L'Homme dans le Texte

Mélanges offerts
à Stoyan Atanassov
à l'occasion
de son 60e anniversaire

Човекът в текста

Юбилеен сборник
в чест на Стоян Атанасов
по случай
неговата 60-та годишнина



Presses universitaires
de Sofia
«Saint Clément d'Ohrid»

Университетско
издателство
„Св. Климент Охридски"

√
AS L20
(gop)

L'Homme dans le Texte

Човекът в текста

Mélanges offerts
à Stoyan Athanassov
à l'occasion
de son 60e anniversaire

Юбилеен сборник
в чест на
Стоян Атанасов

БАН - Институт за българска литература
БИБЛИОТЕКА
НАЦ
АНБОЛИЯНА
БАЛР

Sofia • 2008 • София

Presses universitaires de Sofia
«Saint Clément d'Ohrid»

Университетско издателство
„Св. Климент Охридски"

801.73(082)
+82.0(082)

В 477712

Avec le soutient du Centre Culturel et de Coopération – Institut français de Sofia

Със съдействието на Центъра за култура и сътрудничество – Френски институт в София

institut français
София

II 8062
Инв. № 128869/15

Comité de rédaction

Bogdan Bogdanov
Dina Mantchéva
Ivaylo Znepolski
Raya Kountchéva
Vessela Antonova

Редакционна колегия

Богдан Богданов
Дина Манчева
Ивайло Знеполски
Рая Кунчева
Весела Антонова





© 2008 Dina Mantchéva et Raya Kountchéva – textes réunis

ISBN 978-954-07-2434-8

Presses universitaires de Sofia «Saint Clément d'Ohrid»

© 2008 Дина Манчева и Рая Кунчева

ISBN978-954-07-2434-8

Университетско издателство „Св. Климент Охридски“



© Baptiste Le Riot

Table des matières
Съдържание

Stoyan ATANASSOV
Библиография / 11
Bibliographie

Dina MANTCHÉVA
Stoyan Atanassov – le collègue et l'ami / 20

LE TEXTE LITTERAIRE
ЛИТЕРАТУРНИЯТ ТЕКСТ

Michel ZINK
Raimon de Miraval, entremetteur ou éternel mari?
De l'humiliation en amour et en poésie / 29

Romaine WOLF-BONVIN
Gauvain en Ecosse : vaincre et faillir
dans La Vengeance Raguidel / 39

Denis HÜE
La fontaine et le pin / 55

Miléna MIKHAÏLOVA
Fantasmes et réalité
La déconstruction du miroir de Narcissedans
le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris / 75

Christine FERLAMPIN-ACHER
Artus de Bretagne et les mésaventures de l'aigle :
des manuscrits du XIV^{e} siècle à Tressan et Delvau / 88

Vessela GUENOVA
Le personnage du badin et son importance
dans les farces françaises du XV^{e} siècle / 101

Bernard ESMEIN
L'amitié à cheval / 119

Denis LOPEZ
Pouvoir et savoir: le philosophe et l'homme d'affaires,
un commentaire du *Clitiphon* de La Bruyère / 135

Vessela ANTONOVA
L'Idole reconnue / 149

Tzvetan TODOROV
Stendhal, amour et égotisme / 159

Магдалена ПЕТРОВА
Читателят като писател / 171

Yves HERSANT
Histoire et littérature: heurs et malheurs d'un couple / 186

Радосвет КОЛАРОВ
Херменевтичната автотекстуалност у Достоевски / 197

Майа РАЗБОЙНИКОВА-ФРАТЕВА
Фикционалната биография в немскоезичната литература и
феминистичното мислене през последните десетилетия на XX век / 207

Миряна ЯНАКИЕВА
Домът и прагът (за ролята на предговора към лирическа книга) / 219

Galin TIHANOV
Herméneutique et sociologie entre Allemagne et Russie:
la communauté, le langage et le classique (Gadamer, Freyer et Bakhtine) / 227

Rennie YOTOVA
L'expérience extatique de la littérature / 249

Благовест ЗЛАТАНОВ
Съзнание, фикция, типове критика
(Жорж Пуле в едно обръщение към англоезичната публика) / 260

ENTRE DEUX TEXTES
МЕЖДУ ДВА ТЕКСТА

Fabienne POMEL
L'*enserrement* de Merlin selon Apollinaire: «le bonheur d'un antiquaire»? / 269

Александър ШУРБАНОВ
Звученето на Шекспир в превода / 279

Евгения ПАНЧЕВА
Шекспировият Спенсър: хипотекстът като машина / 297

Любомир ТЕРЗИЕВ
Островът, континентът, свободата и нацията: британски романтически образи на Франция и френското у Блейк и Коулридж / 314

Борис НАЙМУШИН
Съвременното преводознание и проблеми
на библейския превод / 325

Marie VRINAT-NIKOLOV
La traduction comme miroir du rapport à l'identité nationale et à l'altérité
en France et en Bulgarie / 337

Румяна СТАНЧЕВА
Рецепцията и натискът на контекста / 347

Jelena NOVAKOVIC
Les *Pensées* de Joubert dans les notes d'Ivo Andritch / 366

Dina MANTCHÉVA
Les "manuscrits scéniques" de Beckett
et la cohérence de son écriture dramatique / 379

Ирена КРЪСТЕВА
От нагона към превеждане до границите на интерпретацията / 390

TEXTE ET CONTEXTE
ТЕКСТ И КОНТЕКСТ

Георги КАПРИЕВ
Понятието 'опит' при Григорий Палама / 401

Рая КУНЧЕВА
Мислене в аспекта на моралната онтология.
Наблюдения върху 10-та книга на *Изповеди* на Августин / 411

Симеон ХАДЖИКОСЕВ
Още за геокултурните оси на европейската история / 434

Jean MARCEL
L'œuvre de décentrement : le cas de la littérature siamoise / 444

Владимир САБОУРИН
„Народът" и „публиката": към социологията на френската класика на Ерих Ауербах / 456

Ивайло ЗНЕПОЛСКИ
Архитектурата – семиотични прочити
Бойко Кадинов отвъд функционализма – отсам формализма / 469

Zachari ZACHARIEV
Education, dialogue interculturel et société d'information / 479

Patricia VICTORIN
Oiseuses en forme de remembrances / 496

СТОЯН АТАНАСОВ

БИБЛИОГРАФИЯ
BIBLIOGRAPHIE

А. КНИГИ
(livres)

1. *Chrestomathie de la Littérature française du Moyen Âge*, Presses Universitaires de Veliko Tarnovo, 1984, 239 p.

2. *Les Enjeux sémantiques dans les romans de Gauvain du XIII-e s.*, Annuaire de l'Université de Sofia, Faculté des Lettres Classiques et Modernes, tome 87, livre 2, 1986.

3. *L'idole inconnue,* éd. Paradigme, Orléans, 2000, 141 p.

Б. НАУЧНА РЕДАКЦИЯ И СЪСТАВИТЕЛСТВО
(Direction d'ouvrages)

1. *Завещанието на магарето*, изд. «Хр. Г. Данов», Пловдив, 1984, 128 с., съставителство, предговор и редакция.

2. Ролан Барт, *Разделението на езиците,* изд. «Наука и изкуство», С., 1995, 248 с., съставителство, предговор, превод на български.

3. *Violence et traduction*, Actes du Colloque de Melnik, Bulgarie (7–10 mai 1993), organisé par Yves Hersant et Stoyan Atanassov, Sofita, 1995, 258 p, съставителство и редакция.

4. *Цветан Тодоров: подвижната мисъл.* (Сборник с изследвания и свидетелства в чест на Цветан Тодоров), изд. ЛИК, С., 2001, 288 с., съставителство и редакция.

5. Библиографски указател на френскоезичната литература от български автори (1842–1995), (научен редактор и съставител), С., 2004, 404 с.

6. *L'idée de frontière dans les Littératures romanes,* Actes du Colloque international, Sofia, 25–27 février 2005, Presses universitaires de Sofia «Saint Clément d'Ohrid», 2007 (съставителство и редакция).

В. НАУЧНИ СТАТИИ И СТУДИИ
(Articles et études)

1. «Le Problème de l'unité dans le *Roman de Tristan et Iseut* de Béroul», Annuaire de l'Université de Sofia, Faculté des Lettres Occidentales, t. LXX, 1, 1977, 129–158.

2. «La cohérence de la folie dans la *Folie* de Berne», Philologia, N 8–9, Sofia, 1981, 66–75.

3. «Le Cycle épique de Krali Marko en Bulgarie et les chansons de geste. Le motif du défi par le poids levé», Philologia, N 14–15, Sofia, 1984, 66–75.

4. «Gauvain : malheur du nom propre et bonheur du récit», in *Le Récit amoureux,* Ed. Champ Vallon, Paris, 1984, 11–21.

5. «Les modèles narratifs dans le *Roman de Tristan* de Thomas, in *Actes du XIV-e Congrès international arthurien,* Presses Universitaires de Rennes, 1984, 1–15.

6. «Идеалът за благоденствие във френските средновековни текстове за Граал и Мелюзина, Сборник от юбилейна научна сесия на ФКНФ посветена на 40-годишнината от социалистическата революция в България, СУ «Кл. Охридски», ФКНФ, С., 1985, 295–302.

7. «Изповед и художествена фикция в любовната лирика на Ронсар», в *Преводите на поезията на Пиер дьо Ронсар на български език*, Юбилейна сесия, посветена на 400-годишнината от смъртта на Ронсар, Съюз на преводачите в България, С., 1987, 15–23.

8. «Ferron funéraire», in *Etudes littéraires,* vol. 23, N 3, 1990–1991, Presses universitaires de l'Université Laval, Québec, 9–20.

9. «Le corps dans l'œuvre de Foucault – le Moyen Âge et au-dela», in *Michel Foucault, Les jeux de la vérité et du pouvoir,* Presses universitaires de Nancy, 1994, 199–209.

9a. «Бележки върху тялото във френската средновековна и ренесансова литература през погледа на Мишел Фуко», сп. *Литературна мисъл*, N 5, 1993, 47–56.

10. Barthes en bulgare ou la violence ambiguë, in *Violence et traduction,* Actes du Colloque de Melnik, 7–10 mai, 1993, Ed. Sofita, Sofia, 1995 p. 245–258.

11. «Montaigne : le corps en librairie et le corps en voyage», in *Montaigne: Espace, voyage, écriture,* Actes du Congrès international de Thessalonique, 23–25 septembre 1992, Ed. Honoré Champion, Paris, 1995, 137–144.

12. «La 'conjointure' dans la *Vengeance de Raguidel*», in *Le Moyen Âge dans la modernité, Mélanges offerts à Roger Dragonetti,* Ed. H. Champion, Paris, 1996 49–63.

13. «Цветан Тодоров за текста и културата», сп. *Литературна мисъл,* 1995–1996, N 1, 38–48.

14. «Писателят като читател (Монтен, Флобер, Пруст)», в *Анархистът законодател. Сборник изследвания в чест на 60-годишнината на проф. Никола Георгиев*, Университетско издателство «Св. Кл. Охридски», С., 1997, 11–19.

15. «Le corps mis en morceaux dans *L'Atre périlleux* : illusion, sorcellerie, magie», in : *Magie et illusion au Moyen Âge,* SENEFIANCE, CUER MA, Université de Provence, 1999, 11–19.

16. «Phénoménologie du corps dans le *Perceval ou le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes», *in Renaissance Refractions, Essayes in Honour of Alexander Shurbanov,* St Kliment Ohridski University Press, Sofia, 2001, 240–253.

17. «Les Lettres françaises en Bulgarie», *Divinatio, studia cultorologica series,* éd. Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, volume 13, Spring–Summer 2001, 257–268.

18. «Пътят и погледът на Цветан Тодоров», в *Цветан Тодоров: подвижната мисъл,* ЛИК, С. 2001, 17–36.

19. «Диалогичното аз на кръстопътя на културите и литературите», в *Цветан Тодоров: подвижната мисъл,* ЛИК, С., 2001, 191–208.

19a. «Todorov o l'io dialogico al crocevia delle culture», in *Elites,* revista trimestriale, 4/2005, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli, 74–86, traduzione di Clelia Castellano.

20. «L'Autre Monde comme une scène de quiproquo», in *Le Monde et l'Autre Monde,* Actes du Colloque Arthurien international, Rennes 8–9 mars 2001, éd. Paradigme, Orléans, coll. Medievalia, 15–35.

20a. «Мотивът за Другия свят в рицарския роман като сцена на кипрково», *Да отгледаш смисъла*, Сборник в чест на Радосвет Коларов, Издателски център «Боян Пенев», С., 2004, 411–425.

21. «Уроците на Женевската школа», сп. *Литературата,* Издание за литературна история и теория на Университетското Вазово общество, N 14–15, 2002, С., 5–18.

22. «Огледалният свят на Умберто Еко». Един паралелен прочит на *Името на розата* и *Роман за Розата*, в *Ars inveniendi*, Изследвания в чест на проф. Ивайло Знеполски Университетско издателство «Св. Кл. Охридски», С., 2002, 36–67.

22a. «Miroirs aux roses. Du *Nom de la Rose* au *Roman de la rose*», in *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, 79–104.

23. «Des deux côtés de l'utopie. À propos d'*Utopie et désenchantement* de Claudio Magris», *Divinatio. Studia culturologica series*, N 17, 2003, Maison des Sciences de l'homme et de la Société, Sofia, 231–242.

24. «Събитие и памет в средновековния рицарски роман», Сборник с доклади от конференцията *Места на памет и конструиране на настоящето*, София, изд. Дом на науките за човека и обществото», 2004, 107–124.

25. «Fonctions communicatives de l'objet dans la littérature arthurienne», in *Communication verbale et paraverbale*, Presses Uiversitaires «Sveti Kliment Ohridski», Sofia, 2005, 277–296.

26. «Литературни мистификации и фалшификат в средновековния и постмодерния роман», в *Около Умберто Еко. Семиотика и идентичност,* изд. Дом на науките за човека и обществото, С., 2005, 167–192.

27. «В светлата гора на алегорията», in *Vox litterarum, Култура, комуникация, критика,* № 4, 2005, 6–22.

28. «Relativisme et frontières dans le *Journal de voyage* de Montaigne», in *L'Idée de frontière dans les littératures romanes*, Actes du Colloque international, Sofia, 25–27 février 2005, Presses universitaires de Sofia «Saint Clément d'Ohrid», Sofia, 2007, 94–107.

Г. ПРЕДГОВОРИ И ВСТЪПИТЕЛНИ СТУДИИ
(Préfaces et introductions)

1. «Легендата за Тристан и Изолда, в *Тристан и Изолда*, легенда, пресъздадена от Гюнтер де Бройн по Готфрид фон Страсбург, изд. Отечество, С., 1983, 5–7.

2. Préface à *Etudes d'Histoire de la Littérature française (XVIII–XX s.)* de Christo Todorov, Presses Universitaires de Sofia, Sofia, 1987, 5–15.

3. «Ларошфуко, Лафонтен, Лабрюйер, в Ларошфуко», *Максими и размисли*, Жан дьо Лафонтен, *Басни*, Жан дьо Лабрюйер, *Характери*, Народна култура, С. 1983, 7–21.

4. «Смях от средновековието», в *Завещанието на магарето,* Хр. Г. Данов, Пловдив, 1984, 5–12.

5. «Романът за Тристан и Изолда», в *Романът за Тристан и Изолда*, възобновен от Жозеф Бедие, Народна култура, С., 1985, 5–15.

6. «Когато покривите стават прозорци», в Льосаж, *Куция дявол*, изд. Хр. Г. Данов, Пловдив, 1985, 5–12.

7. «Мелюзина земна и небесна», в Жан д'Арас, *Феята Мелюзина*, Отечество, С., 1987, 137–141 (послеслов).

8. «Спомените на Леонар», в Леонар, *Спомени на един обикновен човек от времето на Мария-Антоанета,* Наука и Изкуство, С., 1990, 3–22.

9. «Епистоларният Пруст», в Марсел Пруст, *Огледало на самотата*, Народна култура, С., 1990, 5–17.

10. «Откриването на Америка и преоткриването на хуманизма», в Цветан Тодоров, *Завладяването на Америка. Въпросът за другия,* Унив. изд. «Св. Кл. Охридски», С., 1992, I–XII.

11. Предговор към книгата на Цветан Тодоров *На предела*, изд. Народна култура, С., 1994, 5–9.

12. «Новаторство и традиция в *Клижес*», в Кретиен дьо Троа, *Клижес*, Колибри, С., 1995, 5–20.

13. «Почеркът на Барт», в Ролан Барт, *Разделението на езиците*, Наука и Изкуство, С., 1995, 5–17.

14. «Ерос в розата», в Гийом дьо Лорис и Жан дьо Мьон, *Роман за Розата,* Народна Култура, С., 1997, 5–30.

15. Предговор, *Библиографски указател на френскоезичната литература от български автори (1842–1995)*, С., 2004, 7–8.

16. «Ролан Барт – класик на модерността», предговор към Ролан Барт, *Нулева степен на почерка* и *Митологии*, С., Колибри, 2004, 5–17.

17. «Цветан Тодоров и завръщането на хуманизма», предговор към книгата на Цв. Тодоров *Несъвършената градина*, Нов български университет, С., 2004, 7–9.

18. «Christo Todorov – le professeur, l'ami», in *La théorie opérative et les études littéraires et linguistiques,* à la mémoire de Christo Todorov, Presses Universitaires «Saints Cyrille et Méthode», Veliko Tirnovo, 2005, 7–11.

19. «Frontières», Préface aux Actes du Colloque international, Sofia, 25–27 février 2005, *L'Idée de frontière dans les littératures romanes*, Sofia, 25–27 février 2005, Presses universitaires de Sofia «Saint Clément d'Ohrid», Sofia, 2007, 9–12.

Д. СТАТИИ И РЕЦЕНЗИИ В СПЕЦИАЛИЗИРАНА ПЕРИОДИКА
(Articles et compte rendus publiés dans les rubriques littéraires des périodiques spécialisés)

1. «Относно превода на *Философски речник* на Волтер» в. *Народна култура*, N 17, 29 април 1983.

2. «Марсел Пруст в търсене на изгубеното време», в. *АБВ*, 25 октомври 1983.

3. «По повод на една несъстояла се среща с Волтер», сп. *Философска мисъл*, N 10, 1983.

4. «Веселата измама», в. *АБВ*, 11 декември 1984.

5. «Между местния колорит и модернизма. Бележки за квебекската литература», в. *АБВ*, 16 юни 1987.

6. «Шарл дьо Монтескьо и *Духът на законите*», в. *Народна култура*, 10 март 1989.

7. «Цветан Тодоров. Литературата като начин на употреба на Ние и Другите», в *Литературен вестник*, 3–16 август 1990.

8. «Цветан Тодоров – *Ние и другите,* сп. *Критика и хуманизъм*, N 2, 1991, 129–133.

9. «Лагери и морал», рецензия за книгата на Цветан Тодоров *На предела*, в. *Литературен вестник*, 17 юни 1991.

10. «Цветан Тодоров: от чистата литература до хуманизма», сп. *Фантастика,* N 4, 1991.

11. «Погледът на Барт», сп. *Философия,* N 5/1, 1992.

12. «Разказът за завладяването на Америка», в. *Отечествен вестник*, 18 февруари 1992.

13. «Три щрихи от портрета на изследователя Цветан Тодоров» в *Начало*, 10–17 февруари 1993.

14. «Enseigner le français dans le contexte européen», in *Foreign language teaching*, 1, 1993, Sofia.

15. «La langue française en Bulgarie», in *L'Univers du Français*, Bulletin trimestriel de la Fédération Internationale des professeurs de Français, mars, 1993.

16. Les articles «Bulgarie» dans *L'Année Francophone Internationale*, Paris-Montréal, éditions 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003.

17. «Expliquer la Littérature», in *Fréquences Francophones* (Bulletin trimestriel de l'Association des Professeurs de Français en Bulgarie), N 3, 1995.

18. «La place de la littérature dans l'enseignement du français», in *Fréquences Francophones*, N 2–3, 1996.

19. «L'enseignement **du** et **en** français, une stratégie du multilinguisme, in : *Fréquences Francophones*, N° 1, 1997.

20. «Une Histoire de la langue française», compte rendu d'*Introduction à l'histoire de la langue française* par Michèle Perret, in : *Fréquences Francophones*, N° 1–2, 1998.

21. «Селин: велик писател и нещастен тип», в. *Култура*, 17 май 1996.

22. «Интелектуалецът като културен метис», в. *Култура*, N 48, 29.11.1996.

23. «ВАК: неподвижната мисъл», в. *Култура*, N 3, 17.01.1997.

24. «Mettre en récit l'histoire de la lecture. À propos d'*Une histoire de la lecture* d'Alberto Manguel», in : *Divinatio*, *Studia culturologica series*, vol. 9, 1999, pp. 137–146.

25. «Ролан Барт», сп. *Литературата*, N 8, С., 1998, 128–133.

26. «Имигрантът като френски писател», в. *Литературен вестник*, № 34, 28.10–3.11.1998.

27. «Моят професор Ролан Барт», в. *Литературен форум*, бр. 24, 19.06–25.06.2001.

28. «Двайсетият век през погледа на Цветан Тодоров», в *Studium*, двумесечник за висше образование, бр. 1, януари–февруари 2001 г., 25–29.

28a. «Le XX-e siècle vu par Tzvetan Todorov», compte rendu du livre de Tzvetan Todorov, *Mémoire du mal, tentation du bien. Enquête sur le siècle*, éd. R. Laffont, Paris, 2000, in *Divinatio*, vol. 13, Spring-Summer 2001, MSHS, Sofia, 275–282 ; *Fréquences Francophones*, Revue semestrielle de l'Association des Professeurs de Français en Bulgarie, Sofia, N 1–2, 2001, 17–20.

29. Aléas francophones bulgares, in Cahiers Francophones d'Europe Centrale et Orientale, Pecs, 2001, 15–20.

30. *Français. Langue et Littérature*. Pour les classes de XI-ème et de XII-ème, en deux volumes, par Vessela Antonova et Miriana Yanakieva, Sofia, éditions Colibri, 2002, *in Fréquences Francophones*, Sofia, 1–2, 2002, 24–25.

31. «L'itinéraire intellectuel de Tzvetan Todorov, (à propos de *Devoirs et Delices*), *in Fréquences Francophones*, Sofia, 1–2, 2002, 26–30.

32. «L'autobiographie intellectuelle de Tzvetan Todorov», *in Divinatio*, Sofia, MSHS, N 17, 2003, 243–250.

33. *In memoriam (за Ангелина Терзиева) in Fréquences Francophones,* Sofia, 1–2, 2002, p. 30.

34. «Цветан Тодоров за себе си», сп. *Литературата*, N 14–15, 2002, С., 258–260.

35. «В търсене на хармонията» (послепис), сп. *Факел*, С., 5–6, 2002, с. 159.

36. *Utopie et désenchantement*, Claudio Magris, Gallimard, 2001 (compte rendu), *in Fréquences Francophones*, N 1, 2003, 39–42.

37. *La Rose des Balkans, Histoire de la Bulgarie des origines à nos jours,* par Ivan Iltchev, éditions Colibri, Sofia, 2002, 43–44.

38. «Хегемония и идентичност» (рецензия за книгата на Цветан Тодоров *Новият световен безпорядък. Размисли на един европеец,* София, изд. «Изток-Запад», 2003), в. *Култура*, № 38 от 16 октомври 2003.

39. «Hégémonie américaine et identité européenne», à propos du livre de Tzvetan Todorov *Le Nouveau désordre mondial* (Paris, Robert Laffont, 2003), *Divinatio*, Studia culturologica series, N 19, 2004, 227–232.

40. «Bulgarie», *L'Année francophone internationale*, N° 13, CIDEF-AFI, Québec, 2004, 78–79.

41. «Bulgarie: 10 ans de Francophonie», *Nouvelles de Flandre,* N° 27, mars–avril 2004, Bruxelles, 11–12.

42. «Penser le temps avec François Hartog», compte rendu du livre de François Hartog *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, in *Divinatio* N°21, Spring–Summer, 2005, 205–212.

43. «L'Europe culturelle de demain», compte rendu du livre de Pierre Judet de la Combe et de Heinz Wismann *L'Avenir des langues. Repenser les humanités,* in *Divinatio*, N° 21, 2005, 213–220.

44. «Цветан Тодоров за измеренията на абсолюта» реценция за книгата на Цв. Тодоров «Авантюристите на абсолюта», *Монд дипломатик*, февруари 2006, с. 29.

45. «Tzvetan Todorov: L'Absolu et la condition humaine», à propos des *Aventuriers de l'absolu*, *Divinatio,* MSHS, Sofia, volume 32, spring–summer 2006, 181–185; *Fréquences francophones,* N° 7, 2006, 68–70.

46. «Един пионерен роман в българската литература», по повод на *Амазонката на Варое* от Боян Биолчев, в. *Монд дипломатик*, март 2006, с. 28.

47. «За неантагонистичното мислене», по повод на *Отделно и заедно* от Богдан Богданов, в. *Монд дипломатик*, юни 2006, с. 30.

48. «Нещата от живота през погледа на Боян Биолчев», по повод на *Белег* от Боян Биолчев, в. *Монд дипломатик,* юли 2006 г., с. 30.

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

БАН БИБЛИОТЕКА

49. «Димитър Томов – разказвач на българското», рецензия на книгата *Пътища* от Димитър Томов, в *Монд дипломатик*, август 2006, с. 30.

50. «Загадката Търнър», по повод книгата на Риер Рув-Увалиев, *Търнър. Структурен разраз,* в *Монд дипломатик,* декември 2006, с. 27.

51. «Биолчев е Рабле, Сервантес и Хашек», в. *Поглед*, № 4, 2007, с. 29.

52. «Загриженост за литературата», по повод на книгата на Цветан Тодоров *Застрашената литература*, в. *Монд дипломатик*, февруари, 2007, с. 30.

Е. КНИГИ, ПРЕВЕДЕНИ ОТ ФРЕНСКИ ЕЗИК
(Livres traduits en bulgare)

1. *Характери*, Жан дьо Лабрюйер, Г. Бакалов, Варна, 1976, 437 с.

2. *Философски речник*, Волтер, Г. Бакалов, Варна, 1982, 391 с.

3. *Естетика и литература*, Пол Лафарг, Наука и изкуство, С., 1988, 264 с.

4. *Речи на Дантон,* в *Мирабо, Дантон, Марат. Оратори на Великата френска революция*, Наука и изкуство, С., 1989, 353 с.

5. *Завладяването на Америка. Въпросът за другия,* Цветан Тодоров, Унив. изд. «Св. Климент Охридски», С., 1992, 248 с.

6. *Разделението на езиците*, Ролан Барт, Наука и изкуство, С., 1995, 246 с.

7. *Злоупотребите с паметта*, Цветан Тодоров, сп. *Летература*, С., N 12, 1996.

8. *На чужда земя*, Цветан Тодоров, Отворено общество, С., 1998, 260 с.

9. *Памет за злото, изкушение на доброто*, Цветан Тодоров, ЛИК, С., 2002, 381 с.

10. *Около Жак Дерида. Чудовищният дискурс*, С., Дом на науките за човека и обществото, 2002, 447 с.

11. *Новият световен безпорядък. Размисли на един европеец*, Цветан Тодоров, С., Изток-Запад, 2003, 108 стр.

12. *Места на памет, От Републиката до нацията*, под ръководството на Пиер Нора, т. I, С., 2004, 598 с.; т. II, *От архива до емблемата,* С., 2005, 436 с., изд. Дом на науките за човека и обществото.

Ж. КНИГИ, ПРЕВЕДЕНИ НА ФРЕНСКИ ЕЗИК
(Livres traduits en français)

1. *Anthologie du rire bulgare*, Paris, UNESCO, 406 p.

2. *Penser la transition,* sous la direction d'Ivaylo Znepolski etc., St. Kliment Ohridski University of Sofia Press, Sofia, 2002, 431 p.

3. *Les séismes de l'amour*, Dimitar Tomov, Balgarski Bestseller – Musée national du livre et de l'édition bulgares, Sofia, 2005, 76 p.

Stoyan Atanassov – le collègue et l'ami

Il est rare qu'un professeur qui a fait une carrière universitaire digne de respect et qui a connu la consécration internationale, se rappelle ses maîtres et en éprouve une vive reconnaissance. Stoyan Atanassov fait partie de ce groupe plutôt peu commun. Bien que ses nombreuses recherches littéraires fassent autorité et que son itinéraire de chercheur soit impressionnant, il lie toujours les mérites et la qualité de son travail scientifique à la formation solide reçue à l'Universitê de Sofia et à l'Université de Genève où il a terminé ses études de Lettres françaises et de Philosophie en 1971. Stoyan Atanassov garde un chaleureux souvenir de ses premiers maîtres Anguélina Terziéva et Hristo Todorov, qui lui ont transmis l'amour de la littérature. Il s'honore d'avoir eu comme professeurs Jean Starobinski et Roger Dragonetti, Roland Barthes et Jean Rousset dont les cours et les séminaires l'ont si fortement marqué qu'il en garde une fidèle reconnaissance. Cette gratitude envers les guides spirituels de sa jeunesse se fait sentir dans les nombreux articles qu'il leur a consacrés, dans l'admiration qu'il ne cesse de leur porter. Devenu à son tour le professeur vénéré par des générations d'étudiants, le chercheur original que ses collègues et amis sont fiers d'avoir parmi eux, Stoyan Atanassov se considère encore comme l'élève de ses maîtres qui lui ont inculqué le goût de la littérature et de l'analyse, qui ont formé l'ampleur de son esprit, la largeur de ses vues esthétiques et culturelles. Et cette reconnaissance du chercheur envers ceux qui lui ont ouvert la voie de la science, témoigne déjà de la nature et de la personnalité du vrai savant.

Pareil à ses enseignants de Genève, Stoyan Atanassov est un homme de lettres et un humaniste au sens le plus complet. Rien qu'à jeter un coup d'œil sur la longue liste de ses publications qui s'espacent en trente cinq ans, on est impressionné par l'extrême diversité de ses champs d'intérêts: depuis la littérature médiévale jusqu'à l'écriture moderne, depuis la théorie de la littérature et de la traduction jusqu'aux problèmes de l'enseignement, de la culture et de la francophonie. De plus, le chercheur semble avoir voulu ne rien ignorer de ce qui est l'exégèse critique et en a abordé tous les genres : thèse et article érudit, compte-rendu perspicace et commentaire approfondi, essai concis et étude monographique exhaustive. Quelques traits essentiels font la cohérence de cette production abondante et constituent son acquis le plus important. Ce sont le grand savoir et le discours clair dans tous les écrits, l'exactitude qui respecte la pertinence des

concepts et l'analyse subtile, le sérieux par lequel sont abordés les problèmes et la pensée neuve et hardie.

L'évolution de Stoyan Atanassov comme chercheur et les étapes de maturation de sa réflexion originale se dessinent le mieux dans ses études sur la littérature médiévale. Celles-ci jalonnent son itinéraire professionnel de médiéviste et lui apportent le succès incontestable. Depuis ses débuts d'enseignant au Département d'Etudes romanes à l'Université de Sofia en 1972, Stoyan Atanassov poursuivra son travail dans le domaine du Moyen Âge avec la patience et la persévérance du vrai chercheur. Ses études portent toujours sur des sujets importants, mais épineux, objet de discussions multiples, notamment la cohérence du roman courtois, les particularités de sa technique romanesque, la signification sémantique de ses constituantes. Stoyan Atanassov ne se conforme jamais aux lectures traditionnelles admises comme classiques. Il propose des ideés originales bien argumentées et s'engage dans des débats théoriques. Ses recherches approfondies laissent voir la grande érudition du médiéviste qui exprime avec force ses convictions, mais aussi l'aspect rigoureux de son écriture sobre et précise. Voilà pourquoi elles suscitent un vif intérêt au sein de la critique et se signalent par leur retentissement international. S'y dégagent en particulier, sa thèse de doctorat sur *Le problème de l'unité dans les romans de Tristan et Iseult* soutenue en 1980 à Sofia, son étude d'habilitation intitulée *Les Enjeux sémantiques dans les romans de Gauvain du XIII-e s.*, pour laquelle il est élu professeur titulaire de Lettres françaises en 1987, ainsi que de nombreux articles sur le Graal et les chansons de geste, sur les modèles narratifs et la signification des objets dans les romans courtois.

Quelle que soit la question que ces textes exposent, fût-ce la plus complexe, ils le font toujours avec une admirable clarté. Stoyan Atanassov s'est également intéressé à des textes médiévaux restés dans l'ombre, voire sous-estimés par la critique. Ses lectures perspicaces d'écrits anciens tombés dans l'oubli ont marqué un tournant dans certaines conceptions de la littérature au Moyen Âge et ont donné le point de départ de nouvelles recherches sur le roman courtois. Son étude fondamentale intitulée *L'Idole inconnue. Le personnage de Gauvin dans quelques romans du XIII-e s.*, parue en 2001 aux éditions Paradigme en France en est un exemple. Les nombreux jugements que cet ouvrage a suscités sont le signe incontestable de son originalité. Les universitaires français sont unanimes à relever la perspective de lecture originale et le point de vue nouveau apportés par la réflexion personnelle de Stoyan Atanassov. Le médiéviste suisse Richard Traschsler y voit «un instrument heuristique de premier ordre» et insiste sur «ses nombreuses trouvailles» incontestables ainsi que sur «sa finesse de l'observation»[1]. Bernard Ribémont de sa part, considère que «cette belle étudene peut

[1] TRASCHSLER, Richard: «Stoyan Atanassov, L'Idole inconnue. Le personnage de Gauvain dans quelques romans du XIIIe s.», *Studi Francesi*, III/XLVI, 2002, p. 414.

que susciter un regain d'intérêt pour les textes qui sont généralement restés au second plan et nous propose de mieux comprendre le personnage de Gauvain qui, bien que représentant le parangon de la chevalerie, reste dans l'ombre»[2]. Quant à Denis Hüe, il remarque que pour «étudier le personnage de Gauvain il faut incontestablement renvoyer au livre de St. Atanassov»[3]. En dernier lieu, dans son article *Gauvain en Ecosse: vaincre et faillir dans la Vengeance Radiguel* Romaine Wolf se réfère à plusieurs reprises à l'étude de Stoyan Atanassov et à son analyse de «la conjointure du roman»[4].

Les efforts de Stoyan Atanassov de dégager la complexité des textures littéraires et sa manière exhaustive d'aborder les problèmes, pourraient expliquer un autre trait important de ses recherches médiévales – leur caractère dialogique et interculturel. Les écrits anciens ne sont pas uniquement étudiés dans le contexte concret de l'époque qui les a engendrés. Ils sont souvent considérés dans le cadre des processus littéraires ultérieurs, depuis la Renaissance jusqu'à la modernité. Cette approche comparative fait mieux voir les particularités et les affinités entre le *Roman de la Rose* du XIII[e] s. et *Le nom de la rose*, le roman postmoderne d'Umberto Eco, entre les mystifications médiévales et les écrits contemporains, entre l'idée de mémoire au Moyen Âge et dans les lettres du XX[e] s. De cette façon le dialogue entre les temps et les cultures met mieux en relief la spécificité et l'apport des textes médiévaux, leur place dans l'évolution de l'écriture.

Depuis quelques années Stoyan Atanassov porte un intérêt très vif à la figuration et à la signification du corps humain dans la littérature française depuis le Moyen Âge jusqu'à la Renaissance. Ce travail nouveau sur un problème très intéressant, mais sousestimé quelque peu par la critique, a déjà donné lieu à un certain nombre d'articles approfondis parus dans des éditions spécialisées. Ils se caractérisent par la globalité de la lecture, propre au chercheur, par sa capacité de dégager les aspects textuels fondamentaux pour les mettre en relief. L'acquis le plus important de ces recherches est l'analyse pertinente du sujet, l'originalité des idées y exprimées qui débouchent sur des problèmes essentiels touchant à la littérature dans son ensemble, ainsi qu'à l'esthétique et à la philosophie.

Mais, bien que pour des générations d'étudiants, Stoyan Atanassov soit le médiéviste reconnu, car on ramène toujours les initiateurs au champ qu'ils ont fait découvrir, ses nombreux travaux contestent de plus en plus cette étiquette restreinte quoique prestigieuse. Plusieurs articles bien approfondis sur des problèmes théoriques de la littérature, sur la critique littéraire et sur la culture sortis de sa plume, complètent le portrait du chercheur. S'y dégagent ses réflexions sur

---

[2] RIBEMONT, Bernard: « L'idole inconnue. Le personnage de Gauvain dans quelques romans du XIII[e] siècle », *Cahiers de recherches médiévales, Comptes rendus*, http://crm.revues.org/document299.html.

[3] Voir l'article de Denis Hüe dans ce volume.

[4] Voir l'article de Romaine Wolf dans ce volume.

l'intertextualité et la réception, sur l'allégorie et les rapports entre la littérture et la culture, sur la critique littéraire et l'approche linguistique. La valeur de toutes ces analyses est due essentiellement à la précision et à l'étendue de la recherche, à la nouveauté de ses vues et à l'examen rigoureux des thèmes importants. Stoyan Atanassov a multiplié ses recherches à travers tous les siècles de la littérature française depuis ses origines médiévales jusqu'aux écrivains marquants de l'époque actuelle. Parmi les auteurs qui lui tiennent particulièrement à cœur se rangent les noms de Ronsard et Montaigne, de Flaubert et Proust, d'Eco et Tzvetan Todorov. Il est significatif que les artistes qui font partie du domaine privilégié de ses recherches soient précisément des écrivains philosophes, larges d'esprit, ennemis des conventions restrictives.

Mais cette prédilection de Stoyan Atanassov pour certains créateurs littéraires d'époques différentes n'épuise pas – tant s'en faut – la diversité de ses intérêts qu'atteste la liste de ses ouvrages. Personne davantage n'échappe à toute spécialisation rétrécissante. Ses articles sur la littérature moderne, bulgare et française, sur l'enseignement des langues et de la littérature à l'Université, sur la francophonie, dans le contexte européen et la stratégie du multilinguisme, embrassent des horizons multiples: littéraires, culturels, didactiques ou méthodologiques. Ils dessinent l'image du professeur humaniste ouvert à la culture et à la création artistique et révèlent ses qualités intellectuelles, sa pensée indépendante restée en marge de telle ou telle autorité ou institution. Dans la longue liste de ses publications se dégagent également les ouvrages conçus sous sa direction – actes de colloques, recueils d'articles ou de textes anthologiques.

Si les analyses et les opinions originales de Stoyan Atanassov impressionnent les spécialistes, le large public apprécie une autre activité non moins importante du professeur – celle de propagateur des Lettres et de la culture française en Bulgarie. C'est grâce à ses traductions précises et subtiles que le lecteur contemporain a pu découvrir et goûter l'originalité de plusieurs ouvrages médiévaux, classiques et modernes, notamment les *Caractères* de La Bruyère, le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire, les *Discours* de Danton, pour ne citer que quelques-uns. Mais dans son travail de traducteur, Stoyan Atanassov n'a jamais négligé les spécialistes non plus. Dans la longue liste de textes traduits, figurent un certain nombre d'ouvrages scientifiques de critiques français bien connus – *La division des langages* de Barthes, *Lieux de mémoire* de Pierre Nora, et surtout plusieurs livres de Tzvetan Todorov. Les préfaces qui accompagnent tous ces livres souvent difficiles à lire, contribuent à leur meilleure compréhension. En bon connaisseur, Stoyan Atanassov sait adapter son discours au public auquel il s'adresse. Il a le don de susciter son intérêt par un propos vif et clair, par des clins d'œil qui le rapprochent de ses lecteurs. Voilà pourquoi, qu'il parle du roman courtois ou du texte allégorique, des fabliaux médiévaux ou de l'écriture de Proust, il arrive toujours à emporter l'adhésion du lecteur. En revanche, dans les études d'introduction adressées à

des littéraires, on retrouve la rigueur du scientifique, la précision des concepts, les opinions originales.

Stoyan Atanassov a également contribué à la propagation de la culture bulgare en France. Parmi les textes présentés en français, fruit de son travail, se détachent des récits contemporains, des œuvres folkloriques, des articles concernant certains problèmes de la culture. Au fil des années il est devenu l'un des médiateurs bien connus entre les deux cultures et les deux langues, le bulgare et le français.

Les activités francophones de Stoyan Atanassov occupent une place importante dans son travail d'humaniste. Il dirige la traduction du *Monde diplomatique* en bulgare. Pendant de longues années, depuis 1995 jusqu'en 2003 il a tenu la rubrique "Bulgarie" dans les éditions annuelles de *L'Année francophone internationale*, revue qui paraît à Paris et à Montréal à la fois. C'est également sous son inspiration que fut conçue la première *Bibliographie de la Littérature bulgare d'expression fraînçaise*.

Et pourtant, au-delà de toutes ses activités de chercheur, de critique et de traducteur qui mettent en lumière les talents du Professeur Atanassov, l'enseignement a toujours été au cœur de sa vocation et au centre de ses efforts. Il y met une fougue et une passion et sait susciter chez ses étudiants le goût du texte et de l'analyse pour leur faire sentir la saveur vivante des lettres. Son don naturel d'éloquence et ses connaissances approfondies fascinent son jeune auditoire. Ses nombreux cours sur les lettres médiévales et sur la traduction, sur la versification poétique et sur la théorie de la littérature, dispensés essentiellement dans des universités françaises dont celles de Caen, Rennes, ou à Sofia, impressionnent toujours par leur rigueur. C'est ce qui rend ses conférences si vivantes et son enseignement si fécond. Il a appris à des générations d'étudiants tant en France que chez nous à se défier des idées toutes faites et les a incités à réfléchir eux-mêmes. Stoyan Atanassov continue de s'intéresser aux travaux de ses anciens étudiants. Il suit avec un vif intérêt leurs recherches et éprouve une vive joie de leurs succès.

Tout au long des années Stoyan Atanassov assumait différentes charges administratives avec le sérieux qui lui est propre[5]. Il a rempli toutes les obligations avec le doigté qu'elles exigent en y introduisant des innovations incontestables. Ainsi c'est sous sa présidence que l'Association des professeurs de français s'est mise à organiser des séminaires de travail annuels, devenus aussitôt de véritables centres de discussion et de réflexion sur les problèmes de l'enseignement. C'est toujours

---

[5] Entre 1987 et 1992 il a été élu pour administrer en qualité de Doyen adjoint puis en Doyen le Service des Étudiants étrangers à l'Université de Sofia. Pendant dix ans (1992–2002) il a dirigé l'Association des professeurs de français en Bulgarie. En tant que responsable de la Section de La Francophonie auprès du Ministère de la culture (1992–1995) il a contribué au développement de la francophonie en Bulgarie.
Depuis 2003 jusqu'en 2007 le professeur Atanassov a dirigé avec une persuasive et ferme autorité le Département d'Etudes romanes.

sous sa direction qu'un journal destiné aux professeurs puis une revue y ont vu le jour. De même, le Département d'Etudes romanes pour lequel il s'est dépensé sans compter, lui doit sa confirmation internationale et son essor grandissant grâce aux colloques internationaux organisés sous sa vigoureuse impulsion.

Pour ses nombreuses activités de chercheur, d'enseignant et de propagateur de la culture française en Bulgarie, Stoyan Atanassov a été deux fois décoré par les Palmes académiques décernées par le gourvernement français.

Et pourtant malgré ses postes importants et sa consécration internationale Stoyan Atanassov ne s'est pas laissé asservir par ses activités administratives. Amoureux du jazz, il court les concerts et sait parler en connaisseur de cette musique qui lui tient à cœur. Pendant de nombreuses années, il a animé une émission de jazz sur RFI-Sofia.

Seuls ceux qui ne le connaissent pas peuvent le juger un peu farouche et quelquefois même abrupt, puisqu'il s'oppose à la médiocrité et sait défendre les principes nobles du vrai chercheur. Sous un air un peu sévère et même froid se cache une profonde bonté. Très exigeant envers soi-même, jamais Stoyan Atanassov n'a fait passer son intérêt personnel avant celui des autres. C'est un maître, un collègue et ami vers lequel dans l'embarras, l'incertitude, le doute, on peut toujours se tourner, sûr de recevoir un bon conseil ou bien du réconfort. Très attentif aux autres, il sait comprendre leurs problèmes et trouver toujours les mots qui conviennent.

Pour rendre hommage aux multiples talents de Stoyan Atanassov à l'occasion de son 60e anniversaire et pour le remercier de ce qu'il avait apporté à la communauté scientifique et francophone, certains de ses amis et collègues, guidés par l'admiration de son travail, se sont rencontrés autour d'une réflexion sur *L'homme dans le texte*. Ce titre des Mélanges, aussi vaste qu'il soit, cherche à donner la cohésion à l'ouvrage, mais il est également en harmonie avec la carrière, les recherches, les goûts et la personnalité de Stoyan Atanassov. Les différentes parties de ce volume – *Le texte littéraire*, *Entre deux textes*, *Texte et contexte* – illustrent les grands axes d'intérêts de Stoyan Atanassov, notamment: les Lettres médiévales et modernes, la théorie de la littérature et de la traduction, les problèmes de l'enseignement, de la culture et de l'art.

À ces Mélanges d'hommage au maître reconnu, au collègue et à l'ami fidèle participent des chercheurs bulgares, français, suisses, canadiens et serbes dont les noms font autorité, mais aussi de jeunes universitaires, anciens élèves du professeur. Ils viennent d'horizons culturels différents, mais sont liés par le respect énorme envers la personne de Stoyan Atanassov. Les deux langues de travail, le français et le bulgare, correspondent parfaitement au bilinguisme de celui à qui nous consacrons ce livre.

Dina Mantchéva

LE TEXTE LITTERAIRE

ЛИТЕРАТУРНИЯТ ТЕКСТ

Raimon de Miraval, entremetteur ou éternel mari? De l'humiliation en amour et en poésie

Michel ZINK
Collège de France

Parmi les manuscrits, traditionnellement appelés «chansonniers», qui conservent, sous forme d'anthologies, les chansons des troubadours, un certain nombre les accompagnent de biographies en prose de chaque troubadour (*vidas*) et de commentaires de leurs poèmes (*razos*), qui en ramènent eux aussi la composition à des circonstances biographiques[1]. Ces textes, à la fois stéréotypés et inventifs, n'ont pour raison d'être que de préparer à l'audition des poèmes, de les annoncer, d'en rendre *raison* (*rationem*, *razo*). Ils tirent des poèmes eux-mêmes une bonne part de leur prétendue information. La lecture anecdotique qu'ils en font paraît en contradiction avec la poétique des troubadours. C'est pourquoi ils sont souvent considérés avec condescendance, bien qu'il s'en dégage un charme auquel il est difficile de résister. Eux-mêmes, d'ailleurs, ne se prennent qu'à demi au sérieux.

Leur lecture des poèmes est pourtant plus pénétrante et moins réductrice qu'il n'y paraît. Dédaignant la démarche abstraite du discours critique, qui nous est familière, et se contentant des implications du récit, les *razos* mettent obstinément le doigt sur ce qu'il y a de plus obsédant, de plus tourmenté, de plus complexe dans la poésie des troubadours, sur les situations de frustration, de jalousie, de voyeurisme douloureux, d'excitation sexuelle liée à la jouissance de l'autre et, comme si leurs auteurs avaient lu René Girard, de rivalité mimétique.

On sait que René Girard a, dans ses premiers ouvrages[2], élaboré la théorie du

---

[1] Boutière, J. et Schutz, A.-H.: *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIIIe et XIVe siècles*. Edition refondue, augmentée d'une traduction française... par Jean Boutière avec la collaboration d'I.-M. Cluzel, Paris, Nizet, 1964 (dorénavant «Boutière»). Sur les *vidas* et les *razos*, voir, en particulier, Elizabeth Wilson Poe, *From Poetry to Prose in Old Provençal. The Emergence of the* Vidas, *the* Razos, *and the* Razos de trobar, Birmingham (Alabama), Summa Publications, 1984, et «The *Vidas* and *Razos*», dans F.R.P. Akehurst et J. M. Davis ed. *Handbook of the Troubadours*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1995, p. 185–197.

[2] *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961. *Dostoïevski, du double à l'uni-*

désir mimétique et de la rivalité mimétique à partir d'exemples littéraires, dont le plus caractéristique est celui de *L'éternel mari* de Dostoïevski. Le mari ne peut désirer sa femme que s'il la voit désirée par d'autres et que si le désir des autres justifie le sien à ses propres yeux. Il expose donc sa femme aux regards d'autres hommes et excite leur concupiscence jusqu'à ce que l'inévitable se produise et qu'il soit trompé. Cette situation a pour variante celle de l'homme qui, comme par hasard, tombe toujours amoureux de femmes déjà mariées, ou déjà aimées d'un autre et éprises d'un autre. Cet homme a lui aussi besoin que le choix d'autrui le conforte dans son propre choix. Il ne peut aimer une femme qu'il serait le premier et le seul à aimer. Son désir est mimétique et le conduit nécessairement à la rivalité mimétique.

Ces situations se retrouvent d'autant plus fréquemment dans les *razos* qu'elles caractérisent souvent les amours adolescentes, extrêmes, peu sûres d'elles-mêmes, cherchant parfois l'assurance qui leur manque dans la femme qui en est l'objet, en la choisissant plus âgée et plus expérimentée, et que l'amour célébré par les chansons des troubadours a lui aussi souvent les traits d'un amour adolescent: à la fois audacieux et timide, brûlant et réservé, craignant sans cesse de déplaire à celle qui en est l'objet, porté à une sorte de voyeurisme respectueux, débordant d'une imagination torride et paraissant toujours s'arrêter «là où l'ébène se mêle aux roses», au bord de l'acte sexuel lui-même, ou du moins le couvrir d'une gaze.

Plus précisément, l'histoire de l'éternel mari elle-même a, en particulier, un équivalent dans l'une des *razos* de Raimon de Miraval[3]. Sa *vida*, conservée dans dix manuscrits, présente ce chevalier de la région de Carcassonne comme un arbitre des élégances et de la vie courtoise, recherché à ce titre par les dames, qui veulent toutes être courtisées par lui, mais sans qu'aucune lui accorde jamais rien. Il n'a donc lui-même de valeur que comme objet du désir mimétique: ce qui est désirable en lui, ce n'est pas lui, mais le fait que les autres le désirent. Quant à lui, si l'on en croit sa *vida*, il pouvait si peu se passer des femmes, et tout particulièrement des femmes inaccessibles, qu'il a fini sa vie dans un couvent de cisterciennes. On se demande ce qu'il y faisait[4].

