le caractère d'aberration et de parodie de leurs manipulations, ils «préviennent machiavéliquement toute récupération». «Ils se conduisent en voleurs et en terroristes. (...) Leurs écrits ne sont rien d'autre, finalement, que leur mort mise en suspens, comme un accord irrésolu. Ce sont des anarchistes.»

Appuyé sur des connaissances linguistiques et psychanalytiques très sûres, faisant référence à Laing, à Szasz, à Roland Barthes et à Gilles Deleuze, le livre de Michel Thévoz s'inscrit dans un contexte de contestation mené entre autres par les grands de l'Intelligentsia française. «Le langage de la rupture», livre bref, mais riche d'information et d'analyse, dense et compact, défend des positions

idéologiques si nettement tranchées que le lecteur n'ose plus s'avouer la moindre collusion avec «l'humanisme dégoûtant», ni maintenir la plus infime croyance dans «l'édifice néo-gothique du Moi». L'intellectuel qui ne se conforme pas aux présupposés de l'avant-garde se sent à son tour menacé de relégation, d'exil, de non-recevoir. N'est-il pas paradoxal que l'extrême pointe du savoir anthropologique contemporain, au travers d'un discours rationnel, savant (et selon certains dont je m'exclus, tout aussi «jargonesque» que le discours des médecins incriminés), d'un discours souvent dogmatique, toujours impératif et combien «éduqué», parvienne à la compréhension intellectuelle et morale la plus authentique de ces ignorants, de ces humbles, de ces êtres enfouis au plus profond de leur fantasmagorie qu'étaient les auteurs d'écrits bruts? La «culture» en voie d'officialisation n'est donc pas tout à fait inutile.

Marianne Béguelin.