La pauvreté de Raimon de Miraval l'oblige, pour se faire une place dans la bonne société, à faire usage de ses talents et de son charme, auprès des hommes comme auprès des femmes. Volontairement ou non (mais certainement volontairement, comme le montre la perfide remarque finale, qu'il n'a jamais rien obtenu d'aucune femme et que toutes l'ont trompé), la *vida*, sous une apparence flatteuse, trace de Raimon de Miraval un portrait au fond désobligeant: un personnage qui

---

té, Paris, Plon, 1963, repris dans *Critiques dans un souterrain*, Paris, Le Livre de Poche, 1983, p. 41–135.

[3] *Les poésies du troubadour Raimon de Miraval*, éd. L. T. Topsfield, Paris, Nizet, 1971 (dorénavant «Topsfield»).

[4] Boutière, Jean, p. 375–378.

fait l'officieux, se rend indispensable et fait sa fortune, certes par ses qualités de poète, mais aussi par son talent à colporter les commérages sur les amours des uns et des autres, voire à les favoriser, et par sa capacité à faire le joli cœur auprès des dames, à s'en éprendre ou à s'en dire épris, à les flatter.

L'une de ses *razos*[5], conservée dans le seul chansonnier *H*, manuscrit original composé par un amateur qui manifeste dans ses choix un goût personnel[6], offre une sorte de synthèse des déboires et des désillusions de Raimon de Miraval auprès des femmes, et le montre pour finir trompé à la fois par Ermengarde de Castres et par sa propre épouse, à l'égard de laquelle il se conduit au demeurant fort mal. Cette dernière péripétie est également relatée, plus longuement encore, à la fin de la *razo* que nous allons plus particulièrement commenter.

Une autre *razo*, contenue dans les chansonniers *E*, *P* et *R*[7], le dit amoureux de l'épouse de Pierre de Cabaret, dite la Louve (*Loba*) de Pennautier, célébrée par Peire Vidal: ce serait elle qu'il aurait chantée lui-même sous le *senhal* de *Mais d'Amic* («Plus qu'ami»). Il est cette fois explicitement en situation de rivalité mimétique: tous aiment la Louve, lui plus que tous les autres. Lorsqu'elle accorde ses faveurs au comte de Foix, tous l'accablent. Lui seul, un moment tenté de les imiter, se ravise, prend sa défense et en est récompensé.

Mais la *razo* la plus significative[8], qui suit la précédente dans les trois mêmes manuscrits, montre Raimon de Miraval épris d'Azalaïs de Boissezon, qui l'accueille très bien, «jugeant qu'il pouvait lui donner plus de prix et d'honneur que nul homme au monde.» De fait, elle avait bien jugé:

Raimons de Miraval si s'enamoret de N'Alazais de Boisazo, qu'era joves e gentils e bela, e fort volontoza de pretz e d'ono e de lauzor; e quar ella conoisia qu'En Miravals li podia plus dar pretz et honor que nuils hom del mon, si fo molt alegra, quar vit qu'el li volia ben; e fes li totz los bels semblans e dis li totz los bels plazers que dona deu far ni dire a nuill cavalier; et el la enanset en cantan e en comtan, aitan com poc ni saup; e fes de leis maintas bonas chansos, lauzan son pretz e sa valor e sa cortezia; e mes la en si gran honor que tuit li valen baro d'aquela encontrada entendion en ela: lo vescoms de Bezers e·l coms de Toloza e·l reis Peire d'Arago, als cals Miravals l'avia tan lauzada que·l reis, senes vezer, n'era fort enamoratz e l'avia mandat sos mesatges e sas letras e sas joias; et el eis moria de volontat de leis vezer. Don Miravals se penet que·l reis la vengues vezer, e·n fes una cotbla, en la chanson que ditz *Ar ab la forsa del freis*:

---

[5] Boutière, Jean, p. 379–383.

[6] Maria Careri, *Il canzoniere provenzale* H *(Vat. lat. 3207). Struttura, contenuto e fonti*, Modène, 1990. Elizabeth Wilson, *Compilatio. Lyric Texts and Prose Commentaries in Troubadour Manuscript* H *(Vat. Lat. 3207)*, Nicholasville (Kentucky), French Forum, 2000.

[7] Boutière, Jean, pp. 384-391. *E* = Paris, BnF fr. 1749 (anc. 7698); *P* = Florence Laur. XLI, 42; *R* = Paris, BnF fr. 22543 (anc. 2701, anc. La Vallière 14).

[8] Boutière, Jean, p. 392–403.

S'a Lumbertz corteja'l reis,
Per tostems er jois ab lui;
E si tot s'es sobradreis,
Per un be l'en venran dui:
Que la cortezi' e'l jais
De la bella N'Alazais
E'l fresca colors e'ill pel blon
Faun tot lo setgle jauzion.

Don lo reis s'en venc en Albuges e a Lombertz per ma dona N'Alazais; e'N Miravals venc ab lo rei, preguan lo qu'el li degues valer e ajudar ab ma dona N'Alazais. Fort fo ereubutz et onratz lo reis e vegutz volentiers per ma dona N'Alazais. E'l reis, ades que fo asetatz apres d'ela, si la preguet d'amor; et ella li dis ades de far tot so qu'el volia. Si que la nueit ac lo reis tot so que'ill plac de leis. E l'endema fo saubut per tota la gen del castel e per tota la cort del rei. E'N Miraval, que atendia esser ricx de joi per lo precx del rei, auzit aquesta novella. Fo'n tritz e dolens.

Raimon de Miraval s'éprit d'Azalaïs de Boissezon, qui était jeune, noble et belle, et fort désireuse de mérite, d'honneur et de louange; et comme elle jugeait que Miraval pouvait lui donner plus de prix et d'honneur que nul homme au monde, elle fut très joyeuse en voyant qu'il lui voulait du bien: et elle lui fit tous les beaux semblants et lui dit toutes les belles gentillesses qu'une dame doit faire ou dire à un chevalier; et lui, il l'exalta dans ses chansons et dans ses dires, autant qu'il put et sut le faire; et fit sur elle maintes bonnes chansons, célébrant son mérite, sa valeur et sa courtoisie; et il la mit en si grand honneur que tous les valeureux barons de cette contrée étaient épris d'elle: le vicomte de Béziers, le comte de Toulouse et le roi Pierre d'Aragon, auprès desquels Miraval l'avait tant célébrée que le roi, sans l'avoir vue, était très amoureux d'elle et lui avait envoyé des messagers, des lettres et des présents; et il mourait du désir de la voir. Aussi Miraval fit-il son possible pour que le roi vînt la voir; et il composa à ce sujet un couplet, dans la chanson qui dit *Ar ab la forsa del freis*(«Par la violence de la bise») :

Si le roi fait sa cour à Lombers,
pour toujours la joie sera avec lui;
et, bien qu'il soit très habile,
pour un bien, il en recueillera deux,
car la courtoisie et la joie
de la belle Azalaïs,
sa fraîche couleur et ses cheveux blonds
rendent tout le siècle joyeux.

Le roi s'en vint donc en Albigeois, à Lombers, pour voir madame Azalaïs; et Miraval vint avec le roi, le priant de vouloir bien le soutenir et l'aider auprès de madame Azalaïs. Le roi fut très fêté (?), honoré et reçu volontiers par la dame; et, dès qu'il fut assis auprès d'elle, il la pria d'amour; et elle lui dit aussitôt de faire tout ce qu'il voulait. Aussi, cette même nuit, le roi eut d'elle tout ce qui lui plut. Le lendemain, cela fut connu de tous les gens du château et de la cour du roi. Et Miraval, qui s'attendait à être riche de joies grâce aux prières du roi, apprit aussi la nouvelle. Il en fut triste et dolent.

Il y a, dans ce récit, une contradiction criante entre l'intention avouée du poète (ménager une entrevue entre le roi d'Aragon et la Louve pour que le roi puisse plaider auprès d'elle sa cause à lui, Miraval) et le résultat prévisible de la démarche, le roi Pierre II d'Aragon étant connu pour être un homme à femmes. Une contradiction d'autant plus grande que Miraval s'efforce par ses chansons d'éveiller l'amour du roi et que la strophe qui fonde la *razo* en est un exemple: le roi est invité à venir faire la cour à Azalaïs; le poète l'assure qu'il sera payé au centuple (ou au moins au double); il célèbre la beauté de la dame. Et enfin, dans le dernier vers, il proclame que ses charmes *faun tot le setgle jauzion*, littéralement «font la joie du monde entier»: on n'est pas plus clair. La contradiction est telle qu'on soupçonne que le poète, dans sa chanson, joue effectivement et délibérément le rôle d'entremetteur et que la *razo* enrichit cette chanson d'une possibilité de souffrance qui n'y est pas, mais qui est la vérité cachée de ce genre de situation. Le poème n'a d'intérêt, de profondeur, de résonances, que s'il dissimule la situation de «l'éternel mari».

Là encore, le récit qui tient lieu de commentaire de la strophe met le doigt sur l'essentiel. L'essentiel, qui nourrit l'ensemble de la *vida* et des *razos* de Raimon de Miraval, l'essentiel que cette *razo* particulière a su deviner dans le poème et mettre en valeur par le décalage même entre lui et l'argument qu'elle développe, est que chacun ne peut jouir qu'en imaginant ce que serait la jouissance d'un autre à sa place, et que, naturellement, cette imagination est une occasion de souffrance. La vérité poétique de la chanson, c'est le récit de la *razo*.

Toutefois, si, après avoir lu cette unique strophe et la *razo* qui la concerne, on lit la chanson tout entière[9], on éprouve quelque surprise. Car on constate que les contradictions sont présentes dans la chanson elle-même. On soupçonne que l'auteur de la *razo*, comme il est naturel et comme on peut le démontrer dans le cas d'autres *razos* portant, par exemple, sur des chansons de Bernard de Ventadour ou de Raimbaut de Vaqueiras, avait l'ensemble de la chanson présent à l'esprit, et non pas seulement la strophe à laquelle il rattache la *razo*, qu'il a été sensible à ses contradictions et qu'il a tenté à la fois de les mettre en évidence et de les résoudre.

[9] Topsfield, chanson XXVII, p. 232–237, *BdT* 406, 8.

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

БАН БИБЛИОТЕКА

Le mouvement de la chanson est, en gros, le suivant. Strophe I: incipit hivernal, rapporté métaphoriquement à la décadence des valeurs courtoises dans le monde; il y a plus de mérite à rester fidèle au chant et au service d'amour dans ces circonstances hivernales qu'au printemps. C'est, en somme, une variation morale sur ce topos de l'incipit hivernal, pris comme image d'une évolution des mœurs et de la société, au lieu d'être pris à la lettre et opposé, comme chez Bernard de Ventadour ou Raimbaut d'Orange, à l'amour brûlant et toujours printanier qu'éprouve le poète. Strophe II: l'amour est tempétueux et variable; celui qui reste fidèle au milieu de telles incertitudes endure bien des souffrances. Strophe III: de fait, l'amour me fait souffrir comme jamais auprès de celle dont le désir me tue et qui m'inspire crainte et terreur. Voici la suite:

IV

La gran beutatz que pareys
En la belha cui hom suj,
E˙l rics pretz q'a totz jorns creys,
M'a tout domneyar d'autruj;
Mas us dous esgartz m'atrays
Vas la belha, don jamais
Non temsera fam, freg ni son,
S'agues cor del dig que˙m respon.

IV

La grande beauté qui paraît
chez la belle dont je suis l'homme lige,
et le précieux mérite qui croît chaque jour en elle,
m'ont enlevé le désir d'en courtiser aucune autre;
mais un doux regard m'attira si bien
vers la belle, que jamais
je ne craindrais faim ni soif ni souci,
si la réponse qu'elle me donnait me faisait plaisir.

V

Pero, si tot s'es gabeys,
Mos bos respieitz me conduy,
E si˙m dizia sordeys,

No vuelh tornar lai don fuy.
Pus vengut es als assays,
Poder a que˙m derc'o˙m bays,
Qu'ieu no˙l fug, si˙m ra o si˙m ton,

Ni ja no vuelh saber vas on.

V

Cependant, bien qu'elle soit présomptueuse,
ma bonne espérance me conduit,
et même si ma dame me disait des choses encore pires,
je ne voudrais pas retourner là d'où je me suis enfui.
Puisque j'en suis arrivé aux épreuves,
elle a le pouvoir de m'élever ou de me rabaisser,
car je ne la fuis pas, même si elle me rase ou me tond,
et je ne veux pas savoir vers où je pourrais chercher bri.

VI

S'a Lombers corteja˙l reys,
Tostemps mais er joys ab luy ;
E, si tot s'es sobradreys,
Per un pretz li˙n venran duy:
Que la cørtezi'e˙l guays
De la belha n'Alazais,
E˙l fresca colors ab pel blon
Fan tot losegle jauzion.

VI

Si le roi vient faire sa cour à Lombers,
la joie restera toujours avec lui;
et quoiqu'il soit doué déjà d'une rare habileté,
pour chaque mérite qu'il a, il en recevra deux,
car la courtoisie et la joie
de la belle Azalais,
son teint frais avec ses cheveux blonds
ravissent le monde entier.

VII

Dona, tan vos suy verays
Que de totz cortes assays
Vuel que Miravalh vos aon,
Mas non aus dir qals etz ni don.

VII

Dame, je vous suis si fidèle
que, dans toutes vos entreprises courtoises,
je veux que Miraval vous aide;
mais je n'ose pas dire qui vous êtes ni de quelle région.

VIII

Per mon Audiart suy guays,
Que tota gens ad eslays
Prezon mais lo comte Raimon
De nulh autre comte del mon.

VIII

Je suis content pour mon Audiart,
car tous sans aucune hésitation
estiment plus le comte Raimon
qu'aucun autre comte du monde.

Le poète est prêt à subir, sans chercher à se dérober (fin de la strophe V), toutes les souffrances que lui imposera celle qu'il aime – la faim, le froid et le souci (strophe IV) ou l'humiliation (strophe V) –, dans l'espoir d'une récompense (fin de la strophe IV).

Tout cela est banal, et d'ailleurs assez gauchement et lourdement exprimé. La *razo*, commentant la seule strophe VI, qui vient à la suite, semble avoir compris, assez naturellement, que, face à de telles souffrances et en proie à un tel désir, le poète se tourne vers le roi d'Aragon comme vers un entremetteur dont il espère qu'il lui procurera les faveurs de sa dame. C'est le seul moyen de mettre en accord avec le reste de la chanson cette strophe VI dont le ton et le contenu sont si différents. Différence à laquelle, d'ailleurs, la *razo* est sensible, puisqu'elle dit qu'il *e'n fes une cotbla, en la chanso que ditz...*, qu'il «en a fait une strophe, dans la chanson qui dit...», comme s'il s'agissait d'une strophe isolée insérée dans la chanson; l'histoire qu'elle invente n'en suppose pas moins un Raimon de Miraval amoureux et insatisfait, que la strophe VI à elle seule ne pouvait nullement lui inspirer.

Mais cette interprétation ingénieuse a ses limites et ne suffit pas à rendre la chanson cohérente. Car comment concilier la strophe VI avec la suivante, c'est-à-dire la première *tornada*?

On peut, certes, comprendre que Miraval, en assurant, dans cette *tornada*, qu'il veut favoriser *totz cortes assays* («toutes les entreprises courtoises») de sa dame, entend signifier qu'il est prêt, lui, à jouer les entremetteurs entre elle et le roi, ce qui n'est pas en contradiction avec le ton de la strophe VI elle-même. Mais cela contredit, non seulement la *razo*, qui n'est, il est vrai, pas une autorité pour l'interprétation de la chanson, mais aussi toutes les plaintes et l'expression du désir amoureux qui occupent les strophes III à V. Bien plus, le dernier vers de la *tornada*, le v. 52, *Mas non aus dir quals etz ni don* («Mais je n'ose dire qui vous êtes ni de quelle région») est en contradiction flagrante avec la strophe VI qui nomme Lombers au v. 41 et la belle Azalaïs au v. 46. La seule façon de résoudre

cette dernière contradiction est d'admettre que la femme crainte et aimée, dont le poète nous entretient tout au long de la chanson, et dont il n'ose dire ni le nom ni le lieu de résidence, n'est pas Azalaïs de Boissezon. Dans cette hypothèse, ou bien la strophe VI est comme un bloc erratique perdu au milieu d'un contexte différent qui n'a rien à voir avec lui (le cas ne serait pas unique chez les troubadours), ou bien il faut attacher de l'importance aux notations fugitives du v. 27 (*M'a tout domneyar d'autruj*, l'amour que j'ai pour elle m'a enlevé l'envie de faire ma cour ailleurs) et du v. 36 (*No vuelh tornar lai don fuy*, même si elle m'injurie, je ne veux pas retourner là d'où je me suis enfui) et soupçonner que celle qu'il aimait auparavant et qu'il a quittée pour cette cruelle pourrait bien être Azalaïs, dont le roi d'Aragon est désormais invité à faire ce qu'il veut. La femme crainte, désirée et servie serait une autre, dont il tait le nom, tandis que le celui d'Azalaïs et sa réputation sont abandonnés au roi. Cette supposition semble confortée par le sirventès 406, 11, *Bajona, per sirventes* (Topsfield, XL, p. 321-324)[10], qui porte sur la fortune que peut espérer le misérable jongleur Bayona en Catalogne auprès du roi d'Aragon, et particulièrement par sa *tornada*:

Als Catalans diguatz gen
Non lur enuege, Bajona!
Que'l domnei plus avinen,
Aitan quan mar revirona,
Podon a Lombers trobar
Ab N'Alazais, e'l plus car.

Dites bien aux Catalans,
et que cela ne les ennuie pas, Bayona!
que le service d'amour le plus aimable
et le plus précieux du monde entier,
ils peuvent le trouver à Lombers
auprès de Madame Azalaïs.

Autrement dit, Raimon de Miraval charge le jongleur Bayona d'inviter les Catalans à se précipiter en masse à Lombers pour faire tous la cour à la belle Azalaïs. On est au-delà de la naïveté de l'éternel mari. Ce genre d'office à un nom dans toutes les langues.

Ce n'est pas, cependant, ce que comprend la *razo*. Elle préfère penser que le poète souffre pour Azalaïs, la désire, la célèbre et la perd pour l'avoir trop célébrée et pour avoir voulu faire partager son désir. Interprétation infiniment plus forte, plus saisissante, plus douloureuse, et même plus vraie, que le sens incertain de cette chanson filandreuse.

La leçon de la *razo* est que chacun ne peut jouir qu'en imaginant ce que serait la jouissance d'un autre à sa place. Les *vidas* et les *razos* ne se lassent pas de méditer cette leçon et d'exploiter les possibilités infinies de souffrance et d'humiliation qu'elle ouvre.

C'est ce que fait, d'ailleurs, cette même *razo* de Raimon de Miraval qui, non contente de l'avoir montré humilié par le roi d'Aragon, se poursuit par le long récit, mentionné plus haut à partir d'une autre version, de ses déboires avec

[10] Topsfield, XL, p. 321–324.

Ermengarde de Castres et avec sa propre épouse. Il vaut la peine d'y jeter pour finir un rapide coup d'œil, ne serait-ce que pour se faire à travers elle une idée ce qu'on peut appeler le «syndrome de Rigaut de Barbezieux»: le troubadour, n'obtenant aucune faveur de celle qu'il aime, cède aux avances d'une autre dame qui lui promet de lui accorder tout ce qu'il désirera dès qu'il aura rompu avec la première. Mais alors elle se dérobe, non sans lui reprocher la bassesse de sa conduite. Ce scénario apparaît à plusieurs reprises dans les *vidas* et les *razos*, par exemple à propos de Gaucelm Faidit, mais son avatar le plus connu est la *razo* de la célèbre chanson de l'éléphant (*Altresi com l'olifanz...*, *BdT* 421, 2) de Rigaut de Barbezieux[11].

Ces *razos* disent ce que les poèmes taisent – la tentation d'amours faciles comme corollaire inévitable à la frustration d'un amour sublimé –, mais elles ne le disent pas à la façon des pastourelles, en montrant le poète satisfaire joyeusement et brutalement son désir avec une fille que l'on peut impunément séduire (ou violer) et abandonner[12], mais en tirant parti d'un trait implicite, mais constamment présent dans la poésie des troubadours: la supériorité de la femme vient de ce qu'elle est maîtresse de son désir (au contraire de ce que prétendent et la science et la théologie morale de l'époque); elle peut ainsi conduire l'homme à sa guise, de la façon la plus humiliante pour lui. Rigaut de Barbezieux reconnaît, dans la chanson *Altresi com l'olifanz*, qu'il a eu les plus grands torts envers sa dame (*Que mos mesfaiz es tan greus et pesantz*, «car mon méfait est si lourd et pesant»), mais il ne dit pas lesquels. La *razo* comble cette lacune en inventant la circonstance la plus humiliante qui soit.

La plus humiliante qui soit, à ceci près que la situation de Raimon de Miraval l'est plus encore. Il n'est pas la victime coupable de femmes vertueuses. Il est la victime coupable de femmes dissimulées. Apprenant comment Azalaïs de Boissezon avait trompé et trahi Raimon de Miraval, Ermengarde de Castres le fait venir et l'assure qu'elle le consolera du mal qu'Azalaïs lui a fait. Quand Raimon lui demande ses faveurs, elle lui répond qu'elle ne les lui accordera pas comme maîtresse, mais comme épouse. Raimon, tout joyeux, rentre chez lui et répudie sa femme (ce que le droit canon interdisait, mais que les cathares, avec qui Raimon de Miraval semble avoir été lié, autorisaient). Ce qu'il ignore, c'est que sa femme a elle-même un amant, Guilhem Bremon. Ce Guilhem Bremon vient la chercher, et Raimon de Miraval, ravi de se débarrasser d'elle, la lui remet sans se douter qu'elle est encore plus contente que lui. Puis il retourne auprès d'Ermengarde de Castres, qui lui qu'il a très bien fait, qu'il n'a qu'à rentrer chez lui et de tout préparer pour leur mariage. Sur quoi, elle fait venir un autre chevalier, nommé Olivier de Saissac, et l'épouse le jour même:

La novela venc a'N Miraval que la dona avia pres N'Olivier de Saisac per

[11] Boutière, Jean, p. 153–158.

[12] Michel Zink, *La Pastourelle*, Paris, Bordas, 1972.

marit. Fort fo dolens e tristz qu'ela li avia fait sa moiller laisar e qu'ela l'avia promes que l penria per marit e qu'el avia fait far l'apareillamen de las nosas; e dolens de N'Azalais de Boisazo, del mal que fes ab lo rei d'Arago. E si perdet tot joi et tot alegrier e tot solas, e cantar e trobar; et estet si com hom esperdutz ben dos anz. E maint cavalier trobador s'en derezion de lui, de las mensonjas que la donas avion faitas de lui.

La nouvelle vint à Miraval que la dame avait pris Olivier de Saissac pour mari. Il fut très affligé et attristé, parce qu'elle lui avait fait abandonner sa femme, sous la promesse qu'elle le prendrait pour époux, et après lui avoir fait préparer les noces; il était affligé aussi, au sujet de madame Azalaïs de Boissezon, du mal qu'elle avait fait avec le roi d'Aragon. Aussi perdit-il toute joie, toute allégresse, tout divertissement et désir de chanter et de «trouver»; il demeura bien pendant deux ans comme un homme éperdu. Et maints chevaliers troubadours se riaient de lui et des mensonges que les dames avaient faits de lui[13].

Cette longue fin de la *razo* de la chanson que nous avons commentée n'est elle-même la *razo* d'aucune chanson. Elle n'est que l'appesantissement sur la faillite d'une vie amoureuse. Elle montre que, d'une façon générale, la poésie naît de la frustration érotique, mais que celle-ci doit être dosée avec soin, car un excès d'humiliation tue la poésie. C'est ce qui arrive à Raimon de Miraval, qui perd le goût du *trobar*. C'est ce qui arrive à Gaucelm Faidit qui, découvrant que son meilleur ami et celle qu'il aimait et dont il croyait être aimé, ont couché ensemble dans son propre lit avec la complicité de sa femme, compose une chanson vengeresse, mais qui, affirme la *razo*, est la dernière qu'il ait jamais faite. Ce n'est probablement pas vrai, disent les historiens de la littérature. C'est que l'histoire rapportée par la *razo* n'est certainement pas vraie non plus. Mais si elle l'était, elle aurait raison: la chanson ne pourrait être que la dernière. Car, avec leur imagination salace et bizarre, les fictions inventées par les *razos* font jaillir la vérité de la poésie[14].

---

[13] Boutière, Jean, p. 395 et 402.

[14] Boutière, Jean, p. 180-184. La chanson est *Si anc nuls hom per aver fin coratge*, «Si jamais homme pour avoir cœur fidèle» (*BdT* 167, 52), éd. Jean Mouzat, *Les poèmes de Gaucelm Faidit, troubadour du XII^e siècle*, Paris, Nizet, 1965, chanson 41, p. 336–344.

Gauvain en Ecosse : vaincre et faillir dans la *Vengeance Raguidel*

Romaine WOLF-BONVIN
Université Lyon 2
Université de Genève

«Dex te mete, / chevaliers, joie el cuer parfite, / de la rien qui plus te delite»[1]! Ces paroles à l'adresse du Chevalier de la Charrette lorsqu'il vient de vaincre l'Orgueilleux sont le fait d'une demoiselle inconnue, venue célébrer sa victoire et exiger la tête du vaincu, objet de toute sa haine. La vengeresse chevauche une mule fauve, «desafublee et desliee, / et si tenoit une corgiee / don la mule feroit grant cos»[2]. Une décapiteuse en somme.

Un autre vœu féminin lui fait écho à quelques décennies de là dans la *Vengeance Raguidel*[3]:

> «Icil Dex que Longis navra
> honor et grant joie t'envoit
> d'icele rien o qu'ele soit,
> que li tiens cuers desire plus!»
> v. 5750–5753

Vouant le vainqueur à l'honneur et à la joie amoureuse, ce vœu couronne et bénit la victoire de Gauvain. Il est dû à la demoiselle «bestornée» qui fête elle

---

[1] Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette,* éd. Ch. Méla, Paris, L.G.F., 1992, v. 2790–92. Lire pour compléter la question: Alfred Adler, «Sur quelques emprunts de l'auteur de la *Vengeance Raguidel* à Chrétien de Troyes», *Romanistisches Jahrbuch,* 11, 1960, p. 81-88et Alexandre H. Krappe, «Sur un épisode de la *Vengeance de Raguidel*», *Zeitschrift für romanische Philologie,* LXI, 1941, p. 135–143.

[2] *Ibid.,* v. 2780-85.

[3] Raoul de Houdenc, *La Vengeance Raguidel,* ms. M(Middleton): Nottingham, University Library Mi LM6 (f. 304–335d). Manuscrit auquel il manque la fin, soit une petite centaine de vers. Edition en ligne:May Plouzeau, Université d'Ottawa, Laboratoire de français ancien, 2002; accessible sur le site www.uottawa.ca/academic/arts/lfa ; édition Gilles Roussineau, Genève, Droz, 2004: notre édition de référence, sauf indication contraire.

aussi une tête coupée, celle de Guingasouain, le méchant aux armes féeriques qui tua son ami. Gauvain vient d'accomplir armes à la main, la vengeance de Raguidel. Voilà qui pourrait laisser prévoir - sur le modèle de Lancelot! - la joie parfaite en termes de «fin'amor» dévolue au neveu d'Arthur pour un si bel exploit, et tout présage une clôture romanesque conforme à la tradition. Ce vœu précède l'arrivée en cortège solennel, escortée par trente vieux et sages vavasseurs, de la fille de Guingasouain: Greviloïne dans le ms. M (Trevilonete dans le ms. A)[4]. Ainsi en a décidé Guingasouain lui-même: la belle sera offerte, ainsi que ses terres, à celui qui l'aura tué lui, son géniteur. Belle occasion pour Gauvain de voir le succès de sa quête récompensé.

Mais Yder aime Greviloïne, Greviloïne aime Yder. Dont acte, et l'on connaît la suite. Gauvain déclinera le cadeau en cédant la belle à celui qui le seconda contre Guingasouain: le chevalier aux anneaux, le champion tueur d'ours, Yder.

Cette renonciation ne va pas de soi. Elle s'effectue en trois étapes. Yder intervient d'abord, qui la réclame à Gauvain en «guerredon» des services rendus: il l'aime, sa vie en dépend. Mais Gauvain le tance: folie que cette requête, dit-il, puisque la demoiselle est sienne; qu'Yder aille donc chercher ailleurs une autre qui lui convienne, d'ailleurs lui-même pourrait être blâmé de la donner ainsi; il faut que cette réclamation soit étayée. Et de se tourner alors vers la demoiselle. Mais voici que Greviloïne clame sans ambiguïté sa préférence pour Yder : aucun cœur – fût-il celui de Gauvain – ne saurait s'interposer entre les leurs. Gauvain réclame enfin le conseil des vavasseurs, puisque parole de femme ne saurait suffire, et qu'il pourrait y avoir mésalliance. D'une même voix, ceux-ci louent l'excellence et la noblesse d'Yder, et prônent leur union. Devant cette belle unanimité, Gauvain s'incline:

> «'Par foit, puis que vos le loés, /, et il le vielt, je n'en gros pas.' / Il l'en saisist isnelespas / voiant tos cels qui sont el gaut»
>
> (v. 5934–37).

Cette cession s'effectue donc «sans grommeler», dans le respect absolu du droit et des conventions. La décision revient sans ambiguïté au neveu d'Arthur – une miniature du ms. M le nantit du sceptre souverain de son oncle en cette fin de récit[5] – et il ne tranche qu'après vérification, procédure en trois temps et accord de toutes les parties. Mais de Gauvain ne sont saisies que les paroles, corsetées par la solennité des circonstances et la foule qui l'entoure; libre au lecteur – accoutumé qu'il est à la causticité d'un roman qui préserve l'aura glorieuse de son héros tan-

[4] Ms. A: Chantilly, Musée Condé 472 (f. 154 r–173 v). Le seul à conserver le texte dans son intégralité; édition Mathias Friedwagner, Genève, Slatkine Reprints, 1975 (dans Raoul de Houdenc, *Sämtliche Werke*, II, 1ère éd. 1910).

[5] Fol. 333d, voir éd. Roussineau, *op. cit.*, p. 141.

dis qu'il en sape les assises – de percevoir sous le légalisme inattaquable quelque obscure réticence à se voir préférer un autre.

Voilà pour une lecture superficielle de l'épisode. Restent des interrogations. Elles portent sur les deux «couacs» qui ruinent l'union de Greviloïne avec Gauvain, alors que tout y conduit puisque aventure oblige, et qu'au vainqueur revient la femme. La première discordance réside dans le choix des vavasseurs, qui optent pour Yder le «mescin», et non pour l'illustre champion d'Arthur. Le second est le manque de pugnacité de ce dernier qui finit par souscrire à leur avis. C'est étayée par les analyses conduites par Stoyan Atanassov – en hommage à l'œil aigu qu'il porte sur la *Vengeance Raguidel* – que cette lecture s'attachera à préciser les enjeux de cette fin de roman.

Si le «soleil des chevaliers» s'avère le vainqueur objectif de Guingasouain, ce fut un succès ambigu. Rappelons le déroulement du combat: il revient à Gauvain de lutter contre le méchant, à Yderde lutter contre l'ours qui le seconde, mais le tout se déroule en trois étapes: le premier assaut livré par Gauvain s'avère désastreux, et sans Yder qui lui prête main forte avant de se retirer, la dernière phase du duel ne lui donnerait pas la victoire. Or à cet égard, le récit se montre sans pitié: malgré la conclusion optimiste qui clame la réussite de la vengeance Raguidel, c'est sur le premier affrontement qu'il s'attarde, sur celui qui se solde par la brûlante humiliation du meilleur chevalier au monde[6]. Pourquoi cela,sinon pour lui ôter le bénéfice d'une gloire sans discussion ?

Cette histoire, rappelons-le, est axée d'un bout à l'autre sur une question de mémoire– pour se venger, il faut l'avoir longue. Or l'on sait l'ironie du roman, qui au départ se dote d'un champion amnésique. La première partie de l'histoire dépeint un Gauvain qui se rue en aventure sans le tronçon de lance avec lequel il doit châtier le meurtrier de Raguidel, jusqu'à l'instant où jaillit le souvenir qui l'oblige à retourner à la cour d'Arthur toute honte bue, pour reprendre sa route nanti de l'arme oubliée. C'est pourquoi la seconde partie l'évoque chevauchant tronçon attaché au bras, signe que cette fois, son but ne se laisse plus quitter de vue. Ainsi fondé sur l'édification mémorielle de son héros, plus question pour le roman en voie de s'achever, de faire table rase du passé. C'est ce que laisse entrevoir le décor même où se déroule la vengeance Raguidel. Apparemment la quête a largué les amarres: de l'autre côté de la mer, l'Ecosse où a accosté Gauvain apparaît comme un lieu autre, loin des terres où s'est déroulé l'essentiel de son voyage. Mais la géographie écossaise est piquetée de réminiscences, celles des contrées d'avant, dont le champion ne peut garder qu'un souvenir cuisant. Ainsi *l'angarde*, «l'éminence» du haut de laquelle tout s'observe des péripéties de la vengeance: en «l'angarde», Gauvain repère au loin Guingasouain, puis «Yder en l'angarde» repère à son tour Gauvain abattu de son cheval; bref, le lieu est tout résonant des

[6] V. 5366–5732. Défaite de Gauvain contre Guingasouain: 91 v.; victoire d'Yder contre l'ours: 59 v.; victoire de Gauvain contre Guingasouain: 68 v.

échos d'«Ydain de l'Angarde» (v. 5209, 5347, 5480). Puis c'est dans un *gaut*, lieu analogue à celui de «Gaut Destroit», que se déroule la phase ultime du combat, suivie de la procession de Greviloïne et des trente vieillards(v. 5937)[7].

Effets de résonance mnésique qui préparent le lecteur à un constat: le combat fait payer subrepticement au champion ses erreurs antérieures. Sa précipitation tout d'abord. Grevée dès le début par une série de retards – ce dont témoigne la mortelle impatience d'Arthur attendant en vain le jour de Pâques qu'une aventure se produise – la *Vengeance Raguidel* cultive l'art du contretemps. Des ajournements en cascade parasitent les pérégrinations d'un Gauvain qui, appelé à combler le décalage initial engendré par l'échec de Keu, ne cesse de se hâter. Parti trop tard en quête – d'où l'oubli du tronçon magique – il se lance dans une course sans but qui se mue rapidement en demi-tour puis en fuite; dans la forêt qui sépare les châteaux de Maduc le Noir et de Gaut Destroit s'assouvissent en effet les penchants cynégétiques de la dame du lieu: chasse au blanc cerf, puis chasse au Gauvain. Une fois sauf et de retour vers «close Pentecoste» à Rouelent – histoire de récupérer le fameux tronçon – pas question de s'attarder non plus auprès d'Arthuravec Ydain, la belle amie recueillie en cours de route. Il découvre une cour assombrie par la révélation de l'infidélité des dames qui y vivent, et comme les autres, plus que les autres, il subit les sarcasmes aiguisés de Keu contre les femmes, leur perfidie et ceux qu'elles déshonorent, parce qu'elles provoquent chez eux l'ankylose des vertus chevaleresques. Une nuit suffit donc à notre retardataire avant qu'il ne reparte pour la cour de Bandemagu où l'attend son duel judiciaire contre Druidain, duel aussitôt compromis par la belle Ydain qui l'abandonne en cours de route. Il faut attendre la fin de ses démêlés avec elle pour le voir en mesure d'honorer le rendez-vous, et cette ponctualité subite semble lui ouvrir l'accès au rivage où il lui est donné de retrouver la nef magique et de franchir la mer.Mais que de contretemps! De l'autre côté de l'eau, cela fait bien trois mois qu'Yder et l'amie «bestornée» de Raguidel attendent, tournés vers la grève, ce champion qui doit pour l'une la remettre à l'endroit, pour l'autre lui donner son amie[8].

Ne nous étonnons pas dès lors, si Gauvain, enfin éclairé par la «Bestornée» sur l'ennemi à combattre pour accomplir la Vengeance, se rue à sa recherche: il compense son retard initial. Cependant, il fait fi du double avertissement qu'elle lui prodigue lorsqu'elle lui rappelle la teneur de la lettre trouvée sur le corps de

[7] Voir aussi v. 5287. Pour d'autres effets de reprises engageant la conjointure générale du roman: Stoyan Atanassov, «La *conjointure* dans la *Vengeance de Raguidel*», dans *Le Moyen Âge dans la modernité, Mélanges offerts à Roger Dragonetti*, études rec. et prés. par Jean R. Scheidegger, Sabine Girardet et Eric Hicks, Paris, Champion, Genève, Slatkine, 1996, p. 49–63; et du même auteur: *L'Idole inconnue*, Orléans, Paradigme, 2000, p. 69–74.

[8] La nef arrive à Carlion à Pâques (v. 5), Gauvain retourne à Rouelent à l'octave de la Pentecôte (v. 3995, le cycle de Gaut Destroit se clôt donc en huit semaines environ), le duel judiciaire contre Druidain est fixé un mois plus tard, à la cour de Bandemagu (v. 4332). Le temps mis ensuite pour retrouver la nef n'est pas précisé.

Raguidel: Guingasouain l'invincible «ne sera jamais conquis / fors par .II. chevaliers ensamble», cite-t-elle (v. 5236–37), cela après avoir précisé qu'à part le tronçon magique, «autre arme n'i pora mal faire» (v. 5068). Or non seulement Gauvain n'attend pas le chevalier aux anneaux, mais il décide en son fors intérieur de différer le recours à l'objet.

> «Ja del tronçon n'i josterai
> a cest premier, ains le ferrai
> de ma lance por esprover
> se je porai sor lui trover
> si fors armes com on m'a dit.»
> v. 5359–5363

Il défie les deux exigences-clés de la prédiction. Présomption ? Rien de tel n'est avancé pour expliquer cette bravade, sinon la remarque d'Yder, qui commente peu après ce choix insensé: «[Gavains] est tex que il ne dote / Guingasoain, sel comparra»[9]. L'euphémisme dilue pudiquement dans l'indéfini toute tentation d'y voir de la vanité ou de l'orgueil. Relevons pourtant combien – duel contre Maduc excepté – le champion fut flatté par des aventures qui réduisaient ses combats à de vulgaires formalités, au point que de l'autre côté de la mer, il en concluait la liste par un bel éloge de soi face à Druidain: «Ne puis noient vers moi valoir».

Ainsi Gauvain couronné par les louanges tressées victoire après victoire par ses adversaires – et par lui-même – se veut-il pour une fois en avance, tandis qu'un parfum de fiasco flotte sur ce départ. La forme de son combat réactualise avec malice – c'est-à-dire en inversant ses données – celui qui eut lieu contre le premier et le seul adversaire qui comptât: Maduc, le Noir Chevalier. La témérité de Gauvain infirme en effet la prudence qui fut la sienne lorsqu'en vrai dur à cuire tout façonné par son passé littéraire, il rusait à table comme un héros de taverne, face à ce chevalier d'épouvante armé de pied en cap, afin de différer un affrontementplus que périlleux[10]. Rappelons que ce repas transformé par étapes en bagarre voyait

[9] Le roi Yder appartient à la Table Ronde dans *Erec et Enide* (éd. M. Roques, Champion, 1981, v. 313) et dans la *Charrette* (*op. cit.*, v. 5802); Gauvain et lui se connaissent par tradition littéraire.

[10] Stoyan Atanassov le relève: la séquence château désert + repas problématique + irruption d'un chevalier venu se venger de Gauvain rappelle l'épisode de Bran de Lisdans la *Première Continuation de Perceval*. Lire «L'Autre Monde comme une scène de quiproquo», dans *Le Monde et l'Autre Monde,* Actes du colloque arthurien de Rennes (8–9 mars 2001), études réunies par Denis Hüe et Christine Ferlampin-Acher, Orléans, Paradigme, 2002, p. 15–35, partic. pp. 30–32. La *Vengeance Raguidel* répond au repas chez Bran de Lis en le corrigeant point par point. Dans la *Première Continuation,* il renonçait au repas et patientait dans l'angoisse, coincé dans l'inconfort de son armure, alors qu'ici, il prend ses aises et ses précautions. Agissant selon la loi qui veut qu'un homme averti (littérairement parlant) en vaut deux, il anticipe avec désinvolture une menace parfaitement répertoriée désormais en se jetant à table, mais en gardant ses armes à portée

Gauvain casuiste et discourant sur le droit et les règles défier le sinistre coupeur de têtes, coupe dorée à la main[11]. Il réussissait ainsi au terme d'un long marchandage à obtenir une joute dans les règles, moyennant quelques accrocs. Encore attablé, il temporisait le temps de trois bouchées pour se construire les conditions d'un combat à la loyale – il en profitait pour récupérer quelques armes de première nécessité (heaume, écu, glaive) – puis faisait sans sourciller de la table du repas son château, et se retrouvait enfin à tuer de sang-froid le cheval de l'adversaire, le tout avant que l'affrontement ne se déroule enfin à armes égales.

Ici au contraire, sa hâte le perd. Telle est la faille qui ruine son combat contre Guingasouain et lui confère sa structure particulière, un Guingasouain qu'il trouve au fond d'un vallon, en train d'abreuver son cheval dans un cours d'eau (v. 5350–51). Les débuts tournent à la catastrophe. Dans l'ordre, Gauvain rompt sa lance sur le haubert «faé» de son ennemi, lequel lui fracasse en retour son bouclier et le blesse à la tête. Puis Gauvain brise sur lui son propre glaive. Le voilà en un tournemain privé de lance, d'écu, d'épée – sans compter un heaume esquinté – dépouillé ou peu s'en faut des pièces d'équipement qu'il avait mis tant de ruse et de détachement à revêtir, mastiquant ses trois bouchées. Inquiet enfin du tour que prennent les événements, le neveu d'Arthur recourt à son «jocker», le tronçon magique; celui-ci transperce l'écu «faé» et «passe parmi les costés» de son ennemi (v. 5425). La formule reste imprécise: le fer pénètre-t-il dans la chair? Glisse-t-il le long du flanc? Quoiqu'il en soit, le félon se retrouve sain et sauf. Et reconnaissant le vengeur pour ce qu'il est, il vise son cheval. Et voici le vilain geste de Gauvain, celui qui transperçait le destrier de Maduc, qui se retourne contre lui: Guingasouain enfonce en traître son épée jusqu'à la garde dans le flanc du destrier adverse. Monture et chevalier s'écroulent à terre.

Certes, cette chute confirme avec malice la réputation de Gauvain – celui que personne, jamais, ne désarçonne[12]. Mais la Vengeance a échoué. Dépouillé de ce à quoi il tenait tant, son blindage de chevalier, ses armes et sa monture, il se retrouve à payer point par point sa dette envers le Noir Chevalier dans un récit, qui lui, a décidément la mémoire longue. D'où cette conclusion lamentable: il se retrouve muet, fou de rage et coursant à pied un Guingasouain à cheval, qui passe le gué et s'éloigne irrémédiablement «tot le petit pas» (v. 5478). Pire encore, ce dernier l'abreuve de sarcasmes sénéchalesques, pratiquant le persiflage de celui qui, à Rouelent, sut déjà le réduire au silence. Commentaire d'Yder qui du haut de «l'angarde», contemple, sidéré, l'incroyable scène:

---

de main. En somme, les affres de l'aventure sont devenues routine.

[11] L'outrage se mesure à l'aune du vol de la coupe d'Arthur par le Chevalier Vermeil dans le *Conte du Graal* (éd. F. Lecoy, Champion, 1979, v. 948-998).

[12] «Ja ne troverez hom ke die / ke unques Gaugain tote sa vie / fust abatuz sanz son destrier» *(The Romance of Yder,* v. 2281–83, éd. Alison Adams, Cambridge, D. S. Brewer, 1983).

De monsegnor Gavain li samble
mervelle que il est chaüs
et dist: «Li pris est abatus
del mellor chevalier del monde!»
v. 5490–5493

Voilà le renom de Gauvain mis à mal, aussi déglingué que son armement. Ajoutons, pour faire bonne mesure, que cette sèche humiliation – qui confirme ce qu'il est depuis le début: un coureur de fond qui n'avance pas – lui est infligée au moment où il franchit à pied un gué que tout sépare du Gué d'Aventure où il s'illustrait jadis, au point de l'emporter sur tous (v. 2227). Brillent au milieu de cette débâcle, les éclats des exploits de naguère. La *Vengeance Raguidel* soigne avec malice la déconstruction de son champion.

Passons sur la deuxième phase, où Yder venu à son secours désarçonne le méchant d'un seul coup de lance – alors que Gauvain brisait sur lui la sienne – puis se débarrasse de l'ours en lui plongeant son épée dans la gorge (rappelons que par tradition, c'est à Yder qu'est dévolu l'animal)[13]. Le combat contre le fauve se solde par une victoire sans appel, mais qui lui laisse un bras mordu jusqu'à l'os. Quant à la troisième phase, elle oppose Gauvain et Guingasouain couverts d'armes ordinairescette fois : puisque la force «faée» du félon ne résidait que dans l'équipement auquel il a renoncé, le reste s'avère un jeu d'enfant ou presque. Gauvain ne tarde guère à offrir sa tête à la «Bestornée» qui mise en joie, se remet à l'endroit.

Ce triomphe coïncide et ne coïncide pas avec la prédiction contenue dans la lettre du mort. Sibylline, elle laissait augurer une vengeance qui réitérerait la frappe portée à Raguidel, soit un coup porté au meurtrier par le tronçon magique: «Nus se cil non / n'en poroit prendre le venjance / et del tronçon de cele lance / qu'il a el cors l'estuet vengier / celui qui l'en pora sacier», disait-elle (v. 192-96). Or Guingasouain meurt décapité. Le récit de la victoire s'émancipe du *fatum* dont la lettre semblait porteuse[14] : il fait surgir l'inattendu dans le creux des ellipses, des silences et des mystères qu'elle cultivait, de sorte à ne jamais la faire mentir vraiment. Mais il n'empêche, l'arme de la vengeance n'est plus cet objet magique venu de l'Au-delà, et dont on pouvait croire l'efficacité fatale, parce que semblable à un sortilège de conte de fée[15]. L'arme de la vengeance, c'est celle que prête

[13] Sur le substrat mythique d'Yder (origine scandinave): Elaine C.Southward, «The Knight Yder and the *Beowulf* Legend in Arthurian Romance», *Medium Aevum*, XV, 1946, p. 1–47. Lire aussi Joël Grisward, «Ider et le Tricéphale: d'une aventure arthurienne à un mythe indien», *Annales* 33, n° 2, 1978, p. 279–293.

[14] Comme le relève judicieusement Norris Lacy, dans «Convention, Comedy, and the Form of *La Vengeance Raguidel*», *Arthurian Literature*, XIX, 2003, p. 65–76.

[15] Seule la «Bestornée»proclame, et c'est là son unique ajout au bref : «Autre arme n'i pora mal faire» (v. 5068).

Yder à Gauvain afin qu'il livre son dernier assaut, «por ce qu'el païs n'ot espee / si bone ne de si haut pris» (v. 5657-58), et avec laquelle il fait sauter la tête du félon. Le coup de l'un, mais l'arme de l'autre, voilà ce qu'il fallait pour vaincre car l'un ne va pas sans l'autre, comme le prédisait la lettre, à ceci près que l'aiguille de la boussole romanesque a bougé. Elle qui valorisait le champion au tronçon, la voilà qui oscille, attirée vers un nouveau pôle magnétique.

Tel est le non-dit qui sous-tend le choix des trente vavasseurs. On comprend dès lors leur préférence non pour *messire Gavains,* mais pour celui que le conte gratifie avec la même constance du titre de *messire Yder.* Dès l'arrivée de Gauvain en Ecosse, le récit souligne l'égalité de ces champions qu'il apparie avec soin, afin de les atteler à cette victoire à deux[16], ce en quoi il corrige la première impression laissée par la lettre du mort, à savoir celle d'un chevalier aux anneaux borné à n'être qu'un adjuvant.

Donc à Yder, Greviloïne, encore faut-il pour cela l'aval de Gauvain.

Aussitôt conquise, aussitôt cédée, telle apparaît-elle. Alors pourquoi, au début de la présentation qui suit la mort de son père, pourquoi s'attarder à décrire cette belle de second plan? Bien qu'elle dote ses autres héroïnes d'un tempérament autrement plus vigoureux, l'histoire élude jusqu'ici tout portrait féminin. Voyons les perspectives que Greviloïne offre elle aussi sur le passé de la quête.

La belle apparaît à point nommé, au moment où la «Bestornée» voue Gauvain à la parfaite joie d'amour; et elle est précédée d'une imposante escorte:

> Ensi com la dame parloit,
> si sont entre les autres sors
> bien dusque a .XXX. vavasors,
> viel et floris, de grant aage.
> Mais il furent prodome et sage,
> que c'estoit del païs li miels
> et si i ot des plus biaus viels
> de tot le roiame a devise.
> Cascuns ot sorcot et cemise
> ridee et esperons a or
> et palefroi bauçant et sor
> a lorains, a arçons d'ivorie
> a or entalliés, a triforie
> v. 5756–5768.

Le silence entoure la description, qui déroule les fastes des trente vieux sages

[16] Même tactique que dans le *Chevalier au lion,* où *messire Gavains* – pour qui ce titre honorifique est souvent une propriété personnelle – se double de *messire Yvains,* le vrai héros de l'aventure (voir Jean Frappier: *Etude sur Yvain ou 'Le Chevalier au lion' de Chrétien de Troyes,* Paris, SEDES, 1969, p. 142–143).

en procession. Leur grand âge les institue garants de la vertu féminine, tandis que leur titre de vavasseurs et la solennité de leur parade groupée et en public les préservent des risques qu'ils encourent ailleurs, dans d'autres contes prompts à faire usage de ce genre de tutelle sénile pour mieux s'en moquer[17]. Beauté, vieillesse, sagesse hyperboliques, rien n'est laissé au hasard. En témoigne aussi l'évocation intemporelle et désexualisée de leur tenue et du harnachement de leurs palefrois. L'*or* qui dès leur sortie de la foule ponctue avec discrétion leur nom de *vavassors* se multiplie en éclats dorés jusqu'au scintillement qui illumine la graphie des derniers vers («s*or*cot», «*or*», «s*or*», «l*or*ains», «iv*or*ie»,«*or*», «trif*or*ie»), puis le champ de vision se resserre de cette collectivité anonyme à celle qu'ils escortent[18].

Voici la jeune fille, saluée par la louange d'usage: «C'est li plus bele / del mont!» Précédée de sa beauté, elle n'est identifiée qu'ensuite, non par son propre nom, mais par sa filiation: elle est «la fille Guengasoain». La description s'attache à son fouet tout d'abord, dont l'*or* continue de dorer les vers qui l'évoquent: une «c*or*giée […] a *or*, et d'*or* fu li baston / ou la c*or*giee fu noee». Puis vient le tour de la parure. Sans manteau et sans guimpe, elle s'avance dans une tenue de séductrice, en voie de dénudation. Voici que parade une féminité offerte, mais dont l'intérêt ne semble résider que dans la coiffure:

> Un capelet soltil, legier
> ot en son cief qui li tenoit
> ses crins, mais si tres beax estoit
> que molt le prissoient la gent
> et si n'estoit d'or ne d'argent.
> D'or ne d'argent, ce n'estoit mon,
> ains ert de l'uevre Salemon
> ne nus ne set dont il estoit.
> Li rois Hue, qui cier l'avoit,
> a la pucele le tramist.
> Il fu ses oncles et le mist
> en son cief por l'amor de lui.
> v. 5782–5793.

---

[17] Lai du *Vair Palefroi,* v. 955–1066 (éd. A. Langfors, Paris, Champion, 1980); dans un autre registre, *Amadas et Ydoine,* où le vieux gardien est solitaire: «Mult souvent ont en baillie / teus gens les dames a guier / et a conduire et a mener, / que mains est doutés hom de jors / que li jovenes en toutes cors» (éd. J. R. Reinhard, Paris, Champion, 1974, v. 4614–41). Sur le vavasseuren tant que type littéraire : Brian Woledge, «Bons vavasseurs et mauvais sénéchaux», dans *Mélanges offerts à Rita Lejeune,* II, Gembloux, Duculot, 1969, p. 1263–77.

[18] «Une pucele o aus avoit / si bele que nus ne la voit / qui ne die: «C'est li plus bele / del mont!», et c'est la damoisele / qui fu fille Guengasoain. / Desor un mur tient en sa main / une corgie a .III. botons / a or, et d'or fu li bastons / ou la corgie fu noee. / En un blïaut desafublee / et desliie cevalcot, / mais li lorains que ses muls ot / n'ert pas legiers por esligier» (v. 5769–81).

Humour du conteur, qui esquive le morceau de bravoure obligé – le portrait physique de la belle – en livrant une esquissequi ne s'intéresse qu'aux accessoires, et encore. Après avoir éludé le «lorain» de la mule par une négationqui joue sur les mots – «n'ert pas legiers por esligier»[19] – il procède de même pour le «capelet»,car la longueur de l'évocation masque là encore le manque de notations visuelles: elle cultive l'imprécision(le «chapel» désigne toutes sortes de coiffures), les négations successives (on sait surtout ce qu'il n'est pas), n'évoque aucun métal précis, fût-il le plus noble (ni «or», ni «argent») et tait toute couleur. «Nus ne set dont il estoit». Tout cela plonge le «capelet» merveilleux, sa nature, son origine, dans une sorte de hors-champ «faé». S'attarder sur lui crée un leurre qui escamote le portrait de la demoiselle, de telle sorte que la description décentrée et reportée sur ce qui la couronne, exalte une beauté par métonymie, et oublie sa chevelure, son visage, son corps. Ne demeurent de précis que des noms propres, celui de l'orfèvre – le «capelet» est ouvragé selon «l'uevre Salemon»[20] – celui du donateuraussi: il fut offert par son oncle, le roi Hue. Seule compte la périphérie: ce qui importe, c'est ce qui se détache de viril et de royal autour de ce portrait en creux.

Voilà une «pucele» absentée et sous tutelle: les trente «prodomes» qui l'encadrent actualisent l'autorité passée du père, Guengasoain, doublé de l'oncle, le roi Hue, et la mention de l'amour qui lie ce dernier et sa nièce renvoie un écho assourdi du motif incestueux selon lequel il faut tuer le père pour épouser la fille[21]. D'où l'insistance sur le «capelet» de cette demoiselle qui, bien qu'il soit «soltil» et «legier», se trouve littéralement chapeautée par ces deux ombres tutélaires remontant presque au temps du roi Salomon, et bien docile pour le moment, comme le confirme sa mise en laisse par un duo de vieillards:

> Des vavasors furent li dui
> plus viel et qui plus sage estoient
> encoste li, qui le tenoient
> par le frain, et tant l'ont menee
> qu'il l'ont par la resne tiree

---

[19] «Sa valeur n'était pas facile à estimer».

[20] Sur le sens et l'origine hypothétiques de l'*uevre Salemon* (méthode d'incrustation ou de gravure réservée à des matériaux précieux), ainsi que ses occurrences dans les textes des XII[e]-XIII[e] siècles: G.D. West, *'L'Uevre Salemon'*, *Modern Language Review*, 49, 1954, p. 176–182 et H. W. Lawton, *'L'Uevre Salemon'*, *Modern Language Review*, 50, 1955, p. 50–52.

[21] L'inceste demeure dans les limbes du récit. La raison invoquée par Guingasouain quant à son refus de marier Greviloïne tient à une question d'héritage: les terres sur lesquelles il a autorité – legs de la mère à la fille – lui échapperaient en cas de mariage (v. 5182–88). Sur les leçons divergentes du v. 5793 (ms. M) par rapport à son équivalent du ms. A où le *capelet* est porté par amour pour l'oncle et non l'inverse (A: «Ele le mist / en son chief por l'amor de lui»), voir May Plouzeau, «Le dur métier d'éditeur: réflexions à propos d'une *Vengeance Raguidel*», *Revue de linguistique romane*, 69, 2005, p. 597–622, partic. p. 601.

el camp a monsegnor Gavain.
«C'est la fille Guengasoain,
sire, font il, recevés la!
Ses pere, dont li cors gist la,
nos fist jurer qant il vivoit,
q'au chevalier qui l'ociroit,
qui que il fust, le donrïon
sans terme, qant nos verrïon
qu'il seroit mors oltreement.
Et il est mors: del sairement
qui fu fais, nos acuitons nos.
Ves ci la damoisele, et vos
en ferés vostre volenté.»
v. 5794–5811

Ce somptueux butin est conduit jusque sur le théâtre du combat, tandis que la rime conjoint avec solennité «monsegnor Gavain» et la «fille Guengasoain», comme un couple en passe de se former. Quant au discours des vavasseurs, il rappelle le serment qu'ils prêtèrent au père,selon lequel la fille serait donnée à son seul meurtrier; les verbes qui en précisent le contenu sont tous reportés à la rime, qu'ils couronnent au long de six vers prononcés d'un seul souffle. Enfin, leur conclusion s'ouvre sur une reprise anaphorique: «Nous devions la donner 'qant nos verrïon / qu'il seroit mors oltreement. / Et il est mors'»où s'abolit l'hiatus temporel, dès lors que le futur vu du passé s'accomplit dans le présent du trépas; et la proclamation de se clore comme elle a commencé, par le legs de la demoiselle toujours dépouillée d'identité propre: «Recevés la [...] vous en ferés vostre volenté».

A priori, cette femme-objet gardée sous tutelle a tout pour satisfaire le neveu d'Arthur, au vu de ses déboires antérieurs.

La hautaine figure solitaire de la dame de Gaut Destroit ne s'inscrivait dans aucun lignage; ni père, ni mari, ni fils. Elle régnait sans partage sur ses terres avec tout loisir de donner libre cours à son amour haineux pour Gauvain, lequel était poursuivi de sa rancœur pour avoir pris la tangente après avoir remporté le tournoi dont elle était le prix. Son ressentiment prenait la forme d'un traquenard muet tendu au cœur de la cité de Gaut Destroit. Le jour où Gauvain se présenterait, elle lui ferait admirer l'intérieur d'une chapelle abritant un luxueux tombeau par une fenêtre-guillotine qui aurait dû décapiter notre champion de l'esquive. La tueuse une fois vengée se serait tuée elle-même pour être ensevelie à ses côtés dans ce sépulcre parfumé[22].

A l'opposé de cette prédatrice, Ydain était à prendre[23]. Apparemment. Lors-

[22] Lire sur cet épisode: Stoyan Atanassov, *L'Idole inconnue, op. cit.*, p. 54–63.

[23] C'est là l'un des axes de lecture (à nuancer quelque peu) d'Isabel Castro et José Luis Cruz; lire «El comportamiento feminino y la logica del relato», dans *Raoul de Houdenc, 'La Venganza de*

qu'en forêt Gauvain accourait à ses cris et la trouvait traînée et battue par un inconnu, il la lui disputait comme un jouet à se passer de main en main (v. 3383–3449), mais une fois le combat terminé, la belle se jetait à son cou avec un mot corrigeant cette impression: «Dols amis, messire Gavains, / a vous me donne, à vous me rend!» lui disait-elle (v. 3538–3539). Ydain était moins à prendre qu'elle ne se donnait. Et pour cause: bien qu'elle retraçât pour Gauvain un début de configuration familiale, elle non plus n'était chapeautée par personne et régissait seule le château de l'Angarde. Une ombre paternelle la surplombait cependant, mais au passé. Après l'avoir sauvée, Gauvain apprenait d'elle que son tourmenteur – qui venait de lui tuer son chevalier dont le corps gisait là, à côté d'elle – lui avait déjà tué son père (v. 3392–93). Le meurtre de ce géniteur inconnu faisait à peine surface, évoqué par elle au détour de deux vers et noyé parmi d'autres exactions, mais les morts du père et de l'ami anticipaient l'avenir comme une version embryonnaire: Ydain cumulait déjà les deuils de la «Bestornée» et de Greviloïne.

Autrement dit, dans la rencontre de Gauvain et d'Ydain se dessinait l'esquisse de ce qui se passe en toute légalité dans l'ici et maintenant de la Vengeance: le meurtre du père revient au programme en termes de libération cette fois, puisque Guingasouain, père rapace et félon, refuse à sa fille toute union pour garder la mainmise sur son héritage[24]. Ainsi, une fois celui-ci disparu, le maintien sous tutelle d'une Greviloïne encore muette contraste avec l'autonomie des demoiselles du passé. Une fois l'aventure parvenue à son point de maturité, qu'elle soit couronnée par le don de cette docile héritière aurait de quoi séduire, puisque à l'évidence, tout converge vers une issue réparatrice où les rôles sexuels retrouvent une place convenue: la demoiselle dévolue à Gauvain est prise dans un réseau d'autorités masculines qui en garantissent l'innocuité.

Aucun mot ne relate la réaction du champion à cette arrivée. Il faut attendre le v. 5812 pour le voir ôter son heaume après le discours des vavasseurs, et accepter celle qu'ils lui offrent. Mais le portrait de Greviloïne réduit à ses accessoires peut-il faire oublier les dures leçons du passé?

Comme elle, les demoiselles qu'il rencontrait sur sa route étaient sans visage. A Gaut Destroit, l'amante mortifère n'était gratifiée d'aucun portrait, bien qu'elle se jugeât elle-même «asés bele» (v. 2269). Le récit privait Gauvain effrayé, comme le lecteur, du regard qui aurait pu jauger ses charmes. Silence absolu aussi sur ceux d'Ydain, sinon le fait que la demoiselle avait «le cief blont» (v. 3534). Silence, mais pour une autre raison: elle était pourvue de l'éclat topique de Guenièvre dans la *Charrette*, la reine au visage inconnu dont ne brillait que l'or fin de la chevelure. Aucun détail visuel, par exemple, dans l'instant de pure coquetterie où Ydain se pare après la nuit au château de l'Angarde:

Raguidel', publ. sous la dir. de Monica Margarit, Barcelone, PPU, 1987, p. 147–153.

[24] Thème évoqué par Monica Margarit, «El motivo de la muerte del padre y el rapto de la hija», dans *ibid.*, p. 155–164.

Yde s'atorne, Yde se vest
Yde se lie, Yde se lace,
Yde fait venir en la place
une mule bien afeltree.
v. 3744–3747.

Au cours de cet elliptique habillage rythmé par la scansion égoïste du nom, la mélodieuse fluidité des vers laisse entendre, d'Ydain, quelque chose de l'enlacement suave, quand elle travaille à ravir le cœur de qui la regarde. Le mutisme sur ses agréments s'expliquepar un effet de subjectivité: l'amour frappait Gauvain avec tant de violence que «s'el fust de vilain sanlant / u haute u basse u fauve o noire, / si l'amast il [...], voire, / puis que l'amors tocoit au cuer» (v. 3550–53). Cécité qui ne relevait pas d'une fascination pour ses qualités morales; elle demeurait sans monde intérieur. Le roman jouait de son opacité afin d'en préserver l'énigme, à l'exception de quelques vers assassins semés de loin en loin par le conteur, tel celui-ci: Gauvain le fol, l'ensorcelé était «cil qui plus l'amoit qu'ele n'amoit lui» (v. 3623). De cette volage qui n'allait pas tarder à le quitter pour un autre, le conte se bornait donc à dire que «molt estoit bele» (v. 3547), beauté que modulaient les mêmes suaves épithètes ressassées au long deson bref parcours aux côtés de Gauvain – «Ydain la bele», «la bele Ydain», «bele Yde», «Yde la bele»[25] – comme une inflexion lyrique tirée de quelque chanson de toile. Ce refrain n'allait disparaître qu'une fois la trahison accomplie, rayonnant une dernière fois avec dérision lorsqu'elle s'éloignerait en compagnie du Chevalier au Vit (v. 4588–4591).

«Le portrait éludé est tout aussi fréquent (si ce n'est plus) que le portrait complet, et il permet d'entretenir une incertitude qui fait de toute héroïne une merveille en puissance, fée ou déesse»[26]. La remarque vaut pour Ydain, il est vrai, et aussi pour Greviloïne, encore que chez celle-ci, cette absence apparaisse à double tranchant. Trop désincarnée pour les faire oublier, elle ne peut se mesurer aux pestes qui l'ont précédée, et ce d'autant plus que d'autres indices tempèrent l'optimisme de cette scène d'apparat.

Que penser du fait qu'elle se présente montée sur une mule comme Ydain (v. 3585, 3747, 3951), et en «bliaut, desafublee, desliie», munie de sa «corgiee» comme sa consœur de la *Charrette*[27]? Certes, toute connotation négative a disparu – pas de monture fauve fouaillée de coups de fouet – mais il n'empêche: dans la *Vengeance* comme dans la *Charrette*, ces solitaires qui du haut de leur mule

[25] V. 3630, 3646, 3728, 3737, 3863, 3928, 3958, 4101, 4397, 4506, 4507.

[26] Christine Ferlampin-Acher, *'Merveilles' et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Champion, 2003, p. 145.

[27] Ainsi, de la vengeresse de la *Charrette,* les mots vont à la 'Bestornée', l'apparence à Greviloïne.

félicitent leur champion s'avèrent bel et bien des tueuses, voire des coupeuses de têtes[28]. Or le cortège qui s'avance dans le *gaut* et tire son éclat du *blanc* de *l'ivoire* et du scintillement des *ors* et de l'*argent,* est baigné d'une luminosité particulière: celle de Gaut Destroit. Revenons au moment où la dame du lieu accueillait Gauvain avec aménité – il se cachait alors sous le pseudonyme de Keu – et lui montrait la chapelle pourvue de la fenêtre coupe-gorge par laquelle elle l'invitait à contempler son propre tombeau. Il brillait de tous ses feux, ce petit paradis funèbre fermé sur son autel d'*or* et d'*argent*, sur ses reliques encloses dans des châsses d'*or* et ses deux cors d'*ivoire* blanc remplis de baume répandant leur parfum (v. 2165). Là-bas aussi, les signifiants scintillaient dans l'éclat des *or*s, mais-dans un climat confiné, en attente de la fulguration du rasoir qui devait s'abattre «comme luix*ore*» – à la vitesse de l'éclair. Gauvain n'était plus alors qu'un rat pris à une «rat*ore*», une «ratière» magnifique. Et que penser de l'éclat qui dore le seul accessoire de Greviloïne donnant lieu à une description précise, cette «c*or*gie a .III. botons, / a *or*, et d'*or* fu li bastons / ou la c*or*gie fu noee»? Voilà que ce fouet mignon enjolive irrésistiblement les «corgies noees» qui à Gaut Destroit, servaient à torturer Gaheriet, ce double de Gauvain qui payait au prix fort – celui de sa défiguration – le tort d'être le frère de l'absent trop aimé (v. 2360, 2599).

Paillettes de souvenirs renvoyant au passé de la quête. Pour qui a bonne mémoire – parlons ici de la mémoire particulière de Gauvain –, l'éclat qui embellit la scène dans le *gaut* de sa victoire aurait de quoi jeter un froid.

Revenons pour conclure au vœu de la «Bestornée»[29]. «Icil Dex que Longis navra / honor et grant joie t'envoit / d'icele rien o qu'ele soit / que li tiens cuers desire plus!». Dans une optique rétrospective, la formule laisse filtrer en dépit de celle qui la prononce, une ironie cruelle. Le roman offrait à Gauvain en matière d'amoureuses un double échantillon empreint de toute la perfidie dont sait faire preuve l'éternel féminin. «Ja mais nule n'en amerai / de cuer», concluait-il avant de prendre la mer[30]. La fille de Guingasouain n'est-elle pas du reste affectée d'un nom aux curieuses consonances, qu'elle s'appelle *Greviloïne* (ms. M) où se lit une «*grevance*» synonyme de préjudice et de tourment, ou *Trevilonete* (ms. A) où affleure derechef une «*vilonie*» de *très* mauvais aloi, malgré la légèreté juvénile du diminutif? Autant d'ambiguïtés que le récit se dispensera de faire advenir au jour.

Face à elle, un champion qui fut bien près de la faillite, parvenu au terme d'une errance programmée d'un bout à l'autre par celui qui l'aura précédé sur la

[28] Voir Ydain, joyeuse et battant des mains à la mort du Chevalier au Vit (v. 4680–81).

[29] Sur ce personnage: Romaine Wolf-Bonvin, «La *Bestornée* et le 'coup de la nef': la merveille dans la *Vengeance Raguidel*», dans *Une étrange constance. Les motifs du merveilleux dans les littératures française et francophone.* Colloque international du 3 au 5 octobre 2002, University of Western Ontario, éd. Francis Gingras, Presses de l'Université Laval, 2006, p. 75–106.

[30] Ms. A, éd. Friedwagner, *op. cit.*, v. 4634–35.

voie d'un double fiasco: Keu. En fuyant Gaut Destroit, Gauvain avait beau rejeter la dépouille de son nom comme une vieille mue, on n'endosse pas une identité telle que celle du sénéchal sans en payer le prix. Aussi la suite de ses pérégrinations peut-elle se lire comme le salaire reçu pour y avoir recouru. Parce que la quête confirme la misogynie de Keu, dont les yeux furent dessillés avant lui en matière de duplicité femelle[31], et parce que l'impulsivité du sénéchal finit par le contaminer, dans la mesure où comme lui, il défie la lettre du mort et se rue en aventure après avoir négligé de prévenir qui de droit, et comme lui se retrouve défaillant, mué en piéton, symboliquement déchu de son statut de chevalier[32]. Quoiqu'il soit depuis longtemps laissé en arrière, c'est bien sa présomption qui nourrit l'élan de Gauvain vers l'ultime partie d'échecs, celle qui en Ecosse, se solde par le renoncement à Greviloïne. Et c'est à l'aune des félicitations que le «soleil des chevaliers» reçoit sans désemparer jusqu'à son retour à la cour d'Arthur, que l'on mesurera dès lors l'ironie ultime du roman.

Aussi la *Vengeance Raguidel* en choisit-elle un autre pour lui réserver la seule loyale amante de cette histoire. Yder, le «mescin» *au bras blessé*, peut dès lors apparaître comme un nouveau *Caraduel Briés Bras*. N'était-ce pas en effet ce que présageait obscurément le récit du messager de *la More* (de l'*Amor*?), lorsqu'il précisait à Gauvain que ce chevalier au bras mordu était le seul qu'avait honoré, à la cour, le test du «mantel mautaillé» (v. 3889–3909)? Et pour remonter au début du roman, n'était-ce pas déjà valoriser Yder que souligner le vif intérêt porté par Arthur aux anneaux, quand à peine monté dans la nef et penché sur le mort, il lui manipulait les doigts pour les lui retirer, si peu soucieux de la lance qui lui transperçait la poitrinequ'il ne la mentionnait même pas à ses barons? Que les bijoux le désignent comme le lauréat d'une aventure dont la recherche fut menée par un autre pourrait expliquer l'étrange changement de titre du ms. A, lui qui s'intitule *des Aniaus*[33], mais s'affiche comme le conte de la *Vengeance Raguidel* dans l'épilogue et l'explicit[34]. Mettre en scène un possible amoureux pour mieux s'en détacher – prendre le contre-pied des œuvres de Chrétien de Troyes – voilà ce que pourrait signifier l'écart qui se creuse du titre à l'explicit. Ce qui se joue des *Aniaus* à la *Vengeance Raguidel* témoignerait alors de la divergence d'un roman au départ dévolu à l'un – Yder, – mais qui aussitôt s'oriente à rebours du bon sens pour suivre l'autre – Gauvain, l'as de la divagation, avant de retrouver *in extremis* son véritable héros. Ainsi aura-t-il privilégié un itinéraire qui s'écarte du droit

[31] Sur les rapports mimétiques entre Keu et Gauvain au sujet des femmes, outre *L'idole inconnue*, *op. cit.*, voir Kristin L. Burr: «Romance Inside Out: Love, Chivalry, and Revenge in *la Vengeance Raguidel*», *Philological Quarterly*, 81, 1, 2002, p. 289–310, partic. p. 295–99.

[32] Comparer avec l'échec initial de Keu, v. 378–515.

[33] La bordure supérieure du folio portant le titre a été coupée trop bas, ne demeure que la moitié inférieure des lettres. Néanmoins, la lecture *Des Aniaus* ne fait aucun doute.

[34] «C'est li contes / de la Vengance Raguidel. / Nus nel porroit trover plus bel» (v. 6105–6106).

chemin de l'aventure, pour jeter sur elle ce regard oblique, ce regard de bais qui pour un peu, serait celui de la satire[35].

Bibliographie:

Amadas et Ydoine, éd. John R. Reinhard, Paris, Champion, 1974.

CHRÉTIEN DE TROYES: Le Chevalier de la Charrette, éd. Charles MÉLA, Paris, L.G.F., 1992.
: Erec et Enide, éd. Mario ROQUES, Paris, Champion, 1981.
: Le Conte du Graal, éd. Félix LECOY, Champion, 1979.

HUON LE ROI: Le Vair Palefroi, éd. Arthur Langfors, Paris, Champion, 1980.

MATHIEU DE VENDÔME: Ars versificatoria, éd. Franco Munari, dans Opera, vol. III, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988.

RAOUL DE HOUDENC: La Vengeance Raguidel
– éd. Mathias FRIEDWAGNER, Genève, Slatkine Reprints, 1975.
– éd. en ligne May PLOUZEAU, www.uottawa.ca/academic/arts/lfa.
– éd. Gilles ROUSSINEAU, Genève, Droz, 2004.

The Romance of Yder, éd. Alison ADAMS, Cambridge, D. S. Brewer, 1983.

ADLER, Alfred: «Sur quelques emprunts de l'auteur de la Vengeance Raguidel à Chrétien de Troyes», Romanistisches Jahrbuch, 11, 1960, p. 81–88.

ATANASSOV, Stoyan: «La conjointure dans la Vengeance de Raguidel», dans SCHEIDEGGER, Jean (éd.), Le Moyen Âge dans la modernité, Mélanges offerts à Roger Dragonetti, Paris, Champion, Genève, Slatkine, 1996, p. 49–63.
: L'Idole inconnue, Orléans, Paradigme, 2000.
: «L'Autre Monde comme une scène de quiproquo», dans HÜE, Denis, FERLAMPIN-ACHER, Christine (éd.): Le Monde et l'Autre Monde, Actes du Colloque arthurien de Rennes (8–9 mars 2001), Orléans, Paradigme, 2002, p. 15–35.

BURR, Kristin L.: «Romance Inside Out: Love, Chivalry, and Revenge in la Vengeance Raguidel», Philological Quarterly, 81, 1, 2002, p. 289–310.

FERLAMPIN-ACHER, Christine: 'Merveilles' et topique merveilleuse dans les romans médiévaux, Paris, Champion, 2003.

FRAPPIER, Jean: Etude sur Yvain ou 'Le Chevalier au lion' de Chrétien de Troyes, Paris, SEDES, 1969.

GRISWARD, Joël: «Ider et le Tricéphale: d'une aventure arthurienne à un mythe indien», Annales, 33, n° 2, 1978, p. 279–293.

KRAPPE, Alexandre H.: «Sur un épisode de la Vengeance de Raguidel», Zeitschrift für romanische Philologie, LXI, 1941, p. 135–143.

LACY, Norris : «Convention, Comedy, and the Form of La Vengeance Raguidel», Arthurian Literature, XIX, 2003, p. 65–76.

LAWTON, H. W.: 'L'Uevre Salemon', Modern Language Review, 50, 1955, p. 50–52.

PLOUZEAU, May: «Le dur métier d'éditeur: réflexions à propos d'une Vengeance Raguidel», Revue de linguistique romane, 69, 2005, p. 597–622.

SOUTHWARD, Elaine C.: «The Knight Yder and the Beowulf Legend in Arthurian Romance», Medium Aevum, XV, 1946, p. 1–47.

---

[35] Voir la personnification de la Satire vue par Mathieu de Vendôme: «Huic Satira, [...] oculis indirectis mentis obliquitatem testantibus» (*Ars versificatoria*, II, 6, éd. Franco Munari, dans *Opera*, vol. III, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988).

MARGARIT, Monica (éd.): Raoul de Houdenc. 'La Venganza de Raguidel', Barcelone, PPU, 1987.

WEST, G.D.: 'L'Uevre Salemon', Modern Language Review, 49, 1954, p. 176–182.

WOLEDGE, Brian: Bons vavasseurs et mauvais sénéchaux», dans Mélanges offerts à Rita Lejeune, II, Gembloux, Duculot, 1969, p. 1263–1277.

WOLF-BONVIN, Romaine: «La Bestornée et le 'coup de la nef': la merveille dans la Vengeance Raguidel», dans GINGRASFrancis (éd.) : Une étrange constance. Les motifs du merveilleux dans les littératures française et francophone, Colloque international du 3 au 5 octobre 2002, University of Western Ontario, Presses de l'Université Laval, 2006, p. 75–106.

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

БАН БИБЛИОТЕКА

La fontaine et le pin

Denis HÜE
Université de Rennes 2

La fontaine de Barenton a souvent été étudiée, dans le roman d'*Yvain* comme dans les textes qui ont précédé et suivi cette attestation: on connaît les vers du roman de *Rou* qui évoquent cet endroit, et l'utilisation qui en sera faite ultérieurement, dans plusieurs romans médiévaux, à commencer par le *Tournoiement Antechrist*[1]. Travailler sur ce motif narratif manque donc d'originalité *a priori*, et il est bien possible que tout en ait été dit; mais paradoxalement on oublie que la première occurrence de la fontaine de Barenton, dans le *Rou* de Wace, a pour fonction de mettre en perspective et d'opposer un merveilleux chrétien-normand noble, attesté par des témoins et par l'éclatante victoire d'Hastings qu'il annonce – il s'agit d'exalter les reliques insignes données par le pape et de souligner l'importance de la comète de Haley, annonciatrice de merveilles – à un pseudo-merveilleux païen-breton, dont la seule vertu est de susciter de la parole et de marquer l'inanité des revendications bretonnes, dévaluant ainsi le réel comme l'imaginaire[2]; on le voit, l'utilisation de ce motif de la fontaine participe souvent d'enjeux complexes où la simple subsistance de motifs folkloriques n'est pas la seule explication. Les vers de Wace:

> La alai jo merveilles querre,
> vi la forest e vi la terre,
> merveilles quis, mais nes trovai,
> fol m'en revinc, fol i alai;
> fol i alai, fol m'en revinc,

---

[1] Cf. à ce propos l'article de C. Connochie-Bourgne, «La fontaine de Barenton dans l'*Image du Monde* de Gossuin de Metz: réflexion sur le statut encyclopédique du merveilleux», dans *Mélanges Charles Foulon*, t. I, Rennes, 1980, p. 37–48. On se reportera avec profit aux pages éclairantes de C. Ferlampin-Acher sur la fontaine dans le roman de *Perceforest*, qui est un avatar de la fontaine de Chrétien: *Fées, bestes et luitons, croyances et merveilles*, P. U. Paris-Sorbonne, 2002, p. 99–106.

[2] J'ai développé ce point dans un article à paraître aux P.U. Rennes «Présence des Bretons dans quelques chroniques normandes», Colloque de Cerisy-la-Salle *Bretons et Normands au Moyen Âge, Rivalités, malentendus, convergences*, 5–9 Octobre 2005.

folie quis, por fol me tinc. [3]
trouvent leur écho dans ceux de Calogrenant;
Ensi alai, ensi reving ;
Au revenir por fol me ting.
Si vos ai conté come fos
Ce c'onques mes conter ne vos.
(v. 575–78)[4]

L'intertextualité qui lie ces deux passages a été souvent relevée, et contribue à faire de la merveille une forme de la folie, à reléguer la fontaine de Barenton au rang des fables et des récits inutiles; mais indépendamment de sa réutilisation dans des œuvres postérieures à celle de Chrétien, il est clair qu'un récit comme celui de Calogrenant la dévalorise, certes; mais en exploite une série de caractéristiques tout au long du roman, qui finissent par le constituer comme une sorte de point focal, autour duquel tous semblent devoir se retrouver; lieu de la folie, lieu de la merveille, il est bientôt neutre, en même temps qu'il va se charger de nouvelles inflexions et révéler de nouvelles facettes du roman. Mais, à y regarder de près, ce n'est pas seulement la fontaine qui joue un rôle déterminant dans le roman, mais l'ensemble complexe des éléments qui connotera le merveilleux dans un premier temps, pour se banaliser ensuite au moins en apparence. La fontaine n'est qu'une appellation métonymique de l'ensemble des éléments qui définissent le lieu: le chemin, la place, la fontaine, l'eau qui bouillonne ou qui tombe à verse, oiseaux, combat … Situés à ce point récurrent de la narration, ils vont contribuer à la faire progresser et à lui donner son sens; il importera de montrer comment ce lieu topographique n'est pas un lieu commun, et d'en dégager les divers enjeux.

L'aventure et la merveille: prémisses d'une déception

C'est en termes d'aventure et de merveille que Calogrenant s'enquiert de ce qui sera le but de son voyage:

Or te pri et quier et demant,
Se tu sez, que tu me consoille
Ou d'aventure ou de mervoille.
(v. 362–364)

Il semble pendant quelques lignes devoir être le héros de ce roman consacré aux vrais amants: n'est-il pas le dernier de la liste, n'est il pas le seul dans une suite d'énumérations qui associe par paires les chevaliers entre eux?

[3] Wace, *Rou*, éd. A. J. Holden, Paris, Picard, S. A. T. F., 1971–974, v. 6387–98.

[4] Les références à *Yvain* renvoient au ms Guiot, ms H, dans la transcription qu'en propose P. Kunstmann, sur le site du Français Ancien.

A l'uis de la chanbre defors
Fu Didonez et Sagremors
Et Kex et messire Gauvains,
Et si i fu messire Yvains
Et avoec ax Qualogrenanz,
Uns chevaliers mout avenanz, (v. 53–58)

Didonnet et Sagremor dont le nom rime avec *defors* ne seront présents qu'au titre de témoins, rendus extérieurs à l'aventure; plus près et participant à celle-ci, Keu et Gauvain, bien sûr, mais alors que Keu figure comme le héros improbable, la rime Gauvain/Yvain annonce la suite du roman; c'est Calogrenant seulement qui a cependant droit à deux vers, et qui est le narrateur de cette histoire. Qu'il s'agisse d'un récit à sa honte constitue un premier effet de résonance avec l'histoire développée dans le roman en contrepoint de la *Charrette*, et l'auditoire ou le lecteur d'un tel récit peut accepter Calogrenant comme figure héroïque. Qu'il cherche alors aventure ou merveille est plausible et nous situe dans une sorte de première dynamique du roman, puisque c'est cela que cherchera aussi Yvain.

Les deux mots prennent une dimension programmatique qui ne sera dénoncée que plus tard, et ouvrent surtout sur la première description de la fontaine, par le vilain monstrueux qui, après l'entrée en Brocéliande, et la nuit chez un vavasseur anormalement fortuné, constitue un signe supplémentaire de l'intrusion dans le monde du merveilleux; la merveille ne se décèle que parce qu'elle est décrite et nommée comme telle, c'est d'abord un objet de langage. Toute la stratégie du romancier vise à susciter une attente et à la combler – et au-delà: le choix d'une double description de la fontaine permet à Chrétien de jouer sur la description qu'en fait le vilain, dont les manques, seront comblés par la description parallèle qu'en fait Calogrenant. Mais il est évident que la fontaine n'aura pas épuisé ses merveilles à la suite de ces deux descriptions, dans la mesure où ce lieu, que les personnages retrouvent tout au long du roman, va non seulement changer dans le regard que l'on porte sur lui, mais aussi dans les éléments qui le caractériseront.

.I. santier qui la te manra. Tote la droite voie va, Se bien viax tes pas anploier, Que tost porroies desvoier : Il i a d'autres voies mout.	a) sentier difficile mais droit	
La fontainne verras qui bout, S'est ele plus froide que marbres. Onbre li fet li plus biax arbres C'onques poïst former Nature. En toz tens sa fuelle li dure, Qu'il ne la pert por nul iver. Et s'i pant uns bacins de fer	b) fontaine c) arbre d) bassin, d'or ou	Quant l'arbre et la fontainne vi. Bien sai de l'arbre, c'est la fins, Que ce estoit li plus biax pins Qui onques sor terre creüst. Ne cuit c'onques si fort pleüst Que d'eve i passast une gote, Einçois coloit par desor tote.

A une si longue chaainne Qui dure jusqu'an la fontainne. Lez la fontainne troverras .I. perron, tel con tu verras ; Je ne te sai a dire quel, Que je n'en vi onques nul tel ; Et d'autre part une chapele, Petite, mes ele est mout bele.	de fer e) le perron d'émeraude f) une chapelle[5]	A l'arbre vi le bacin pandre, Del plus fin or qui fust a vandre Encor onques en nule foire. De la fontainne, poez croire Li perrons ert d'une esmeraude, Perciee ausi com une boz, Et s'a .iiii. rubiz desoz, Plus flanboianz et plus vermauz Que n'est au matin li solauz, Qant il apert en oriant. Ja, que je sache a esciant, Ne vos an mantirai de mot. La mervoille a veoir me plot
S'au bacin viax de l'eve prandre Et desus le perron espandre, La verras une tel tanpeste Qu'an cest bois ne remanra beste, Chevriax ne cers ne dains ne pors, Nes li oisel s'an istront fors[6]; Car tu verras si foudroier, Vanter, et arbres peçoier, Plovoir, toner et espartir	g) tempête et orage spectaculaires h) après la tempête, l'arbre aux oiseaux	De la tanpeste et de l'orage, Don je ne me ting mie a sage, […]. Mes trop en i verssai, ce dot; Que lors vi le ciel si derot Que de plus de .xiiii. parz Me feroit es ialz li esparz […] Vi sor le pin toz amassez Oisiax, s'est qui croire le vuelle, Qu'il n'i paroit branche ne fuelle Que tot ne fust covert d'oisiax; S'an estoit li arbres plus biax; […]
Que, se tu t'an puez departir Sanz grant enui et sanz pesance, Tu seras de meillor cheance Que chevaliers qui i fust onques. (373–405)	i) arrivée du chevalier	Tant i fui que j'oï venir Chevaliers, ce me fu avis, […] Vint plus tost c'uns alerions, Fiers par sanblant come lions (410–486)

Il importe de déterminer le thème sur lequel Chrétien va pouvoir organiser ses variations:

[5] On pourra rapprocher ce bestiaire évoqué par le vilain de celui que mentionne Wace :

> la seut l'en les fees veeir,
> se li Breton nos dient veir,
> e altres merveilles plusors ;
> aires i selt aveir d'ostors
> de grant cers mult grant plenté… (v. 6387–91)

Ce sont les cervidés qui restent, les rapaces ont disparu.

[6] On ne trouve pas de chapelle dans le Mabinogi d'Owein et Lunette est emprisonnée dans un «vaisseau de pierre» (*Les Mabinogion, contes bardiques Gallois*, éd. de l'Arbre double, 1979, p. 188). On voit ici un exemple de la christianisation du conte dans la version de Chrétien de Troyes, christianisation toute relative dans la mesure où la chapelle n'a pas de rôle religieux.

On le comprend, ce qui me retiendra ici n'est pas le détail des éléments de la fontaine, dont de nombreux critiques ont pu relever les caractéristiques merveilleuses, et la généalogie[7]: il s'agirait alors de s'occuper de la fontaine comme d'un objet réel, alors qu'il s'agit bien probablement, dans la perspective de Chrétien, d'un objet textuel. La mise en parallèle de ces deux textes souligne l'art de Chrétien de Troyes, qui sait ménager des progressions dans l'étonnement du chevalier et du lecteur; on sait par exemple que le fer est rare dans la société rurale du XII^e^ siècle, constituant ainsi une sorte de superlatif pour un paysan, alors que seul l'or peut retenir l'attention d'un chevalier *fervestu*. Mais cette attention au prix et à la rareté des choses se double d'une distraction de Calogrenant; celui-ci élude quelques éléments essentiels cependant de la description, puisque le bouillonnement de l'eau ne suscite en lui ni étonnement ni remarque, et l'admiration qui lui fait détailler le perron d'émeraude et de rubis lui fait gommer absolument la petite chapelle pourtant «moult bele». Calogrenant choisit dans ce qu'il voit, et son choix sélectif délimite une merveille, sans mieux l'appréhender pour autant. La chapelle s'est effacée de son regard; de même, le vilain rencontré soulignait l'absence des oiseaux pendant la tempête; c'est leur retour et leur chant polyphonique que relèvera Calogrenant; faut-il donc que le vacarme d'un orage se soit apaisé pour qu'il écoute ce qu'il n'entendait pas auparavant? Ce qui légitime les longues citations qui précèdent, c'est la présence indiscutable d'un certain nombre d'éléments inégalement repris, à commencer par le chemin malaisé, préliminaire nécessaire à la découverte de la fontaine, qui semble figurer comme une constante chez le vilain comme chez Calogrenant ou Yvain. On pourra noter la disparition de cette mention lors de l'arrivée d'Arthur, qui se contente de faire route avec toute sa maisonnée, à travers la forêt, sans que les routes soient pour lui désormais difficiles et pleines de ronces.

Le discours de Calogrenant est trop habilement agencé – ne se termine-t-il pas par l'arrivée d'Esclados le Roux, qui est justement présenté comme un *lion* bien proleptique? – pour qu'il ne faille pas y voir le projet attentif de Chrétien; ce sont les limites du personnage qui entravent sa perception des choses, et il se caractérise par le goût de la richesse et de l'aristocratie – c'est un pin, arbre aristocratique par excellence, qu'il identifie, ce sont des pierres précieuses.

Yvain ou *le Chevalier au lion*, les manuscrits proposent les deux noms, raconte les aventures d'un chevalier qui portera successivement ces deux noms; on sait que Chrétien propose ici, en quelque sorte, un roman d'apprentissage, et s'efforcera de nous faire suivre les étapes de l'éducation du personnage. Meilleur chevalier car plus pugnace que Calogrenant, il n'est pas aussi courtois, et devra progresser tout au long du roman. La merveille de la fontaine lui échappe, et il n'y voit qu'une occasion de briller par un fait d'arme dont on verra qu'il est secondaire dans sa quête – même s'il est déterminant dans le récit.

[7] Cf. par exemple Ph. Walter, *Canicule, essai de mythologie*, Paris, Sedes, 1988.

La fontaine ne peut pas nous être présentée par Yvain – on verra plus loin comment il la perçoit; elle ne peut pas, non plus, l'être par un Chrétien de Troyes omniscient qui annoncerait ainsi l'objet du roman – outre que cela aurait un côté balzacien bien anachronique, cela donnerait à la fontaine une réalité objective définitive.

Ce n'est que par réfraction que peut se mettre en place le merveilleux, dans une présentation au moins en deux temps, qui annonce, fait attendre et dévoile enfin. Le procédé est manifeste dans une œuvre postérieure, la traduction française des *Otia Imperiala* par Jean d'Antioche: habituellement, le scribe du Manuscrit compose son texte de façon très régulière. Après avoir sauté une ligne, il commence par donner une suite d'informations tout à fait crédibles et anodines, mais dont la neutralité même met en état d'attente:

Unes pommes naissent en Sodome, qui sont belles a veoir et vont croissant comme aultres pommes en leur sayson [8].

À la ligne, le scribe écrit, en majuscules et à l'encre rouge, «MERVEILLE». Après cette coupure seulement, il nous dévoile l'exceptionnel de son récit:

Et quant elles sont bien mures et l'en les brise, elles gettent fumees et estincelles [9].

Le procédé utilisé par Chrétien est comparable. Des deux descriptions de la fontaine, celle que propose le vilain garde sa vraisemblance, et seule celle de Calogrenant va souligner le côté inouï de la fontaine. Deux temps distillent ainsi la gradation, tout en conservant l'effet de miroitement, d'imprécision que Calogrenant, témoin oculaire, ne peut dissiper: il ne nous parle pas de la chapelle, par exemple, dont par le vilain nous savons cependant qu'elle existe, et que nous retrouverons plus loin. C'est que, non content de travailler en deux temps, Chrétien enchâsse les discours rapportés de façon à renforcer ce flou de la description: Chrétien nous raconte que Calogrenant raconte ce que lui a raconté le vilain.

Réfraction, miroitement, gradation, la fontaine est essentiellement chose de parole, construction verbale qui souligne son irréalité, son éloignement du monde réel. Elle devient, par la présentation qu'en fait le roman, à la fois un lieu topographique, sur lequel on se penchera plus bas, et un lieu de l'imaginaire, une sorte d'emblème autour duquel s'articuleront non seulement les aventures d'Yvain, mais aussi les étapes de son cheminement intérieur.

La fontaine est ainsi, d'abord, le lieu d'une écriture, celui d'une rédaction diffractée en plusieurs facettes ; mais aussi, d'elle s'écoule toute la trame du récit. Surtout, elle marque à son tour une frontière supplémentaire: on sait combien le texte multiplie les étapes, les passages de la cour arthurienne au monde de Brocéliande. La forêt, le château – isolé, mais aussi par là même frontalier – le vilain

[8] Le texte est inédit et il n'en existe qu'un seul manuscrit , Ms BnF fr 9113, f 191v.
[9] *Ibid.*, f 192.

monstrueux, la fontaine enfin multiplient les séparations, et amènent le lecteur – ou l'auditeur – à bien comprendre que l'on est là dans un autre monde, d'une autre coutume, d'une autre loi.

C'est que – et maintenant se comprend mieux l'échec de Calogrenant – la fontaine n'est pas que le lieu d'une aventure ou d'une merveille: elle est l'ouverture sur un monde différent, sur une coutume, sur l'amour. La fontaine représente le premier accès à Laudine, et il sera gardé par son champion.

Cela, le personnage d'Yvain ne semble pas le comprendre. Il a, à l'égard du récit de Calogrenant, une attitude très lignagère, familiale – il s'agit de venger son honneur[10] – et un peu égoïste: il s'agit de conquérir le prestige d'avoir vaincu le chevalier de la Fontaine, et non pas d'admirer la merveille; on peut comparer à l'attitude d'Yvain celle du roi, qui jure:

> qu'il iroit veoir la fontaine
> ja einz ne passeroit quinzaine
> et la tempeste et la mervoille ...
> (v.663–65)

La seule chose que voit Yvain, c'est la bataille, qu'il a peur de se voir confisquer par Keu. Il y a, dans l'attitude bornée de ce guerrier d'élite quelque chose de la naïveté de Perceval: insensible à la beauté, il fonce avec la subtilité du soldat en commando, et le projet de voyage à la fontaine ressemble à un timing d'État-Major: le lieu, les étapes sont mentionnés avec rigueur, et la seule interversion porte, justement, sur la merveille, la chose à laquelle il est le plus étranger:

> Puis verra, s'il puet, le perron,
> et la fontaine, et le bacin,
> et les oisiax desor le pin;
> si fera plovoir et venter.
> (v.712–15)

Le cheminement est difficile, et de nombreux vers insistent sur la difficulté du jeune homme à parvenir ne serait-ce qu'au logis du vavasseur[11]: la diversité des lieux géographiques, monts et vallées, la variété des végétations, grandes forêts ou ronces, la difficulté du chemin même soulignent l'aspect lointain et déshérité de cette fontaine que l'on veut trouver; l'hospitalité du vavasseur est plus généreuse encore, la jeune fille plus belle, le vilain plus monstrueux – c'est à son propos que le mot de merveille intervient pour la première fois dans le passage: tout cela accentue s'il en était besoin la véracité du récit de Calogrenant, et même son souci de rester en-deçà de la réalité. La réalisation du projet d'Yvain correspond à l'idée

[10] Cf. 587 : «g'irai vostre honte vangier».
[11] V. 760-767.

qu'il s'en est faite: il n'est pas question de la beauté du lieu, qui est expédiée en un vers «si vit quan qu'il voloit veoir »[12], et l'on s'attend simplement au combat, de pied ferme. Pour cela, il importe simplement de déclencher la merveille:

> Et maintenant vanta et plut
> Et fist tel tans con faire dut.
> (v. 803–804)

Tout cela est mécanisé et Yvain a une capacité à défaire la merveille pour simplement l'instrumentaliser. Seul le chant des oiseaux, admirable, appelle à nouveau l'adjectif: «joie merveilleuse »[13] ; le mot semble qualifier de fait l'ensemble de ce qui concerne l'épisode, en attente du mot à la rime suivant «perilleuse» chargé par métonymie d'annoncer le combat qui vient. Même les invectives usuelles, autant dans la réalité que dans la topique littéraire sont supprimées, pour laisser la place à la violence du combat. On se rappelle que dans le récit de Calogrenant, la dernière occurrence de la fontaine est consacrée à ce moment où le héros malheureux s'assoit, vaincu et sans cheval, avant de rebrousser chemin à pied vers le logis de son hôte. Cette dernière occurrence de la fontaine ne sera évidemment pas présente dans le cas d'Yvain, dont le combat s'achève en poursuite jusqu'au château d'Esclados: élément s'il en était besoin qui souligne la victoire du jeune chevalier.

Dès qu'Yvain aura conquis sa dame, la fontaine prendra un autre statut, puisqu'il s'agira désormais d'un de ses biens qu'il importera de défendre, ce qui arrive peu après le mariage, pour accueillir Arthur et sa cour. Ainsi l'objet merveilleux, dès qu'il est possédé, perd-il toute vertu particulière pour devenir une sorte de porte d'entrée, d'accès au domaine de la Dame de la fontaine.

Défendre la dame et la fontaine

C'est d'ailleurs une partie importante de l'argument de Lunette, qui pour convaincre sa maîtresse n'hésitera pas à parler de la venue du roi Arthur comme d'une conquête, soulignant même:

> Vos deüssiez or consoil prendre
> De vostre fontainne desfandre,
> Et vos ne finez de plorer !
> [...]
> Et li rois vient a si grant ost
> Qu'il seisira tot sanz desfansse.
> (v. 1625–7, 38–39)

[12] V. 801.
[13] V.807.

Rien dans les propos du roi ne permettait de discerner une volonté de conquête, puisque son projet annoncé est simplement de voir «la fontaine, [...] / Et la tempeste et la mervoille» (v.663–665). On peut penser que c'est sur le registre de la crainte que joue Lunette: la fontaine est dans son discours métonymie du fief de la Dame, c'est elle qu'il faut défendre: l'expression «de vostre fontainne desfandre» réapparaîtra à deux reprises, parfois textuellement comme au (v. 1849), parfois modifié, (v. 2034); et symétriquement le lieu lui-même est nommé différemment: c'est «au perron et a la fontainne» que doit venir Arthur et sa cour. Dans toute la négociation que mènera Lunette, dans toutes les paroles, c'est simplement de la fontaine qu'il est question, et c'est la question déterminante que Laudine posera à Yvain :

> An tel que plus vos aim que moi ;
> En tel, s'il vos plest, a delivre,
> Que por vos vuel morir ou vivre.
> – Et oseriez vos enprandre
> Por moi ma fontainne a desfandre ?
> – Oïl, voir, dame, vers toz homes.
> – Sachiez donc, bien acordé somes ».
> (v. 2030–36)

Dès lors, la fontaine perd pour Yvain – si elle l'a jamais eu – son caractère merveilleux: il a réussi l'aventure, qui se conclut par une nuit d'amour. Le merveilleux se déplace vers un nouveau motif, celui de l'anneau: anneau magique que lui confie Lunette, anneau conjugal que lui reprendra Laudine ultérieurement[14].

L'arrivée de la cour du roi Arthur à la fontaine est la dernière visite de «curiosité» faite par un personnage, et elle n'est pas innocente. Le roi et sa cour s'acheminent vers «la mervoille / de la fontaine et del perron»[15], mais l'itinéraire est parasité par le discours de Keu, qui se veut négatif et fielleux, mais en fait devient une sorte de louange d'Yvain:

---

[14] La psychanalyse peut montrer d'ailleurs que la fontaine, comme l'anneau, sont des symboles féminins: Yvain, époux de Laudine, est maître de la fontaine et possesseur de l'anneau, ce qui, symboliquement, peut revenir au même; l'attaque contre la fontaine, qui revient à dévaster le pays de la Dame de la Fontaine, doit être comprise comme un viol, une forme cosmique de défloration. Mais le désir amoureux est lui-même lié à un interdit, qui est celui de s'attarder aux tournois, on peut retrouver une constante dans l'interdiction de s'approcher de la femme à de certains moments du mois, motif transformé ici dans une perspective littéraire, et ayant, de démarquage en démarquage, perdu le rapport «mensuel» de la chose – au nom de Lunette près, explicitement associée à la lune lors de son «flirt» avec Gauvain – Gauvain lui-même comparé au soleil par Chrétien de Troyes (v. 2396 *sq.*), et durablement associé à l'astre, puisqu'on le retrouve comme guerrier solaire dans *La mort le roi Arthur*, à la force croissante puis déclinante avec le jour ...

[15] V. 2173.

Molt a entre malvés et preu,
que li malvés antor le feu
dit de lui une grant parole,
si tient tote la gent por fole
et cuide que l'en nel conoisse
Et li preuz avroit grant angoisse
S'il ooit dire a autrui
Les proesces qui sont an lui ...
(v.2191–98)

Cette louange touchera son but lorsque, après la joute, Keu sera désarçonné et Yvain se fera reconnaître: les buts que s'était fixés le héros sont atteints: rabattre la violence verbale de Keu, et triompher dans l'aventure de la fontaine.

Ce qui veut dire, d'une certaine façon, supprimer l'écart entre le signifiant et le signifié: possesseur de la Dame, Yvain est le maître de la Fontaine, qui ne signifie plus qu'elle-même, n'ayant pas à simultanément renvoyer à un sens ou un objet second.

Celle-ci n'est plus alors qu'un lieu, une sorte de point de contact entre l'univers arthurien et celui de Laudine, celui où peut se manifester la force du chevalier et éclater son triomphe. Mais, dans la plénitude de ce triomphe chevaleresque, la femme est absente. C'est dans le château que se déroulera la fête, fête des apparences et de la séduction, avec le ballet amoureux qu'entretiennent la plupart des protagonistes secondaires, ballet sans suite, puisqu'aussi bien le soleil ne peut se retrouver durablement avec la lune, et que Gauvain n'aura qu'une rapide passade avec Lunette: l'un et l'autre versatiles, *lunatiques*. La courtoisie, l'art des belles paroles et de l'expression policée, ne peut accéder à la qualité supplémentaire que réclame l'amour.

C'est ce qui apparaîtra dans les épisodes suivants: l'infidélité d'Yvain est juste la manifestation de la discordance entre les deux mondes de la cour et de l'Amour – ils avaient été annoncés comme les pôles du récit dès les premiers vers du roman: Arthur à sa cour, Amour dans son «couvent»[16], l'un ouvert au monde, l'autre clos sur lui-même. Yvain préfère courir le monde, s'attacher à la gloire facile des tournois, et perdre l'amour de sa dame, dont il ignore le prix. S'il y a un symbolisme féminin de la fontaine et de l'anneau, le symbolisme masculin de la lance et du tournoi est évident; Yvain a choisi le côté des hommes et délaissé celui des femmes; le combat stérile s'oppose à la fécondité de la conjonction avec

[16] Le mot de couvent, s'il renvoie en ancien français à un regroupement, cour, ordre de chevalerie, a bien sûr aussi le sens religieux que nous connaissons. L'image d'un ordre des amoureux semble courir souterrainement dès ce texte; éventuellement relayée par le *Roman de la Rose*, elle prendra toute son ampleur dans *L'amant rendu cordelier a l'Observance d'Amours* attribué à Martial d'Auvergne. N'oublions pas qu'une des premières règles d'un couvent est justement le vœu d'obéissance: c'est lui qu'enfreint Yvain en oubliant de retourner dans le délai prescrit au château de Laudine. Mais la chose serait aussi recevable d'un vœu chevaleresque.

le monde féminin; l'homosocialité du combattant s'affirme comme contre-nature. Il importe alors qu'Yvain se défasse de son statut humain, retrouve dans sa plus grande nudité la nature pour renouer sa relation à la femme, et reconquérir, virilement, un équilibre dont il avait méconnu le prix. De là la folie, la chute d'Yvain et son lent rachat. Ce n'est qu'après avoir mené son premier combat contre le comte Alier et s'être attaché le lion qu'Yvain reviendra à la fontaine. Sa puissance militaire a été mise au service de la dame de Noroison, au service du faible qu'était le lion. Il n'agit plus comme attaquant, mais comme défenseur. Le combat n'a plus pour fonction de prouver un peu vainement une puissance, mais de servir une justice et un équilibre où les faibles doivent être défendus.

Le lion à la fontaine, Lunette à la chapelle

Le retour à la fontaine d'Yvain ressemble au premier voyage de Calogrenant. Il ne la cherche pas comme auparavant, il la découvre «d'aventure»[17]. Comme si le lieu crucial ne pouvait survenir à l'occasion d'un dessein précis, mais seulement quand il en est temps[18]. Le décor est alors rappelé, dans le désordre, mentionné comme si on le connaissait:

> ... Tant qu'avanture a la fontainne
> desoz le pin les amena.
> Las ! par po ne reforsena
> Mes sire Yvains, cele foiee
> Quant la fontaine a aprichiee
> et le perron, et la chapelle.
> (v. 3482–87)

Il importe toutefois de constater que la chapelle qui est présentée ici avec une belle assurance et figure à la rime, comme si elle était un des éléments habituels du lieu, n'avait pas été mentionnée depuis la description du Vilain. Elle aura un rôle particulier, et sa présence «en pierre d'attente» depuis plus de 3000 vers, va se justifier ici. Mais avant que la prisonnière de la chapelle se manifeste, c'est la douleur mortelle d'Yvain qui va éclater: la tempête qui a brouillé son cerveau[19] se renouvelle auprès de la fontaine, et le sang qui s'écoule près du perron rejouent la merveille initiale, dans un désordre tout intérieur. Le merveilleux n'a plus d'importance dans ce passage: le lieu seul est comme la manifestation de l'échec d'Yvain, et c'est cela qui dans un premier temps va caractériser la fontaine à ses yeux.

[17] (v. 3482–3) On le voit, le mot est proche de celui qu'avait employé Calogrenant devant le vilain (cf. v. 360 *sq*).

[18] Je pense à la procession du Graal dans le *Perceval*, qui se reproduit – au moins dans les suites – au moment où le héros est digne de poser les questions.

[19] V. 2804–5: 2804. Lors se li monte uns torbeillons /2805. El chief, si grant que il forsane...

On a largement insisté sur l'identification du lion et d'Yvain, qui relève d'une démarche complexe, où la symbolique et l'héraldique ont leur part[20]. Il me paraît important de souligner toutefois que le lion complète et met en forme lors du retour à la fontaine la pulsion suicidaire d'Yvain. Celui-ci s'évanouit et se blesse malencontreusement de son épée[21], alors que le lion va lui-même mettre en scène son suicide; y a-t-il une autre possibilité, alors qu'Yvain est à la fois le défenseur et l'agresseur de la fontaine, de respecter la mission qui lui incombe? L'interdit du suicide, en évitant une scène réaliste, permet de reporter sur l'animal la souffrance du héros, et de lui attribuer la valeur suffisante et un peu distanciée, symbolique et non dramatique.

Cette mort fictive a ici un rôle essentiel, celui de ramener le héros à la conscience de sa faute. Ayant avec l'amour de sa dame perdu la raison et les valeurs chevaleresques, il n'a dans un premier temps recouvré que ces dernières, et c'est la fontaine qui lui rappelle l'amour perdu, la fontaine qui est nommée très explicitement «les choses ma dame »[22] et fonctionne non seulement comme un objet mnémonique, mais comme une sorte de métonymie. Le long monologue d'Yvain à ce moment est en fait, en même temps que la manifestation après l'acte – manqué – de pulsion suicidaire, la perception d'un manque, d'une absence, la prise de conscience du bonheur amoureux, qui se cristallise dans les dernières paroles d'Yvain:

> Des joies fu la plus joieuse
> cele qui m'ert aseüree;
> mes molt ot petite duree.
> Et qui ce pert par son mesfet,
> n'est droit que boene aventure et.
> (v.3550–54)

La «joie» dans le vocabulaire courtois est l'expression même de la jouissance amoureuse, aussi bien affective que proprement sexuelle; c'est la récompense accordée au fin amant, la forme suprême du bonheur. Yvain ne peut parler d'elle qu'au passé, mais en même temps, il mesure pour la première fois semble-t-il, ce qu'il a perdu[23]. Il est caractéristique de voir que ce constat d'échec amoureux

---

[20] J'ai tenté de développer ce point dans mon article «De quelques transformations animales», Colloque d'Aix, *Magie et illusion au Moyen Âge, Senefiance* n°42, 1999, p. 233–253.

[21] Il n'est que de reprendre le texte pour prendre conscience de l'invraisemblance de la scène (v. 3491 *sq*): l'épée, qui sort bien du fourreau, s'en dégage et va de sa pointe blesser le cou d'Yvain. Il faut, en toute logique, qu'elle se retourne, ou qu'Yvain lui même se soit retourné... Pour une analyse détaillée du passage et une remise en perspective par rapport à la littérature du XIIe siècle, cf. M.-N. Lefay-Toury: *La tentation du Suicide dans le roman français du XIIe siècle*, spécialement, p. 92–135.

[22] V. 3527.

[23] On sait combien la folie d'Yvain participait d'une déchéance *sociale*: c'est le manquement à

aboutit à une considération sur l'aventure. Le fait qu'elle soit «bonne» appelle quelques remarques: cela peut signifier, dans la tradition du monde arthurien, qu'elle participe à l'ordre du monde et contribue à l'améliorer. Cela peut signifier aussi qu'elle sera proportionnée à la valeur du chevalier.

Ainsi pourrait-on expliquer la suite des combats périlleux où se trouve engagé Yvain: incapable de vaincre seul, il a besoin de l'aide du lion pour venir à bout de ses adversaires. Si le mari de Laudine est submergé par ses ennemis, c'est bien qu'il ne peut avoir de «boene» aventure – s'il vainc toutefois, c'est que sa cause est juste, et que son choix moral devant le combat du lion et du serpent permet une aide surnaturelle.

Enfin, il est bon de comparer ce texte aux paroles de Calogrenant citées au début de ce texte. L'un cherchait la merveille, l'autre a perdu la joie, le «joy» courtois: la vraie merveille, le vrai élément inouï reste l'amour – depuis des millénaires, l'homme n'a pas fini de découvrir cette nouveauté. On voit comment le prix de la chevalerie dévie de la simple valeur militaire à la conscience de dimensions plus hautes, plus courtoises. C'est le retour à la fontaine qui permet un nouveau démarrage de l'action, et renoue avec la première partie, amoureuse, du récit.

Mais le passage à la fontaine, en même temps qu'il relance la dynamique intérieure du personnage, permet de renouer avec la deuxième composante du récit. Deux éléments ont permis la rencontre amoureuse, la vaillance et le combat que le lion répète jusque dans sa tentative de suicide, l'entremise de Lunette; la fontaine, liée au combat violent, reste le lieu du féminin, et permet de retrouver son vecteur privilégié, immobilisé. Avec son emprisonnement, la parole séductrice est entravée. Sa libération conditionnera la reprise de l'aventure amoureuse.

Le parallélisme de ce passage à la fontaine et de la conversation de Calogrenant et du vilain se poursuit, par la question posée à Lunette emprisonnée dans la chapelle, question qui nous rappelle le fameux «je suis un homme» du vilain:

> « Dex, fet elle, que voi ge la ?
> Qui est qui se demante si » ?
> Et cil li respont: « Et vos qui ?
> – Je sui, fet elle, une cheitive...
> (v.3562–65)

De la même façon que le premier interlocuteur donnait un sens à la quête du chevalier Calogrenant, le second va permettre à Yvain de renouer avec une aventure ancienne, de reproduire ce qui avait échoué pour le mener à sa réussite. Les aventures vaines du chevalier vont désormais prendre un sens: Lunette va en être l'exemple, associée à la fontaine au point d'y être emprisonnée dans une chapelle

la parole, la punition infligée en public qui sont causes de sa déraison, plus que la privation de l'amour de Laudine; ici, c'est une sorte d'intériorisation de la faute, de prise de conscience aiguë du *manque* qui va susciter ce dernier éclat de déraison ou de souffrance insupportable.

contre toute vraisemblance, seule image encore favorable au héros des «choses ma dame».

Mieux, à lutter et vaincre contre un sénéchal, Yvain va réitérer symboliquement sa joute contre Keu: le monde de la dame se met à ressembler à celui des hommes, au point que la servante d'une maîtresse des eaux va être condamnée au bûcher. L'absence de Gauvain est douloureusement évoquée, accaparé qu'il est par une autre aventure où il n'aura pas l'occasion de briller[24]. Tout se passe comme si Yvain avait à réparer une double absence, la sienne et celle du héros qui l'a détourné de son devoir, comme s'il avait la possibilité de rejouer avec les mêmes éléments une partie différente.

Dès lors, on le sait, l'univers se rétrécit. Yvain court après le temps pour arriver à mener à bien tous ses engagements – on y a perçu à juste titre la contrepartie de sa nonchalance à revenir auprès de Laudine – et emprunte des voies nouvelles, qui lui permettent de passer d'un univers à l'autre avec rapidité. Quittant la famille de Gauvain[25], il galope au secours de Lunette:

> Et maintenant que il s'en muet,
> Tant con chevax porter le puet
> s'an retorne vers la chapele,
> que molt estoit et droite et bele
> la voie, et bien la sot tenir.
> (v.4305–09)

L'accès à la fontaine n'est plus impraticable, il est frayé de voies rapides et sûres, la route est «droite et bele» comme elle l'était dans les premières paroles du vilain. Dans la synthèse qui se prépare de la prouesse chevaleresque et de l'amour, la géographie merveilleuse elle-même se simplifie et contribue à rapprocher les lieux au départ éloignés. Quant à la fontaine, terrain de la joute des chevaliers, elle devient une lice pour un tournoi, et se matérialise pour accueillir les jeux virils: le mot de «quintaine» (v. 4476) renforce cette similitude.

La victoire appartient non pas à Yvain cependant, mais au chevalier au Lion, c'est-à-dire à la paire que constituent l'homme et son animal: il s'agit bien d'une représentation de l'homme nouveau, différent de ce qui précède, qui est conscient à la fois de la nécessité d'être juste et fidèle – d'où sa libération de Lunette – et de ce qu'il a perdu. La fontaine, champ de bataille, devient le lieu du discours amoureux, des échanges à double-sens entre Yvain et Laudine. Après la prouesse, l'amour se manifeste enfin, souligné par la conclusion du chevalier:

---

[24] Pour les rapports étroits entre les deux romans, on consultera E. Baumgartner, *Yvain, Lancelot, la charrette et le lion*, Paris, Puf, 1992. Quant au personnage de Gauvain, il faut bien sûr renvoyer à *L'Idole inconnue* de Stoyan Atanassov, Paradigme, 2000.

[25] Une fois de plus absent, comme ratant l'occasion d'une prouesse utile...

Puis dit antre ses danz soef
« Dame, vous en portez la cle,
et la serre et l'escrin avez
ou ma joie est, si nel savez ».
(v.4623–26)

Il suffit de reprendre le dialogue des deux protagonistes pour voir se dessiner la fin du roman, et ces phrases conclusives, rassemblant les métaphores de la clef et de la serrure pour aboutir à la «joie», ne parlent pas que de sexualité, mais aussi de la parole restaurée grâce à la libération de Lunette. La courtoisie de Laudine, les souhaits sincères qu'elle formule pour la réconciliation du couple sont autant de jalons posés pour la conclusion du récit. On peut même se demander si Laudine n'est pas ici déjà séduite par la vaillance du Chevalier au lion, susceptible de devenir un bon gardien de la fontaine. La réunion de la prouesse et de l'amour est donc manifeste, et il semble que dorénavant Yvain puisse se permettre de revenir et de conclure. La fontaine comme lieu de contact entre prouesse et courtoisie, entre amour et chevalerie, a enfin accompli son rôle, et la conclusion n'est plus qu'affaire de temps.

La fin des aventures

Deux autres étapes semblent cependant devoir être menées à leur terme avant le *happy end*. La coutume d'une part, la courtoisie chevaleresque de l'autre. C'est, il me semble, le rôle de l'épisode un peu gratuit du château de Pesme Aventure. Il représente, par rapport à tous les épisodes précédents, une sorte de progression: non plus une jeune fille ou une famille menacée, mais trois cents jeunes filles réduites à la misère; non plus un combat contre un ennemi normal (le Comte Alier) ou plusieurs (le sénéchal et ses fils) ou même contre un géant (Harpin), mais la joute sans merci contre deux créatures monstrueuses, les fils du Netun. Le combat, enfin, n'est même pas ordonné pour des questions de survie ou de défense, mais simplement pour répondre à une coutume barbare et inacceptable. La victoire d'Yvain contribue à l'abolir, et même à lui faire perdre sa signification: il refuse d'épouser la fille du lieu. Le merveilleux s'effondre ainsi sur lui-même, ne débouchant que sur la suppression d'un ordre injuste, sans pouvoir prétendre à régler l'ordre ultérieur.

Yvain expérimente là – et l'auditeur – qu'il est possible de se défaire d'une coutume, de ne pas la respecter, de faire en quelque sorte le choix libre de son existence[26].

[26] Plus qu'une affirmation sartrienne, retrouvons ici les interrogations sur le libre arbitre qui nourrissent toute la théologie occidentale.

L'inanité de la courtoisie chevaleresque se manifestera pour elle lors du combat de Gauvain et d'Yvain. La cause est entendue, et l'on sait qui, des deux sœurs, a raison. Le combat pourtant a lieu, entre deux champions qui ne se reconnaissent pas, et qui vont se haïr tout au long du combat, jusqu'au moment où les masques tombent. Le long développement de Chrétien de Troyes est bien sûr l'occasion d'un discours virtuose qui exploite les possibilités du paradoxe de la coexistence de la haine et de l'amour, mais il me semble, aussi, souligner la contradiction logique et idéologique de la situation: les deux meilleurs chevaliers, qui s'aiment et se chérissent, se combattent au nom de la tradition. Après le combat, l'assaut de générosité des deux héros montre bien là encore que la situation est verrouillée, et seule la décision d'Arthur mettra fin à la dispute et permettra aux héros de retrouver leur amitié et la paix.

Dans cette perspective, la mise en contradiction radicale de l'amour et de la haine, irréconciliables *a priori* mais cependant dépassées dans un saut dialectique, préfigure la solution à laquelle va s'arrêter Yvain: il saura faire surgir l'amour et l'hostilité pour mieux les réunir. C'est ce qui explique le long développement de Chrétien sur le sujet: développant le paradoxe de l'amitié et de la lutte, il prépare le terrain pour la synthèse de la violence et de l'amour.

Ce n'est qu'alors qu'Yvain pourra retourner une dernière fois à la fontaine, une fois prise la décision de mettre en contradiction la coutume, de susciter la tempête qu'il est chargé d'interdire: la chose qui n'était même pas envisagée tout au long du roman devient, après l'épisode du château de Pesme Aventure, une sorte d'évidence, où quatre vers seulement séparent la décision de son accomplissement.

C'est la conséquence insensée de la coutume qui se manifeste ainsi, dans un désordre cosmique que souligne longuement le romancier:

> Puis errerent tant que il virent
> La fontainne, et plovoir i firent.
> Ne cuidiez pas que je vos mante,
> Que si fu fiere la tormante
> Que nus n'an conteroit le disme,
> Qu'il sanbloit que jusqu'an abisme
> Deüst fondre la forez tote.
> La dame de son chastel dote
> Que il ne fonde toz ansanble;
> Li mur croslent et la torz tranble,
> Si que par po qu'ele ne verse.
> (v. 6521–31)

Yvain avait retourné contre lui, lors de sa première venue à la fontaine, la tâche d'en être le gardien et l'assaillant: il sait dorénavant utiliser cette impossibilité à son profit. La situation, de même que devant le roi Arthur, est verrouillée et s'ef-

fondre dans sa propre contradiction. Face à la violence des éléments et du conflit qui est décrit, le discours de Lunette est quant à lui un écho de la négociation que mène Arthur pour réconcilier les deux demoiselles: il faisait dire la vérité, comme par négligence:

«Ou est, fet il, la demeiselle
qui sa seror a fors botee
de sa terre et deseritee
Par force et par male merci»?
– Sire, fet ele, je sui ci. [...]
– Ha ! sire rois, se je ai dite
une reponse nice et fole,
volez m'an vos metre a parole?
(v. 6376–80; 6388–90)

De la même façon, Lunette va obtenir un serment de Laudine:

Au geu de la verité l'a prise
Lunete, fort cortoisement.
(v.6622-3)

Ainsi, Lunette, comme le roi Arthur, arrive à dépasser et à résoudre l'opposition de la haine et de l'amour, et à réconcilier chevalerie et courtoisie. La société a su concilier les exigences de l'amour et celles de la force, les combats sont apaisés et les couples se reforment.

Mais entre-temps les enjeux de la merveille se sont déplacés, les noms mêmes ont migré d'un champ de signification à l'autre. Lunette a su négocier le pardon de la dame, et elle va l'annoncer à Yvain à l'endroit où celui-ci continue à provoquer tempêtes et orages; mais paradoxalement, elle ne va plus à la fontaine:

Monte Lunete ; si s'an va,
Tant que delez le pin trova
Celui qu'ele ne cuidoit pas
Trover a si petit de pas.
(v.6653–56)

Ce n'est pas vers la fontaine, c'est vers le pin que va Lunette: le même endroit a fini par changer de sexe en quelque sorte: l'arbre, symbole viril mis en avant pour la première fois dans le roman, est le signe que par la force Yvain a su s'approprier le lieu et sa dame, et faire avec elle «sa paix». La fontaine n'est plus un endroit merveilleux, elle devient la synthèse symbolique et harmonieuse de la puissance masculine et de la douceur féminine, et il n'est pas indifférent que presque toutes les occurrences du pin soulignent que l'arbre abrite la fontaine, comme

pour la protéger[27]. La prise de puissance de l'homme sur la fontaine n'en est que plus claire symboliquement. Le jeu des emblèmes est plus subtil qu'il n'y paraît, et il serait excessif de voir dans le pin recouvrant la fontaine une simple métaphore sexuelle; ici, le pin connote puissance et noblesse: arbre épique et chevaleresque, il renvoie à la part masculine comme à la part guerrière, il renvoie au besoin, souligné tout au long du texte, par Laudine comme par Lunette, de «defendre la fontainne».

Alors que les éléments étaient comme disjoints tout au long du texte, les voici réunis à nouveau, et il est révélateur que le mot qui dominait cette union du pin et de la fontaine, le mot d'«antracorder» qui renvoyait à la polyphonie naissante:

> Doucemant li oisel chantoient
> Si que mout bien s'antracordoient;
> (v.463–4)

ce mot revient à la rime lorsque les amants sont réunis:

> « … Ne ne me chaut del recorder,
> Des qu'a lui m'estuet acorder ».
> Messire Yvains ot et antant
> Que ses afeires si bien prant
> Qu'il avra sa pes et s'acorde,
> Et dist : « Dame, misericorde ».
> (v. 6763–68)

Le chant des oiseaux est bien la marque de l'union apaisée de l'arbre et de la fontaine, de l'homme et de la femme; homme puissant certes, mais dame maîtresse du lieu; homme s'affirmant sur l'extérieur et gardant le territoire, dame souveraine à l'intérieur de ses terres.

Un mot cependant reste à commenter et à souligner, mot que Chrétien nous rappelle une dernière fois auprès de la fontaine, avant la conclusion heureuse qui rassemble le couple amoureux au château:

> Mes sire Yvains forment s'esjot
> De la mervoille que il ot
> Ce qu'il ja ne cuidoit oïr.
> Ne puet pas asez conjoïr.
> (v.6677–80)

C'est la dernière occurrence du mot de merveille, et elle porte sur l'amour de

[27] Cf. v.772. Le pin qui la fontainne onbroie; 2220. Sor le perron, desoz le pin; a la fontainne/3483. Desoz le pin les amena; 4928. Vers la fontainne soz le pin; les autres occurrences parlent des oiseaux juchés sur le pin.

la dame, la chose la plus inouïe, et va ouvrir sur le *conjoïr*, un rappel encore du *joy* courtois. Les mystères de la fontaine sont élucidés maintenant, instrumentalisés; l'homme y a pris sa place, imposé la complémentarité du pin et de la fontaine, de la prouesse et de l'amour. Le couple des amants est maintenant comme développé harmonieusement, et la paix, qui est le maître mot de la fin du roman (17 occurrences dans les 2000 derniers vers), la paix règne désormais entre eux.

Au long du récit, la place de la fontaine a, on le voit évolué, et selon trois perspectives narratives à la fois distinctes et complémentaires; il semble que le mystère féminin qu'elle a incarné pendant l'essentiel du roman est comme maîtrisé, par l'instauration du couple, et de l'harmonie finale: le pin, les oiseaux, l'eau bouillonnante sont maintenant les éléments d'un équilibre paisible. La parole amoureuse, un moment entravée, a retrouvé sa liberté: la place de la fontaine – et l'ensemble des éléments qui la composent – a tenu, sur le plan analytique, la place d'une métaphore de la relation amoureuse.

Sur le plan social, ce point reste une sorte de frontière entre les brutalités du monde des hommes, les valeurs vaines et rustres qu'il peut défendre, et le raffinement discret du monde féminin. Il est révélateur à ce titre que ce soit justement près de la fontaine que Lunette, le plus exemplaire *go-between* de la littérature arthurienne, soit emprisonnée: entre le monde des hommes et celui des dames, entre les lices et la chambre, entre l'eau et le feu.

Enfin, sur le plan narratif, cet endroit a quelque chose des antichambres et des lieux neutres que sera forcée à inventer la tragédie classique. Alors que la plupart des combats se dérouleront en dehors d'elle[28], que les tournois d'Yvain ou sa folie se déroulent ailleurs, que le lieu du coup de foudre et de la séduction sera le château de Laudine, la fontaine est une sorte de passage obligé où se résume l'action. Mais à la différence des antichambres classiques, elle n'est pas neutre, et représente au contraire l'endroit où se nouent toutes les intrigues, où se manifestent toutes les passions, où finit par éclater une conclusion comme synthétique des divers endroits du roman. Son éclairage varie tout au long du récit, comme s'il se colorait de nouvelles nuances par la seule évolution du héros; davantage, son immobilité apparente signe, mieux que tout autre, le cheminement du personnage; on ne décrit même plus la fontaine et le pin, et cependant leur rôle dans le récit est toujours prépondérant.

On le voit, la fontaine de Barenton telle que se l'approprie le poète est un peu plus qu'un objet folklorique ou qu'un élément du légendaire breton: elle permet à Chrétien une recomposition habile des enjeux primordiaux de sa matière narrative, telle qu'il la conçoit: c'est bien la conjointure qui fait de cette matière une œuvre de haut sens.

[28] Les joutes qui se déroulent auprès de la fontaine, paradoxalement, ne la mentionnent jamais au cours du combat lui-même, comme si l'aire du combat était radicalement distincte – quoique mitoyenne – de ce lieu symbolique.

Fantasmes et réalité
La déconstruction du miroir de Narcissedans le Roman de la Rose de Guillaume de Lorris

Milena MIKHAÏLOVA
Université de Limoges

> «Entre la perception de l'image et le fait de se reconnaître en elle se trouve un espace que les poètes médiévaux ont appelé amour»[1].

> «En fait, dans la fontaine de Narcisse, décrite par Guillaume de Lorris, le miroir est partout sauf là où l'on s'attendrait qu'il fût – dans l'eau réfléchissante. Celle-ci filtre la lumière et les images plutôt qu'elle ne les reflète»[2].

La surface de l'eau de la célèbre fontaine peut-elle perdre sa fonction réfléchissante? La fontaine elle-même, sous la plume de Guillaume de Lorris, peut-elle devenir un récipient, un réceptacle de pièges d'amour et d'images que d'autres éléments reflèteront? Pourtant, l'eau de cette fontaine n'est que transparence se laissant pénétrer par le regard vers la profondeur du bassin sans renvoyer elle-même aucune réverbération. Voilà qui est d'autant plus provocateur que la référence de Narcisse est présente, explicite et répétée. Ancienne matière, nouveau sens, lequel?

Rappelons la célèbre scène maintes fois interprétée. En se promenant dans le verger, le rêveur-narrateur tombe sur la fontaine de Narcisse dont l'histoire tragique est d'abord rappelée par une inscription. Après un moment de peur et d'hésitation, le promeneur s'approche de la fontaine. Suit une scène où tout est vision. La transparence de l'eau est telle que le regard la traverse jusqu'au fond de la fontaine où brille le gravier, tel de l'argent pur. Le regard s'infiltre donc dans l'eau, ébloui

---

[1] G. Agamben, *Profanations*, trad. M. Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2006, p. 72 [éd. italienne, 2005].

[2] St. Atanassov, «Miroirs aux roses. Du *Nom de la rose* au *Roman de la rose*. Un parcours labyrinthique à travers le motif du miroir» dans *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, F. Pomel (éd.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 79–104, p. 99.

par la beauté de son flux, émerveillé par sa fraîcheur. L'attention est toute portée sur l'espace en profondeur de la fontaine, sur son volume ; l'eau est une masse en mouvement («granz ondes», v. 1528[3]) et non surface. C'est au fond de la fontaine que se trouve transférée sa fonction de miroir, déléguée à deux pierres de cristal qui reflètent le verger tout à l'entour dans ses moindres détails. Dans un coin de ce reflet, le promeneur apercevra le rosier qui l'attirera irrésistiblement. Il ira vers lui et tombera amoureux d'un bouton de rose.

Mais ce n'est pas tout: cette fontaine qu'on est invité à visiter en suivant le regard du promeneur réserve encore quelques surprises que le lecteur peut prendre pour des «mervoilles», v. 1538. Cupidon a officié dans l'espace liquide en y semant une graine d'amour qui a teint la fontaine si bien que l'eau devient, pour ceux qui y plongent leur regard, un lieu de transmutation de tous les sentiments en désir d'amour, un concentré de désir pur d'aimer. Et enfin, le dieu de l'amour y a posé des filets et des pièges («laz» et «engins») pour y capturer les jeunes gens, filles et garçons.

Les deux cristaux, un miroir indirect

Le miroir est avant tout réplique directe, représentation mimétique. Les deux cristaux au fond du bassin semblent s'acquitter de cette fonction. Le reflet qu'ils donnent du verger est non seulement fidèle mais il est infiniment plus détaillé et complet que la vision directe que le promeneur a pu avoir lors de sa visite des lieux. La vision indirecte est donc privilégiée et l'eau délègue au cristal sa fonction de miroir. Mais aussi fidèle et détaillée que soit l'image, le cristal n'est pas un miroir ordinaire. Il reflète le jardin mais celui-ci ne peut être perçu dans sa totalité qu'en deux temps et à condition que le promeneur se déplace. De plus, il semble manquer un élément majeur, le reflet de celui qui se regarde[4].

On a à peu près toutdit sur les deux cristaux: qu'ils sont les yeux de la dame[5], ou «plus subjectivement, la vision des yeux de la dame par l'amant»,[6] ou encore

[3] *Guillaume de Lorris et Jean de Meun. Le Roman de la Rose*, éd. et trad. A. Strubel, Paris, Le Livre de Poche, 1992 (Lettres gothiques). Toutes les citations renvoient à cette édition.

[4] Je ne pense pas, comme le dit Michèle Gally, que le promeneur s'éloigne de la fontaine un peu tout en regardant les deux cristaux de manière à voir sans *se* voir lui-même, M. Gally, «Miroir d'Oiseuse. Miroir de Dieu. Théories de la vision et discours poétique dans le *Roman de la Rose*», dans *L'inscription du regard. Moyen Âge – Renaissance*, M. Gally et M. Jourde (éd)., Fontenay/Saint-Cloud, E.N.S. Editions, 1995, p.13–35, p. 21. Le texte de Guillaume dit clairement qu'il a d'abord peur et s'en éloigne en se souvenant de Narcisse, mais qu'il se raisonne ensuite et s'en approche, vv. 1508–1519. De plus, cette absence du reflet n'en est pas vraiment une, comme on le verra plus loin.

[5] C. S. Lewis, *Allegory of Love*, Oxford, Oxford University Press, 1936, cité d'après G. Agamben, *Stanze*, trad. Y. Hersant, Paris, Christian Bourgois, 1981 [éd. italienne, 1977], p. 147, note 21.

[6] J. Frappier, «Variations sur le thème du miroir de B. de Ventadour à M. Scève», dans *Histoire,*

«la superposition des yeux de l'amant et de ceux de la dame»[7], et enfin qu'ils sont les yeux de celui qui s'y mire[8]. Pour Charles Méla il s'agit bien des yeux mais ce ne sont ni ceux de la dame, ni ceux de l'amant: «ce que l'amant a trouvé, ce sont d'autres yeux, qui lui permettront seuls de voir enfin la merveille cachée»[9]. On peut convenir avec le critique que les deux cristaux sont des yeux – d'autres yeux – mais il est plus difficile de le suivre lorsqu'il affirme que seul cet autre regard lui permet de voir la face cachée et merveilleuse du jardin. Aucune explication n'est apportée au déplacement. Au demeurant, rien dans le texte ne laisse entendre une hiérarchie dans la perception en deux temps du jardin ni la présence d'une face immédiatement visible et d'une autre cachée. Nous y reviendrons.

Pour Giorgio Agamben, cette scène, premier moment érotique (le personnage est attiré par le rosier aperçu dans le reflet du jardin), est une allégorie de la théorie psycho-physiologique de la vision décrite par Averroès. Ce dernier propose la meilleure synthèse de la fantasmologie médiévale influencée par la théorie du fantasme d'Aristote dont il fait le commentaire, et par la vogue des traités d'optique de son époque[10]. Selon Averroès, le mécanisme complexe de la vision repose sur l'idée qu'éclairé par la lumière, l'œil devient comme un miroir à double face. Il reçoit dans le cristallin la forme extérieure et la transmet ensuite au «sens commun» qui la voit dans le cristallin (l'œil et le sens étant faits essentiellement d'eau); puis, c'est l'imagination qui la «voit» dans le sens commun.

D'après Agamben, il n'y a pas deux pierres de cristal au fond du bassin mais *un* cristal double, qui tel un miroir à double face, livre au regard du promeneur tantôt une moitié du jardin, tantôt l'autre: c'est «le cristal des vertus sensitive et imaginative». Selon lui, le déplacement que doit opérer le promeneur pour voir la totalité du verger consiste à faire le tour de la fontaine et signifie qu'«il est possible de contempler le fantasme dans l'imagination (*cogitare*) ou la forme de l'objet dans le sens, mais jamais les deux simultanément»[11].

---

mythes et symboles: études de littérature française, Genève : Droz, 1976, p. 147–68, p. 162. [repris de *Cahiers de l'Association Internationales des Etudes françaises*, 1959, p. 134–58].

7 Ch. Lucken, «L'imagination de la dame. Fantasmes amoureux et poésie courtoise», dans *La Visione e lo sguardo nel medioevo / View and Vision in the Middle Ages*, II, *Micrologus*, 6 (1998), p.201–23, p. 211.

8 P. Demats, «D'Amoenitas à Déduit: André le Chapelain et Guillaume de Lorris», *Mélanges Frappier*, Genève, Droz, 1970, p. 232 et suiv.; E. Köhler, «Narcisse, le Fontaine d'amour et Guillaume de Lorris»,dans *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, L. Vinge (éd.), Lund, 1967, p. 85.

9 Ch. Méla, «Le miroir périlleux ou l'alchimie de la rose», *Le Beau trouvé*, Caen, Paradigme, 1993, p. 209-219, p. 216 [repris de *Europe*, 654 (1983), p. 72–83].

10 Il s'agit du *Livre des regards* du médecin arabe Al Alhazen qui vécut à Bagdad au Xe s. «Traduit par Gherardo da Cremona au XIIe s., il inspira au XIIIe s. les traités d'optique de Roger Bacon, John Peckam et de Vittelio. Pour une édition et une présentation de ces traités voir D. C. Lindberg, *Peckam, Perspectiva communis*, 1970.», M. Gally, art. cité, p. 32, note 7.

11 G. Agamben, *Stanze*, *op. cit.*, p. 139.

Si Agamben a raison de lier cette scène du *Roman de la Rose* à la fantasmologie médiévale, son interprétation ne tient cependant pas suffisamment compte de deux éléments. Tout d'abord, là où il s'agit pour lui d'un cristal double, le texte indique formellement la présence de *deux* pierres de cristal:

> Ou fonz de la fontaine aval
> Avoit.ii. pierres de cristal,
> vv. 1534–35

Ensuite, d'après son analyse, il s'agirait de deux étapes de la vision du jardin, une première, sensitive et une seconde, imaginative. Or, si le texte insiste sur le fait que la vision n'est possible qu'en deux temps et nécessite un déplacement de ceux qui regardent, il précise que ces deux temps permettent de voir deux parties égales et complémentaires du jardin:

> Car touz jorz quel que part qu'il soient
> L'une moitié dou vergier voient
> Et s'il se tornent maintenant,
> Puent veoir le remenant.
> vv. 1560–63

Pour rester fidèle au texte, il faut garder cette division matérielle du reflet et essayer de comprendre comment les *deux* pierres peuvent donner une vision en *deux parties* du jardin et à quelle nécessité répond le déplacement.

La dualité qui domine la scène[12] est renforcée par la présentation du cristal qui révèle ses vertus en deux temps. On apprend d'abord que sous l'effet des rayons du soleil il s'illumine de plus de cent couleurs, comme si dans un premier temps il ne reflète rien de précis mais devient un feu d'artifice de couleurs (vv. 1540-1545). Ce n'est que dans un deuxième temps que le narrateur précise que ce cristal merveilleux, capable donc de scintiller de cent couleurs, a la vertu de refléter le jardin. Le cristal est donc d'abord comme un œil qui reçoit la lumière et qui est capable de refléter les couleurs, donc de *voir*[13]; ensuite, cette capacité devient transitive: c'est un œil qui voit *le jardin*.

Puis, la vertu réfléchissante de l'œil-miroir subit une restriction par le dépla-

[12] Ch. Méla insiste à juste titre sur la symbolique du double dans cette scène: «les deux conduits de l'eau, les deux cristaux du miroir, les doubles séries allégoriques, les deux moitiés du verger perçues en deux temps…», art. cité, p. 215.

[13] Selon le médecin arabe Al Alhazen, «les rayons lumineux émanant de l'objet regardé pénètrent dans l'œil, et non l'inverse.», M. Gally, art. et note cités, cf. la note 10 *supra* du présent article. Elle rappelle que dans les traités d'optique du XIII[e] s. «un privilège absolu est accordé aux rayons directs, perpendiculaires à la cornée. Toute la problématique du miroir et de la réflexion dans l'eau dérive de cette position». Ainsi, si le cristal reçoit les rayons du soleil et s'en illumine, il est comme un œil qui voit.

cement exigé des spectateurs. Pour la comprendre, il faut se rappeler qu'il s'agit de deux pierres. Alors le verbe *se torner* peut être compris comme un simple pivotement sur place permettant aux promeneurs de regarder une pierre *après* l'autre, et non comme un mouvement qui consiste à faire le tour de la fontaine. Dans ce cas, ils voient dans l'une des pierres non le reflet direct du verger dans son entier mais son image réfractée par l'autre cristal laquelle ne peut montrer que la moitié du verger. Autrement dit, chaque cristal est deux fois miroir: il reflète la totalité du verger mais aussi la moitié du reflet de l'autre cristal, soit la moitié de l'image du verger. Les promeneurs ne voient que ce dernier reflet. Puis, ils «se tornent» et voient dans la deuxième pierre l'autre moitié. La présence contiguë de deux pierres jumelles aux vertus d'yeux-miroirs explique ainsi les deux reflets successifs des deux moitiés du verger. Le genre singulier qui apparaît dans le texte devient alors logique: pour voir le verger, les promeneurs ne voient à la fois qu'*un* des deux cristaux. Seul ce modèle de circulation spéculaire permet de donner une cohérence au texte et de résoudre ses points énigmatiques. Les deux pierres de cristal désignent bien les yeux avec cette précision qu'il ne s'agit pas d'une projection directe et simple de l'organe visuel. Il faut encore se demander pourquoi les promeneurs voient les cristaux l'un après l'autre et enfin pourquoi seraient-ils aveugles au reflet direct du jardin que renvoie chaque pierre ?

Si la scène est l'allégorie de la théorie de la vision résumée par Averroès, il faut la lire aussi à la lumière de l'appropriation de celle-ci par la littérature et plus particulièrement, par la lyrique médiévale. Sur cette conception de la vision repose l'invention de la *fin'amor* des troubadours et des trouvères. Dans la *fin'amor*, l'image de la dame vient se poser d'abord sur l'œil de l'amant et c'est le cœur de l'amant qui voit cette image sur l'autre face de l'œil, soit en d'autres mots, l'imagine[14]. L'œil de l'amant est ainsi le «miroers au cuer», v. 708[15] comme le dit Alexandre dans *Cligès*, ce que Charles Méla commente très justement en dédoublant en quelque sorte l'organe de la vision: «ce sont les yeux du cœur qui voient ce que représente le miroir des yeux»[16]. D'autres romans ainsi que des traités d'amour usent de l'image du cœur comme un œil qui regarde dans le miroir des yeux[17].

---

[14] Cf. à ce sujet Ch. Lucken, art. cité.

[15] Chrétien de Troyes, *Cligès*, éd. et trad. Ch. Méla et O. Collet, Paris, Le Livre de Poche, 1994 (Lettres gothiques). Toutes les citations de ce texte renvoient à cette édition.

[16] Ch. Méla, art. cité, p. 217.

[17] Robert de Blois l'évoque dans son traité *La chanson d'amour*: «Et li cuers par les ieus remire/La grant dousour ki le sorprent,/Et par les ieus en cuer descent» vv. 6373-75 ou encore dans son roman de *Beaudous*: «Car li cuers par les ex remire/Ce ke li plaist et atalente», vv. 8043-4 (la numérotation des vers correspond à notre édition des ouvres de Robert de Blois à paraître chez Champion). On lit également dans un traité anonyme du milieu du XIIIe s.: «Car li cuers remire par mi l'oil et avise la chose autrechi comme chil ki sa samblance regarde el miroir. Et quant li iex, ki dehors est, encontre bele dame par esgart, li cuers, ki par mi l'oil va remirant, s'i s'atourne tout erraument.», éd. Langfors, «Deux traités sur l'amour tirés du manuscrit 2200 de la Biblio-

C'est ce parcours de la vision intérieure que mettent en scène les deux cristaux, symbolisant chacun à son tour les yeux et les yeux du cœur. La première pierre est comme le cœur qui regarde dans la deuxième, le miroir des yeux, et devient ainsi le réceptacle de l'image. Le promeneur qui regarde le cristal est comme penché sur son cœur. Ce cœur-cristal-œil, à son tour, *remire* l'image imprimée du monde (et plus tard celle de la «dame», le rosier) sur les yeux, à savoir sur l'autre cristal. Les cristaux sont donc la projection des deux relais de la vision intérieure. Ils sont les doubles yeux de l'amant médiéval penché sur son imagination qui deviendra imagination amoureuse.

Il est clair que ce reflet-là qui passe par les yeux et par les yeux du cœur ne saurait être rendu par une surface plate. Voilà pourquoi le cristal semble avoir perdu sa vertu de miroir directement réfléchissant, tout comme l'eau de la fontaine. À la différence de son modèle antique, le promeneur médiéval semble aveugle à la vision directe du reflet. Ce dispositif complexe de cristal à cristal figure le nouveau statut du reflet par rapport au mythe. Le reflet est ici dédoublé, on passe de reflet en reflet comme dans l'élaboration du fantasme.

Ainsi le sujet qui regarde (le futur amant) est comme Narcisse à cette différence près que Narcisse se penche sur sa propre image alors que le narrateur – sur l'image du jardin/de la rose imprimée («portraite», v. 1577). Mais cette différence rejoint l'analogie car c'est finalement aussi sur lui-même que l'amant médiéval est penché, sur *sa* vision intérieure. L'absence du reflet de celui qui se mire n'en est donc pas une : son reflet est présent sous la forme d'une projection de cette vision intérieure.

La véritable différence entre le promeneur et Narcisse est ailleurs. Si dans le miroir Narcisse voit le reflet, l'homme médiéval voit le reflet du monde (de la rose) par images interposées, l'imagine[18]. D'où l'impossibilité de l'eau comme pour le cristal d'être surface réfléchissante directe. Car connaître et aimer au Moyen Âge, c'est une «réflexion de miroir en miroir», c'est capter des images qui «se réverbèrent de reflet en reflet»[19].

La voie d'amour: du fantasme au désir

Immédiatement après l'investiture des cristaux dans la fonction de miroir, le texte revient au «mireors perilleus» de Narcisse, puis glisse imperceptiblement vers le bassin d'eau dont le contenu n'a pas fini de surprendre. «Cil mireors» du vers 1577 semble se référer désormais à l'ensemble du bassin. Ainsi, on passe des

thèque Sainte-Geneviève», *Romania 56* (1930), p. 367.

[18] Dans la cutlure médiévale, par rapport au monde classique, «le domaine de l'éros se déplace (...) de la vision à l'imagination», *ibid.*, p. 137.

[19] G. Agamben, *Stanze*, *op. cit.*, p. 136.

cristaux à l'eau qui devient miroir non par sa surface mais par sa substance.

Regardons de près le passage qui prépare ce glissement. En quatre vers le narrateur résume à nouveau l'histoire de Narcisse, puis il consacre quatre vers à l'amant médiéval qui va le suivre:

C'est li mireors perilleus
Ou narcisus li orgueilleus
Mira sa face et ses yauz vers,
Dont il jut puis morz toz envers.
Qui enz ou mireor se mire,
Ne puet avoir garant ne mire
Que tel chose a ses ieulz ne voie
Qui d'amors l'a tout mis an voie.
vv.1572–75

Malgré la symétrie apparente, il y a une différence dans ce qui est vu dans le miroir par l'un et par l'autre. Si Narcisse voit «sa face et ses yauz vers», ce que voit l'homme médiéval est un reflet indéterminé: une «chose». Cette imprécision, renforcée par la double négation («ne puet avoir… que ne voie») de l'évitement impossible(il ne pourra éviter de…) amplifient l'idée du «mireors perilleus» et suggèrent l'absence d'une lisibilité immédiate du reflet.

De plus, cette «chose» n'est pas censée retenir par elle-même le regard (être un reflet direct); elle n'est que le relais d'une médiation, le seuil d'un programme à suivre, le début d'un processus optique, le premier pas d'un chemin à emprunter car elle est censée mettre le voyeur sur la voie de l'amour: «Qui d'amors l'a tout mis an voie». *Voie* (le verbe) rime avec la *voie* (le nom) comme pour suggérer que la naissance optique d'Eros est un périple. On comprend alors encore une fois pourquoi la surface de l'eau ainsi que celle du cristal n'est pas directement mimétique : elle n'est que l'accès vers la voie qui mène à l'amour.

Dispositif optique d'un cristal à l'autre qui fait naître le fantasme, cette voie est aussi une immersion du regard dans le contenu liquide du bassin. Cette immersion n'est pas sans conséquences. Tous les sentiments de celui qui y regarde se métamorphosent en un seul, le désir pur d'aimer: «d'amer la volantez pure», v. 1583. Ce désir devient le maître de l'homme, se confond avec lui puisque celui-ci ne peut plus se gouverner:«Ci ne se set conseillier nus», v. 1584. Après les cristaux, générateurs optiques du fantasme, l'eau elle-même en tant que substance liquide devient à son tour miroir, géniteur de désir, «philtre tristanien»[20].

Cette vertu alchimique de l'eau de transmuter tout sentiment en désir vient,

[20] D'une autre manière, l'eau dans la *Fontaine amoureuse* de Machaut a également «la saveur d'un philtre tristanien», J. Drobinsky, «Effet de miroir dans la *Fontaine amoureuse* de Guillaume de Machaut», dans *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale, op. cit.*, p. 265–282, p. 266.

dit le texte, de la graine d'amour que Cupidon y a semé et qui a teint l'eau. Est-ce là le signe de la nature trompeuse de la fontaine, d'une illusion optique : l'eau teinte déjuge-t-elle sa transparence? La couleur diffusée par la graine n'est pas précisée. La couleur est sans nom tout comme l'eau teintée est à l'origine d'un désir sans objet autre que l'amour absolu, d'un désir d'amour qui reste d'abord intransitif.

N'est-ce pas la même couleur sans nom qui finit par justifier l'élection de l'objet d'amour? Attiré par le rosier aperçu dans les cristaux, le promeneur s'en approche. Il n'est donc plus en train de regarder la fontaine mais son regard est déjà imbibé du désir d'aimer. Il choisit un bouton de rose après l'avoir bien regardé et surtout parce que, dit le texte, une couleur extraordinaire mais sans nom l'illumine:

D'antre les botons en eslui
Un si tres bel; envers celui
Nus des autres riens ne prisié,
Puis que je l'oi bien avisié,
Car une colors l'enlumine
Qui est si merveilleuse et fine
Com nature la pot plus faire.
vv. 1652–1658.

Cette couleur peut-être impossible à nommer parce que superlative – la plus «merveilleuse» et la plus «fine» que la Nature ait pu inventer – n'est-elle pas celle du désir d'aimer dont le regard du promeneur s'est déjà imprégné?

Après le fantasme et le désir, vient le tour de la capture. Reprenant le motif antique, Cupidon se pose en chasseur et installe des pièges («laz» et «engins») pour attraper ses victimes. Ces outils préfigurent l'autre scène de chasse où le dieu d'amour, qui regarde notre voyeur tout au long de la scène, va tirer sa flèche qui entre par l'œil en parachevant la naissance de l'amour.

La déconstruction du miroir

Le miroir de Narcisse est déconstruit: l'eau ne répond pas au regard par sa surface, elle devient espace liquide qui se laisse pénétrer. Il est décomposéen plusieurs miroirsdisposés dans le bassin de la fontaine: les deux cristaux et la substance de l'eau aux vertus alchimiques. Il contient également des éléments qui ne sont pas des miroirs– les pièges de Cupidon – mais qui renvoient à un autre aspect du mythe de Narcisse, celui de la chasse. Ainsi, les aspects essentiels du mythe sont présents mais désarticulés de la trame antique, déplacés et organisés en une nouvelle mise en forme. La vision devient périple optique; l'image – reflet du

reflet, fantasme; la chasse comme expression détournée du désir d'amour – pièges d'amour. Cette déconstruction du miroir de Narcisse, qui correspond au travail de réécriture du mythe et semble apparaître comme une constante dans plusieurs œuvres[21], est une dispersion et une diffraction des éléments du mythe qui trouvent une nouvelle figuration de laquelle jaillit un sens nouveau. Ce sens est à chercher aussi dans l'ordonnancement de ces éléments, dans l'entrée en scène progressive des choses à voir.

Regarder d'abord les cristaux qui donnent à voir, ou voir le monde par cristaux interposés, puis regarder dans l'eau qui fait désirer l'amour, être capturé par les pièges et seulement après apercevoir le rosier... Ce parcours visuel dessine la courbe d'un sens aux étapes de la naissance optique de l'Eros. Le premier arrêt du regard sur les cristaux fait apparaître le verger par voie fantasmatique. Ce fantasme n'est pas encore érotique mais de portée générale et de valeur heuristique. En tant que tel, il précède le second arrêt du regard dans l'eau teintée, également sous le signe de la généralité car il éveille pour celui qui se mire un désir pur d'amour absolu, sans objet précis. Ainsi, du fantasme comme manière de voir le monde éclot le principe même du désir amoureux. Le bassin de la fontaine devient le lieu de connexion de ces deux conditions pour l'élection d'un objet d'amour, l'antichambre du désir érotique pour un objet précis. Ce dernier est aperçu non lors de la promenade du voyeur mais dans un coin du reflet du verger rendu par les cristaux; il participe donc aussi du fantasme. Ainsi le texte de Guillaume de Lorris met-il en scène la double fonction du fantasme dans la littérature médiévale, celle d'être à la fois origine et objet du désir[22]. Ce passage met en scène cette double fonction comme processus qu'il décrit étape après étape à travers la plongée du regard dans la fontaine, cette *voie d'amors* que le promeneur emprunte dès lors qu'il se penche sur la fontaine et qui le conduit jusqu'à la rose. Déconstruire le miroir dans ce texte revient à proposer une étiologie du désir érotique.

Fantasme, plaisir, songe, fiction

Au début de son enquête sur la fantasmologie médiévale, pour montrer l'assujettissement du désir au fantasme, Agamben cite Lacan: «Le fantasme fait le

[21] La surface de la fontaine perd sa vertu de miroir dans d'autres textes. Déjà chez Jean de Meun, c'est une fontaine de vie où il faut boire. Puis, la «fontaine de vie» dans les *Echecs amoureux* du XIV[e] s.: «En y baignant ses mains et son visage, le narrateur brise la surface miroitante et le rapport visuel et distant qu'elle instaure pour privilégier le contact direct en un toucher sensuel et une absorption. La fontaine n'est plus miroir.», M. Gally, «Le miroir mis en abyme. Les échecs amoureux et la réécriture du *Roman de la Rose*», dans *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, *op. cit.*, p. 257. De même, la fontaine chez Guillaume de Machaut: «Dans la *Fontaine amoureuse*, la fontaine est à l'origine de la multiplication des jeux de reflets, alors même que son eau ne sert pas de surface réfléchissante », J. Dobrinsky, art. cité, p. 266.

[22] G. Agamben, *Stanze*, *op. cit.*, 137.

plaisir propre au désir»[23]. Cette subordination du désir au fantasme sous le signe du plaisir est exactement ce qui conditionne l'énamouration du promeneur dans le texte de Guillaume de Lorris. Rappelons que la scène se déroule dans un espace où règne un seigneur nommé Plaisir(Deduit). Il est d'ailleurs non seulement propriétaire des lieux, mais aussi le créateur de ce verger: c'est lui qui l'a aménagé. Ce lieu que le narrateur assimile au «paradis terestre» v. 636 est donc l'œuvre de Plaisir. L'aventure de la naissance fantasmatique du désir amoureux pour la rose se joue donc selon la mise en scène de ce maître. Or, rappelons que dans la théorie de Lacan, plaisir et jouissance sont différenciés, le fantasme étant précisément ce qui maintient la jouissance à distance. La rose, ainsi advenue aux yeux du promeneur comme fantasme[24] sous l'égide de Plaisir, restera pur objet de désir et ne sera pas cueillie.

Le fantasme étant au cœur de la conception de l'amour au Moyen Âge, les auteurs médiévaux ont exploré des voies d'alliances possibles entre l'irréalité qu'il implique et la consommation de l'amour. Dans *Cligès*, Alexandre se montre d'abord dans la posture de l'amant lyrique en train de contempler l'image de sa bien-aimée portée dans son cœur. Puis, il quitte la scène lyrique pour s'engager dans une autre voie qui l'extrait de la contemplation et le conduit à l'union amoureuse. Ce qui fera le lien entre les amants sur le plan narratif, c'est littéralement un fil ou plus exactement un cheveu d'or, celui de Soredamor qui lui avait servi de fil pour coudre la chemise offerte par la reine à Alexandre, prétexte autour duquel se décidera le mariage. Or, métaphore de l'union, fil qui dit le lien, le cheveu apparaît aussi comme une métonymie de l'être aimé. Un épisode fort curieux relate les ébats nocturnes du héros avec ce cheveu dont il vient d'apprendre la provenance et qui tient lieu de fantasme amoureux déclenchant une adoration aux connotations d'une scène sexuelle.

Il trouvera du plaisir («joie», «delit», «deduit») avec quelque chose qui ne peut pas en donner, dit le texte: un «chevel». Avec l'ironie qui caractérise ce roman, le narrateur s'empresse de rassurer le lecteur que ce plaisir («deduit») changera bientôt et que notre héros connaîtra donc un vrai. L'insistance du narrateur ainsi que sa promesse finale révèlent l'ambiguïté de ce plaisir :

Molt en fait toute nuit grant *joie*
Quant il est couchiez en son lit
A ce ou n'a point de *delit*
Se delite en vain et soulace.
Toute nuit la chemise *enbrace*,
Et quant il le chevol remire

[23] J. Lacan «Kant avec Sade», *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 773–4, cité d'après G. Agamben, *Stanze*, *op. cit.*, p. 125.

[24] «C'est lorsque l'image des rosiers se sera imprimée sur le cristal qu'ils existeront *véritablement* pour le narrateur qui, dans sa visite minitueuse du verger, ne les avait pas aperçus.» M. Gally, «Miroir d'Oiseuse. Miroir de Dieu…», art. cité, p. 21.

De tout le mont cuide estre sire.
Bien fet Amors de sage fol
Quant cil fet *joie* d'un chevol
Et s'i *delite* toute nuit,
Mais il changera cel *deduit*.
vv. 1626–36[25]

Fantasme et jouissance se croisent dans *Floris et Lyriopé* où l'acte sexuel, le «sorplus» devient possible uniquement grâce aux jeux de travestissements vestimentaires et verbaux auxquels se livre Floris dans le seul but d'être vu par Lyriopé par la médiation d'autres figures (sa sœur, Pyrame[26] et... lui-même); et donc de révéler son identité en devenant d'abord fantasme pour elle.

De Deduit, maître des lieux et metteur en scène du verger au «deduit» d'Alexandre pris avec le cheveu et au «sorplus» de Floris et Lyriopé, voici trois scènes où Éros revêt les habits du fantasme. Leur différence réside dans la saisie de l'objet d'amour: impossible dans le texte de Guillaume, illusoire avant de devenir réelle dans *Cligès* et réelle dans le roman de Robert de Blois.

Dans le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris, il s'agit en plus d'une scène onirique. Or, le fantasme est une mise en abyme du songe[27], mise en abyme dont le sens est de dédoubler l'irréalité de l'aventure qui arrive au rêveur-promeneur. Et c'est peut-être cette même double irréalité qui constitue le «mistere» (v. 1599) de la fontaine d'amour lequel ne peut trouver d'autre expression que dans le langage poétique. Une «senefiance» du songe, une «verité de la matiere» que le narrateur promet de donner à trois reprises (vv. 977–81; vv. 1597–1599 et vv. 2063–70) et qui ne pourrait peut-être se donner que dans l'irréalité de la fiction elle-même[28]. Ainsi la rose est-elle verrouillée par la double irréalité du fantasme et du songe. Faut-il s'étonner alors que l'amoureux n'osera pas passer à l'acte et «prendre» (v. 1670) le bouton de rose tant désiré,cosignant par là l'inaccessibilité de la dame dans la lyrique due à son statut de fantasme? La lyrique, et les romans qui la suivent, illustrent parfaitement cette irréalité du plaisir maintenue dans la *fin'amor*[29] qui est l'«art de la mise à distance de la femme par les mots»[30].

---

[25] Nous soulignons.

[26] Cette scène se déroule au-dessus d'un livre-miroir, *Pyrame et Tisbé*, qui offre aux futurs amants l'image spéculaire d'un couple amoureux dans lequel ils se reconnaissent et où ils font l'apprentissage de l'amour. Ce livre offre aussi l'occasion à Floris, travestie comme Florie, de passer par une comparaison avec Pyrame pour avouer son amour et son identité à Lyriopé.

[27] G. Agamben rappelle que le fantasme joue pour Aristote un rôle dans le rêve: il définit celui-ci comme «une sorte de fantasme qui apparaît dans le sommeil », *Stanze*, *op. cit.*, p. 128.

[28] Sur la mise en suspens de la signification par Guillaume de Lorris et Dante dans sa *Vita Nova*, cf. M. Gally, «Miroir d'Oiseuse. Miroir de Dieu...», art. cité, p. 16 et suiv.

[29] Irréalité du plaisir illustrée parfaitement par le «jauzimens d'amor de lonh» (jouissance d'amour lointain) chez Jaufré Rudel.

[30] J.-Ch. Huchet, L'amour discourtois. La «fin'amor» chez les premiers troubadours, Toulouse, Privat, 1987.

Mais le roman médiéval semble avoir inventé une autre voie qui associe paradoxalement fantasme et jouissance, image irréelle et saisie de l'objet. Dans *Cligès*, comme dans *Floris et Lyriopé* (ainsi que dans *Galeran de Bretagne* ou le *Roman de Cassidorus*), le sujet amoureux arrive à l'étreinte tant désirée avec l'objet de son amour, à cueillir sa rose, mais au prix d'un rituel de passage où l'objet aimé devient image, fantasme[31]. Alexandre s'unira à Soredamor mais avant cela, elle sera pour lui une image intérieure (comme dans la lyrique), puis fantasme qu'il essaie de saisir (le cheveu embrassé). Le fantasme devient curieusement la porte d'accès à la saisie de l'objet.

Où se situe Jean de Meun? Du côté de la saisie effective de l'objet, bien-sûr, car son amant-rêveur cueillira le bouton de rose. Mais ce n'est pas dans la cueillette réussie que se trouve la véritable réplique à Guillaume de Lorris. Abandonnant la vue, jugée trompeuse, et la fontaine de Guillaume, piège optique, Jean de Meun leur oppose des miroirs à des significations multiples et concrètes qui explorent les illusions de la vue et une fontaine de vie où il faut boire. Mais surtout, par la figure de Pygmalion, il crée un contrepoint au fantasme visuel et à Narcisse[32]. La statue créée par Pygmalion est une «ymage sourde et mue», v. 20855, sans vie, mais son créateur se console car à la différence de Narcisse, il peut la saisir, vv. 20887–92. Ainsi, à travers cette figure, Jean de Meun sacrifie lui aussi à l'impératif médiéval d'aimer par fantasme. Pygmalion comme Narcisse sont des créateurs de l'image dont ils s'éprennent: le premier, créateur d'une œuvre d'art, le second, d'une image visuelle, mais les deux, d'un rêve porté en eux[33]. Cependant, donnant une âme à la statue, Jean de Meun confirme le souhait des écrivains médiévaux de trouver à l'amour fantasmatique une solution de réalité, de lier fantasme et jouissance.

---

[31] Nous développons ce sujet dans un livre en préparation sur la mise en recueil des œuvres de Robert de Blois dans le manuscrit BnF f. fr. 24301.

[32] Voir à ce sujet G. Agamben, *Stanze*, *op. cit.*, p. 109–114 et part., p. 120, note 12.

[33] «Narcisse est (…) le créateur de cette image fantasmatique qu'il renferme en lui: comme un peintre inventant le portrait de celle dont il rêve. La forme qui le tient en arrêt est en effet à la mesure même de la beauté dont il recèle en son cœur le secret désir et qui, avant d'apparaître à ses yeux, se reflète sur son visage », Ch. Lucken, art. cité, p. 219.

Bibliographie:

Textes du Moyen Âge:

«Deux traités sur l'amour tirés du manuscrit 2200 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève», éd. Langfors, Romania 56 (1930).

CHRÉTIEN DE TROYES, Cligès, éd. et trad. Ch. Méla et O. Collet, Paris, Le Livre de Poche, 1994 (Lettres gothiques).

GUILLAUME DE LORRIS ET JEAN DE MEUN, Le Roman de la Rose, éd. et trad. A. Strubel, Paris, Le Livre de Poche, 1992 (Lettres gothiques).

ROBERT DE BLOIS, Œuvres complètes, éd. M. Mikhaïlova, à paraître chez Champion.

Études :

AGAMBEN, Giorgio, Profanations, trad. M. Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2006, p. 72 [éd. italienne, 2005].

AGAMBEN, Giorgio, Stanze, trad. Y. Hersant, Paris, Christian Bourgois, 1981 [éd. italienne, 1977].

ATANASSOV, Stoyan, «Miroirs aux roses. Du Nom de la rose au Roman de la rose. Un parcours labyrinthique à travers le motif du miroir» dans pomel, F. (éd.), Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 79–104.

DEMATS, Paule, «D'Amoenitas à Déduit: André le Chapelain et Guillaume de Lorris», dans Mélanges J. Frappier, Genève, Droz, 1970.

DROBINSKY, Julia, «Effet de miroir dans la Fontaine amoureuse de Guillaume de Machaut», dans pomel, F. (éd.), Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 265–282.

FRAPPIER, Jean, «Variations sur le thème du miroir de B. de Ventadour à M. Scève», dans Histoire, mythes et symboles: études de littérature française, Genève, Droz, 1976, p. 147-68, p. 162 [repris de Cahiers de l'Association Internationales des Etudes françaises, 1959, p. 134–58].

GALLY, Michèle, «Le miroir mis en abyme. Les échecs amoureux et la réécriture du Roman de la Rose», dans POMEL, F. (éd.), Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 253–263.

GALLY, Michèle, «Miroir d'Oiseuse. Miroir de Dieu. Théories de la vision et discours poétique dans le Roman de la Rose», dans GALLY, M. et JOURDE, M. (éd)., L'inscription du regard. Moyen Âge – Renaissance, Fontenay/Saint-Cloud, E.N.S. Editions, 1995, p.13–35.

HUCHET, Jean-Charles, L'amour discourtois. La «fin'amor» chez les premiers troubadours, Toulouse, Privat, 1987.

KÖHLER, Eric, «Narcisse, le Fontaine d'amour et Guillaume de Lorris»,dans VINGE L. (éd.) The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century, Lund, 1967.

LACAN, Jacques, «Kant avec Sade», Ecrits, Paris, Seuil, 1966, p. 773–74.

LEWIS, Clive Staples, Allegory of Love, Oxford, Oxford University Press, 1936.

LUCKEN, Christopher, «L'imagination de la dame. Fantasmes amoureux et poésie courtoise», dans La Visione e lo sguardo nel medioevo / View and Vision in the Middle Ages, II, Micrologus, 6 (1998), p.201–23.

MÉLA, Charles, «Le miroir périlleux ou l'alchimie de la rose», Le Beau trouvé, Caen, Paradigme, 1993, p. 209–219 [repris de Europe, 654 (1983), p. 72–83].

Artus de Bretagne et les mésaventures de l'aigle: des manuscrits du XIV^e siècle à Tressan et Delvau

Christine FERLAMPIN-ACHER
Université de Rennes 2

A Stoyan Atanassov, en souvenir amical de ses séjours chez les médiévistes de Rennes

Artus de Bretagne, roman en prose des années 1320–1330[1], est l'un des rares textes arthuriens à avoir été repris régulièrement du XIV^e au XIX^e siècle. Devenu un véritable «succès de librairie» au XVI^e siècle[2], le récit des amours d'Artus et Florence, conservé dans douze manuscrits[3], figure en effet dans deux incunables entre 1493 et 1496 et dans une douzaine d'éditions du XVI^e siècle[4]. On le retrouve ensuite dans l'édition Nicolas Oudot de 1628, puis en 1776 il est repris par le comte de Tressan sous forme de fascicule dans la *Bibliothèque Universelle des Romans* avant d'être intégré dans le *Corps d'extraits de romans de chevalerie* qui se lit dans les volumes 7 à 10 des *Œuvres choisies du comte de Tressant, avec figures* parues à Paris, en 1788. Enfin en 1859 Delvau en propose une nouvelle

---

1 Voir Sarah Spilsbury, "On the date and authorship of *Artus de Bretagne", dans Romania, 94, 1973, p. 505–523.*

2 L'expression est de Nicole Cazauran. Voir l'introduction au fac-similé de l'édition *d'Artus de* 1584, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1996, p. VII-ss et *"Artus de Bretagne entre tradition et nouveauté", dans Il Romanzo nella Francia del Rinascimento: dalla'eredità medievale all'Astrea, Milan, Schena Editore, 1995, p. 87–96.*

3 À côté de la version Vulgate du roman, il existe aussi une version longue du XV^e siècle, que l'on trouve dans trois manuscrits (BnF fr. 20000, BnF fr. 12549 et en 2 volumes BnF fr. 1432 et 19163) et qui n'a eu aucune postérité. Sur les manuscrits, voir l'article de S. Spilsbury, cit. note 1 et Brian Woledge, "Les manuscrits du *Petit Artus de Bretagne", dans Romania, 63, 1937, p. 393–307 ainsi que* la thèse d'Anne-Cécile Le Ribeuz-Koenig, "Ecriture et lecture du romanesque à la fin du Moyen Âge: Le *Petit Artus de Bretagne, Meliador, Ysaïe le Triste", soutenue sous la direction de Jacqueline Cerquiglini-Toulet, à l'université Paris IV, le 5 novembre 2005.*

4 Voir B. Woledge, art. cit., note 3, Cedric A. Pickford, "Les éditions imprimées de romans arthuriens en prose antérieures à 1600", dans *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne, 13, 1961, p. 109, ainsi que la thèse d'Anne-Cécile Le Ribeuz-Koenig, op. cit., p. 318-ss.*

rédaction dans sa *Bibliothèque Bleue*, d'abord isolément, puis dix ans plus tard, en 1869, dans le tome II des quatre volumes de la *Collection des romans de chevalerie* parue chez Bachelin-Deflorenne à Paris.

Entre les versions manuscrites des XIV^e^ et XV^e^ siècles et ces éditions, sous forme de volumes ou de fascicules, le texte change considérablement. Renonçant à mener une étude exhaustive dans les limites de cet article, j'ai choisi d'appuyer la comparaison sur un élément, *a priori* secondaire, et pourtant très significatif: l'aigle. Dans la version du XIV^e^ siècle donnée par le manuscrit BnF fr. 761[5], cet oiseau apparaît dans le songe prémonitoire et allégorique du début du roman. Le récit, situé *après la mort le bon roy Artus* (f. 1), à la périphérie du monde arthurien, commence par les amours déçues du héros, Artus, fils du duc de Bretagne, et de Jehanette, une demoiselle pauvre, et par l'échec de son mariage avec la fille de l'empereur d'Autriche, Peronne, une dévergondée. Un songe pousse le jeune homme à quitter son pays. L'exposé développé de ce rêve est différé et c'est Artus lui-même qui le raconte, alors qu'il est en chemin, à ses compagnons de voyage (f. 10). Le motif est traditionnel et reprend une topique particulièrement en vogue au XIV^e^ siècle. Le rêve montre le chevalier dans le *plus biau lieu du monde,* près d'une fontaine et d'un très beau *pavillon.* Celui-ci n'est pas décrit, si ce n'est qu'on apprend que:

> *«Sus ce paveillon avoit .I. aigle d'or, le plus bel et le plus riche qui onques fust veu, et me sambloit que cel aigle descendoit droitement en mon giron et me moustroit si grant semblant d'amor qu'il me plaisoit tant que je ne me pooie saouler de li regarder et me voletoit des eles et me moustroit trop grant signe d'amour tant que uns grans griffons lais et horribles a merveilles vint a moi».*

Artus poursuit son récit: «Le griffon *me voloit tolir mon aigle (...) et li aigles se couvroit de moi et avoit moult grant paour*». Viennent à la rescousse une tourterelle, un épervier et des faucons. Le héros se voit alors retranché dans une tour, avec la tourterelle *et l'aigle.* Un lion et quatre léopards couronnés le saluent et «*si me dounoient cel aigle qu'ele fust moie (...). Si amoie tant cele aigle que puis que je fui esveilliez, je n'en pooie mon cuer oster*».

Le songe à allégorie animale, fréquent aussi bien dans la Bible que dans les chansons de geste (pensons aux rêves de Charlemagne dans *La Chanson de Roland*) ou dans les romans[6], sert ici de matrice à l'ensemble du récit. On sait par ailleurs que l'aigle, tout comme le lion, est dès le XII^e^ siècle, un lieu commun de

---

[5] Il s'agit du manuscrit le plus ancien, portant le titre *Le Rommans de Artus le Restoré. On peut le dater des années 1320–1340 d'après l'écriture, les miniatures et la disposition du texte en trois colonnes. Le roman étant inédit, c'est à partir de ce manuscrit que nous ferons nos citations.*

[6] Voir par exemple le songe de la reine des Amazones dans *Le Roman d'Alexandre d'Alexandre de Bernay (Paris, Le Livre de Poche, 1994, branche III, laisses 430-ss).*

la littérature prophétique[7]. Gouvernau, le maître d'Artus, qui l'accompagne dans ses aventures, donne les premiers éléments de glose. Ce songe annonce la gloire, car le lion est le roi des animaux: *«et aussi est l'aigle royne de tous oisiaux, si que ce sera uns roys qui vous donnera une royne».*

Le roman enchaîne alors sur une intervention de la voix conteuse: *et pour ce que vous sachiez miex la senefiance de l'aigle et du lyon, nous lairons ci d'Artus et de sa compagnie qui chevauchierent leur chemin. Si dirons de l'aigle usques a tant qu'il sera tans de retorner a Artus* (f. 11). Le récit s'intéresse donc au roi Emenidus (dont le nom est inspiré par la matière alexandrine) et à sa femme, Fenice, associée explicitement par le texte au Phénix qui renaît de ses cendres (f. 11). Il leur naît une fille, Florence, protégée par la fée Proserpine, sa marraine. La mère meurt et l'empereur d'Inde exige la main de la princesse, contre son gré et l'avis de fées. Une nuit, la demoiselle a un songe. Proserpine la fée lui apparaît pour lui promettre que:

> *«D'Occident vient li liepars a .V. testes coronné d'or qui a regart de sengler et cuer de lyon, le cors d'acier, les bras de plonc et les piez de cerf (...) Cist liepars ara l'aigle qui est en contens (f. 13v).*

Le parallèle avec le songe d'Artus est évident, même si l'auteur a pris soin de varier le motif: d'une part, les animaux ne sont plus vus directement dans le songe, mais sont l'objet d'un discours à l'intérieur du rêve; d'autre part, à côté du jeu d'équivalence mis en place dans le premier songe entre un humain et un animal, apparaît un nouveau mode de relation, la bête ne représentant plus l'individu dans son intégrité, mais seulement une qualité, ce qui transforme le personnage en un hybride quelque peu monstrueux; par ailleurs, le songe est raconté directement par le narrateur au moment où il se déroule et n'est pas l'objet d'un différé et d'un retour rétrospectif ; enfin, le rêve est démultiplié, car l'archevêque de Corinthe, qui est le conseiller spirituel de Florence, et Estienne, un jeune clerc noble avec qui la princesse est élevée, ont eu la même vision, la même nuit.

Estienne se plonge dans ses livres et glose le songe: le léopard est un chevalier venu de France, qui épousera Florence. La convergence des deux songes rendrait presque inutile la suite du récit: l'issue matrimoniale est sans surprise. Cependant le roman développera les aventures, et son charme sera tout entier dans son art de la modulation[8].

---

[7] Voir la thèse de Catherine Daniel, *Arthurianisme et littérature politique*, soutenue à Paris XII en 2002 sous la direction de Jean-Claude Thiolier, t. I, p. 169-ss. *L'aigle prophétique (aquila) des prophéties de Merlin de l'Historia Regum Britanniae de Geoffroy de Monmouth renvoie à Mathilde (prophétie 12) et à Aliénor (prophétie 14) (éd. N. Wright, Cambridge, Brewer, 1984, p. 76 et trad. par Laurence Mathey-Maille, Histoire des rois de Bretagne, Paris, Les Belles Lettres, La Roue à Livres, 1993, p. 161–162).*

[8] Voir Christine Ferlampin-Acher, "Le charme d'*Artus de Bretagne*", dans *Miscellanea mediaeva-*

L'aigle est le pivot symbolique de l'enjeu matrimonial qui sous-tend l'œuvre. L'animal royal représente la princesse qui fera du héros un léopard à cinq couronnes (il sera duc de Bretagne à la mort de son père, et héritera des quatre royaumes du père de Florence). Cependant la conciliation entre l'aigle, comme marque du pouvoir, et de la féminité ne va pas sans mal. Certes on peut penser que l'aigle s'est imposé dans la première scène de songe à cause du *pavillon*: nombreux sont, depuis les romans antiques, les tentes surmontées d'un aigle, insigne du pouvoir royal ou impérial[9]. D'autre part, le héros est breton, et l'aigle joue un rôle important dans les prophéties de Merlin[10]. Par ailleurs il était logique de représenter la fille de Fenice, la reine associée au Phénix, par un oiseau: la mère et la fille sont deux oiseaux de feu[11]. Néanmoins le genre du mot *aigle* en ancien français ne va pas sans poser de problème. Le manuscrit BnF fr. 761 hésite entre le masculin et le féminin. D'abord masculin (*.I. aigle d'or, le plus bel et le plus riche, cel aigle, mon aigle*), avec une occurrence féminine (*de li regarder) aygle* change de genre quand la thématique matrimoniale relaie celle du pouvoir: *si si me dounoient cel aigle qu'ele fust moie*. L'ambivalence du genre du mot au Moyen Âge a permis le basculement qui s'accompagne de la mutation de l'aigle ornemental (sur le *pavillon*) en oiseau animé[12].

Par la suite, après ses premières aventures à la Porte Noire, le château de Proserpine, Artus parvient à un jardin où se trouvent plusieurs *pavillons*, dont celui de la demoiselle (f. 35-ss): *dessus ou milieu avoit une egle d'or et aus .II. cornes avoit .II. gierfaus qui reluisoient contre le soleil. Lors souvint il a Artus de sa vision.* Le rêve se trouve donc réalisé et Artus rencontre Florence. Le genre féminin (*une egle*) s'est imposé. On est donc passé d'un aigle onirique et ornemental, à un aigle onirique et symbolique, puis à un aigle réel et ornemental, avant que ne se présente la princesse.

Même si l'aigle appartient à une double tradition(d'une part le songe et la prophétie à allégorie animale, d'autre part l'ornement au sommet des *pavillons*),

---

lia, Mélanges offerts à Ph. Ménard, t. I, études réunies par J. Cl. Faucon, A. Labbé et D. Quéruel, Paris, Champion, 1998, p. 513–528.

9 Dans *Le Roman de Thèbes (éd. F. Mora, Paris, Le Livre de Poche, 1995, v. 3261), Eneas* (éd. J. J. Salverda de Grave, Paris, Champion, 1973, *v. 7321). On peut rapprocher de ces aigles ceux qui se trouvent au sommet du tombeau de Camille et de Pallas (Eneas, v. 7602, v. 6434) et sur le principal des cent pomel de la tente de Lorie, l'amie de Gauvain, dans Les Merveilles de Rigomer (éd. W. Foerster, Dresde, H. Breuer, 1908, v. 11600-ss).* Sur l'aigle et l'imaginaire royal, voir chez Marie de France, la fable *Les oiseaux et leur roi* ainsi que *L'aigle, l'autour et les colombes* (éd. C. Brucker, Peeters, Louvain, 1998, en particulier la note 46 de cette édition).

10 Voir la note 7.

11 Sur l'aigle et le feu, voir les bestiaires, par exemple celui de Brunet Latin: *sa nature est de garder contre le soleil si fermement que ses oils ne remuent goute (Li Livres dou Tresor, éd. F. J. Carmody, Berkeley, 1939-1948, réimpr. Slatkine, Genève, 1975, p. 136).*

12 Dans la phrase *je ne me pooie saouler de li regarder* (cit. *supra*), le pronom *li* est d'un genre indécidable: certes *a priori* ou peut le supposer féminin, mais la réduction de *lui* à *li* est fréquente.

il dépasse dans *Artus* la simple convention: resémantisé par l'auteur, il s'inscrit en effet dans la cohérence profonde du roman. Même s'il peut paraître mal construit, dans la mesure où il enchaîne les amours déçues avec Jehanette et des aventures matrimoniales qui alignent des motifs arthuriens presque usés (les automates gardiens, le lit périlleux...), *Artus* repose sur une cohérence pseudo-mythologique, dont l'aigle est la pierre angulaire, comme j'ai pu le montrer ailleurs[13]. Artus est un héros qui apporte la lumière à la Porte Noire et à la Tour Ténébreuse, qui remet en marche le rythme saisonnier et le déroulement du temps. Cet éclairage donne tout son sens à la référence à la déesse antique dont la fée porte le nom: l'existence de Proserpine est rythmée par l'alternance entre la nuit des Enfers et la clarté de la Terre. De même, l'importance accordée par le roman à la fleur de souci (qu'un automate, ayant la même apparence que la fée et Florence, donne, en signe d'élection, à Artus) s'explique par le fait que cette fleur – *solsequia* – suit le cycle solaire. On relèvera aussi dans cette perspective l'importance de l'imaginaire végétal (en particulier dans l'onomastique) et les mentions cosmiques (qu'il s'agisse des peintures de la chambre de la fée ou de l'exposé savant que le clerc Estienne fait à sa dame Marguerite). La convergence de ces indices, loin de suggérer que le roman s'inspire d'un récit mythique précis dont il aurait hérité, me semble plutôt due à une volonté consciente de l'auteur de construire un effet de mythe: imprégné de littérature arthurienne, très cultivé, il a serré dans son texte un réseau très dense d'éléments visant à faire d'Artus un héros qui restaure la lumière, les saisons, la vie, allant jusqu'à suggérer une assimilation entre le chevalier (un nouveau Gauvain?) et le Soleil. Artus accomplit en effet, au cours de ses aventures, un cheminement qui ressemble à celui du soleil: d'abord d'Ouest en Est, quand il part à l'aventure pour conquérir la Porte Noire et la princesse, puis d'Est en Ouest, quand il revient en Bretagne, avant son apothéose. Dans cette perspective, la conclusion que donne le manuscrit BnF fr. 761[14] est certainement la plus logique (ce qui confirmerait l'ancienneté de cette version): le récit s'achève sur un tournoi laissé en suspens, le clerc Estienne déclenchant une nuée qui obscurcit tout (f. 143). Les aventures du chevalier soleil, vers lequel se tourne le souci (*solsequia*) se terminent la nuit.

[13] "D'un monde à l'autre: *Artus de Bretagne* entre mythe et littérature, de l'antiquaire à la fabrique de faux meubles bretons", dans *Le monde et l'autre monde*, textes réunis par D. Hüe et C. Ferlampin-Acher, Orléans, Paradigme, 2002, p. 129–168. On a souvent insisté sur l'aptitude médiévale à l'interprétation des récits par le biais d'associations avec des réalités historiques, géographiques, naturelles (ce dont témoigne par exemple l'*Ovide moralisé*. Il est vraisemblable qu'à l'inverse les romanciers ont pu transposer ces réalités familières dans leurs récits, sans que cette motivation soit nécessairement première, mais avec le souci d'assurer, par cette ossature, la *conjointure* de leur œuvre.

[14] Sur les fins des diverses versions, voir Christine Ferlampin-Acher, "Le *Petit Artus de Bretagne: une histoire sans fin*", *dans PRIS-MA, Clore le récit: recherches sur les dénouements romanesques, II, XV, 1999, p. 53–68.*

Le symbolisme de l'aigle s'inscrit parfaitement dans cette perspective: Florence/ l'aigle est attirée par le soleil/Artus, comme le souci. Dans les bestiaires, chez Brunet Latin ou Pierre de Beauvais, qui suit le *Physiologus*, l'aigle est lié au soleil, vers lequel il peut voler et qu'il peut regarder en face. Par ailleurs, comme l'expose Brunet Latin, l'aigle ressemble au Phénix:

> *«Et sachiéz que aigle vit longhement por ce k'ele se renovele et depose sa viellece. Et dient li plusour k'ele vole en si haut leu vers la chalour du soleil que ses pennes ardent; (...) et lors se laisse cheir en aucune fontaine ou ele se baigne .III. fois, et maintenant est joene come a son comencement »* (p. 136)[15].

Pierre de Beauvais (qui dans son Bestiaire traite à la suite de l'aigle et du Phénix), *affirme que cette croyance remonte au Physiologus* et il *fait référence à ce sujet au Psaume de David (CII): "Ta jeunesse sera renouvelée comme celle de l'aigle"*. L'association entre Florence et l'aigle des bestiaires est confortée dans *Artus* par la mention à côté du pavillon de la fée d'une fontaine, dès la scène de songe, et par le fait que Florence est fille de la reine Fenice.

L'aigle dans l'*Artus* du XIV^e^ siècle n'est donc ni ornemental, ni anecdotique, et il hésite, tout comme le mot *aigle,* dont le genre grammatical est incertain, entre deux polarités: l'une féminine (l'aigle attiré par le mâle soleil), l'autre masculine (l'aigle comme symbole du pouvoir). Dans les versions ultérieures du roman, le rôle de l'aigle ne sera plus compris, et la bipolarité sera entravée par la fixation du genre masculin.

Dans les versions longues du XV^e^ siècle, si certains personnages ou motifs sont repris, la trame romanesque est complètement revue: la cohérence du roman autour des songes prémonitoires avérés et du symbolisme de l'aigle a disparu, le merveilleux s'essouffle en une succession d'épisodes dans laquelle l'ultime *merveille* et la *senefiance* sont rejetées dans un horizon incertain[16]. Cependant dans le manuscrit BnF fr. 12549, Lancelot arrive près d'une fontaine *moult diverse*près de laquelle se trouvent dix hommes en pleurs, vêtus de blanc, qui représentent les dix commandements. Des eaux multicolores jaillissent par dix *piperons* (...) *et y avoit une aigle qui estoit en l'air qui a chacun de ces piperons livroit sa porcion de eaue par divers enginz* (f. 207). L'un des hommes explique à Lancelot qu'il est le seul survivant de la Table Ronde et il lui enjoint de partir à la recherche d'Artus. Cette scène, dont la présentation renvoie à la *Queste del Saint Graal*, sans que pour autant la glose soit menée à son terme, présente donc un aigle ornemental

---

[15] Ed. cit., note 11.

[16] Sur ces versions longues, voir Christine Ferlampin-Acher, "Essoufflement et renouvellement du merveilleux dans les suites d'*Artus de Bretagne* au XV^e^ siècle", dans *Devis d'Amitié. Mélanges de Littérature en l'honneur de Nicole Cazauran*, éd. J. Lecointe, C. Magnien, I. Pantin et M. C. Thomine, Paris, Champion, 2002, p. 87–102.

(associé à nouveau à une fontaine), qui n'est pas commenté mais que l'arrière-plan allégorique invite à lire comme souvent au Moyen Âge (dans le *Bestiaire Divin* de Guillaume le Clerc par exemple), comme un symbole christique. S'il s'agit d'une réminiscence de l'aigle ornant le pavillon de la fée qui figure dans l'ancienne version à côté d'une fontaine (et rien n'est moins sûr), l'auteur en a vaguement christianisé le sens, sans que pour autant cette lecture soit développée ailleurs dans le récit.

La postérité ne retiendra pas les versions longues d'*Artus*. Avec les éditions du XVI^e^ siècle, qui toutes suivent assez fidèlement la version du XIV^e^, l'aigle reprend sa place, dans le songe initial, au sommet du pavillon, comme symbole de la princesse Florence. Dans l'édition Nicolas Bonfons de 1584, il est même mis en valeur dès la page de titre où il est représenté sur l'unique bois gravé original du volume[17]: Artus figure au premier plan, qui monte vers les hauteurs du Château de la Porte Noire, à l'intérieur duquel sont représentés le *pavillon* avec, à son sommet, l'aigle aux ailes éployées, la fontaine et quatre demoiselles (Florence et les fées). Sont ainsi alignées l'épée brandie par le héros, une demoiselle (Florence ou Proserpine) et l'aigle. Le rôle structurant de l'oiseau apparaît donc clairement sur cette image-qui associe la femme, l'aigle et l'épée (c'est par la valeur chevaleresque du héros que l'aigle, le symbole, la promesse, deviendra la princesse, l'épouse).

Dans le texte de cette édition, les mentions de l'aigle sont très proches du manuscrit, avec le même passage du masculin au féminin quand Artus voit en rêve le lion lui accorder *celle aygle* (p. 21). Cependant une différence problématique apparaît dans la glose de Gouvernau (p. 22). L'aigle devient en effet le roi des oiseaux, là où il était reine dans le manuscrit, ce qui rend le commentaire incohérent: *«le lyon est roy de toutes bestes, et l'aygle est roy de tous oyseaux, si que sera un roy, lequel vous donnera une royne»* (p. 22). Ce «lapsus» s'expliquerait à la fois par l'évolution du genre du mot qui tend à se fixer au masculin[18] et par la prédominance dans les imaginaires de l'aigle mâle, comme symbole du pouvoir: il amorce la déconstruction du roman aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles chez Tressan et Delvau.

Si, contrairement à ce qui se passe pour de nombreuses œuvres médiévales, la survie d'*Artus* n'a pas été assurée par la Bibliothèque Bleue et le colportage (*Artus* ne figure pas dans le catalogue d'Alfred Morin[19]), en revanche Tressan en a donné dès août 1776 dans la *Bibliothèque*

[17] Les autres bois sont des réemplois d'inspiration antique. Voir le fac-similé de l'édition de 1584, *op. cit., passim*.

[18] Dans la suite de l'édition, le mot *aigle* est masculin quand il est question de l'ornement de la tente au château de la Porte Noire (p. 80).

[19] Voir Alfred Morin, *Catalogue descriptif de la Bibliothèque Bleue de Troyes*, Genève, Droz. Le seul témoin entre le XVI^e^ et le XVIII^e^ siècle est l'édition de 1628 chez Nicolas Oudot, qui suit de très près l'édition de 1484.

Universelle des Romans une version intitulée *Hauts faits d'Artus de Bretagne*[20]. En 1782, il tira de sa contribution à la *Bibliothèque Universelle des Romans* quatre volumes parus à Paris, chez Pissot père et fils, sous le titre de *Corps d'extraits de romans de chevalerie*, qui furent repris dans les dix tomes de ses *Œuvres choisies* en 1788[21]. On notera qu'à la même époque l'abbé Rive, dans une notice consacrée aux volumes d'*Artus* et de *Mélusine* possédés par le Duc de La Vallière, s'intéressait à un autre manuscrit d'*Artus* (celui qui aujourd'hui se trouve à la British Library sous la côte Add. 10295): il en tira en 1779 un opuscule sur l'invention du jeu de cartes[22], sur lequel se fonde Tressan pour affirmer – à tort – dans sa brève préface du *Corps d'extraits* que le roman date de Charles VI.

Dans sa version d'*Artus*, Tressan se propose, selon le principe mis en place par Paulmy, d'enchaîner des citations, des «extraits», des «miniatures», tirés de l'édition de 1584 ainsi que des résumés[23]. Si le premier extrait suit de très près l'édition de 1584, par la suite, les «citations» s'éloignent du texte de base et sont même parfois de véritables inventions. Ces modifications sont motivées par le souci d'améliorer le récit, en écho aux critiques anciennes portées contre les œuvres médiévales et aux exigences que depuis le XVII[e] siècle les censeurs imposaient aux œuvres de fiction. Ainsi le roman doit être instructif: Tressan traduit entre parenthèses les termes anciens figurant dans les extraits; il explique les coutumes, comme le duel judiciaire. Par ailleurs un roman doit être bien construit. Or Tressan n'a pas senti l'unité de la version du XIV[e] siècle d'*Artus*, tout comme

---

[20] Le premier volume de la *Bibliothèque Universelle des Romans* paraît sous l'impulsion de Paulmy. Tressan est un collaborateur de la première heure (voir Angus Martin, *La Bibliothèque Universelle des Romans*, Oxford, The Voltaire Fondation, 1985; J. M. Clapp, *An Eighteenth-Century Attempt at a Critical View of the Novel: The Bibliothèque Universelle des Romans*, Publications of the MLA of America, 25, 1910, p. 60–96). Sur la Bibliothèque Universelle des Romans, on pourra consulter Roger Poirier, *La Bibliothèque Universelle des Romans*, Genève, Droz, 1977, H. Corbes, "Le comte de Tressan et la légende arthurienne au XVIII[e] siècle", dans *Mémoires de la Société d'Emulation des Côtes du Nord*, 113, 1984, p. 3–17 et H. Kluppenholz, "Die Rezeption des Artus-Romans in der Bibliothèque Universelle des Romans", dans *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, Begleitreihe Band 2, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 1991, p. 111–138 ainsi que H. Jacoubet, *Le comte de Tressan et les origines du genre troubadour*, Paris, Les Belles Lettres, 1929. *Artus* est l'un des premiers récits médiévaux sur lesquels ait travaillé Tressan (avant de se consacrer à *Tristan*).

[21] Ces *Œuvres choisies* ont été publiées à partir de 1788. *Artus* se trouve dans le tome 7 paru cette année-là à Paris, rue et hôtel Serpente, p. 178–206. En préférant cette version à celle de 1776 parue dans la Bibliothèque Universelle des Romans, nous suivons le conseil de Tressan lui-même (voir Henri Jacoubet, *op. cit.*, p. 235, note 3). Le texte est consultable sur http://gallica.bnf.fr.

[22] *Eclaircissements Historiques et Critiques sur l'Invention des Cartes à Jouer par M. l'Abbé Rive, tirés de sa notice d'un Ms. de la Bibliothèque de M. le Duc de La Vallière, Intitulé le Roman d'Artus, comte de Bretagne*, Paris, chez Didot l'Aîné, 1779. On en trouve un exemplaire à la Médiathèque de l'Agglomération Troyenne et je remercie Th. Delcourt de me l'avoir signalé.

[23] Sur ces extraits, voir Didier Masseau, "Le rôle des extraits de la Bibliothèque Universelle des Romans", dans *La Licorne*, 21, 1991, p. 187–194.

Chapelain au XVII[e] jugeait que l'auteur du *Lancelot*«ne s'est jamais douté de ce que c'était qu'un plan d'ouvrage»: il a donc supprimé la bipartition du récit (Jehanette/Florence) et il a privilégié l'histoire de la première au détriment de la seconde: Jeannette épousera Artus; quant à Peronne, que faillit épouser Artus dans sa jeunesse, une pure dévergondée dans le roman médiéval, elle devient le centre d'un mélodrame très développé, racontant sa passion juvénile pour le bel Aymar, dans un épisode dont le préromantisme n'a rien de commun avec le texte du XIV[e] siècle. De même Tressan réduit le merveilleux, comme le souhaitait Chapelain. Il s'insurge contre le rôle excessif des fées et il efface en grande partie Proserpine et ses compagnes, «cette grossière machine» (p. 201). Le songe prémonitoire avec l'aigle a de même disparu: à la place, un rêve à enjeu politique, mais sans symbolisme (la fée montre à Artus *un grand empire qui lui est destiné* p. 203) et une vision macabre (Proserpine donne à voir à Jeannette «des fantômes qui la menacent de mort et lui offrent Artus expirant au moment même où ce prince lui donnera la main» p. 202). L'aigle et ses significations amoureuses et impériales sont effacés, tout comme l'aigle qui se trouvait dans le roman médiéval au sommet de la tente de la Porte Noire (ce château étant transformé en un *Château du Lac* p. 205). Comme les romans de Chrétien de Troyes repris dans la *Bibliothèque Universelle des Romans*[24], *Artus* est complètement déproblématisé.

Il est possible que Tressan ait été dérouté par le songe et sa glose tels qu'ils figuraient dans l'édition de 1584 sur laquelle il s'appuie: il n'était guère logique d'associer une femme et un aigle masculin, roi des oiseaux. La tendance de plus en plus nette à l'emploi masculin (sauf en héraldique) du terme avait rendu encore plus problématique qu'au XVI[e] siècle l'association entre l'oiseau et la princesse. Si certains dictionnaires, comme celui de Trévoux notent une hésitation sur le genre de ce mot, La Curne de Sainte Palaye et le dictionnaire de l'Académie en 1762 privilégient nettement le masculin[25]. Le songe, l'aigle symbolique, mais aussi l'aigle

[24] L'expression est de Keith Busby, "Roman breton et chanson de geste", dans *Echoes of the Epic. Studies in Honor of Gerard J. Brault,* Birmingham, Alabama, Summa Publications, 1998, p. 23. Voir aussi M. Colombo-Timelli, *Lancelot et Yvain au siècle des lumières. La Curne de Sainte-Palaye et la Bibliothèque Universelle des Romans,* Milan, 2003. On ne peut souscrire à l'opinion de Henri Jacoubet qui considère que Tressan "a fait passer dans son adaptation la meilleure partie de son modèle et qu'il donne plus d'une fois une idée exacte des mœurs, du ton et du style (...). Aujourd'hui, on ne peut que lui savoir mauvais gré d'avoir laissé dormir dans les bibliothèques les tournois et autres merveilleux exploits d'Artus hors de Bretagne" (*Le comte de Tressan et les origines du genre troubadour,* Paris, Les Belles Lettres, 1929, p. 239–240).

[25] Au sujet du mot *aigle,* on lit dans le dictionnaire de Trévoux (1743–52): *"Nos écrivains ont bien de la peine à convenir de son genre; mais la plus grande autorité que nous ayons le fait masculin ou féminin dans le propre et plus ordinairement masculin"*. La Curne remarque: *"On a eu de la peine a convenir du genre de l'aigle. Il est enfin décidé masculin, dans le sens propre, et féminin en termes d'armoiries et de devises"*. Le Dictionnaire de l'Académie de 1762 le donne pour masculin, mais cite des exemples de Bossuet, La Fontaine et Voltaire où il est féminin. L'interprétation masculine de l'aigle se développe assez tôt: comme le montre Catherine Daniel dans sa thèse

du pavillon disparaissent donc au XVIII[e] siècle, victimes de l'évolution de la langue. Par ailleurs, si Tressan développe et valorise considérablement le personnage de Péronne d'Autriche, la demoiselle sans vertu que ses parents veulent imposer à Artus dans le roman médiéval, devenue sous sa plume Péronne de Flandres, c'est peut-être pour ne pas indisposer la reine Marie-Antoinette, autrichienne, sans pour autant trahir complètement le modèle médiéval, puisque les Flandres étaient sous domination autrichienne. Dans la même perspective, la mise à l'écart de Florence par Tressan interdisait certainement de lui associer l'aigle, symbole des Habsbourg, impropre à figurer un personnage de troisième plan.

L'erreur de l'édition de 1584 qui associe une princesse et un aigle (au lieu *d'une aigle*) ainsi que l'aigle autrichien expliqueraient donc la disparition de l'oiseau chez Tressan: plus largement cette absence contribue à la déconstruction du roman. Ce qui reste, c'est une histoire d'amour préromantique, avec l'invention d'un roman entre Peronne et un jeune premier, inventé par Tressan, Aymar, avec incendie, pâmoisons, baisers brûlants (et plus par affinités), souterrains, peaux de tigres, plumes et soieries, avant la mort de Peronne, coupable, mais amante sincère et pardonnée. Lorsqu'au XIX[e] siècle le polygraphe Alfred Delvau reprend *Artus de Bretagne* dans sa *Bibliothèque Bleue* qui, entre 1859 et 1860, propose sous la forme de dix-neuf fascicules une «réimpression» de romans de chevalerie[26], il prétend, en «humble translateur» éviter la «mascarade littéraire» que fut la *Bibliothèque Universelle des Romans*[27]. *Artus* est le huitième roman de cette série et il paraît sous la forme d'un fascicule de 48 pages. Delvau dit travailler à partir de l'incunable le plus ancien, celui de 1493. En réalité il suit à la fois l'incunable et Tressan. Le texte de Tressan étant trop court pour les 48 pages imposées par la collection, Delvau a été, je pense, contraint d'aller chercher ailleurs: il a donc

---

(*op. cit.*, t. I, p. 211), la légende de Bertrand du Guesclin entre en littérature avec Cuvelier, vers 1380–5, en reprenant à son sujet la prophétie de *Brut* selon laquelle un aigle de Petite-Bretagne vaincrait un roi puissant.

[26] Le succès remporté par les collections lancées par le républicain Joseph Bry, spécialiste de la littérature de colportage et de l'édition populaire, a incité Alfred Delvau à entreprendre en 1859 la publication d'une collection, qu'il intituleBibliothèque Bleue (dont tous les titres ne remontent cependant pas à la Bibliothèque Bleue originale, à preuve *Artus*). Chaque ouvrage est présenté sous la forme d'un fascicule de 48 pages. *Artus* est le huitième volume paru. Cet ensemble sera repris en quatre tomes en 1869 sous le titre de *Collection des romans de chevalerie mis en prose française moderne avec illustrations*, à Paris, Librairie Bachelin-Deflorenne, 1869. Ces ouvrages, agrémentés d'illustrations et accompagnés de deux études, sont tirés à petit nombre, sur papier de choix, et sont destinés aux bibliophiles et non au public populaire des premiers fascicules. *Artus* se trouve dans le deuxième tome (p. 49-89), entre *Lancelot du Lac* et les *Recherches sur l'origine des romans*: c'est sur cette version que je travaille. Sur Delvau, voir René Fayt, *Un aimable faubourien. Alfred Delvau (1825–1867)*, Bruxelles, 1999.

[27] *Aucassion et Nicolette*, Paris, 1886, p. XX. Cité par Ph. Ménard, dans "La réception des *Quatre fils Aymon* au milieu du XIX[e] siècle", dans *Les quatre fils Aymon*, études recueillies par D. Quéruel, Langres, D. Guéniot, 2000, t. II, p. 200.

aussi emprunté à l'édition de 1493. Le résultat est un texte aux infidélités certes nombreuses, mais dont la trame suit plus que chez Tressan le récit médiéval, même si la gravure initiale donne à nouveau la vedette à Peronne et Aymar, dans la scène, très romantique, de l'incendie.

Qu'en est-il de l'aiglechez Delvau? Le début du roman suit de près l'incunable, dont il reproduit même une faute[28], jusqu'à ce que paraisse Peronne, qui à nouveau, est d'Autriche comme dans l'incunable. Et là au chapitre VII, interruption: «c'est ici l'occasion de raconter l'histoire de Péronne», et Péronne devient «de Flandres», comme chez Tressan, que Delvau va suivre alors, avec les mêmes plumes et les mêmes peaux de tigres. Parvenu à la fin de la version de Tressan, Delvau reprend l'incunable, qu'il suit cependant moins fidèlement qu'il ne le faisait au début du récit. Dans cette suite, il aurait dû introduire le songe prémonitoire avec l'aigle, l'évocation de l'enfance de Florence et de ses rapports avec Proserpine. Or, peut-être parce que Delvau était encore sous l'influence de Tressan, il omet tous ces éléments. Mais arrivant aux aventures de la Porte Noire, il est contraint par l'incunable qu'il respecte relativement de reproduire certains détails, comme l'aigle, qui ne peut se comprendre sans le songe. C'est ainsi qu'il mentionne un aigle qui garde la Porte Noireet justifie comme il le peut son omission préalable, en mentionnant *in extremis* l'aigle du songe:

> *«quant Artus entendit parler du griffon et de l'aigle d'or, il se rappela une vision qu'il avait eue quelques temps auparavant et dont il n'avait rien dit à personne, la trouvant trop étrange »* (p. 21).

Néanmoins Delvau renonce à associer la princesse et l'oiseau. L'aigle qu'Artus voit au sommet de la tente (p. 25) est purement ornemental et ne sera rapproché ni de la fée, ni de la demoiselle. Enfin, et surtout, Delvau modifie le dénouement, en redonnant de l'importance à Jeannette, qui devient un double sororal de Florence. Les dernières pages multiplient les allusions à leur ressemblance, elles ne cessent de s'appeler «sœur». Florence s'interroge et se demande si Jeannette ne serait pas sa sœur; «elle n'osa aller plus loin dans ses suppositions, de peur de rencontrer un abîme insondable» (p. 39). La ressemblance n'a plus rien de merveilleux, comme c'était le cas dans le roman médiéval où Florence et la fée étaient impossibles à distinguer à cause d'un sort de Proserpine: chez Delvau, elle sent le mélodrame et l'adultère. Le texte, finalement, est détourné et l'on en retient surtout le potentiel mélodramatique, comme le montre la gravure initiale. Malgré le retour partiel à l'incunable, l'aigle n'est plus qu'un ornement discret: il ne s'est pas remis de son évincement par Tressan.

---

[28] Là où l'édition, qui n'avait pas compris l'abréviation de *chevalier,* donnait à tort *êtes vous si porcher* pour *estes vous si poi chevalier* dans le manuscrit, Delvau reprend *porcher*.

Ainsi l'aigle, à la croisée des prophéties de Merlin et des descriptions de tentes des romans antiques, est dans la version du XIV^e^ siècle un motif structurant essentiel, contribuant à la clôture du récit et invitant à une lecture solaire et «pseudo-mythologique» du texte. À cause d'une erreur de l'édition de 1584 imputable à l'incertitude du genre du mot *aigle*, à cause de l'Autriche de Marie-Antoinette et de son rapace emblématique, l'aigle est évincé par Tressan: Delvau, travaillant à la fois à partir de la *Bibliothèque Universelle des Romans* et du premier incunable, n'a pas su lui redonner son envergure.

Bibliographie:

Textes

Roman de Artus le Restoré, manuscrit BnF fr. 761.

Artus de Bretagne, manuscrit BnF fr. 12549.

CAZAURAN, Nicole et Christine FERLAMPIN-ACHER, Artus de Bretagne, fac-similé de l'édition de 1584, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1996.

TRESSAN, comte de, Corps d'extraits de romans de chevalerie avec figures, t. 7, Artus de Bretagne Paris, rue et hôtel Serpente, 1788, p. 178–206.

DELVAU, Collection des romans de chevalerie mis en prose française moderne avec illustrations, à Paris, Librairie Bachelin-Deflorenne, 1869: Artus de Bretagne, tome II, p. 49–89.

Etudes

CAZAURAN, Nicole, "Artus de Bretagne entre tradition et nouveauté", dans Il Romanzo nella Francia del Rinascimento: dalla'eredità medievale all'Astrea, Milan, Schena Editore, 1995, p. 87–96.

CLAPP, John M., An Eighteenth-Century Attempt at a Critical View of the Novel: The Bibiothèque Universelle des Romans, Publications of the MLA of America, 25, 1910, p. 60–96.

COLOMBO-TIMELLI, Maria, Lancelot et Yvain au siècle des lumières. La Curne de Sainte-Palaye et la Bibliothèque Universelle des Romans, Milan, 2003.

CORBES, Hippolyte "Le comte de Tressan et la légende arthurienne au XVIII^e^ siècle", dans Mémoires de la Société d'Emulation des Côtes du Nord, 113, 1984, p. 3–17.

FAYT, René, Un aimable faubourien. Alfred Delvau (1825–1867), Bruxelles, 1999.

FERLAMPIN-ACHER, Christine, "Le charme d'Artus de Bretagne", dans Miscellanea mediaevalia, Mélanges offerts à Philippe Ménard, t. I, études réunies par Jean-Claude Faucon, Alain Labbé et Danièle Quéruel, Paris, Champion, 1998, p. 513–528.

"D'un monde à l'autre: Artus de Bretagne entre mythe et littérature, de l'antiquaire à la fabrique de faux meubles bretons", dans Le monde et l'autre monde, textes réunis par Denis Hüe et Christine Ferlampin-Acher, Orléans, Paradigme, 2002, p. 129–168.

"Le Petit Artus de Bretagne: une histoire sans fin", dans PRIS-MA, Clore le récit: recherches sur les dénouements romanesques, II, XV, 1999, p. 53–68.

"Essoufflement et renouvellement du merveilleux dans les suites d'Artus de Bretagne au XVème siècle", dans les Devis d'Amitié. Mélanges de Littérature en l'honneur de Nicole Cazauran, éd. Jean Lecointe, Catherine Magnien, Isabelle Pantin et Marie-Claire Thomine, Paris, Champion, 2002, p. 87–102.

JACOUBET, Henri, Le comte de Tressan et les origines du genre troubadour, Paris, Les Belles Lettres, 1929.

KLUPPENHOLZ, Heinz, "Die Rezeption des Artus-Romans in der Bibliothèque Universelle des Romans", dans Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters, Begleitreihe Band 2, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 1991, p. 111–138.

MARTIN, Angus, Martin, La Bibliothèque universelle des romans, Oxford, The Voltaire Fondation, 1985.

MASSEAU, Didier, "Le rôle des extraits de la Bibliothèque Universelle des Romans", dans La Licorne, 21, 1991, p. 187–194.

POIRIER, Roger, La Bibliothèque Universelle des Romans, Genève, Droz, 1977.

SPILSBURY, Sarah, "On the date and authorship of Artus de Bretagne", dans Romania, 94, 1973, p. 505–523.

"Artus de Bretaigne: Structure and Unity», dans Romania, 97, 1976, p. 63–76.

WOLEDGE, Brian, "Les manuscrits du Petit Artus de Bretagne", dans Romania, 63, 1937, p. 393–307.

Le personnage du badin et son importance dans les farces françaises du XV^e siècle

Vessela GUENOVA
Université de Sofia

Dans le théâtre comique médiéval français, le badin est à la fois un *emploi* – celui de l'acteur qui tient les rôles de niais pour faire rire le public – et un *personnage* aux traits et aux caractéristiques «codés»[1].

Tous les personnages farcesques sont prédéterminés, immuables, aux traits typiques et figés. Ils ne sont ni positifs, ni négatifs, ni sympathiques, ni antipathiques, mais se situent plutôt dans la médiocrité[2]. Ce ne sont pas des individus, mais des types souvent privés même de nom propre. Ils sont affublés soit d'un nom générique indiquant leur métier ou rôle social (savetier, meunier, tailleur, sergent, moine…), soit d'une appellation résumant leur rôle familial (le mari ou l'homme, la femme, l'amant, le fils, la fille, le valet, la chambrière, le voisin…). Dans les cas plutôt rares où les personnages farcesques ont un nom propre, celui-ci possède une forte valeur connotative et en devient presque un nom commun: ainsi, Jean et ses diminutifs désignent le mari naïf et berné, Jacques et son diminutif Jaquinot, ainsi que Guillaume ou Colin, sont des niais, Guillemette est une femme rusée qui trompe avec brio son mari, et Alison – une femme légère[3].

Les emplois théâtraux sont tout aussi typifiés, et on les retrouve presque sans changements dans les différentes pièces: le mari trompé (avec de légères variations: cocu naïf/ rusé/rancunier et vindicatif), l'amant intrusif, la femme toujours rusée, bavarde et obstinée…

Toutefois, un des types, et un des emplois – le **badin** – est fort intéressant à étudier, car il se détache sur le fond de personnages-types figés et plats. La cri-

---

[1] Cf. Charles Mazouer: *Le badin au XVI^e siècle*, dans: *Langues, codes et conventions de l'ancien théâtre. Actes de la 3^e rencontre sur l'ancien théâtre européen*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 167–176.

[2] Cf. P. Voltz: *La comédie*, Paris, A. Colin, 1964, p. 22.

[3] Les noms propres dans les fabliaux ont souvent des fonctions similaires, ce qui est un indice de plus de la parenté qui les unit avec les farces (toutes proportions gardées, bien sûr, les uns appartenant aux genres narratifs, et les autres – aux formes dramatiques).

tique l'a souvent considéré comme un niais, un «lourdaud», comme on l'appelle fréquemment dans les textes, et qui fait rire par son épaisse bêtise et sa maîtrise insuffisante de la langue. Or, c'est un type «à transformations» qui se prête, sous des noms différents (Jeninot, Colinet, Robinet, Jacquet) et dans des fonctions sociales diverses (écolier ou apprenti écolier, valet, paysan, jeune garçon ou mari), à des fonctions et à des situations variées, dans lesquelles il génère plusieurs niveaux de sens et souvent, des tromperies.

D'un côté, c'est un personnage typifié comme les autres et donc, plat et fixe dans ses traits et comportements. D'un autre côté, c'est justement le personnage du badin qui «évolue», si on peut parler d'évolution des personnages farcesques, vers une ambivalence toujours plus grande, qui enrichit son personnage de manière patente. Sur fond donc de typification initiale, le personnage du badin déploie une gamme infiniment plus riche de traits comiques et d'actions déceptives en cumulant les traits du trompeur, du niais et du fou[4]. La tromperie et le double jeu qui lui sont inhérents présupposent une certaine profondeur du personnage et témoignent de sa place de prédilection parmi tous les protagonistes comiques et/ou rusés qui évoluent dans les farces.

I. Portrait(s) du badin

Le mot « badin » est d'origine provençale et provient de la même racine que « badaud »[5]. Il désigne quelqu'un qui « baye », qui reste bouche bée, c'est-à-dire grande ouverte. Dans le théâtre comique médiéval, le badin est le « naïf » qui fait rire. La langue moderne n'a gardé et développé que la composante liée au rire: aujourd'hui, le badin est celui «qui aime rire, plaisanter».

Le badin est souvent désigné dans les farces par cette seule appellation gé-

---

[4] Le personnage du trompeur médiéval apparaît et s'inscrit dans le cadre du mouvement vers la pluralité des langages dans la littérature que Mikhaïl Bakhtine appelle "la parole dialogique". À travers la parole dialogique, l'unicité officielle est ébranlée et relativisée, sinon contestée. La parole dialogique s'exprime dans les petites formes folkloriques ou semi folkloriques de caractère satirique et parodique, qui ont en général la tendance à former des cycles (comme notamment le *Roman de Renart* ou les fabliaux). Bakhtine établit une typologie littéraire du trompeur distribuée selon les trois catégories dialogiques qui organisent la pluralité des langages dans l'écriture romanesque:
– le gai savoir, exprimé à travers le personnage du trompeur qui oppose son mensonge justifié (par l'instinct de conservation ou par d'autres motifs) au mensonge pathétique du langage officiel;
– l'incompréhension, apanage du personnage du niais, qui n'arrive pas à concevoir le monde de la conventionalité pathétique ;
– l'inversion des codes établis, que seul le personnage du fou peut se permettre.
Le trompeur, le niais et le fou s'inscrivent dans une série ouverte, infinie, d'épisodes-aventures, et dans autant d'oppositions dialogiques. D'après Bakhtine, ces personnages introduisent la scène de théâtre dans la littérature. Leur existence n'a pas vraiment de sens littéral, mais surtout un sens figuré, représentant un reflet indirect de quelque autre existence.

[5] XVIIe ; « niais » 1478 ; mot provenç., probablt de badar → badaud. (*Le Petit Robert*).

nérique. Ceci a évidemment trait à la typification du personnage farcesque. Il a cependant presque toujours un nom, qui est parfois utilisé dans la pièce et d'autres fois simplement indiqué, après quoi le texte s'en tient au nom générique. Ainsi dans «*Le badin qui se loue*»:

Le mary
Di moy, sans faire le fin,
Comme c'est qu'on te nomme.
Le badin
Les aucuns m'appellent Bonhomme,
Les autres m'appellent Janot.
Le mary
Janot est le vray nom d'un sot[6].

Ici l'on retiendra également la forte composante connotative déjà évoquée des noms de badins: ce sont des noms hautement significatifs qui désignent d'emblée le personnage comme appartenant à la catégorie des badins. Dans plusieurs textes, les autres personnages ne se définissent qu'en fonction de lui (p. ex. «*la mère du badin*» dans *La bouteille*). Ailleurs, le terme «badin» n'est qu'un qualificatif ajouté au nom d'un personnage: *Mahuet badin, natif de Bagnolet, Jean de Lagny, badin.*

Aspect physique

Le badin apparaît sous de multiples avatars dans les farces: âge différent (avec cependant une prédilection pour le jeune âge), noms propres différents aussi (bien que de préférence on l'appelle par son nom générique «badin»), positions sociales variées. Ni âge fixe donc, ni situation déterminée ; le badin regroupe différents personnages qui n'ont pour trait commun qu'une constante de caractère: une naïveté malicieuse qui fait rire[7].

---

[6] *Le badin qui se loue*, Tissier, XIX, v. 59–63. Cf. presque le même échange de répliques dans *Jeninot qui fit un roi de son chat*, Tissier XXV:

Le mary
Comment as-tu non, vrayement?
Jeninot
Je croy que j'ay non Jeninot.
Le mary
Jeninot est le nom d'un sot;
Mais aussi n'es-tu pas trop sage. (v. 93–96)

Ici et plus loin, les citations sont faites d'après l'édition de farces en 13 volumes d'André Tissier: Recueil de farces, 1450–1550 (textes annotés et commentés par André Tissier). Genève: Droz, 1986-<2000 > (13 tomes + 2 tomes de notes).

[7] Le badin est le personnage comique par définition: dès son arrivée, il attire l'attention du public sur lui (il crie ou « bêle » (comme dans *Le badin qui se loue*).

Il n'existe pas de description explicite du badin. Ce manque est tout à fait naturel, eu égard aux spécificités du texte théâtral qui exclut d'emblée tout aspect descriptif. Il s'explique aussi par la liberté de représentation qui était donnée à l'acteur: c'était finalement lui qui créait le personnage. Cependant, à l'exemple du sot, le badin porte un costume qui le signale d'emblée à l'attention du spectateur.

Le poète Clément Marot offre une description complaisante du costume scénique du badindans une de ses *Epitaphes* consacrée à un acteur de farces de son temps, Jehan Serre, qui jouait admirablement bien le rôle de badin:

Or brief, quand il entroit en salle
Avec une chemise sale,
Le Front, la Joue, et la Narine
Toute couverte de Farine,
Et coiffé d'un Beguin d'enfant,
Et d'un hault bonnet triumphant,
Garny de plumes de Chappons,
Avec tout cela, je responds,
Qu'en voyant sa grâce nyaise
On n'estoit pas moins gay, ny aise,
Qu'on est aux champs Elysiens[8].

Deux aspects importants sont mis en valeur dans cette description: d'abord, le visage barbouillé de farine (à la différence des Italiens de la *commedia dell'arte* qui portaient des masques); ensuite, le couvre-chef du badin représentant un béguin d'enfant, ce qui souligne bien la puérilité et la niaiserie du type qu'il incarne. Ce couvre-chef est très répandu parmi les badins de la farce. (Ainsi Mimin de *Maître Mimin qui va à la guerre* est «*hasbillé en badin, d'une longue jacquette et en beguyne*».) C'est donc un attirail ridicule que le badin endosse sur scène: chausses, jaquette, béguin d'enfant – et on comprend pourquoi les badins veulent si souvent en changer. Dans *Le badin qui se loue*, il suffit de promettre au badin un nouveau chapeau pour qu'il accepte aussitôt de faire ce qu'on lui demande:

L'amoureux
Tais toy! Si tu me veulx promettre
Que aucune chose ne diras
A ton maistre, tu auras
Un bonnet [que] te donneray.
Le badin
Rien doncques je n'en diray.
(v. 206–210)

[8] Le texte de Marot est cité d'après ses *Epitaphes* dans *L'Adolescence Clémentine* (1530) (texte récupéré de http://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Adolescence_Cl%C3%A9mentine_-_Complainctes.

Dans *Le Retrait*, le badin Guillot demande à sa maîtresse un nouveau chapeau pour qu'il arrête de la bouder, vexé qu'elle l'ait appelé «lourdaud».

Souvent le badin est accompagné d'un chat qui est son traditionnel animal de compagnie. Jeninot (*Jeninot qui fit un roi de son chat*) fait gagner à son chat la fève du gâteau des Rois et le proclame roi. Dans *Mahuet Badin* (Cohen XXXIX) Mahuet, avant de partir pour le marché, demande à sa mère de prendre soin de ses chats. Robin (*Le Mariage Robin Mouton*, Cohen XXXII) que sa mère appelle, ne vient qu'après avoir donné à manger à son chat et l'avoir couché. Parfois, comme dans *Le gentilhomme et Naudet*, une variation est possible: Naudet est ici sur scène avec un cheval, ce qui probablement ne manquait pas de provoquer le rire; en effet, selon Tissier, le cheval était certainement joué par deux acteurs cachés sous une bâche[9].

Comportements et traits de caractère

Les traits du comportement du badin sont eux aussi traditionnels et stéréotypés. Il est primaire, totalement soumis à ses pulsions «de jeune animal». En effet, le bas matériel et corporel refoulé par les convenances sociales est joyeusement exhibé à travers le théâtre populaire.

> «Soumis à l'instinct, il [*le badin*] agit selon le principe de plaisir. Avec une vitalité débordante, il répond à l'appel de sa sensualité, de sa faim ou de son ivrognerie. Il suit ses impulsions avec une spontanéité toute naturelle, joyeuse. Il agit comme il parle, avec une réjouissance et folle étourderie, sans règle et sans contrainte »[10].

Le badin est traditionnellement gourmand. Il se loue moins pour servir que pour avoir à manger et à boire (*Le Badin qui se loue*):

> Le badin
> Par la mort bieu, je pette et rue
> De rage, de fain que je sens.
> (v. 39–40)
> [...]
> Mort bieu, que j'ay bon appetit!
> Pensez que desgourdirois

[9] On peut s'interroger sur la valeur du chat comme apanage assez constant du badin. Sans nullement prétendre épuiser cette question, on pourrait proposer une interprétation: le chat symbolise les plaisirs matériels et corporels, la paresse, l'insouciance, la sensualité – qui sont des traits caractéristiques du badin aussi.

[10] Charles Mazouer, *op. cit.*, p. 169.

Un jambon se je le tenois,
Avecq une quarte de vin.
(v. 55–58)

Aussitôt embauché, il réclame à manger, puis demande qu'on lui confie les clés du cellier. Le badin Guillot du *Retrait* répète lui aussi sans cesse qu'il mangerait volontiers quelque chose.

La paillardise est aussi du domaine du valet badin. Toutefois, ne pouvant guère espérer les faveurs d'une femme, le badin se contente de vivre de l'amour en imagination et s'en tient à décrire avec complaisance les scènes dont il n'est que le témoin. Cette verbalisation du désir contribue au comique verbal grossier. Le badin du *Badin qui se loue* insiste ainsi de manière assez crue sur les rapports conjugaux en réponse aux plaintes de la femme qui se sent trop étroitement contrôlée par son mari:

La femme
Il me pense tenir estroit
Les mains, comme on fait une oye. [...]
(v. 178–179)
Le badin
Quand il vous haulse la chemise,
Vous n'avez garde de ainsi dire.
(v. 186–187)

Les traits moraux du badin se retrouvent fréquemment représentés dans la littérature comique médiévale, et correspondent à son système de valeurs inversées. Ils sont typiques d'un anti-héros de la littérature bourgeoise, par opposition au héros type de la haute littérature épique et courtoise. Le badin est donc bête, gourmand, vénal, immodéré, lascif, peureux, parfois lâche et rancunier:

Pensés vous que vous laisse entrer
Sans argent en main me planter?
A non! jamais.
(Guillot, *Le Retrait*, v. 147–149)

Le badin génère le comique par sa niaiserie qui semble être son apanage constant. Il est souvent ignorant, bête, inconscient des convenances sociales et des usages, de ce qu'il convient de dire et de ce qu'il vaut mieux taire. De cette manière il provoque ou développe des situations dans lesquelles on rit à ses dépens. Parfois sa niaiserie est quasi enfantine, tout comme le suggère son bonnet d'enfant. Jeninot, lorsqu'il s'engage à servir son nouveau maître, demande à être payé en argent, mais aussi en ... noix, pour pouvoir aller jouer aux noix (comme font les enfants):

Jeninot
Je vouldroye bien estre habillé
Et gagner dix huit frans le moys.
Mais aussi je veulx avoir des noix
Pour m'aller souvent esbatre [11].

Le badin et son langage

Le langage du badin est pittoresque, savoureux, souvent licencieux, riche en allusions et en jeux verbaux. Ce langage riche en phraséologies, jeux de mots ou de sonorités, représente en lui-même un jeu au plus haut degré, qui s'inscrit en parallèle au jeu scénique. Il n'est pas rare de le voir couplé à un langage non verbal – souvent le badin chante, sifflote ou chantonne sur scène, s'exclame, crie, lance des onomatopées. De cette manière sa présence scénique prend de l'épaisseur et du syncrétisme, couvrant tout le registre de l'oralité. Le dynamisme de ses mouvements sur scène qui se rapprochent parfois des simagrées des fous (mais l'excès et la caricature sont typiques des farces) complète sa présence scénique dominante et déterminante.

On peut relever plusieurs maladresses ou bourdes du badin dans le maniement du langage, ou encore, des usages facétieux qu'il en fait. Il lui arrive souvent d'interpréter à la lettre des expressions métaphoriques, de reprendre un mot dans un sens différent de celui qu'il avait dans la bouche d'autrui ou de confondre deux mots de consonance identique ou voisine. De cette manière naissent autour du badin de multiples jeux de mots.

Dès son entrée en scène, le badin du *Badin qui se loue* se livre à plusieurs jeux de mots. D'abord, il joue sur les différentes significations du mot «appétit». Lors de la discussion entre les deux époux, la femme dit à son mari: «*Il le fault louer vistement, s'il est bon a vostre appetit*» (Il faut le louer vite, s'il convient à votre goût). Le badin enchérit aussitôt en expliquant qu'en effet, il a un très bon appétit puisqu'il est prêt à manger tout de suite un jambon avec un quart de vin. (V. 53–58). Quelques répliques plus loin, un second jeu de mots suit, en rapport avec ses futures tâches domestiques:

La femme
Il fauldra faire nostre mesnage
Et balier nostre maison.
Le badin
Bailleray-je du foing à l'oyson
Ou de la fourche sur la teste?
(v. 74–77)

[11] *Jeninot qui fit un roi de son chat*, v. 63–66.

Un autre exemple du maniement (faussement maladroit ou véritablement facétieux) du langage par le badin est fourni dans *Jeninot qui fit un roi de son chat*. Toute la farce est construite autour des égarements interprétatifs de Jeninot le badin; elle n'a pas d'autre argument. Le langage de Jeninot est très dynamique, riche en exclamations, émaillé de pitreries, de passages incohérents ou franchement fatrasiques (lorsqu'il délire en rêvant)[12]. Or, à trois reprises, dans une sorte de gradation du comique verbal, il interprète de manière totalement fantaisiste ou incohérente les données convenues du langage.

La première méprise verbale de Jeninot se base sur l'interprétation du verbe «garder»: quand on lui enjoint de garder la maison, lui, probablement fils de paysan, ne sait appliquer cette action qu'à des animaux domestiques. Il réagit en conséquence:

Le mary
Souppe, toy, sans aucun arrest;
Et garde bien la maison (Entens-tu?)
Jeninot
Voire, mais s'el s'enfuyt, voyla:
Faudra-il que je coure après?
(v. 101–104)

Deuxième épisode: à l'embauche, le mari promet à Jeninot «*trois francs [...] tous les ans, et t'abilleray*» (v. 88–89). Or, Jeninot entend «être habillé» de la manière la plus littérale possible: selon lui, il incombe à ses maîtres de l'habiller eux-mêmestous les jours:

Jeninot
Allez moy chauffer ma chemise
Et me l'apportez vistement.
La femme
C'est bien raison! par mon serment,
Ce coquin ne fait que railler.
Jeninot
Et, ne devez-vous pas habiller
Tandis que je seray ceans?
Le mari
Ouy bien, de tes habillements
Voyla bon! comment l'entens-tu?

[12] *Jeninot, en resvant*:
Nostre vache qui acoucha
L'autre demain de trois pourceaulx:
Saincte Marie, qu'ils estoient beaulx!
Il leur fauldra donner du laict. (*Jeninot qui fit un roi de son chat*, Tissier XXV, v. 208–211).

Jeninot
Comment? Que je soye vestu
Et habillé tous les matins ...
(v. 234–243)

Un premier clin d'œil à l'esprit malicieux ici: une fois le malentendu dissipé, Jeninot ne s'habille pourtant pas tout seul, prétendant qu'il ne sait pas comment faire, et obligeant ainsi le mari et la femme à l'habiller – comme il le voulait[13]. Sa réaction est satisfaite et assez ouvertement moqueuse. Le doute commence à s'installer – est-il vraiment si niais qu'il le semble?

À la troisième reprise, il n'y a plus de doute: par l'intermédiaire de ses jeux sur la signification des expressions dans la langue, Jeninot se moque franchement de ses maîtres. Il s'agit du célèbre épisode dans lequel il doit mener sa maîtresse à la messe. Or, comme il associe le verbe «mener» au bétail (à une jument) qu'il faut mener paître, il monte sur le dos de sa maîtresse et l'incite à partir avec les mêmes onomatopées qu'on adresse aux montures:

Le mary
Aller te fault, par bonne adresse,
Gentiment mener ta maistresse
A la grand messe a Nostre Dame.
Jeninot
[...] Elle n'a bride ne licol:
Comment voulez-vous que (je) la maine?
[...]
Icy fault que Jeninot monte sus le dos de sa maistresse.
La femme
Qu'esse que tu fais, dy, lourdault?
Jeninot
Hay, hay, dia!
(v. 271–285)

Cet épisode hautement comique couronne la farce qui se termine bientôt après par une volée de coups que le mari furieux administre à Jeninot. En effet, le maître n'est pas dupe de ses pitreries et après une dernière plaisanterie du badin,

[13] Jeninot
Par sainct Jehan, pour bien le vous dire,
Je ne me sçaurois habiller.
Le mary
Il fault doncq que je t'habille.
Jeninot
Et quoy doncq! abille, abille,
Vous deussiez avoir desja fait. (v. 250–254).

assez obscène celle-ci[14], il se rend bien compte que le badin se moque de lui et de sa femme:

Que ne parles-tu franc et net,
Sans se mocquer ainsi des gens?
(*Le mari*, v. 83–84)
[…] par mon serment,
Ce coquin ne fait que railler.
(*La femme*, v. 236–237)
Mais quel raillart esse cy?
Te fault-il ainsi mocquer de nous?
(*Le mari*, v. 310–311)

La critique a parfois considéré Jeninot comme l'exemple du badin niais, ridicule par sa bêtise et son ignorance. On vient de voir qu'il n'en est rien. Au contraire, c'est un personnage mystérieux, fuyant, jamais prévisible, qui fait certes rire, mais qui est aussi inquiétant (comme en témoignent les répliques angoissées du mari et de la femme citées ci-dessus: ils ont bien le sentiment d'être les dindons de la farce, mais pas vraiment les preuves).

Souvent, le badin utilise des moyens de communication (ou de refus de la communication) non verbaux. Parfois il chante au lieu de parler.Le même *Badin qui se loue* entre en scène en entonnant le refrain d'une chanson populaire. Guillot du *Retrait* répond parfois à sa maîtresse en chantonnant au lieu de lui parler. Thibaut l'Agnelet de *Maître Pierre Pathelin* mate le maître incontesté ès ruses en répétant ostensiblement son bêlement, onomatopée devenue célèbre depuis. Il est vrai que ce recours fréquent à la vocalisation se rattache aux valeurs de l'utilisation des formes musicales dans le jeu scénique de la farce: pour signaler l'entrée en scène d'un personnage ou un revirement dans l'action, pour terminer la farce, etc. Cependant, on peut également le rattacher à l'aspect syncrétique, carnavalesque du personnage du badin: certes, c'est essentiellement un naïf parfois rusé, mais il présente aussi des traits de fou et de sot. Et bien sûr, c'est le spectacle théâtral même qui accueille les formes musicales de la façon la plus naturelle.

[14] Avec une feinte innocence, Jeninot suggère que le mari voulait peut-être le voir accomplir des obligations un peu particulières envers sa femme:

Le mary
Dea, Jeninot, en ton village
Meine-on ainsi une femme?
Jeninot
Je n'en scay rien, par mon ame.
Mais un jour mon maistre
Montoit dessus ma maistresse
Et luy secouet tant la fesse,
Et si ne vouloit hay avant.
Je ne scay pas bonnement
Si vous voulliez que je fisse ainsi. (v. 301–309).

II. La présence scénique du badin. Rôles et valeurs

Le badin est le personnage actif par excellence. Il ne peut jamais rester tranquille, mais bouillonne de dynamisme: il va, il vient, il sort, il rentre, un peu comme les sots. Ces mouvements incessants dans un espace scénique réduit favorisent les situations comiques. L'activité débordante du badin témoigne d'unengagement physique important, ainsi que de «qualités acrobatiques et de souplesse gestuelle»[15].

Rôle structurant: dynamisme moteur de l'action

Le badin joue sur scène un rôle essentiel par rapport à la structuration et à la composition de la pièce. Il est en quelque sorte le pilier des farces dans lesquelles il participe, et qui semblent se construire autour et en fonction de lui.

Le badin Guillot est le personnage principal dans *Le Retrait*, où il a plus de la moitie des répliques. Par ses démarches actives et ses initiatives il contribue au dynamisme de l'action en «guidant» les autres personnages, leur donnant même les impulsions nécessaires pour agir. L'homme, la femme et l'amant de cette farce sont des personnages qui semblent hésitants, indécis; c'est le badin qui par ses boutades, ses chansons, ses ruses et ses actions orchestre leurs mouvements scéniques et esquisse des configurations farcesques pour obtenir le meilleur effet comique. C'est un peu comme s'ils étaient des marionnettes qu'il faisait jouer dans «son» théâtre.

Le Gentilhomme et Naudet est une autre farce construite autour d'un badin – Naudet. Naudet y est le personnage le plus dynamique et le plus inventif. De plus, il cumule dans cette farce deux emplois: celui du mari badin et trompé, et celui du valet badin et trompeur. Son personnage acquiert ainsi une richesse et une profondeur inhabituelles, ainsi qu'un aspect insaisissable, jamais égal à lui-même, typique du trompeur médiéval.

Dans *Le Badin qui se loue*, le badin, foncièrement actif, incarne l'opposition entre le statisme et le dynamisme, lui représentant évidemment le dynamisme, le mouvement par excellence. C'est ainsi que lui et lui seul fait évoluer la situation statique. En effet, une fois le mari sorti et l'amant rentré dans la maison, un statisme improductif risque de s'installer, ce qui est inconcevable pour le théâtre. Pour faire progresser la situation, il faut soit un retour du mari (or, il ne rentre

[15] «Dynamisme, agitation, pétulance même signalent le comportement du badin sur scène. De manière parfaitement cohérente, on peut dire que les mêmes marques se retrouvent dans sa parole – le badin parle à tort et à travers, joue continuellement avec les mots...» (Charles Mazouer, *op. cit.*, p. 168).

pas), soit autre chose – et ce sera l'activité fiévreuse du badin, même si elle ne débouche sur rien. Elle a pour effet d'empêcher la situation de devenir statique en contrariant répétitivement le tête-à-tête des amants. De plus, la répétition fait rire par elle-même. Le thème du retour réitéré du valet – retour inattendu et présence inopportune – est développé ici pour exploiter toutes ses ressources comiques; quant à savoir si le valet agit juste pour faire enrager les autres, par simple malice ou par bêtise, il n'y a aucune certitude à ce sujet.

Jeninot de la farce éponyme joue seul avec ses obligations de service. En effet, dans cette farce il n'y a pas de couple éclaté dans lequel il puisse intervenir comme dans les exemples précédents, mais une situation simple et statique: un valet est loué, il lui faudra s'acquitter de ses devoirs. Et c'est sur ce plan que se situe le jeu syncrétique de Jeninot, à la fois verbal et gestuel. Il occupe le devant de la scène; il joue seul; le mari semble n'être que le spectateur de ce jeu, et la femme et le chat – de simples «objets» sur lesquels il agit (il fait boire son chat de force, et il monte sur le dos de sa maîtresse)[16]. C'est lui le meneur et le maître du jeu. Et les coups qu'il subit à la fin de la farce sont moins un châtiment mérité qu'une fin traditionnelle des pièces qui n'entache en rien le prestige du badin aux yeux des spectateurs.

Le badin dans l'organisation du temps scénique

Un autre indice de la place centrale et déterminante du badin dans les farces est fourni par la manière très souple dont le temps scénique s'organise autour de lui. La farce *Le gentilhomme et Naudet* présente un bel exemple d'utilisation flexible du temps scénique pour les besoins du badin.

Cette farce met en scène «la revanche» du paysan badin Naudet qui, après avoir appris que le Gentilhomme couche avec sa femme, se venge en parvenant, par suite à un habile jeu de substitutions, à coucher avec la Dame de celui-ci. La difficulté qu'il y a à mettre en scène une situation si dynamique et fortement dépendante de la distribution du temps est dépassée avec brio par un assouplissement complaisant du temps scénique en faveur de Naudet.

En effet, le temps s'accélère bien volontiers pour le personnage principal lorsqu'il lui faut passer au plus vite d'un lieu scénique dans un autre. De tels moments d'accélération temporelle se situent par exemple au moment du retour de Naudet dans sa maison, lorsqu'il apprend l'adultère de sa femme, et de sa visite chez la Dame pour la persuader de lui accorder ses faveurs. Cette variabilité du cours du temps scénique donne à Naudet un avantage considérable sur le Gentilhomme, pour qui le temps coule bien plus lentement.

[16] Cf. Tissier, *Recueil de Farces*, *op. cit.*, tome V, p. 23.

Cependant, lorsqu'à la fin de la farce Naudet se met à raconter avec un grand plaisir et un sentiment de triomphe évident comment il s'est vengé du gentilhomme, cette scène des « aveux » est étirée au maximum (par rapport au dynamisme précédent, elle est démesurément allongée). Cet « étirement » du temps est destiné à accroître le plaisir verbal de Naudet, à lui permettre de mieux goûter sa victoire et son triomphe.

Ainsi par sa présence scénique même, le badin dans cette farce déforme-t-il le temps théâtral selon ses besoins. La souplesse et la malléabilité du temps scénique dans les farces, qui sont inscrites dans un espace scénique à haut degré de conventionalité, sont mises au service du personnage central du badin, soulignant par là son importance constitutive pour la pièce.

III. L'ambivalence et le double jeu: caractéristiques essentielles du badin

Est-il sot, est-il intelligent? Impossible de répondre de manière catégorique à cette question. Quoi qu'il soit maintes fois appelé «sot» ou «fol», le badin est ingénu plus que «sot». Généralement, le badin n'est ni foncièrement stupide, ni un maître rusé. Il se situe entre les deux: un niais qui n'est pas dépourvu de malice, sans qu'on puisse déterminer à coup sûr la part de l'inconscience et la part de ruse en lui. Parce qu'il est naïf, on peut se permettre devant lui de tout dire et de tout faire; comme il est niais et qu'on le sait, lui-même peut tout dire et tout faire. Mais comme il est ingénu, il dit bien des choses qu'il convient de taire ; et comme il est malicieux, il les dit au moment où il faudrait qu'il se taise. Il tient dans les farces un rôle à double face, propre à renouveler sans effort une situation donnée, ce qui explique pourquoi les «faiseurs de farces» ont multiplié les badins et surtout les valets badins. Le type du badin se caractérise donc par une ambiguïté constitutive[17].

Une des caractéristiques principales du badin comme de tout trompeur est sa duplicité. En elle est sa force, car son ambivalence constitutive lui donne toute la souplesse nécessaire pour survivre et pour triompher. Le badin joue bien souvent un double jeu.

Jeannot du *Badin qui se loue* fait semblant de s'interposer tout le temps par hasard entre la femme et son amant, de sorte à ne jamais les laisser seuls, et lorsque l'amant s'éclipse, il va tout raconter au mari. On ne saurait dire si le badin joue consciemment à empêcher les amants de rester seuls ou non. Il s'agit peut-

[17] « À coté des niais avérés, on connaît vite de ces faux niais, de ces niais au second degré, d'une naïveté plus feinte que réelle. Les farces du XVI[e] siècle iront encore plus loin dans ce sens en utilisant le badin dans des rôles de personnages carrément rusés et trompeurs ». (Mazouer, *op. cit.*, p. 169).

être juste de sa balourdise. Mais on n'est jamais sûr de rien, et l'ambivalence du personnage reste toujours présente.

Thibault l'Agnelet, le paysan badin de la farce *Maître Pierre Pathelin*, joue de manière très convaincante le rôle d'un personnage impuissant, faible et sot. Il parvient ainsi à tromper l'avocat Pathelin en recourant à un procédé très original: le changement des codes communicatifs sans l'accord de l'interlocuteur, et en optant pour une communication vocalisée mais non verbale (le bêlement qu'il oppose a toute tentative de communication de la part de Pathelin).

Guillot de la farce *Le Retrait* est un virtuose de la duplicité. Il glisse avec maîtrise d'un emploi dans un autre, de celui de comparse dans celui de valet fidèle, comme pour montrer comment il parvient sans aucun effort à mettre à l'envers un ordre social dans lequel les badins ne sont que des valets … Au début, il est impliqué dans la situation par la Femme qui lui demande son concours pour introduire l'amant dans la maison. Le badin n'est qu'un valet dans cette farce, cependant il prend aussitôt les choses en main et s'impose à tous les autres personnages comme le meneur du jeu. Il commence par s'imposer à la Femme (qui est sa maîtresse, puisqu'il est son valet), et ceci de la manière la plus puérile possible – en la boudant à cause d'un mot malheureux qu'elle a eu à son égard (elle l'a appelé « lourdaud »). Guillot la contraint de lui demander pardon:

Guillot
A, ha! lourdault! (51) […]
Vous m'avés appelé lourdault;
Mais, par Dieu, le mot vous cuyra.
(v. 55-56)

Gueter? le deable donc m'emporte!
Je gueteray en bas, en hault,
Et vous m'apelerés gros lourdault!
Taisés-vous, c'est tout un.
(v. 67-69)
La femme
Guillot,
Si j'ey dict quelque mauvais mot,
Pardonne moy […]
Guillot
Par Dieu, vous fistes un lourd sault,
Quant vous me dictes telle injure.
(v. 70-76)

De cette manière il affirme sa domination sur la femme, tout comme il le fait plus tard avec le mari, après s'être au passage moqué de l'amant. Parallèlement, le comique verbal de répétition fleurit: le mot « lourdaud » est repris une vingtaine

de fois, sans doute accompagné sur scène de mimiques expressives de vexation profonde. Après s'être imposé à la femme, Guillot lui donne des indications précises où cacher l'amant (dans le retrait, la tête dans le trou pour qu'on ne l'entende pas tousser). Le choix de l'endroit donne libre cours au comique scatologique et annonce la manière dont le badin se moquera un peu plus tard du jeune homme.

Or, un revirement brusque survient alors dans le comportement du badin comparse, revirement des plus surprenants dans le contexte des personnages farcesques immuables et typifiés. Guillot change de comportement et de complice devient presque un traître: il lance continuellement des allusions au mari, le laissant deviner la présence d'un amant dans la maison, et observe avec une grande satisfaction la tension monter entre les protagonistes. Cette tension arrive à son point culminant au moment où l'amant, qui n'en peut plus, se jette à travers la pièce vers la sortie, tout barbouillé d'immondices et le siège des toilettes accroché au cou. C'est également la culmination du comique scatologique dans la farce, un comique assez grossier de notre point de vue moderne, mais fort goûté par le public.

Un deuxième revirement s'opère à ce moment. Guillot redevient étonnamment un comparse et s'applique à rassurer le mari, lui racontant des fantaisies pour le berner avec succès. La farce a ainsi une fin heureuse.

Guillot joue son double jeu et oscille constamment entre les emplois pour son propre plaisir et pour divertir le public, mais sans toutefois oublier son propre intérêt. Le double jeu du badin peut être fondé aussi bien sur la poursuite de son intérêt que sur le pur plaisir du jeu et du divertissement comique, qui est l'objectif fondamental de toute représentation farcesque. Le plus souvent, c'est un mélange de motivations qui entre en jeu, mais il n'y a jamais de certitudes.

IV. Le badin comme trompeur

Le badin n'est pas toujours et nécessairement un trompeur. Il peut être juste un clown qui divertit le public par ses pitreries, ses gambades et ses jeux avec le langage. Parfois cependant il se met à tromper et réussit de beaux exploits dans ce domaine difficile. Un exemple significatif est fourni par la farce *Le gentilhomme et Naudet*.

Cette farce est construite sur le principe de l'illustration de la situation proverbiale du trompeur trompé. La structuration symétrique et spéculaire de ce proverbe est reflétée dans la structure scénique de la farce qui est plus schématique et présente deux parties clairement identifiables: la tromperie initiale et la revanche du trompé. Des indications explicites de cette structuration se retrouvent dans les répliques des personnages. Ainsi dès le début le Gentilhomme, agacé par l'obstination de Naudet de ne pas le laisser en tête-à-tête avec sa femme Lison, dit à propos de Naudet:

A son folois il faict du fin.
(v. 68)

Un peu plus tard Naudet, ayant appris l'adultère de Lison avec le Gentilhomme, s'exclame dépité:

Tousjours il me trompe, en effect. [...]
Mais si je puis, je lui rendray.
(v. 90–92)

La tromperie retournée contre une autre tromperie se base ici sur la combinaison réussie entre deux procédés de jeu scénique farcesque: le déguisement et la substitution. Le déguisement intervient le premier. Naudet aperçoit dans sa maison la robe du Gentilhomme et décide de l'endosser. À cette occasion il prononce, tourné vers le public, une « justification » très peu convaincante et manifestement destinée à faire rire:

C'est Monsieur. Oy, voicy sa robe.
Mais de peur qu'on ne luy desrobe,
Sus mon dos je la vestiray.
(v. 181–183)

L'effet comique ici se base sur le contraste entre la fausse naïveté de Naudet et le contexte de la tromperie anticipée dans lequel elle s'inscrit.

Il est curieux que le déguisement dans cette farce ne soit pas destiné à tromper directement «l'adversaire». Naudet se rend bien compte qu'il ne pourra pas se faire passer pour le gentilhomme devant sa femme. Son but est plutôt de la divertir afin de la prédisposer à son égard pour pouvoir ensuite mieux la convaincre de lui accorder ses faveurs. Aussitôt entré dans la maison, il s'exclame en plaisantant:

[...] La robe me fait grand honneur.
Je suis Monsieur, ma Damoyselle.

La Damoyselle accepte de bon gré la plaisanterie et le jeu que Naudet lui propose, d'autant plus que le vêtement de son maître lui va vraiment bien. Ainsi le déguisement contribue-t-il, quoique indirectement, à parvenir au but, qui est de séduire la dame.

La motivation d'agir de Naudet ici est assez complexe et composite. Certes, il y a bien le motif de la vengeance pour le cocuage, mais aussi, le plaisir de la tromperie bien tournée et de cette affirmation de sa supériorité sur son maître. Le plaisir à savourer et surtout, à raconter son triomphe est typique du personnage littéraire du trompeur: déjà Ulysse mettait en danger certaines de ses ruses puisqu'il ne pouvait pas se retenir d'en informer triomphalement ses victimes (comme dans

l'aventure avec le cyclope). De même, Naudet se lance à la fin de la farce dans une longue bravade avec force jeux de mots et de sonorités pour bien raconter ses faits et enjoindre à son maître de ne plus essayer de le doubler:

Gardez donc vostre seugneurie
Et Naudet sa naudeterie ;
Se tenez Lison ma fumelle
Naudet tiendra ma demoyselle.
Ne venez plus naudetiser,
Je n'iray plus seigneuriser!
(v. 405-410)

* * *

Il est possible de conclure de cette rapide présentation que le badin des farces est le personnage le plus riche et le plus intéressant du point de vue dramaturgique. Il se détache sur le fond des autres personnages et, bien qu'également personnage-type, offre un pittoresque et fructueux mélange entre platitude du personnage typifié et profondeur du personnage ambivalent, jamais égal à lui-même. Le badin structure souvent les farces dans lesquelles il est présent, et qui s'organisent autour de lui-même s'il n'en est pas en apparence le héros principal. Il est important de noter l'oscillation constante du personnage entre niaiserie et ruse, rendue possible grâce a son ambivalence fondamentale, et qui devient la source du comique et de la tromperie quand tromperie il y a.

Le badin se prêtait si bien à l'expression du rire qu'il a peu à peu envahi le théâtre comique médiéval: les farces, bien sûr, mais aussi les sotties: *Les Sobres Sots*, et les moralités: *Le porteur de patience*. De là, l'extension de son emploiau XVI[e] siècle: tout bateleur, et même tout farceur, est dit «badin» (voir la farce du *Bateleur*); comme en témoigne Rabelais (*Tiers L.*, ch. 37), le badin est devenu le type même du joueur expérimenté, à la fois mime, sauteur et acrobate[18]. Dans la farce le badin poursuit au XVI[e] siècle une tradition bien établie et l'exploite avec bonheur.

On peut identifier une tendance dans l'évolution du personnage (si toutefois il est possible de parler d'évolution à propos d'un personnage type): une mise en valeur croissante de son ambiguïté, une disparition progressive de sa sottise naïve. Le valet de la comédie n'est pas bien loin.

[18] Cf. Tissier, *Recueil de Farces*, *op. cit.*, tome 3, p. 22.

Bibliographie selective:

BOWEN, Barbara C.: Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550–1620, Urbana, University of Illinois Press, 1964.

DAVIS, Jessica Milner: Farce, Methuen & Co Ltd, 1978.

DULL, Olga Anna: «À la recherche d'un jeu médiéval comique: texte, théorie et spectacle virtuel» in: Le Moyen Français. La recherche. Bilan et perspectives. Actes du Colloque international Université McGill, Montréal, 5–6–7 octobre 1998. Ed. CERES 44-45, p. 209–221.

FAIVRE, Bernard: «Les rythmes de la farce ou les gestes et les mots» in: L'économie du dialogue dans l'ancien théâtre européen. Actes de la première rencontre sur l'ancien théâtre européen de 1995, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 33–40.

MAZOUER, Charles: «Du badin médiéval au naïf de la comédie du XVIIe siècle» in: La farce jusqu'à Molière. CAIEF No 26, mai 1974, p. 61–75.

MAZOUER, Charles: «Le badin au XVI^{e} siècle» in: Langues, codes et conventions de l'ancien théâtre. Actes de la 3^{e} rencontre sur l'ancien théâtre européen, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 167–176.

MAZOUER, Charles: Le personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Âge à Marivaux, Paris, Klincksieck, 1979.

MAZOUER, Charles: Le théâtre français du Moyen Âge, Paris, SEDES, 1998.

ROUSSE, Michel: La scène et les tréteaux. Le théâtre de la farce au Moyen Âge, Orléans, Paradigme, 2004.

SCHOELL, Konrad: La farce du quinzième siècle, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1992.

L'amitié à cheval

Bernard ESMEIN
Mission aux relations internationales
INRA, Paris

> «Je sçay que l'amitié a les bras assez longs, pour se tenir et se joindre, d'un coin de monde à l'autre».
>
> Montaigne[1]

On trouve au chapitre 9 du Livre III des *Essais* «De la vanité», de très belles pages[2] qui donnent un visage un peu différent de l'amitié que celui qui est présenté dans le célèbre chapitre I, 27 «De l'amitié», où Montaigne évoque Etienne de la Boétie[3].

L'amitié est ici abordée au travers d'un éloge du voyage, du cheminement à l'aventure («pendant que le branle me plaist», je «me proumeine pour me proumener»[4]) qui lui fait vanter les plaisirs de la découverte, de l'errance, de l'ouverture aux mœurs étrangères, et la vertu positive de l'éloignement et de l'absence, et donc du manque. L'absence, la distance, n'est pas contraire à l'amitié, car par le manque qu'elle provoque, elle contribue au contraire à son renouveau et à sa relance.

Interroger la relation de l'amitié à l'absence, à l'éloignement, n'est pas nouveau. Sans être un «topos», c'est toutefois un thème qu'on retrouve chez certains stoïciens, ou même chez Aristote. Mais ce qui frappe d'abord dans ces pages où Montaigne évoque aussi ici sa relation avec La Boétie, c'est la différence de ton par rapport à I, 27:

«J'ay tiré autrefois usage, dit-il, de nostre esloingnement et commodité. Nous

[1] (2007) L. III, ch. 9, «De la vanité», p. 1020.
[2] (2007) L. III, ch. 9, «De la vanité» la question est abordée plusieurs fois dans le chapitre, le passage principal est: p. 1020–1022, dans la nouvelle et remarquable édition des *Essais* dans la Pléiade, établie par Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin, que je cite ici.
[3] (2007) Notes et variantes, p. 1781.
[4] (2007) L. III, ch. 9, «De la vanité», p. 1023.

> remplissions mieux, et estandions, la possession de la vie, en nous separant: il vivoit, il jouyssoit, il voyoit pour moy, et moy pour luy, autant plainement que s'il y eust esté: l'une partie demeuroit oisive, quand nous estions ensemble: nous nous confondions. La separation du lieu rendoit la conjonction de noz volontez plus riche. Cette faim insatiable de la presence corporelle, accuse un peu la foiblesse en la jouissance des ames »[5].

Le ton est serein, et comme apaisé, et Montaigne montre ici un détachement qui surprend quand on se souvient de la façon dont il parlait de la perte en I, 27. Une douzaine d'années, au moins, séparent vraisemblablement la rédaction de ces deux chapitres[6]. I, 27 avait été écrit quelques années à peine après la mort de La Boétie en 1563, c'était presque un écrit de jeunesse, proche de l'expérience douloureuse que fut cette perte. De l'amitié décrite au Livre I, on se souvient en effet d'abord de son intensité: «Car cette parfaicte amitié, dequoy je parle, est indivisible: chacun se donne si entier à son amy, qu'il ne lui reste rien à départir ailleurs»[7]. On se souvient également du caractère fusionnel de cet attachementoù l'indivisibilité des âmes est le résultat de leur mélange: «En l'amitié dequoy je parle, elles se meslent et se confondent l'une en l'autre, d'un meslange si universel, qu'elles effacent et ne retrouvent plus la cousture qui les a joinctes»[8].

Ici au contraire il y a «à départir ailleurs » en amitié car elle se nourrit et s'enrichit de la séparation. Le changement est donc sensible. Michel Magnien dans une note de sa nouvelle édition des *Essais* dit que «Montaigne ajoute une sorte decodicille» à I, 27. On va essayer d'en dégager la portée, et le sens.

La séparation dont il est question, certes, n'est pas la mort: c'est l'éloignement, elle contient le départ et le retour ensuite. Dans le passage cité plus haut, l'absence c'est d'abord le fait de se dépendre. Celui qui sait le faire peut ensuite revenir en apportant de la nouveauté au moulin commun. La séparation, est donc ouverture en quelque sorte. Elle étend notre «possession» du monde, en multipliant notre ouverture propre par celle de l'autre, elle «remplit mieux la possession de la vie» en donnant plus de choses à «embrasser», comme dit Montaigne.

L'amitié décrite ici est donc avant tout ouverture sur le monde, etpour aller plus loin, la séparation révèlerait en quelque sorte la vraie nature de l'amitié, qui se manifeste dans la distance, dans le manque. Sa nature est sociable, elle ne peut se cultiver dans le renfermement de la présence, elle s'enrichit de l'expérience et du vécu de l'autre, donc dans le renouvellement, ce qui suppose départ et retour. L'amitié extrait des limites de son monde propre à soi, et permet d'accéder à

---

5 (2007) L. III, ch. 9, p. 1022.

6 La rédaction du L. I, ch. 27, considérée comme un texte de jeunesse pourrait remonter jusqu'à 1572, neuf ans à peine après la mort d'Etienne de la Boétie, celle du L III, ch. 9, daterait de période allant de 1585 à 1588.

7 (2007) L. I, ch. 27, p. 198.

8 L. I, ch. 27, «De l'amitié», p. 194–195.

un autre monde à travers l'autre, l'ami. Ainsi comprise, mais surtout à condition d'être bien comprise, l'amitié est voyage. Etant peu liée à la possession, elle est un échange qui étend à la fois le vécu, la jouissance et la connaissance du monde: l'ami est celui que dans le langage moderne on appellerait un médiateur.

La séparation suppose d'abord ici l'échange, elle ne saurait être conçue sans son complément qui est la communication. Cet aspect de l'amitié est ancien chez Montaigne: «l'amitié se nourrit de communication» disait-il déjà au Livre I[9]. Et au Livre III c'est la séparation elle-même qui nourrit la communication, car «ce n'est pas proprement absence, quand il y a moyen de s'entr'advertir», dit Montaigne[10].

L'amitié étend le vécu ensuite, car le vrai ami, celui avec qui le vrai échange est possible, c'est d'abord ici celui qui me fait découvrir, qui accroît mon ouverture en me faisant accéder à des dimensions insoupçonnées de la vie et des choses qu'il enveloppe par son vécu, c'est-à-dire à des possibilités non actuellement données, mais bien réelles pourtant[11], et l'échange est le moment où j'accède à ce monde dont il est porteur parce qu'il le développe, il m'en fait profiter par le langage, par la «conférence».

L'amitié ainsi conçue étend aussi ma capacité de profiter du monde: «Il jouyssait pour moi». L'échange n'est pas qu'intellectuelen effet: les goûts, les plaisirs, les sentiments provoqués par les choses, les êtres ou les découvertes sont partagés (parmi ces plaisirs la curiosité, «cette humeur avide des choses nouvelles et incognues»[12], et «l'amusement»[13], sont parmi les premiers), l'entr'advertissement est donc de nature très sensible. Un peu comme dans la photo où l'on cherche à ce que l'image donne à voir et se charge de l'émotion ressentie ailleurs pour mieux la transmettre à quelqu'un d'autre, un peu comme dans l'aquarelle où le peintre donne à ressentir l'apparition d'une chose à la sensibilité en s'en faisant le médiateur pour une autre sensibilité, l'amitié est ici aussi médiation dans le monde de la sensibilité.

Enfin c'est ma capacité de connaître elle-même qui s'étend: «il connaissait pour moy», je découvre ce que je ne connaissais pas, j'accède aux lieux où je ne suis pas, et cette connaissance n'est pas livresque, car la vraie école est dans le monde, et dans «la communication d'autruy (qui est une des plus belles escholes qui puisse estre)»[14]. Cette médiation amicale ne concerne pas que le monde ex-

---

[9] L. I, ch. 27, p. 191.

[10] (2007) L. III, ch. 9, p. 1022.

[11] Il y a ici une certaine analogie avec ce que dit Gilles Deleuze de la figure d'autrui comme étant celle du «possible», in «Michel Tournier et le monde sans autrui», in (1969) *Logique du Sens*, éd. de Minuit, p. 356–357.

[12] (2007) L. III, ch. 9, p. 992.

[13] (2007) L. III, ch. 9, p. 1034: «Il y a de la vanité, dites vous, en cet amusement?».

[14] (2007) L. I, ch. 16, «Un traict de quelques Ambassadeurs».

térieur, mais également bien sûr la réalité complexe personnelle, «le soy», si déroutant et si changeant, et l'homme «divers et ondoyant »[15]. Par l'échange intime l'ami devient donc aussi le médiateur entre «soy» et « soy» (on peut d'ailleurs lire les *Essais* comme une façon d'essayer de retrouver cette fonction à travers le rapport au lecteur, on y reviendra plus loin).

Mais tout cela n'est vrai qu'à condition que l'amitié soit bien comprise. Car il y a aussi dans ce passage un viatique pour la conduite de l'amitié. Le problème est au fond de savoir comment bien «remplir» l'amitié, comment mieux l'enrichir, comme s'il s'agissait de faire face à un certain «vide», ce vide même qui amène le départ, le «branle», le mouvement. Et Montaigne joue sans arrêt dans ce chapitre sur le paradoxe que cela représente par rapport à l'idée qu'on se fait de l'amitié:

– En vidant on remplitmieux: «Nous remplissions mieux la possession de la vie en nous séparant»

– Et en se séparant on se rapproche mieux: «La séparation du lieu rendait la conjonction de nos volontés plus riche»

Ce paradoxe, comme il le glisse, c'est celui sur lequel repose tout désir, quel qu'il soit, et celui sur lequel repose aussi tout ce chapitre. Montaigne le formule de la façon suivante:

> «La joyssance, et la possession appartiennent principalement à l'imagination. Elle embrasse plus chaudement et plus continuellement ce qu'elle va quérir, que ce que nous touchons»[16]

C'est une loi générale: qui saisit voit s'évanouir progressivement l'attrait de ce qu'il a recherché. La prise ennuie, et la chasse séduit[17]. C'est le mouvement vers l'objet que nous aimons. Aussi faut-il savoir rester en «mouvement», c'est un équilibre de vie qui le permet qui contient l'acceptation désirée de l'absence, dans un jeu subtil entre la conjonction et la distance. Et, non sans humour, Montaigne explique dans le même passage son plaisir à tenir longtemps «à cheval, sans démonter», «huict à dix heures»[18], ce qui n'est pas une petite vanité personnelle, mais illustre plutôt combien l'un des plaisirs du voyage tient à ce qu'il met le corps «en haleine», dans une agitation modérée, «ni oisif, ni travaillé». «En haleine», c'est-à-dire en état d'éveil et de mouvement vers les choses et vers les autres.

En I, 27 le mélange était souhaité, il découlait du caractère entier et fusionnel de l'amitié, ici la séparation renforce la conjonction au contraire. C'est parce que

---

[15] (2007) L. I, ch. 1, p. 33.

[16] (2007) L. III, ch. 9, p. 1020.

[17] «Ainsi le chasseur poursuit le lièvre dans la froidure, dans la chaleur, sur la montagne, sur le rivage, ne s'en préoccupe plus quand il le voit pris, et ne court qu'après ce qu'il fuit» dit L'Arioste, Orlando Furioso; X, 7, 4-8, cité par Montaigne au L. I, ch. 27, p. 192.

[18] (2007) L. III, ch. 9, p. 1019.

la présence et la possession justement sont oisives, qu'une partie de nous «demeuroit oisive, quand nous estions ensemble» dit-il dans le passage cité plus haut, et d'une manière générale, cela est vrai de toutes les formes d'attachements, pas seulement de l'amitié:

– Ainsi les liens conjugaux se refroidissent «volontiers par une trop continuelle assistance», l'assiduité les «blesse»[19], «et chacun sent par expérience, que la continuation de se voir, ne peut représenter le plaisir que l'on prend à se déprendre et reprendre à secousses»[20].

– Et l'amitié est ici régie par des lois voisines: «Comptez voz amusements journaliers; vous trouverez que vous estes lors plus absent de vostre amy, quand il vous est present. Son assistance relasche vostre attention, et donne liberté à vostre pensee, de s'absenter à toute heure, pour toute occasion»[21].

C'est que de façon générale l'imagination finit d'elle-même par s'évader vers un ailleurs lorsque ce nous voulons est là. La séparation et la nouveauté stimulent donc, elles réveillent. C'est pourquoi il faut savoir se «départir», se «divertir» du réel immédiat, découvrir ailleurs de nouvelles choses, et revenir ensuite, car dans la conception que Montaigne se fait du voyage, il y a toujours retour. Il s'en étonne certes, mais c'est pour lui un constat[22].

Beaucoup se sont interrogés sur ce qui fait l'unité de cette réflexion sur le voyage et les attachements avec l'ensemble du chapitre III, 9 qui porte sur la vanité[23]. Sans doute est-elle dans l'idée d'une certaine vanité de la possession, «cette faim insatiable de la presence corporelle»[24]. Comprenons bien, Montaigne ne prône pas ici le détachement des passions des sens, et du plaisir charnel, comme ce langage pourrait donner à le penser, il cherche à montrer la puissance de l'imagination. Cette soif de présence en effet «accuse un peu la foiblesse en la jouissance des ames»[25], c'est-à-dire qu'elle sous-estime le rôle joué par notre esprit, et par l'une de ses principales facultés, l'imagination, dans la jouissance elle-même.

La prise de conscience de la vanité des choses mène naturellement à une certaine forme de sagesse. Mais celle-ci n'est nullement austère, elle consiste en effet ici à savoir entretenir le désir en assumant sa nature ondoyante qui est liée à l'imagination. Le lien affectif ou amical se trouve donc entretenu et renouvelé à distance par l'imagination. D'une manière plus générale l'imagination se «nour-

[19] (2007) L. III, ch. 9, p. 1020.
[20] (2007) L. III, ch. 9, p. 1020.
[21] (2007) L. III, ch. 9, p. 1021.
[22] (2007) L. III, ch. 9, p. 1023: « Certes le plus grand desplaisir de mes perigrinations, c'est que je n'y puisse apporter cette resolution, d'establir ma demeure où je me plairoy. Et qu'il me faille tousjours proposer de revenir, pour m'accomoder aux humeurs communes ».
[23] Voir la longue note, p. 1781, de la nouvelle édition Pléiade, qui rappelle ces discussions.
[24] (2007) L. III, ch. 9, p. 1022.
[25] *Ibid.*

rit» à distance. Aussi l'échange et le lien amical «à distance» seront d'autant plus forts que la puissance d'imaginer sera forte. C'est pourquoi c'est entre «sages» que ce lien est le plus vivant, comme l'explique un passage de III, 9 qui développe cette idée avec une série d'images étonnantes:

> «Je sçay que l'amitié a les bras assez longs, pour se tenir et se joindre, d'un coin de monde à l'autre: et specialement cette cy, où il y a une continuelle communication d'offices, qui en reveillent l'obligation et la souvenance. Les Stoïciens disent bien, qu'il y a si grande colligance et relation entre les sages, que celuy qui disne en France, repaist son compagnon en Ægypte; et qui estend seulement son doigt, où que ce soit, tous les sages qui sont sur la terre habitable, en sentent ayde»[26]

On trouve dans ce passage de manière syncrétique à la fois le mélange de sagesse et d'hédonisme dont on vient de parler, en même temps que l'idée que «la vraye amitié», celle des sages, est justement puissante lorsque l'imagination est forte. Montaigne reprend à Plutarque l'image du sage qui étend le doigt[27]. Chez ce dernier elle illustrait la fameuse doctrine stoïcienne de la sympathie et de la solidarité des êtres fondée sur la communauté de raison.

La «sympathie» entre les êtres provient en effet de ce qu'ils participent, d'une espèce à l'autre, et à des degrés divers, de la raison, et expriment ainsi, chacun à leur façon, la nature universelle et la raison divine dont un aspect est en tout être. Il y a donc de fait une sympathie entre les êtres, dont la forme suprême est l'amitié entre êtres humains. Dans la communauté universelle proprement humaine, l'intercompréhensionentre êtres et la sympathie atteignent une forme d'autant plus accomplie qu'il s'agit de relations entre des êtres intelligents supérieurs lorsqu'on les compare aux autres espèces:

> «Tous les êtres qui ont entre eux quelque chose de commun tendent à s'unir aux êtres de leur espèce (...). Par conséquent; tout ce qui participe de la nature intellectuelle se porte avec la même force, et bien plus encore, vers ce qui est de la même espèce. Car plus un être l'emporte sur les autres, plus il est disposé à se réunir à son semblable. Pour ne pas aller bien loin, ne trouve-t-on pas parmi les êtres sans raison des essaims d'abeilles, des troupeaux, des éducations d'enfants, et pour ainsi dire, des amours? Car il y a déjà là des âmes. Mais le penchant pour la société se trouve bien plus marqué dans les êtres plus parfaits; bien moins dans les plantes, dans les pierres, dans les bois? Chez les animaux raisonnables il y a des gouvernements, des amitiés, des familles, des confédérations (...). Entre les êtres plus parfaits encore, on peut, quel que soit leur éloignement,

[26] (2007) L. III, ch. 9, p. 1020.

[27] (1572) Plutarque, Oeuvres morales, *Des communes conceptions contre les stoïques*, trad. Amyot 579f. Plutarque expose ici une doctrine qu'il tente de réfuter.

> distinguer une sorte d'union: vois les astres[28]. De même l'aspiration vers l'être supérieur peut, même entre des êtres éloignés l'un de l'autre, former un lien de mutuelle affection»[29]

L'image de l'éloignement, qui est l'analogue évident de celle qu'emploie Montaigne, a ici plusieurs fonctions, destinées surtout à marquer la puissance des liens:

– Elle marque d'abord la force de l'attractionsociale: l'abeille est certes attirée par l'autre abeille, mais elle vit en essaim, à proximité même de sa congénère; dans d'autres espèces de même les êtres vivent en troupeau, «accouez, l'un à l'autre » comme dirait Montaigne[30], mais chez les êtres supérieurs (l'être humain) la sociabilité est nettement plus forte encore en raison de l'importance de la raison, elle s'exerce donc même à distance, elle n'a pas besoin du lien de proximité pour se manifester, ce lien s'entretient donc où que ce soit, quelque soit la distance.

– Elle marque aussi bien entendu le cosmopolitisme, c'est à dire l'universalité de la compréhension entre êtres humains fondée sur l'unicité de la raison, susceptible de s'exercer entre eux sur toute la terre quelle que soit le lieu, or le cosmopolitisme est également l'un des thèmes très prégnants dans III, 9.

– Enfin c'est la force des liens d'affection proprement dits que les êtres humains peuvent entretenir entre eux qui est marquée ici.

C'est entre les «sages», bien entendu que cette sympathie sera la plus forte, d'où l'image du sage qui «étend le doigt». La solidarité déjà existante entre les êtres, est amplifiée par la puissance de la raison et de l'imagination qui sont grandes chez les «sages»; un simple doigt levé apporte une aide démultipliée. Elle s'exprime alors d'un coin à l'autre de la terre, sous la forme d'une intercompréhension universelle.

Montaigne est donc ici en terre stoïcienne, mais ce «stoïcisme» est subtil. Montaigne reprend la partie la plus ouverte, la plus sociable de la doctrine, mais il le fait d'une manière étonnante puisque simultanément il dénonce le manque d'ouverture de la «secte renfroingnée», comme il appelle les stoïciens une page plus loin[31]. Si Montaigne reprend, il tourne donc les choses à sa façon. Le sage «qui estend seulement son doigt» vient de Plutarque, mais les «bras assez longs» sont de lui, tout comme le dîner en France qui repaît en Egypte. C'est de science qu'ils se nourrissent bien sûr ici[32], mais comme cela n'est pas précisé, il y a une

[28] Rappelons juste que les astres étaient pour la plupart des anciens des êtres animés d'une nature supérieure.

[29] (1992) Marc-Aurèle, *Pensées pour moi-même,* IX, 9, p. 130–131.

[30] (2007) L. III, ch. 9, p.1021, c'est-à-dire «attachés».

[31] (2007) L. III, ch. 9, p. 1023.

[32] Comme au Livre I, chapitre 23, «Du pedantisme, p.141: «Nous ne sommes, ce croy-je, sçavants, que de la science presente: non de la passée, aussi peu que de la future. Mais qui pis est, leurs escoliers et leurs petits ne s'en nourrissent et alimentent non plus».

ambigüité qui ajoute cette dimension hédoniste qui contraste avec le fonds stoïcien.

D'une manière ou d'une autre le plaisir est constamment présent dans ce chapitre, qu'il s'agisse du voyage, ou des liens d'affection. C'est donc un stoïcisme débarrassé des scories moralisantes qui renferment sur soi, telles que la résignation et l'assiduité. «Je ne suis point arrive a cette vigueur desdaigneuse qui se fortifie en soy-mesme, que rien n'ayde, ny ne trouble; je suis d'un poinct plus bas» dit Montaigne dans ce même chapitre[33]. Or justement dans III, 9, par contraste, les sages s'apportent de l'aide mutuellement, et ils se l'apportent même à distance, comme on l'a vu avec celui qui étend le doigt!

Mais d'où vient cet «hédonismestoïcien»? Montaigne critique dans ce chapitre une version étroite et refermée de cette doctrine. Il est établi depuis longtemps que dans III, 9, il se situe en fait en contrepoint d'un ouvrage néo-stoïcien du flamand Juste Lipse, le «De constantia», qui portait sur le voyage[34], où il critiquait le voyage fait sans autre but que le seul plaisir, et non pourl'utilité, et dénonçait l'errance et son caractère distrayant. Il vantait le retour sur soi, la culture de son jardin, l'attachement à la terre natale (et à la patrie) et surtout la constance, comprise comme effort sur soi-même, version renaissance de l'endurance stoïcienne, et de la maitrise des passions[35]. Montaigne met donc ici le néo-stoïcien Juste Lipse en contradiction avec la doctrine dont il s'inspire, et il lui renvoie les passages les plus sociables de la doctrine stoïcienne. Il le fait d'une double façon:

– En critiquant le renfermement et en opposant l'imagination (faculté d'ouverture) et le plaisir du voyage (se «proumener» pour se «proumener»)

– Une critique de la «constance» comme assiduité et répétition du même, auquel il oppose la variation, l'«exercitation» dans des contextes différents.

Pour le premier point, il prend le contre-pied de Juste Lipse par exemple lorsqu'il rappelle le nombre de sages stoïciens qui ont quitté leur pays natal, et pris plaisir à changer d'air:

> «Pourquoy non, si Chrysippus, Cleanthes, Diogenes, Zenon, Antipater, tant d'hommes sages de la secte plus refroignee, abandonnerent bien leur pays, sans aucune occasion de s'en plaindre, et seulement pour la jouissance d'un autre air?»[36]

C'était chez eux le signe d'une pensée ouverte sur l'extérieur, que Montaigne

[33] (2007) L. III, ch. 9, p. 1024.

[34] (2007) Notes et variantes, p. 1781, voir aussi: (1978) Montaigne, Les *Essais*, ed. P. Villey et V.-L. Saulnier, p. 945.

[35] On trouvera un bon résumé de ce traité, et de la façon dont Montaigne le critique tout en dialoguant avec lui, dans (2003) Paul J. Smith: «Montaigne, Juste Lipse et l'art du voyage», Romanic Review.

[36] (2007) L. III, ch. 9, p. 1023.

donnait déjà, au Livre I comme l'un des traits de Socrate, dans un passage qui parle justement de l'imagination, comme le chapitre 9 du Livre III:

> «On demandoit à Socrates d'où il estoit, il ne respondit pas, d'Athenes, mais, du monde. Luy qui avoit imagination plus plaine et plus estanduë, embrassoit l'univers, comme sa ville, jettoit ses cognoissances, sa societé et ses affections à tout le genre humain: non pas comme nous, qui ne regardons que sous nous »[37].

Montaigne revient sur cette référence à Socrate dans III, 9 en lui donnant un sens très cosmopolite, qui s'opposeà l'attachement à la patrie de Juste Lipse:

> «Non par ce que Socrates l'a dict, mais par ce qu'en verite c'est mon humeur, et à l'avanture non sans quelque excez, j'estime tous les hommes mes compatriotes: et embrasse un Polonois comme un François; postposant cette lyaison nationale, à l'universelle et commune (...) Nature nous a mis au monde libres et desliez, nous nous emprisonnons en certains destroits»[38]

Mais comment comprendre exactement la place de l'imagination dans ce contexte? Quel est exactement son lien avec cette sociabilité humaine, avec l'amitié? Et quel est également son lien avec la raison[39]? La sympathie explique l'intercompréhension, et on a vu qu'elle repose sur l'unicité de la raison qui rapproche les humains. Mais ce que Montaigne rajoute ici c'est la dimension intersubjective ou interculturelle comme on dirait de nos jours. Chez les stoïciens le pont entre les êtres se fait avec aisance, sans difficulté presque. Ici la compréhension suppose un exercice: et il y a une faculté qui seconde la raison en quelque sorte, et qui l'aide à faire le pont, le passage, c'est l'imagination. Et plus cette faculté est développée, comme chez Socrate, plus elle permet d'embrasser le genre humain.

Dans le passage de I, 25 sur Socrate c'est sous l'angle intellectuel que Montaigne l'approche. Ce qui est frappant c'est que Socrate, qui n'a jamais quitté Athènes, s'ouvre à la terre entière sans avoir besoin de partir. Il se rend sensible à tout le genre humain de là où il est, un peu comme Marcel Mauss qui faisait de l'anthropologie sans quitter Paris. C'est l'imagination, parce qu'elle est pour Montaigne une faculté de décentrement, qui permet cette ouverture. Le sage d'Egypte de façon analogue peut sans se déplacer comprendre par l'imagination ce qu'on lui rapporte de n'importe quel autre sage, à Rome ou ailleurs, il voyage par l'imagination. On n'est donc plus ici seulement dans l'intercompréhension, mais dans l'ouverture sur l'autre, sur le semblable mais différent. Montaigne étant sensible à

---

[37] (2007) L. I, ch. 25, «De l'institution des enfans», p. 163.

[38] (2007) L. III, ch. 9, p. 1018.

[39] Il est intéressant de noter que dans III, 9, la phrase sur «La joyssance, et la possession» qui «appartiennent principalement à l'imagination» suit immédiatement le développement sur le sage qui étend son doigt. L'imagination y a une place voisine à celle qu'elle occupe dans le passage sur Socrate.

la variété humaine, il fait de l'imagination l'auxiliaire de la raison. Les fonctions de l'imagination sont multiples sur le plan intellectuel: elle aide à prendre de la distance par rapport au donné immédiat, elle relativise mon expérience. Elle est la faculté de la distance par excellence, elle nous sort du présent. Dans ce sens elle est une faculté éminemment sociable, car c'est elle avant tout, qui nous ouvre sur autrui, en nous permettant d'adopter d'autres points de vue, d'accéder à d'autres manières de penser, et somme toute d'explorer le genre humain.

Ce pouvoir d'exploration tient de l'invention, mais il est vaste, et il rencontre dans la nature humaine, sa variété:

> «J'estime qu'il ne tombe en l'imagination humaine aucune fantasie si forcenee qui ne rencontre l'exemple de quelque usage public, et par consequent que nostre raison n'estaye et ne fonde. Il est des peuples où on tourne le doz à celuy qu'on salue, et ne regarde l'on jamais celuy qu'on veut honorer. Il en est où quand le Roy crache, la plus favorie des dames de sa Cour tend la main: et en autre nation les plus apparents qui sont autour de luy se baissent à terre, pour amasser en du linge son ordure»[40].

Aussi notre curiosité qui naturellement nous amène à trouver plus plaisantes «des choses estrangeres que des nostres, et d'aymer le remuement et le changement»[41], rencontre ici naturellement le pouvoir d'ouverture de l'imagination. Et en nous ouvrant sur le monde l'intelligence se mélange en même temps au plaisir, et l'on se retrouve bien loin du «renfroignement» de la secte stoïcienne.

L'imagination est une faculté spéciale en effet puisqu'elle est proche à la fois des sens et de la raison, du désir et de l'intelligence, elle a donc un double aspect. Des sens elle garde la vivacité, elle n'est pas fastidieuse. De la raison elle conserve son côté intellectuel, sa participation à l'effort d'intelligence et de compréhension de l'univers qui nous entoure.

Le côté chaud de l'imagination c'est celui nous rapproche de ce qui nous manque, en même temps qu'il nous divertit. En nous emmenant toujours au delà du donné, elle rend vivant ce qui est absent comme tel, l'anime et l'échauffe de sa vivacité. Dans III, 9, il illustre cette «puissance» de l'imagination par un exemple étonnant:

> «De Rome en hors, je tiens et regente ma maison, et les commoditez que j'y ay laissé: je voy croistre mes murailles, mes arbres, et mes rentes, et descroistre à deux doigts pres, comme quand j'y suis»[42], puis citantOvide: «Devant mes yeux passe ma demeure, passe l'image des lieux»[43].

[40] (2007) L. I, ch. 22, «De la coustume…», p. 114.
[41] (2007) L. III, ch. 9, p. 991.
[42] (2007) L. III, ch. 9, p. 1021.
[43] Ovide, Tristia, III, 4, 57.

À distance c'est avec vivacité que je me projette dans les lieux qui me manquent, quand je les ai sous les yeux je ne les vois plus. «Passe» («errat» en latin), contient l'idée de ce qui circule, et s'écarte du chemin. L'imagination, soutenue par le désir, porte ainsi et soutient son objet, lequel s'évade au contraire quand il est là, sous nos yeux qui ne le voient pas. Et ce qui est vrai des choses vaut à fortiori bien sûr pour les êtres:

> «Nous embrassons et ceux qui ont esté, et ceux qui ne sont point encore, non que les absens»[44].

Le mot «embrasser» est ici le même que celui qu'il utilise pour Socrate (il «embrassait l'univers»), c'est que l'imagination est une faculté large, capable de rassembler beaucoup de choses à la fois, poussée par le désir elle peut emmener loin, et embrasser, même, au delà de la vie (vers les êtres que nous portons dans l'imagination après les avoir procréés et avant leur naissance) et de la mort (ceux que nous gardons dans le souvenir).

Le caractère «vivant» de l'imagination explique aussi sa place dans la critique de la «constance». Montaigne tient Juste Lipse pour un érudit qu'il respecte, mais il le tient aussi pour l'exemple un peu typique de ce qu'est l'érudition fastidieuse[45], et face à cela le voyage, l'exercice vivant, la conférence avec les amis valent tous les livres du monde. On a donc toutes les raisons de penser que l'éloge de l'errance qui se dégage de III, 9, est une façon de se démarquer du «De Constantia» sur son idée centrale elle-même: la constance.

Montaigne ne range pas la constance parmi ses valeurs préférées: il se décrit parfois même comme «ennemy juré d'obligation, d'assiduité, de constance»[46], et cette dernière est assurément l'une des questions sous-jacentes les plus importantes de ce chapitre au cheminement pour le moins inconstant dont certains passages sonneraient presque comme un éloge de l'inconstance: «toute femme étrangère nous semble honnête femme» n'hésite-il pas ainsi à dire[47].

Mais il est probable que sur cette question Montaigne ne se démarque pas seulement de Juste Lipse, il a probablement aussi en tête un autre auteur. Dans les célèbres chapitres sur l'amitié de l'Ethique à Nicomaque, Aristote est aussi l'un de ceux qui ont contribué à faire de la «distance» par rapport à l'amitié une question, et cela précisément à cause d'un problème lié à l'idée de «constance». Un passage y développe en effet la distinction entre l'intimité (liée à la constance) et l'éloignement, d'une façon qui ne peut pas ne pas avoir interpellée Montaigne:

---

[44] (2007) L. III, ch. 9, p.1021, «Non», veut dire ici «de même que».

[45] Voir (2003) Paul J., Smith, *op. cit.*

[46] (2007) L. I, ch. 20, «De la force de l'imagination», p. 109.

[47] (2007) L. III, ch. 9, p. 1020, d'autres passages des *Essais* n'en montrent pas moins son attachement au mariage, qui, même s'il est moins «chaud» n'en réserve pas moins d'authentiques satisfactions.

> «En ce qui concerne les vertus, dit Aristote, on répartit les hommes vertueux d'après la disposition et l'activité. Il en va de même en ce qui concerne l'amitié. Les uns, non contents de vivre en intimité, se rendent aussi de bons offices; les autres, semblables à des dormeurs, ou séparés par la distance, ne montrent pas une amitié agissante, mais sont disposés à agir en vrais amis. L'éloignement, en effet, sans interrompre absolument l'amitié, en suspend les manifestations. Et l'absence, en se prolongeant, semble aussi plonger l'amitié dans l'oubli. De là ce dicton: le silence vient rompre bien souvent l'amitié»[48].

L'opposition entre intimité et absence ici est la même que celle qu'on trouve en III, 9 et Montaigne s'en est sans doute souvenu.

La théorie aristotélicienne de l'amitié a sans doute posé plusieurs problèmes à Montaigne. Que veut dire Aristote en effet? L'amitié a un caractère naturel qui découle de la nature sociable de l'être humain, mais en même temps la vraie amitié, tout comme la vertu, est une disposition[49]. Qu'est-ce qu'une disposition? Sans entrer dans les détails, disons que c'est à peu près ce que Montaigne, en héritant ce terme précisément d'une tradition aristotélicienne, appelle une «habitude». Comme pour le langage, ou l'art, c'est une qualité qui, tout en correspondant à une prédisposition naturelle, ne se développe pourtant que sous l'effet de l'assiduité et de la constance. De même que c'est en pratiquant la musique qu'on devient musicien, c'est la pratique et l'exercice de la relation amicale elle-même qui développent l'amitié, ce sont les bons offices échangés ou rendus qui font croître la bienveillance réciproque. Montaigne emploie souvent l'expression «continuelle exercitation» pour désigner cette constance qui est nécessaire au développement de l'habitude[50]. En se développant de cette façon naît une véritable disposition à agir qui est à la fois conquise et devrait être définitive, qui s'inscrit dans l'être de manière profonde, et n'est donc pas une possession passagère, mais une condition active du comportement dont la possession et le développement sont liés à la nature raisonnable de l'homme, et à l'action réfléchie. Prise ainsi, la vraie amitié n'est pas à proprement parler un attachement, ou un sentiment, ce avec quoi on a trop souvent tendance à la confondre (et qui accuserait son caractère sensible, lié aux passions, ou à la recherche d'utilité), mais une bienveillance réciproque liée à la vertu, et à l'estime réciproque: «disons encore que c'est pour eux-mêmes que l'on veut rendre de bons offices à ceux qu'on aime»[51].

---

[48] (1965) Aristote, Ethique à Nicomaque, L. VIII, ch. 5, p. 214, traduction Jean Voilquin.

[49] «εξις» (hexis) en grec, qu'à l'époque moderne on traduit par «disposition», mais qui pendant longtemps était traduit par «habitude». La distinction moderne vise à mettre en relief le fait qu'il s'agit d'un comportement actif, cultivé, réfléchi et durable, et non d'une habitude passive acquise par la coutume.

[50] (2007) L. I, ch. 24, «Du pédantisme», p. 148: «(...) là c'estoit une continuelle exercitation de la langue, icy une continuelle exercitation de l'ame».

[51] Aristote, *ibid.*, L. VIII, ch. 5, p. 215.

Plusieurs choses découlaient de cette description de la vraie amitié: son caractère «rare», son lien étroit avec la constance, l'intimité et les bons offices (lié au fait qu'elle est une disposition qui se cultive), et le fait qu'elle ne pouvait se développer qu'avec l'âge et l'expérience:

> «Il leur faut en outre la consécration du temps et de la vie en commun; le proverbe dit justement qu'on ne peut se connaître les uns des autres avant d'avoir consommé ensemble bien des boisseaux de sel»[52]

Dans les *Essais* Montaigne a retenu de nombreux aspects de cette réflexion: en I, 27 on retrouve notamment la rareté: «Il faut tant de rencontre à la bastir, que c'est beaucoup si la fortune y arrive unefois en trois siècles»[53], il a le désir de faire entrer son expérience amicale dans le cadre aristotélicien: «nous étions tous deux hommes faicts»[54], et en III, 9 le langage aristotélicien de l'égalité, et de la bienveillance réciproqueest présent:

> «En la vraye amitié, de laquelle je suis expert, dit Montaigne, je me donne à mon amy, plus que je ne le tire à moy. Je n'ayme pas seulement mieux, luy faire bien, que s'il m'en faisoit: mais encore qu'il s'en face, qu'à moy: il m'en faict lors le plus, quand il s'en faict»[55].

Mais tout de suite après cette phrase, il ajoutejustement:

> «Et si l'absence luy est ou plaisante ou utile, elle m'est bien plus douce que sa presence: et ce n'est pas proprement absence, quand il y a moyen de s'entr'advertir»[56].

Car ce qui s'intègre mal avec la vision de Montaigne, ici comme pour les stoïciens, c'est la question de la constance, de l'assiduité, et del'intimité. «Rien ne caractérisemieux l'amitié que la vie en intimité réciproque» disait Aristote[57], et c'est pourquoi il s'interrogeait sur l'éloignement: l'amitié peut-elle survivre dans la séparation? D'où l'image de celui qui à distance n'est plus ami qu'à la façon d'un «dormeur», ne gardant plus que la pure disposition amicale, l'absence ayant suspendu les manifestations de l'amitié, et donc son entretien. Il n'y a pas de doute en tous cas qu'Aristote pensait que la séparation finissait par rompre

[52] Aristote, *ibid.*, L. VIII, ch. 3, p. 212.
[53] (2007) L. I, ch. 27, «De l'amitié», p. 190.
[54] Ils étaient jeunes, Montaigne avait probablement 26 ans et La Boétie 28, voir (2007) «Notes et variantes», p. 1414, note 3, et p. 1417, note 3.
[55] (2007) L. III, ch. 9, p. 1022, on peut comparer avec «mais vouloir le bien de ses amis pour leur propre personne c'est atteindre au sommet de l'amitié», Aristote, *ibid.*, VIII, ch. 3, p. 211.
[56] *Ibid.*, p. 1022.
[57] Aristote, *ibid.*, L. VIII, ch. 5, p. 214.

l'amitié, tout comme pour le musicien l'absence de pratique de son art finit par le lui faire oublier.

Pourquoi cette question de la constance pose-t-elle problème à Montaigne? Il y a sans doute plusieurs niveaux de réponse à cette question:

– Il y a tout d'abord une aversion pour l'application morale, la répétition, ce vieux fonds moral de la constance commun à presque tous les auteurs antiques, particulièrement lorsque cette application n'est pas rééquilibré et musclé parl'exercice du jugement et de l'imagination personnelle, il note ainsi dans III, 9:

> «Je me desplais de l'inculcation, voire aux choses utiles, comme en Seneque. Et l'usage de son escole Stoïque me desplaist, de redire sur chasque matiere, tout au long et au large, les principes et presuppositions, qui servent en general: et realleguer tousjours de nouveau les arguments et raisons communes et universelles»[58].

– Mais il y a sans doute aussi la question de la «place» de la Boétie[59], l'expérience de Montaigne est bien loin ici de ce que dit Aristote. La séparation quand elle est définitive ne vient pas effacer la disposition amicale (comme l'absence de pratique la connaissance de la musique). Le souvenir peut à lui seul entretenir cette disposition, et l'ouvrir même sur autre chose, l'importance de cette disparition dans le cheminement de Montaigne à l'écriture suffirait à elle seule à le montrer[60]. Dans ce contexte qu'est-ce que la constance fondée sur la «présence»? On est bien obligé de reconnaître la place d'autre chose: la fidélité, et l'imagination.

Sans doute Montaigne se fait-il également une autre idée de ce qu'est la sociabilité qu'Aristote: si l'absence ne fait pas disparaître la disposition, c'est parce que notre nature est éminemment sociable, elle n'est pas grégaire, elle ne nous tient pas «accouez».

– Peut-être l'amitié peut-elle se cultiver, comme le pense Aristote, mais la vraie façon de l'entretenir n'est pas dans l'assiduité, et la répétition des manifestations amicales, car «l'assiduité blesse»[61]. Il nous faut tenir compte à la fois du côté capricieux du désir, et simultanément de ce qui dans notre nature même permet l'ouverture sur les autres, et pour commencer, l'imagination.

– On a donc une conception nettement plus ouverte de ce qu'est la culture d'une dispositionque ce qu'on trouve le plus souvent avant Montaigne: c'est

---

[58] (2007) L. III, ch. 9, p. 1006.

[59] L'une des dernières phrases de La Boétie à Montaigne avant sa mort aurait été: «me ferez-vous une place?».

[60] Le projet des *Essais* est fréquemment rapproché de l'expérience amicale avec La Boétie: «et si en l'aage que je l'ay cogneu plus avancé, il eust pris un tel desseing que le mien, de mettre par escrit ses fantasies, nous verrions plusieurs choses rares, et qui nous approcheroient bien pres de l'honneur de l'antiquité», (2007) L. I, ch. 27 «De l'amitié», p. 190.

[61] (2007) L. III, ch. 9, p. 1020.

moins par répétition que par variation que s'effectue l' «exercitation» ici, non pas en suivant un chemin droit, mais par multiplication des réflexions et des expériences individuelles, par essais et échanges, et par confrontation de ces réflexions avec le jugement d'autrui[62].

On se trouve donc loin du ton du ton de I, 27 même s'il reste présent de façon souterraine, et même si, bien entendu, Montaigne ne le renie nullement. Les différences entre les deux tiennent surtout à trois choses:

– Le chapitre 9 du Livre III montre une grande maîtrise non livresque des références philosophiques. Montaigne se les approprie et n'en garde que ce qui l'intéresse pour son propos. Au chapitre 27 du livre I le procédé était plus dans l'illustration de thème philosophique célèbre, celui de «la vraye amitié», un peu comme s'il s'agissait de «travaux pratiques» platoniciens[63], et aristotéliciens[64].

– Le chapitre est également nettement plus équilibré dans ses jugements sur les femmes que I, 27!

– Mais Montaigne fait preuve aussi de détachement dans ce chapitre, sur un thème sur lequel, ailleurs, il a écrit des pages intenses. Tout se passe comme s'il mesurait le chemin accompli depuis qu'il a écrit «De l'amitié», le chemin intérieur, comme la transformation accomplie par l'écriture en lui. Sans doute en effet entre le texte de jeunesse qu'est celui du Livre I, et le texte écrit par un homme mûr[65], qu'est celui du Livre III, peut-on lire non seulement le «voyage» que Montaigne a fait depuis qu'il a commencé à écrire, mais également la conscience qu'il a du trajet accompli.

Dès l'entrée du chapitre sur la vanité, il nous invite à voir son entreprise comme un voyage:

> «Qui ne voict, que j'ay pris une route, par laquelle sans cesse et sans travail, j'iray autant, qu'il y aura d'ancre et de papier au monde? Je ne puis tenir registre de ma vie par mes actions: fortune les met trop bas: je le tiens par mes fantasies»[66]

---

[62] Le point de départ est dans l'imagination, et à partir de là l'exercice du jugement et de la confrontation à autrui invalide, renforce ou conforte, c'est ce qu'il décrit au Livre II: «Les plus fermes imaginations que j'aye, et generalles, sont celles qui par maniere de dire, nasquirent avec moy: elles sont naturelles, et toutes miennes. Je les produisis crues et simples, d'une production hardie et forte, mais un peu trouble et imparfaicte: depuis je les ay establies et fortifiées par l'authorité d'autruy, et par les sains exemples des anciens, ausquels je me suis rencontré conforme en jugement: Ceux-là m'en ont asseuré de la prinse, et m'en ont donné la jouyssance et possession plus claire» (2007) L. II, ch. 17 «De la presumption», p. 697.

[63] Le mythe d'Aristophane, surtout, dans *Le Banquet*.

[64] Le thème d'une seule âme pour deux corps.

[65] «En la vraye amitié, de laquelle je suis expert» dit-il, c'est l'homme d'expérience, l'homme mûr, qui parle.

[66] (2007) L. III, ch. 9, p. 989.

Le chemin parcouru c'est donc celui qu'il a fait depuis que ce projet d'«exercitation de l'âme», que sont les *Essais*, a germé en lui. Et la conscience qu'il en a, il la suggère plus loin, dans le même chapitre, lorsqu'il met en perspective son projet en le décrivant non seulement comme un voyage, mais aussi une illustration de la fonction médiatrice qu'il souhaite qu'il exerce par rapport au lecteur idéal, le «vray lecteur» qu'il espère, pourrait-on dire, et qu'il décrit comme un ami:

> «Outre ce profit, que je tire d'escrire de moy, j'en ay esperé cet autre, que s'il advenoit que mes humeurs pleussent, et accordassent à quelque honneste homme, avant mon trespas, il rechercheroit de nous joindre. Je luy ay donné beaucoup de païs gaigné: car tout ce qu'une longue cognoissance et familiarité, luy pourroit avoir acquis en plusieurs années, il l'a veu en trois jours dans ce registre, et plus seurement et exactement»[67]

Son livre est donc comme un voyage, une itinérance partagée, qui fait connaître du «païs» au lecteur ami, et l'ouvre sur le monde tout autant que sur lui-même.

Bibliographie:

Aristote, Ethique à Nicomaque, traduction Jean Voilquin, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.

DELEUZE, Gilles, Logique du sens, Paris, Editions de Minuit, 1969.

Marc-Aurèle, Pensées pour moi-même, traduction Mario Meunier, Paris, Garnier-Flammarion, 1992.

MONTAIGNE, Les Essais, édition établie par Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin, Pléiade, Gallimard, Paris, 2007.

MONTAIGNE, Michel de, Les Essais, édition P. Villey et V.-L. Saulnier, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, 3e édition.

Plutarque, Oeuvres morales, trad. Amyot, fac-similé de l'édition originale consultable sur internet à l'adresse: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k53612c.notice (1572).

SMITH, Paul, J., Montaigne, Juste Lipse et l'art du voyage, Romanic Review, New York, Janvier-Mars, 2003.

[67] (2007) L. III, ch. 9, p. 1026.

«Pouvoir et savoir: le philosophe et l'homme d'affaires, un commentaire du *Clitiphon* de La Bruyère»[1]

Denis LOPEZ
Université Michel de Montaigne Bordeaux 3.[2]

«Je vais, *Clitiphon*, à votre porte; le besoin que j'ai de vous me chasse de mon lit et de ma chambre: plût aux Dieux que je ne fusse ni votre client ni votre fâcheux! Vos esclaves me disent que vous êtes enfermé, et que vous ne pouvez m'écouter que d'une heure entière. Je reviens avant le temps qu'ils m'ont marqué, et ils me disent que vous êtes sorti. Que faites-vous, Clitiphon, dans cet endroit le plus reculé de votre appartement, de si laborieux, qui vous empêche de m'entendre? Vous enfilez quelques mémoires, vous collationnez un registre, vous signez, vous parafez. Je n'avois qu'une chose à vous demander, et vous n'aviez qu'un mot à me répondre, oui, ou non. Voulez-vous être rare? Rendez service à ceux qui dépendent de vous: vous le serez davantage par cette conduite que par ne vous pas laisser voir. O homme important et chargé d'affaires, qui à votre tour avez besoin de mes offices, venez dans la solitude de mon cabinet: le philosophe est

[1] J'ai rencontré Stoyan Atanassov sur les routes de la Francophonie et dans des échanges universitaires, qui se poursuivent aujourd'hui, où l'homme de science, le philosophe, le professeur se confondent rarement avec l'homme d'affaires qui roule sur l'or. Nous nous reconnaissons quelque peu dans la manière dont La Bruyère régissait à ce sujet, et dédier ce commentaire à S. Atanassov se justifie déjà ainsi. Le moraliste du XVII[e] siècle n'est cependant pas le premier, ni le seul, à avoir remis l'écrivain et le chercheur à leur vraie place sur l'échelle de l'utilité sociale et de la morale, face à la suffisance des mercantiles. Mais la finesse de ce double portrait, encouragement et exhortation pour les «abstracteurs de quintessence», a l'opportunité de résonner plus encore, pour moi-même dans le cours de mes travaux sur les relations entre le pouvoir et le savoir au XVII[e] siècle, et pour Stoyan Atanassov, j'en suis sûr, dans le souvenir d'une intimité féconde établie avec un auteur pour le traduire. C'est ainsi avec grand plaisir que j'offre cette petite étude au traducteur en langue bulgare des *Caractères* de La Bruyère. C'est aussi pour moi honorer le professeur que de lui présenter ce travail dans une forme qui relève de la pédagogie, car il aura reconnu que l'étude qui va suivre se présente comme un commentaire composé. Bien amicalement!

[2] Centre de Recherches sur l'Europe Classique XVII[e] et XVIII[e] siècles, Equipe Accueil 3653 L.A.P.R.I.L. - Littérature, Arts, Pluridisciplinarité, Représentations, Imaginaire, Langages. Université Bordeaux3.

accessible ; je ne vous remettrai point à un autre jour. Vous me trouverez sur les livres de Platon qui traitent de la spiritualité de l'âme et de sa distinction d'avec le corps, ou la plume à la main pour calculer les distances de Saturne et de Jupiter; j'admire Dieu dans ses ouvrages, et je cherche, par la connoissance de la vérité, à régler mon esprit et devenir meilleur. Entrez, toutes les portes vous sont ouvertes; mon antichambre n'est pas faite pour s'y ennuyer en m'attendant; passez jusqu'à moi sans me faire avertir. Vous m'apportez quelque chose de plus précieux que l'argent et l'or, si c'est une occasion de vous obliger. Parlez, que voulez-vous que je fasse pour vous? Faut-il quitter mes livres, mes études, mon ouvrage, cette ligne qui est commencée? Quelle interruption heureuse pour moi que celle qui vous est utile! Le manieur d'argent, l'homme d'affaires est un ours qu'on ne saurait apprivoiser; on ne le voit dans sa loge qu'avec peine: que dis-je? on ne le voit point; car d'abord on ne le voit pas encore, et bientôt on le voit plus. L'homme de lettres au contraire est trivial comme une borne au coin des places; il est vu de tous, et à toute heure, et en tous états, à table, au lit, nu, habillé, sain ou malade: il ne peut être important, et il ne le veut point être» [3].

La «remarque» 12 du chapitre *Des Biens de fortune*, reproduite ci-dessus, est ajoutée aux *Caractères* par La Bruyère en 1694, lors de la huitième édition, et confirme cette liberté, cette hardiesse de plus en plus affirmée, dont le moraliste fait preuve depuis la quatrième édition, qui le mène à accentuer la satire, celle des Grands, celle de sa société, minée par les fausses valeurs, et aveuglée par le paraître[4]. De plus en plus, dans la composition de l'œuvre, se confirme aussi que le chapitre *Des Biens de Fortune*, consacré à cette fausse valeur, miroir aux alouettes, qu'est l'argent, est le reflet négatif du chapitre programmatique *Du Mérite personnel*, qui fonde les vraies valeurs sur la compétence, l'utilité sociale, l'esprit, les qualités morales[5].

---

[3] La Bruyère, *Les Caractères*, «Des Biens de Fortune», 12. Nous suivons le texte et la ponctuation proposés par l'édition P.Ronzeau, Le Livre de Poche, n°1478, Librairie générale de France, 1985, p.143–144. Pour l'annotation, voir le renouvellement de cette édition par E.Bury, 1995, p.262–263.

[4] Sur les différentes éditions des *Caractères*, et leur signification, voir dans l'ouvrage fondamental de Louis Van Delft, *La Bruyère moraliste. Quatre études sur les caractères*, Droz, Genève 1971, le chapitre I, «De l'essai à la somme: la formation des *Caractères*», p.15–51. Particulièrement sur l'évolution du chapitre *Des Biens de Fortune*, il y a lieu de consulter la thèse de 3e cycle dactylographiée de B. Mille, *La Bruyère et les Biens de Fortune*, Université de Provence, 1981, p. 11–16.

[5] Sur la question de l'argent chez La Bruyère, voir Fr.-Xavier Cuche, *Une Pensée sociale catholique, Fleury, La Bruyère, Fénelon*, Paris, Cerf, 1991, notamment p. 116–128. Les principales études sur La Bruyère sont signalées dans la bibliographie commentée de Robert A.Picken, *Critical Bibliography of French Literature*, Syracuse, Syracuse University Press, 1961, vol. 3, pp.320–325; complétée par Robert A.Picken, «Bibliographie des études critiques consacrées aux *Caractères* de La Bruyère, 1959–1978», [*in*] Jules Brody, *Du Style à la pensée; trois études sur*

La remarque 12 reproduit et concentre cette opposition en un diptyque qui oppose le vrai mérite, la vraie profondeur humaine, et la piètre richesse que révèle l'argent et son maniement, tout au moins sur le plan humain. Ce contraste est mis en oeuvre ici par les portraits comparés du financier et de l'homme de lettres. Cette remarque est construite sur l'opposition comparative et sur l'inversion. C'est d'un «caractère» double qu'il s'agit, d'un double portrait en situation et en mouvement. Deux saynètes se succèdent, se complètent par un commentaire contrasté, pour dévoiler et valoriser. Le portrait est donc à la fois peinture dramatisée et réflexion, mise en action et méditation, dans un ensemble où la satire, jouant sur la dénonciation directe et l'ironie, est compensée par l'éloge et la leçon morale.

Nous présenterons donc pour commencer les éléments de cette mise en scène narrative qui permet par le réglage des attitudes de démasquer et de révéler, puis les propositions et réflexions à portée sociale, intellectuelle et anthropologique que ce double portrait confronte, et enfin la pensée morale que l'exemple et la parole directe permettent au moraliste de proposer.

I. Sous le signe du théâtre: une mise en scène signifiante

a. un décor et un cadre antiques

L'espace dans lequel se déroule cette présentation contrastée de deux types humains, et de deux comportements (l'un étant satirisé, l'autre largement valorisé) est composé à l'aide d'une superposition de décors. Un fond de tableau antique apparaît, qui se maintient en transparence derrière le décor contemporain, où le lecteur du XVII^{e} siècle reconnaît des situations de son temps. Le personnage auquel s'adresse le narrateur s'appelle *Clitiphon*, nom à consonance grecque, type de désignation fréquente dans les «caractères» que présente La Bruyère, qui habitue ainsi le lecteur à une onomastique signifiante. Il ne s'agit cependant pas ici d'un nom à la traduction évidente (comme *Gnathon*, la mâchoire, par exemple pour désigner un glouton), mais d'une dénomination qui tire sa signification d'un transport de contexte. Il existe bien un *Clitophon*, disciple du philosophe dans *La République* de Platon, mais la variation sur le nom permet de penser qu'il s'agira ici de rien moins que d'un philosophe. Il y a en revanche un *Clitiphon*, dans l'*Heautontimoroumenos* de Térence. Même si notre «héros» a peu de choses à voir avec le *Clitiphon* du comique latin, jeune premier au demeurant sympathique, ce nom de théâtre, comme c'est le cas bien souvent dans *LesCaractères*,

les Caractères *de La Bruyère*, French Forum Publisher, Lexington, 1980, p. 79–86. Voir également, Emmanuel Bury, «Bibliographie sélective d'agrégation sur La Bruyère», *L'Information littéraire*, 1990, n° 4, p. 39–40, son édition citée des *Caractères* dans le Livre de Poche, p.45–51 et la bibliographie de l'article "La Bruyère" du *Dictionnaire des Lettres françaises, Le XVII^{e} siècle*, Paris, Fayard, La Pochotèque, 1996, p.652–653.

laisse attendre un personnage qui joue le jeu des apparences et de la mise en scène, dans un rôle où le masque et les faux-semblants d'une représentation sont prépondérants.

Notre *Clitiphon* est de plus campé dans le rôle antique du patricien romain, homme riche et influent, qui est servi par ses «esclaves» et reçoit ses «clients», ses habitués, qui viennent au matin chercher leur sportule, modique somme d'argent permettant de survivre une journée («plût aux Dieux que je ne fusse ni votre client, ni votre fâcheux»); l'expression «plût aux Dieux» (traduction convenue du *utinam*) s'y entend d'ailleurs pour certifier l'atmosphère antique, de même que «fâcheux» confirme que l'on se trouve dans ces situations de demande insistante et importune, maintes fois mises en scène dans la comédie grecque et latine, le rôle étant tenu de ce côté là par le narrateur, «client et fâcheux», contraint par la nécessité d'endosser une livrée qu'il exècre.

Ce narrateur, que l'on devine être l'auteur tenant la plume, on conçoit qu'il s'identifie avec bien plus de satisfaction au «philosophe», qu'il s'agisse du modèle antique du penseur des hautes sphères que l'on admire, ou de l'exemple très amplement valorisé depuis le XVI^{e} siècle du philosophe antique populaire et débonnaire, ouvert à tous, «trivial». «Ce mot vient de *trivialis* explique Furetière, qui a été dit de ceux qui enseignent *in trivio*, c'est à dire, en lieu public». Et par ce sens archaïque du terme, La Bruyère fait référence par exemple à Socrate, qui philosophait en public sur l'agora, qui pouvait être «vu de tous à toute heure, et en tous états, à table, au lit, nu, habillé, sain ou malade», qu'il se trouve dans un *Banquet*, sur la place publique, dans de nombreuses rencontres ou sur son lit de mort, comme les *Dialogues* de Platon nous le représentent. Le philosophe est aussi accessible qu'une «borne au coin des places», comme cette borne dressée par l'empereur Auguste en plein Forum, où se trouvaient inscrites les distances de Rome aux principales villes de l'Empire. La métaphore se poursuit ainsi, la place, l'endroit fréquenté, au croisement de trois voies (*trivium*), le lieu où converge la population et où elle se rencontre, est aussi le point de perception des destinations possibles. De la même manière, visible, accessible à tout moment, le philosophe partage sa science, qui donne la mesure des choses, qui offre les repères nécessaires pour se diriger.

Le décor antique, avivé par la référence culturelle ou même furtivement par l'allusion, donne, on le voit, plus de force à l'opposition établie entre les caractères ici décrits: la transposition partielle de la situation dans un passé prestigieux, la contamination par transparence de l'époque moderne et du contexte antique, confèrent aux propos tenus une légitimité par effet d'attestation, de reconnaissance, de connivence du lecteur et de l'auteur qui se retrouvent dans une culture partagée. À l'instar des contextes antiques, deux teintes, opposées, s'installent déjà dans cette composition moderne, celle de la dérision comique, et celle de la valorisation élogieuse.

b. Situations et mise en scène contemporaines

Au cadre antique se superposent donc des circonstances modernes, où se trouve amplifié cet effet d'opposition. Et d'autant plus qu'elles donnent lieu à la mise en scène de deux saynètes inversées et opposées. Dès le début du «caractère», et dans la plus grande partie de son développement, est reproduit et redoublé un épisode commun de la vie sociale, la demande d'audience: une visite requête du narrateur-homme de lettre à l'homme d'affaire, et une contre-visite du financier à l'écrivain.

La première visite est sous le signe de la fin de non recevoir, du refus, du mépris. La narration est dramatisée, mise en scène par des moyens qui permettent une restitution au naturel. Elle est conduite de deux manières: directement dans la première saynète, indirectement et par opposition négative dans le cours de la seconde. La narration est ainsi d'abord menée comme la relation immédiate d'une suite véridique de faits et gestes, «vision avec», qui crée l'impression d'une scène saisie sur le vif («Je vais à votre porte, vos esclaves me disent, je reviens, ils me disent...»). Mais le présent de narration se charge aussi de cet aspect d'immuabilité qui laisse entendre qu'immanquablement toute autre visite dans les lieux évoqués ne manquerait pas de se dérouler exactement de la même manière. Le lecteur contemporain reconnaît là en effet une situation banale, habituelle: les obstacles que l'on rencontre lorsque l'on veut être reçu par un haut personnage. La «porte», qui rebute, qui maintient «enfermé» celui que l'on demande, l'attente, «vous ne pouvez m'écouter d'une heure entière», (c'est-à-dire pas avant une heure), les renvois, les intermédiaires (les serviteurs «esclaves») qui font barrage. Avec insistance, comme pour faire mieux sentir l'irritation qui prend celui qui est ainsi rebuté, le narrateur réitère l'évocation de ces circonstances, dans la seconde saynète, placée sous le signe de l'accueil, mais qui renvoie par inversion négative aux circonstances désagréables vécues précédemment: «mon antichambre n'est pas faite pour s'y ennuyer en m'attendant», «passez jusqu'à moi sans me faire avertir». Ainsi se reconstitue cette atmosphère pénible du manque d'égard et de la distance méprisante si souvent rencontrée par ceux qui ont affaire aux puissants. L'impatience contenue que supposent ces rebuffades est plus que sensible.

Mais elle n'est pas envahissante ici. Elle est vite compensée par la raillerie que contient la dénonciation de ce jeu misérable auquel s'adonne l'homme de piètre valeur qui n'a d'importance que celle qu'il paraît se donner. Le narrateur laisse vite comprendre que les raisons invoquées pour faire patienter quelqu'un ou pour le renvoyer n'ont aucune validité: «je reviens avant le temps qu'ils m'ont marqué, et ils me disent que vous êtes sorti»; ainsi l'intense travail qui supposait que l'on s'enferme et qui empêchait de recevoir un visiteur n'a-t-il pas duré si longtemps, pas même l'heure qui paraissait si nécessaire pour en venir à bout. Existe-t-il réellement ce travail qui ne souffrait aucune interruption? Par cette prérogative

qui appartient à tout narrateur omniscient, le visiteur rebuté passe derrière le décor, entre dans la coulisse: «Que faites-vous, *Clitiphon*, dans cet endroit le plus reculé de votre appartement, de si laborieux qui vous empêche de m'entendre?» La question, chargée d'ironie, par le superlatif («le plus reculé») et l'intensif «si laborieux»), laisse comprendre qu'une supercherie est en passe d'être découverte. L'idée de retraite sacrée qu'implique l'évocation du lieu, sorte de saint des saints où n'entre que l'officiant, et de l'activité présumée majeure qui s'y déroule, supposant un isolement total, entre en contraste avec le dérisoire des gestes machinaux que l'on surprend («Vous enfilez quelques mémoires, vous collationnez un registre, vous signez, vous parafez»), et permet à l'ironie de se décharger, par détente burlesque. Ainsi, l'«homme important» fait l'important. C'est d'un jeu mensonger et méprisant pour autrui qu'il s'agit, d'une mise en scène, que le franchissement des décors réduit à néant.

Dans la contre-visite en revanche plus de décor à portes et cloisons où se jouerait une pièce à masques, mais un lieu de pleine ouverture où règne l'accueil et l'affabilité. L'antithèse est flagrante, appuyée. La seconde saynète contrebalance totalement la première. Les acteurs sont les mêmes mais les rôles sont inversés. Les comportements aussi. Le maître des lieux, le philosophe dans son cabinet, est un modèle de disponibilité. Son abord est des plus chaleureux. La parole se joint aux gestes d'accueil exprimés par ces impératifs affables «entrez, passez jusqu'à moi, parlez». L'empressement à rendre service (à «obliger»), à prévenir même les désirs du visiteur («faut-il quitter mes livres?»), est proportionnel à l'intensité et à la gravité des occupations qui précédaient l'«interruption» et ne relève pas seulement d'une courtoisie de convenance. Il rappelle cette perfection de l'amitié si bien mise en scène par La Fontaine,[6] d'autant plus admirable ici qu'elle s'exerce à l'égard d'un solliciteur à qui l'on pourrait rendre la pareille de ses mauvais traitements, mais que l'on reçoit avec tous les égards et sans la moindre rancœur. L'inversion des positions et des attitudes est parfaite, le contraste des situations est marqué jusqu'à l'excès. L'effet produit est celui d'un complet renversement de valeurs.

L'usage qui est fait de la parole est une manifestation significative de cette inversion. La parole offerte est signe d'accueil, d'échange, de transparence. Devant les portes fermées, dans la première saynète, le visiteur est confronté au silence, au refus de celui qu'il sollicite de prononcer des mots aussi courts que «oui ou non». Le solliciteur compense cette fin de non recevoir par son propre discours; on le voit remplacer la parole qui fait défaut par son verbe de narrateur relatant la scène, par la question qu'il pose à la cantonade, par la réponse qu'il apporte lui-même, dans le silence qui lui est opposé. Dans la seconde saynète, au contraire, le solliciteur est entraîné dans le flot de volubilité de son hôte, qui s'oppose avec force au silence dans lequel il avait laissé son visiteur de la première heure. Cette

[6] Voir par exemple «Les deux amis», *Fables*, VIII, 11.

chaleur éloquente est propre à confondre l'homme d'argent devenu solliciteur tant elle doit paraître étrange à qui n'y est pas accoutumé, et elle a une valeur morale, comme nous le verrons.

L'opposition d'attitude est manifestée naturellement aussi, puisqu'il s'agit de se laisser approcher ou de se mettre à l'écart, par un jeu à variations sur le «voir». «Le philosophe est accessible», face à l'homme d'argent qui joue à ne se «pas laisser voir», antithèse reprise dans le commentaire qui suit les deux saynètes: «on ne le voit dans sa loge qu'avec peine, que dis-je, on ne le voit point, car d'abord on ne le voit pas encore, et bientôt on ne le voit plus». La répétition et la gradation dans la négation autour du verbe voir («avec peine, pas, plus») reproduisent la situation de la visite, dont on sait maintenant qu'elle révèle une attitude permanente (le «on» ayant remplacé le «je» du début pour confirmer la généralisation): «d'abord on ne le voit pas encore», puisque l'on attend, que l'on est renvoyé à plus tard, dans l'espoir bientôt déçu de parvenir à se faire admettre (et le «pas encore» rappelle ainsi l'impatience, l'irritation dans laquelle peut se trouver le solliciteur), «et bientôt on ne le voit plus», puisque avant d'avoir reçu son visiteur, l'homme «important» est sorti, s'est évanoui sans qu'on ait pu l'atteindre, s'est rendu définitivement insaisissable. «On ne le voit plus», ironique par absurdisme, puisqu'il n'y a pas eu d'entrevue, tout en exprimant la déception, contient sa charge de démasquage en riposte, le jeu réglé de la rareté préméditée étant encore une fois découvert et confondu. Car le lecteur, habitué dans *Les Caractères* à voir opposer l'être et le paraître, dans une relation où l'être véritable, porteur de valeurs, est continûment négligé, occulté, opprimé, dans cette société du faux-semblant au profit du clinquant sans valeur du paraître, comprend qu'il a affaire ici, dans une inversion ironique, à une variété particulière du paraître, qui se traduit cocassement par le refus d'apparaître pour laisser croire à une grandeur qui n'existe pas. Moins l'on se montre plus on se fait «rare» et plus l'on paraît important.

À l'inverse, «l'homme de lettres est vu de tous, et à toute heure, et en tous ses états», toute prétention au paraître étant étrangère à son comportement, toute mise en scène autour de sa personne étant exclue puisqu'il n'a pas à créer par ce jeu de théâtre et de masque la réalité de son être; «il ne peut être important», non seulement il n'a pas besoin de jouer «l'important» pour faire croire à sa valeur, mais tout dans son caractère, qui le pousse au vrai, l'en empêche («il ne peut...»), tout le pousse à éviter cette attitude («il ne veut point l'être»), qui n'est que trop révélatrice d'un vide de l'âme. La double mise en scène des deux types que La Bruyère oppose ici met en valeur la conduite franche de l'être qui se livre dans ses richesses et démasque le jeu théâtral du non être, du faux et du rien qui veut se faire passer pour quelque chose.

II. Une confrontation sociale et anthropologique[7]

a. Valeur sociale du financier et de l'écrivain

Car ce double portrait contrasté est destiné à rétablir dans l'espace anthropologique et social des positions qui ne sont pas celles que confère l'époque aux deux types mis en présence, l'homme d'argent et l'homme de lettres. Pour les contemporains de La Bruyère, et cela va aller en s'amplifiant avec le temps, le financier est un homme important, utile, sa richesse, son or étant le garant de cette valeur reconnue. L'écrivain en revanche est un être de spéculations qui passent souvent pour inutiles, qui est déclassé dans l'ordre social, sa pauvreté étant le signe de son insignifiance. L'homme d'affaire de plus se pavane en public, étale son opulence d'une manière tapageuse, mène avec une suffisance de parvenu un train de vie ostentatoire, étale les richesses que lui ont permis d'acquérir la traite des impôts et le commerce. La société mercantiliste adore ces «valeurs» et s'incline devant la puissance de l'or. L'écrivain passe quant à lui pour un être obscur, isolé dans son cabinet d'écriture et l'on pense qu'il s'occupe à des ergoteries vaines, à disserter sur l'emploi des mots et à polir des vers dont personne n'a que faire.

Dans la représentation qu'il nous offre de ces deux types, La Bruyère inverse totalement ces «qualités». L'homme d'affaire est présenté comme un être de l'ombre, renfermé, isolé. Il a chez lui des «esclaves». Cette désignation antiquisante permet, comme on l'a vu, de créer un cadre signifiant. Le terme a cependant plusieurs valeurs et s'il désigne par transposition les domestiques, il n'en est pas moins porteur de ce sens fort et satirique, qui permet de qualifier négativement l'entourage du maître et de ce fait le maître lui-même; celui-ci dispose d'un personnel servile, qui rampe devant son autorité tyrannique.

La métaphore animale permet de parfaire le portrait en négatif: «l'homme d'affaire est un ours, qu'on ne saurait apprivoiser», ce qui confirme sa misanthropie, sa propension à l'isolement. L'usage de cette expression lexicalisée «être un ours», appliquée communément à la vie sociale, confirme que c'est des mœurs vis-à-vis d'autrui qu'il s'agit, l'expérience de la visite ayant évidemment montré le comportement discourtois, méprisant du personnage, qui refuse de se mettre en frais pour ses semblables. Mais l'image de l'ours «qu'on ne saurait apprivoiser» se revalorise ici de connotations bestiales plus affirmées: le financier est un être sauvage, vivant dans une «loge», sorte de réduit où l'on enferme les animaux dangereux et malfaisants, prédateurs et rapaces, qui ne peuvent fréquenter les humains sinon pour leur nuire, leur ravir leurs biens, qui ne peuvent être «apprivoisés», civilisés. L'ironie est ici mordante.

L'écrivain offre un tout autre visage. Il apparaît d'abord dans cette condition

[7] Sur la pensée sociale de La Bruyère, voir principalement l'ouvrage cité de François-Xavier Cuche.

humiliante que lui fait la société dans laquelle il vit. Pour vivre il lui faut trouver un protecteur, un patron. Il lui faut solliciter sans cesse pour obtenir des subsides, une pension. C'est là le sort malheureux de cette cohorte des gens de lettres, qui ne peuvent vivre de leur plume au XVII[e] siècle sans la mettre au service d'un puissant. La Bruyère, évoque avec amertume cette sujétion misérable; il fait mine de se mettre en scène lui-même en utilisant la narration à la première personne. Mais le «je» qu'il emploie, lui qui est client des Condé et n'a pas besoin d'aller frapper à la porte d'un partisan, est un «je» collectif, représentant l'ensemble de cette profession que taraude l'angoisse de la subsistance quotidienne: «Je vais *Clitiphon* à votre porte, le besoin que j'ai de vous me chasse de mon lit et de ma chambre»; c'est la nécessité qui dès le petit matin condamne à cette quête d'un soutien financier indispensable à la vie, contraignant à des démarches humiliantes: «plût aux Dieux que je ne fusse ni votre client ni votre fâcheux»; l'écrivain est effectivement le «client» de l'homme d'argent, et se présente chez lui pour obtenir de quoi survivre. Il est contraint de solliciter souvent, il devient ainsi un «fâcheux» pour le financier, qui ne sait que trop bien ce qu'on vient lui demander, et qui profite de sa situation, alors qu'il pourrait brièvement «répondre oui ou non», pour faire sentir, avec des vexations infligées par domestiques interposés, sa supériorité de possédant. L'humiliation est vécue par l'homme de lettres comme une mortification, dont il serait véritablement heureux de pouvoir se passer: «plût aux Dieux que je ne fusse...»; le souhait ainsi exprimé, amplifié par le subjonctif, qui n'est pas ici un potentiel, mais un irréel, comme le confirme la négation, porte en lui son poids d'amertume.

b. Valeurs de l'esprit

Aussi faut-il présenter l'écrivain dans sa vraie noblesse, celle que révèlent son utilité, son activité intellectuelle, ses préoccupations métaphysiques, sa valeur morale, son ouverture à autrui. Le financier pénètre dans «la solitude de (son) cabinet» parce qu'il lui faut avoir recours aux services de l'homme de lettres, parce qu'il a «à (son) tour besoin de (ses) offices». Quels sont ces services qu'un lettré peut rendre à un «homme important»? Une intervention qui nécessite, dans une affaire, l'appel à la pensée et suppose le recours à l'écriture, ou un engagement pour une mission de la plus haute confiance, qui pousse généralement les hommes de pouvoir et d'argent à s'adresser en ce siècle immanquablement aux hommes de science, l'instruction de leurs enfants, par exemple... Ainsi sait-on trouver à la bonne adresse, en temps opportun, les qualités que l'on rebute ordinairement.

Car de qualité, le financier ne possède que celle que confère la fortune; il n'a de valeur que celle que donne cette matière que l'on brasse à pleine main quand on exerce le métier de «manieur d'argent», mais qui n'implique en rien l'esprit ni l'âme. Le contraste est net, à cet égard entre l'homme d'affaires et l'homme

de lettres. Tous deux utilisent la main, la plume, la feuille et l'écrit, mais d'une manière fort différente. Ce n'est pas sans un certain dédain ironique que le narrateur détaille le travail peu créatif du financier. «Vous enfilez quelque mémoire»: manipulation matérielle des feuilles de comptes, dont on fait des dossiers en les reliant avec un fil, «vous collationnez un registre»: vérification de l'ordre des cahiers et des liasses d'un document comptable, «vous signez»: apposition d'une signature au bas d'un mémoire, «vous paraphez»: apposition de signes dans les marges. Toute l'activité se réduit à des gestes manuels ou à des interventions dans les à-côtés du texte. La pauvreté de ce travail machinal détone avec l'importance que veut se donner le personnage, qui en rien ne pense ni ne crée.

Le rapport de l'écrivain au texte et à l'écriture est évidemment très différent, car il est avant tout philosophe. Il n'est pas étonnant de le surprendre dans «la solitude de (son) cabinet», «sur les livres de Platon», penseur de haute volée, et La Bruyère, qui parle aussi de lui en dressant le portrait de l'homme de lettres, exprime par l'évocation de ses lectures et de ses méditations l'admiration que les lettrés et prédicateurs chrétiens de son cercle portaient au philosophe des Idées, vecteur comme le pensaient ceux qui l'ont redécouvert, de la première Révélation. Loin des chiffres comptables, l'homme de lettres est plongé dans l'espace fascinant de la métaphysique, comme tout philosophe; il est attiré du fait de son christianisme par la question de «la spiritualité de l'âme et de sa distinction d'avec les corps»[8]. Il est aussi physicien, comme tout philosophe et les opérations qui l'occupent «la plume à la main» ne sont pas celles d'un livre de comptes à parapher, mais celles qui permettent de «calculer les distances de Saturne à Jupiter». Le sujet est d'une autre nature, infiniment plus élevée, permettant de lever les yeux vers l'immensité de l'univers, de dépasser les basses contingences des opérations lucratives: la spéculation qui le retient est celle de l'esprit et non celle du bénéfice. Le «cabinet» du philosophe, où il trouve la solitude nécessaire aux études, à la méditation et à l'écriture est d'une autre dimension que cet antre dans lequel le financier s'isole pour toucher ses livres de compte et additionner ses gains. Il s'élargit à la mesure de ces espaces célestes que la pensée féconde permet d'atteindre, ciel métaphysique de l'âme spirituelle, ciel physique des immenses distances cosmiques[9].

Ainsi se trouve retourné le reproche d'inaptitude au monde que l'on assène souvent à l'écrivain, que l'on croit vainement enfermé dans sa retraite. L'espace qui l'occupe est autrement ouvert que ceux qui se réduisent à l'obsession de l'argent. Aussi sa plume devient-elle l'outil de la pensée créative et non pas l'instru-

[8] Voir le *Phédon*.

[9] Il faut ainsi dépasser l'interprétation seulement utilitaire de Floyd Gray. Pour lui, en effet, La Bruyère «pense ici à lui-même en tant qu'auteur (...) C'est lui qui peut être *vu* (être lu). Quand il invite l'homme d'affaire à venir dans la solitude de son cabinet (...) c'est pour faire l'éloge de l'écrivain pour qui la solitude est un moyen (paradoxal) d'être connu.» *La Bruyère amateur de caractères*, Paris, Nizet, 1986, p.74.

ment machinal du paraphe. On le trouve occupé à écrire, on le surprend au milieu d'une ligne d'un ouvrage original, dont la composition a pris sa source dans les méditations et la haute pensée. Il apporte ainsi des repères sûrs à une humanité mal dirigée par le métal précieux, il est «comme une borne au coin des places», qui permet de se guider. Comme l'avait fait d'une manière un peu différente La Fontaine,[10] La Bruyère fait l'éloge du savoir et de la pensée, valorise l'écrivain dans ses fonctions, rétablit ce qu'il estime être les vraies valeurs face à l'attrait factice de la fortune. L'utilité du philosophe est revendiquée, de même que son humanité est montrée en exemple.

III. Un point de vue moral

Car la fonction noble et désintéressée de l'écrivain autorise celui qui en fait l'éloge à en utiliser la figure pour porter une leçon morale. Cette leçon prend ici deux formes imbriquées: elle passe par l'exemple, et elle s'exprime par le conseil et l'exhortation.

a. L'exemple

L'exemple qu'offre le philosophe ici présenté est celui d'un comportement animé par la morale chrétienne. Non seulement c'est un être sociable, accessible, ouvrant sa porte à qui le sollicite, parfait ami de qui se présente à lui, prévenant les moindres désirs d'autrui, mais c'est un sage qui ne retient pas les offenses: «Venez, je ne vous remettrai pas à un autre jour, entrez, toutes les portes vous sont ouvertes». Le juste retour des choses, qui supposerait que l'on inflige un traitement comparable à celui qui a été pratiqué dans la situation précédente, est remplacé par l'attitude évangélique: «tout ce que vous désirez que les autres fassent pour vous, faites-le vous-mêmes pour eux»[11].

La confusion dans laquelle doit se trouver le solliciteur, que sa «morale» n'a pas habitué à ce genre de traitement, n'est pas même exploitée à des fins de revanche jubilatoire. Car le bonheur, pour le chrétien, se trouve non pas dans les représailles, mais dans la joie du service d'autrui: «quelle interruption heureuse pour moi que celle qui vous est utile»! Le contraste avec l'attitude du financier est à cet égard des plus marqués. Du plaisir à mortifier autrui par le mépris, l'on passe ici au bonheur de faire du bien. Et pourtant les occupations d'intense réflexion dans lesquelles est plongé le philosophe auraient justifié qu'il ait fait attendre un solliciteur, contrairement à celles qui pour lesquelles s'isolait le financier. L'accueil est cependant immédiat et il implique certainement un entretien et des engagements

[10] «L'avantage de la science», *Fables* VIII, 19.
[11] *Matthieu*, 7, 12 et *Luc*, 6, 31.

qui contraindront bien plus qu'une simple réponse «oui ou non»: «faut-il quitter mes livres, mes études, mon ouvrage, cette ligne qui est commencée? quelle interruption heureuse...!». Un bonheur plus grand encore que celui qu'apportent les activités de l'esprit explique qu'on les abandonne sur-le-champ avec joie, et c'est le service d'autrui qui l'apporte.

L'énumération en guise de rappel des activités captivantes auxquelles se consacre le philosophe («mes études, mes livres, mon ouvrage, cette ligne»), et qui ont été déjà largement valorisées, sert ici à placer au plus haut degré, par comparaison favorable et en surenchère, la valeur morale de la disponibilité et du service. Les valeurs de l'esprit sont ainsi subordonnées à celles de l'âme. Celles-ci sont dès lors à plus forte raison opposées aux valeurs matérielles: «vous m'apportez quelque chose de plus précieux que l'argent ou l'or, si c'est une occasion de vous obliger». L'effet d'attente que mettent en place, dans cette expression, le comparatif et l'évocation en gradation des valeurs numéraires, se détend favorablement par basculement de l'ordre monétaire concret à l'ordre moral, et valorise l'humain au détriment du matériel. Le comportement désintéressé et généreux qui fait la richesse de l'âme est promu face aux faibles richesses de la possession pécuniaire. Et l'attitude du philosophe, qui ne possède pas d'or, et qui quitte de surcroît ses richesses intellectuelles pour cette richesse de l'âme qui est le don de soi, n'est pas présentée comme le résultat d'un sacrifice. La réaction est d'une spontanéité immédiate, et révèle que l'âme du philosophe est sans réticence, sans hésitation, et comme naturellement tournée vers le prochain.

b. Exhortation à imiter un modèle

Car c'est du portrait de l'homme de lettres et de science idéal qu'il s'agit ici. Et si la leçon par l'exemple est tournée vers cette gent endurcie et «qu'on ne saurait apprivoiser» qu'est la catégorie sociale des gens d'argent, elle s'adresse aussi par rebond à la catégorie qu'on leur oppose, celle des gens de lettres. Le modèle qui leur est offert est celui du sage pour qui comptent les valeurs morales: «je cherche par la connaissance de la vérité à régler mon esprit et à devenir meilleur». La leçon de Montaigne se dépose ici: «Toute autre science est dommageable à celuy qui n'a la science de la bonté»[12]. Mais, écartant tout scepticisme à l'égard de la connaissance, La Bruyère défend le principe de la fonction morale de la science. Par «la connaissance de la vérité», qu'apportent les bons livres et à laquelle permettent d'atteindre la réflexion et la méditation, l'on peut d'une part «régler son esprit», développer des qualités intellectuelles utiles, mais aussi «devenir meilleur», faire agir en soi des qualités morales qui seules justifient l'homme. L'ordre de l'esprit est ainsi sublimé par l'ordre du cœur et de la charité. Ces qualités se révèlent de

[12] *Essais*, I, 25.

plus derrière la simplicité du comportement, comme en témoigne l'affabilité de l'accueil sans cérémonie qui est fait à autrui, la disponibilité, l'accessibilité, la transparence de l'homme «trivial» qui ne cherche aucune marque vaniteuse d'importance.

Le caractère exemplaire du philosophe, savant, sage et chrétien, autorise le moraliste à lui faire tenir des propos moralisants: «vous voulez être rare, rendez service à ceux qui dépendent de vous, vous le serez d'avantage par cette conduite que par ne vous pas laisser voir». L'ironie de la syllepse de sens sur «rare», mot qui s'applique d'une part au comportement de l'homme d'affaire qui se fait désirer et rebute ses solliciteurs, et d'autre part aux qualités morales recherchées chez l'homme de bien, est dépassée par le conseil direct qui appelle une inversion de comportement, une conversion. Se tourner vers autrui au lieu de se renfermer dans sa suffisance, voilà ce qui situe l'homme au plus haut sur l'échelle des valeurs morales. Et sans doute il suffirait de peu pour que la conversion soit effective, qu'une porte s'ouvre, qui entraînerait les portes de l'âme.

* * *

Ce «caractère» est donc à plus d'un titre exemplaire. La narration dramatisée, d'abord orientée vers le démasquage satirique, s'élève au-delà vers l'éloge d'un comportement idéal, la critique se compense par la proposition de l'exemple à imiter, la remontrance se tempère par le conseil. Le double portrait en contraste qui est offert au lecteur propose une inversion des positions sociales, une revalorisation de ce qui est méconnu ou méprisé, une remise à leur place des valeurs matérielles, juste où elles doivent être dans leur bassesse. L'anthropologie que construit La Bruyère dans *Les Caractères* est ici résumée par l'opposition de deux types humains dont l'un représente le vide de l'âme et de l'esprit, et le paraître, et l'autre la richesse intellectuelle et morale de l'être. Mais face à la fixité que suppose toute caractérologie une voie est ouverte à l'évolution, au changement à la conversion par l'exemple, ce qui justifie l'allure d'apostrophe, d'exhortation, de sermon que peut prendre le discours. L'amertume traduite par la revanche satirique se fond dans l'élévation de la valorisation morale et dans l'espoir, si faible soit-il, d'une possible évolution des comportements.

Placé dans un chapitre de dénonciation des fausses valeurs (*Des Biens de Fortune*), ce portrait du sage réalise en partie le programme annoncé par le chapitre *Du Mérite personnel*, comme nous l'avons dit au début, et pose ces jalons qui mènent de lieu en lieu, dans *De l'Homme* bientôt et jusqu'au chapitre terminal *Des Esprits forts*, vers l'adoption d'une morale qui est celle que propose la vision chrétienne. Non pas une appréciation partielle centrée sur un travers simple, ce fragment implique l'ensemble d'une démarche. L'auteur s'y engage

dans sa fonction de moraliste, il y montre et y donne en exemple un personnage de savant philosophe idéalisé, qui est quelque part un peu lui-même, qu'il voudrait être pleinement lui-même. Il y a loin de là à une position détachée dans l'univers éthéré de la pure littérature[13]. La science, la pensée, la philosophie, la recherche, qui sont au service de la société, entendent bien être reconnues, pas seulement à travers une œuvre qui ferait de son art une compensation obscure et différée, mais à la face même de la société contemporaine et dans son espace même. La dénonciation très classique de l'indue suprématie de l'argent se renforce de l'éloge en écho de l'homme de lettres, classique également, mais pas seulement fondée ici sur la mise en valeur de ses connaissances, de ses capacités intellectuelles, de ses qualités d'écriture ou de son utilité sociale. Car l'homme de lettres ici présenté est aussi un *vir bonus*, un philosophe au comportement chrétien, bien plus charitable et évangélique que l'auteur lui-même d'ailleurs, qui a gardé quant à lui, on le voit bien ici, le mordant de la satire, l'incisive efficacité de son habileté à dire, à dénoncer les inconséquences humaines. La leçon s'adresse donc à tous, autant aux autres qu'à celui qui tient la plume en l'occurrence. Aller jusqu'au point où l'intelligence peut se subordonner, dans l'humilité débonnaire, à la charité, c'est le point ultime du perfectionnement moral. De là pourrait naître un nouvel idéal humain, renforçant celui de l'honnête homme, qui a tant irrigué le XVII^e siècle, nouvel idéal moins exigeant cependant que le modèle du saint, dans son inaccessible perfection, et évitant par ailleurs l'excès de raison conquérante et forcément dominante que le type du philosophe, bientôt en vigueur dans les décennies qui vont suivre, ne saura pas toujours contenir. Il y a bien là une leçon pour les autres et pour soi, pour le présent et pour l'avenir.

[13] Il faut ainsi contester définitivement les positions de R.Barthes et S.Doubrovsky, qui voudraient que l'engagement de La Bruyère n'existe que dans le cadre d'une expérience purement littéraire, d'un «langage qui se sait et se proclame artifice» (Serge Doubrovsky, *Poétique 2 Lectures de La Bruyère*, 1970, p.195–208, après Roland Barthes, *La Bruyère. Les Caractères* «La Bruyère du mythe à l'écriture», Union générale de l'Edition, 1963, p.5–23).

L'idole reconnue

Vessela ANTONOVA
Université de Sofia

A Stoyan Atanassov qui m'a donné
l'amour des «vieux romans»
et de bien d'autres.

Le Grand siècle, celui du Classicisme français, a vu la prolifération d'un genre – le roman – qu'il a traité sur le ton de la condescendance, dans le malaise de la contradiction entre son engouement inavouable pour ces oeuvres et l'incontournable exigence de sublime. Un autre dogme restait aussi solidement ancré dans les esprits préoccupés de *res litteraria*: celui de l'insignifiance des œuvres du Moyen Age, y compris le roman, traitées toutes par le déni, voire le mépris total. Cette attitude reproduisant les thèses de la *Défense et illustration de la langue française* du siècle précédent a été reprise par le très doctrinaire Classicisme qui se veut aristotélicien en tragédie et bientôt, à l'instar de celle-ci, en roman. La théorie et la critique, foisonnantes, explorent les origines de ce genre, produisant des ouvrages de valeur incontestable aujourd'hui encore[1], ainsi qu'une foule de modestes plaidoyers où chaque romancier se fait l'avocat de son «histoire». Or, tous s'empressent de se réclamer de l'héritage antique grec ou romain. Et pour cause. Quelle multitude d'«histoires grecques» ou «romaines», de noms propres antiques, «héritage classique», dans les titres des innombrables «amours» – tragiques ou fortunées, mais toutes véritables, chastes, parfaites,... L'imitation des romans antiques est certes bien réelle et l'hommage d'allégeance qui leur est rendu – explicable, mais l'absence totale de références aux quatre siècles d'abondante production romanesque française que sont ceux du XIIe au XVe n'en est que plus frappante.

Qu'en est-il alors de la continuité du genre, de cette «histoire du roman»[2]

---

1 Comme celui de HUET, Pierre-Daniel, *Traité de l'origine des romans*, 1670.

2 « en tant que romancier je me suis toujours senti être dans l'histoire, à savoir au milieu d'un chemin, en dialogue avec ceux qui m'ont précédé et même peut-être (moins) avec ceux qui viendront. Je parle bien sûr de l'histoire du roman,...»; «Selon moi, les grandes oeuvres ne peuvent naître que dans l'histoire de leur art et *en participant* à cette histoire. Ce n'est qu'à l'intérieur de

dont parle M. Kundera, de la *filiation*[3], nécessaire, d'après R. Barthes? Elle est bien présente. Mais en dehors des œuvres théoriques – dans les pages des romans mêmes. Une œuvre particulière en est le dépositaire, la culmination, en même temps que le chaînon ultime – *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette. Car selon le mot de Barthes «il ne s'agit pas de reconduire, de recopier, d'imiter, de conserver; (...). La filiation doit se faire par glissement; il ne s'agit pas de pasticher: il faut translater l'écriture ancienne, dans sa beauté de vin ancien, en ne refusant pas de la faire glisser à travers des mots nouveaux, des métaphores nouvelles.»[4]

Or l'énorme valeur des romans de la tradition littéraire arthurienne ne cesse d'être démontrée depuis plus d'un siècle. Ils installent dans la littérature occidentale la conception courtoise de l'amour pour des siècles à venir. Aussi les idées précieuses sur l'amour du XVIIe émergent-elles en ligne droite de la courtoisie. La fin du siècle teinte cette conception précieuse d'une nuance augustinienne de fatalité, de prédestination, d'horreur de la chute morale chez Madame de Lafayette, des traits proches de ceux que Denis de Rougemont détecte très loin dans la veine tristanienne: «Il n'est de roman que de l'amour mortel, c'est-à-dire de l'amour menacé et condamné par la vie même. Ce qui exalte le lyrisme occidental, ce n'est pas le plaisir des sens, ni la paix féconde du couple. C'est moins l'amour comblé que la passion d'amour. Et passion signifie souffrance. ...chose subie, prépondérance du destin sur la personne libre et responsable. ...Amour-passion: désir de ce qui nous blesse, et nous anéantit par son triomphe.»[5]

Deux points d'histoire

Chapelain, premier champion de la cause des «vieux romans»

Chapelain[6] considéré comme le plus brillant écrivain de France à son époque

l'histoire que l'on peut saisir ce qui est nouveau et ce qui est répétitif, ce qui est découverte et ce qui est imitation, autrement dit, ce n'est qu'à l'intérieur de l'histoire qu'une oeuvre peut exister en tant que valeur que l'on peut discerner et apprécier. Rien ne me semble donc plus affreux pour l'art que la chute en dehors de son histoire, car c'est la chute dans un chaos où les valeurs esthétiques ne sont plus perceptibles.» *Les testaments trahis,* «L'histoire du roman en tant que vengeance sur l'histoire tout court», Milan Kundéra, Paris, Gallimard, 1995, p. 27–28.

3 «L'oeuvre doit être filiale: entendons qu'elle doit assumer (et dès lors, comme je l'ai dit, *transformer*) une certaine *filiation*.» Roland Barthes, *La Préparation du roman I et II, Cours et séminaires au Collège de France* (1978–1979 et 1979–1980), Editions du Seuil / Imec, coll. «Traces écrite», Paris, 2003.

4 *Ibid.*

5 ROUGEMONT, Denis de, *L'amour et l'occident*, Paris, Plon, 1972.

6 «Au XVIe siècle déjà, un homme comme le président Fauchet, l'une des principales références de Huet dans son *Traité*, faisait de l'étude de notre ancienne littérature son centre d'intérêt.», note (12), p. 166 de l'édition du tricentenaire du *Traité de l'origine des romans* par Fabienne GEGOU,

sera l'un des premiers à manifester de l'intérêt et une attitude favorable aux belles lettres médiévales. Son *Dialogue*[7] rédigé pour le Cardinal de Retz, où, à ses côtés et contre Ménage, s'exprime aussi Jean-François Sarasin, en est tout empreint. Lisant le *Lancelot propre*, troisième livre du vaste corpus du *Lancelot-Graal*, Chapelain procède à une argumentation «pour» la valeur des romans du Moyen Age, reconnaissance, il est vrai ambivalente, car le critique soucieux de faire admettre ses arguments essentiels à Ménage fait beaucoup de manœuvres et de concessions complaisantes. Finalement quoique Chapelain se fasse le défenseur du roman médiéval et le précurseur de Huet pour les règles du roman du XVIIe siècle, le jugement qu'il donne des romans courtois n'a qu'une valeur historique, celle d'avoir été le premier favorable. Les critères de Chapelain sont en fait contradictoires et contestables car ils sortent du champ de la littérature pour vagabonder dans celui de l'ethnologie, de l'histoire, de la morale, de la religion. Ainsi les romans sont-ils surtout «utiles», le profit étant la connaissance de «la vérité»: histoire, mœurs, coutumes, piété des ancêtres. Il est vrai que Chapelain mentionne aussi des éléments relevant du champ du littéraire, qu'il cherche à l'inscrire dans une continuité avec les Anciens et à le doter d'une parenté internationale. Au fil de l'entretien, les grandes autorités auxquelles le *Lancelot* vient à être comparé sont: Aristote, Homère, Tite-Live, à qui le roman de chevalerie ne cède pas en matière de « vérité des mœurs et des coutumes», les «histoires gothiques, danoises, anglaises et même françaises de ces temps-là»[8], garantes de la fiabilité historique du *Lancelot*.

La réception immédiate de *La Princesse de Clèves* – une réflexion sur la poétique du genre

La Princesse de Clèves, l'oeuvre capitale de Madame de Lafayette, a eu l'honneur de susciter une «querelle» et a subi, dès sa parution, un jugement d'ordre moral et social très négatif au sujet du fameux «aveu» de la Princesse, non conforme aux règles des bienséances et de la vraisemblance, lesquelles d'ailleurs, comme le remarque G. Genette, se trouvent dans «un rapport d'implication entre la conduite particulière attribuée à tel personnage, et telle maxime générale implicite et reçue.»[9] Le principal critique de l'œuvre, J.-B. Valincour, lui repro-

Paris, A.-G. Nizet, 1971.

[7] CHAPELAIN, Jean, *La Lecture des vieux romans,* Dialogue à Monseigneur J.-Fr.-P. de Gondy, Archevêque de Corinthe et Coadjuteur de l'archevêché de Paris, depuis Cardinal de Retz in GEGOU, Fabienne, *Lettre-traité de Pierre-Daniel Huet sur l'origine des romans suivie de La lecture des vieux romans par Jean Chapelain,* édition du tricentenaire, Paris, Editions A.-G. Nizet, 1971, p.161–200.

[8] Idem., p. 172–177.

[9] GENETTE, Gérard, «Vraisemblance et motivation», *Figures II,* Paris, Editions du Seuil, coll.

che également son irrégularité – impossible de la classer sur l'échelle d'Aristote! Toujours lui, mais aussi son opposant J.-A. (l'abbé) de Charnes, se préoccupent, en alléguant des arguments différents, du traitement de la matière historique dans ce roman: le premier conseillant, pour éviter les discordances trop évidentes, de s'en tenir à l'obscur de l'histoire, le second, misant sur l'importance du plaisir de la lecture, se garde bien de condamner l'invention auctoriale en bloc. Objet de multiples questionnements sur son identité générique: «roman» ou «histoire»?, *La Princesse* a livré une occasion de réflexion sur la poétique du genre sur fond de remarques dévalorisantes quant au recours à l'héritage antérieur. Fontenelle regrette que par endroits (la présence de Nemours au moment de l'aveu) *La Princesse* «sent(e) les traits de l'*Astrée*» et, dans l'ensemble, tout ce qui relève du romanesque héroïque et sentimental. Pour l'abbé de Charnes «les récits ne se soutiennent que par le merveilleux»[10], différent, il est vrai, du merveilleux médiéval, car dû à la seule ingéniosité du romancier, mais tout de même «merveilleux». R. de Bussy accuse l'ouvrage d'être «extravagant»: il «sent le roman», c'«est encore bien de roman»[11], condamnant ainsi certaines ressemblances avec les «anciens romans».

Héritage et filiation dans *La Princesse de Clèves*

La critique moderne a analysé l'oeuvre en notant l'influence d'un grand nombre de genres ou de formes: roman, nouvelle, mais également mémoires, tragédie, ou encore présence d'éléments merveilleux – *l'héritage* de l'œuvre. Pour Henri Coulet la cause de cette diversité formelle réside dans le fait que «Madame de Lafayette a beaucoup gardé du roman baroque»,et surtout des… «débris de matériaux baroques», dont elle a su tirer profit: unité de composition, style rigoureux, structure d'ensemble, unité d'action et d'intérêt.[12] Philippe Sellier a proposé de lire dans «cette riche indécision du genre littéraire» un «brouillage des genres»[13]. Mais en dépassant une lecture doctrinaire et puriste des genres, nécessairement limitative, nous voudrions avancer la thèse qu'au moyen de tout cet outillage d'emprunt, et surtout par ses aspects idéologiques et esthétiques, cette oeuvre re-

Points, 1979, p. 74–76.

[10] CHARNES, Jean-Antoine de, *Conversations sur la critique de La Princesse de Clèves*, Publication du groupe d'étude de l'université François Rabelais, Tours, 1973. Nous citons d'après Esmein, Camille, ouvrage cité, p. 632–642.

[11] VALINCOUR, Jean-Baptiste de, *Lettres à Madame la Marquise*** sur La Princesse de Clèves*, Publication du groupe d'étude de l'université François Rabelais, Tours, 1972. Nous citons d'après Esmein, Camille, ouvrage cité, p. 632–642.

[12] COULET, Henri, *Le roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, Coll.U, 1991, p. 253–4.

[13] SELLIER, Philippe, «Introduction», *La Princesse de Clèves*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 26.

présente une somme des traitements de l'amour dans le registre noble depuis le roman courtois jusqu'à la «nouvelle» classique, ce qui en fait une œuvre *filiale*. Elle réactive des motifs, des réminiscences et des conceptions courtoises, baroques et proprement classiques et se constitue en une sorte de synthèse idéologique et esthétique des représentations idéalistes de l'amour. Inspirée par une remarquable étude de Stoyan Atanassov[14], nous lui empruntons pour mener nos observations un motif fréquent dans la tradition littéraire du roman du Moyen Age: celui de la renommée du héros qui l'érige en idole ... inconnue, méconnue et aspirant, pour cela, à être identifiée « dansl'harmonie retrouvée du renom, du nom et de la personne»[15]. Or si on retrouve ce motif dans *La Princesse de Clèves* aussi, il s'avérera parfaitement renversé: «l'idoleAmant » sera d'emblée reconnue, mais ne finira pas moins par être «éloignée» et finalement rejetée.

Le roman renferme trois scènes emblématiques du traitement qui nous intéresse, dont la première est le fameux épisode du bal des fiançailles du duc de Lorraine. Il s'agit de la courte scène de première rencontre entre Madame de Clèves et Nemours qui s'achève sur une petite phrase, prononcée par des tiers observateurs, et exprimant l'essentiel de cette situation paradoxale: «vous le connaissez sans l'avoir jamais vu.» En amont de ce final, on repère les verbes «voir», «connaître» et «reconnaître» – négatifs ou affirmatifs – qui tissent un réseau de correspondances d'où émerge l'évidence que les protagonistes peuvent se connaître sans «faire connaissance». Un «connaître» fondamental et absolu, conduit par la prédestination – celui de «l'idéal» – et qui fait bien l'impasse du «connaître» événementiel relevant de la contingence.

Or de «l'idéal», Madame de Clèves en a bien conçu une sorte de connaissance préalable par le «bruit», le «renom», – échelle et médiateur axiologiques – de la valeur de Nemours. La renommée extraordinaire[16] dont jouit le duc fait l'objet, une vingtaine de pages plus tôt, d'un récit élogieux et hyperbolisant[17] qui dépeint un être d'exception, sans égal physique, moral ou social, l'incarnation même du Beau et du Bien – «l'idole », prédestinée à la Princesse. Celle-ci la reconnaît immédiatement: elle «vit un homme qu'elle crut d'abord ne pouvoir être que monsieur de Nemours».[18]

[14] ATANASSOV, Stoyan, *L'idole inconnue, Le personnage de Gauvain dans quelques romans du XIIIe siècle*, Orléans, Paradigme, coll. Medievalia, 2000.

[15] Idem., p. 129.

[16] L'attitude très favorable d'Elisabeth d'Angleterre à l'égard de Nemoursn'est due, elle aussi, qu'à sa réputation, suffisante pour faire envisager à la reine un projet de mariage.

[17] «ce prince était un chef-d'œuvre de la nature; ...» LAFAYETTE, Madame de, *La Princesse de Clèves*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 49.

[18] Le roman comporte deux scènes de première rencontre: entre Mlle de Chartres et le Prince de Clèves et entre l'héroïne déjà mariée et le duc de Nemours. Dans les deux cas le support majeur de la connaissance/reconnaissance est le regard; d'une puissance extraordinaire, il est un déclencheur de réactions telles que la surprise, l'admiration, «l'étonnement». Or dans les deux situations il fonctionne différemment et aboutit à des résultats opposés. Dans la première, l'instance

De même Nemours n'hésite pas une seconde à reconnaître son idole à lui, madame de Clèves. L'aptitude à reconnaître fonctionne comme preuve irrécusable de l'authenticité de la connaissance: pas de danger de méconnaissance, ni de méprise, ni de rejet possibles, dans cette relation où l'Autre est un même, tout deux partageant une même conception du beau, une même éthique, un même idéal, cautionné par la renommée – sanction sociale et universelle.

Deux autres scènes – formant diptyque – celle de l'arrivée «merveilleuse» de Nemours au moment nécessaire pour surprendre l'aveu la Princesse à son mari de sa passion pour un autre et celle du guet nocturne et secret auquel il se livre près du pavillon, hésitant à donner signe de sa présence, sont parmi les séquences narratives qui nous intéressent en tant que lieux de mémoire romanesque. Elles ont suscité les critiques les plus nombreuses de la part des contemporains de l'auteur, surtout des reproches d'avoir puisé sans mesure dans l'arsenal des romanciers baroques. Aujourd'hui c'est Philippe Sellier qui distingue de manière plus nuancée les emprunts au niveau des motifs. L'épisode est marquée, comme il le souligne, par la poétique du conte – du roman et du lai arthuriens, dirions-nous –, empreinte dont la phrase introductive de l'épisode est emblématique: «Comme ils étaient à la chasse à courir le serf, monsieur de Nemours s'égara dans la forêt.»: la chasse au cerf, l'égarement dans la forêt, ouvrent comme chez Chrétien de Troyes et Marie de France la voie à l'aventure.

Ph. Sellier attire l'attention sur des réminiscences pastoralesaussi: «La séduisante invraisemblance de Nemours caché, surprenant l'aveu rappelle des situations analogues dans ce roman au charme magique qu'est l'*Astrée*, l'un des livres de chevet des Précieuses.»Or plus qu'en matière d'invraisemblances et de «surprises» – analogies de surface, détectables au niveau des motifs narratifs –, les convergences sont perceptibles surtout au niveau idéologique et axiologique: la crainte de l'amoureux de se manifester, d'enfreindre les ordres et les interdits imposés par sa maîtresse, de briser la magie de la contemplation amoureuse, font nécessairement penser à Céladon, soumis à ce régime tout au long des quatre volumes de l'*Astrée*, avant d'en être délivré dans le cinquième par l'intervention de Balthazar Baro. C'est surtout le deuxième panneau du diptyque, présentant la contemplation nocturne de Nemours, qui appelle aux rapprochements. Cette scène livre une cristallisation de la conception de l'amour depuis les chantres de l'amour

qui visionne activement est le Prince de Clèves, bouleversé, «surpris», par la beauté de Mlle de Chartres. La contemplation se prolonge, dure, mais n'aboutit pas au résultat souhaité: M. de Clèves n'arrive pas à reconnaître cette jeune personne. Ses réactions psychiques et affectives sont exprimées dans un langage qui puise au registre de l'incertitude et de la supposition. Le regard – instrument de connaissance infaillible – est inopérant, inefficace, chez le prince de Clèves, il ne peut ni reconnaître, ni communiquer. Cette non-connaissance aura comme conséquence la méprise et l'échec conjugal. Dans la deuxième rencontre, la personne qui regarde est Mme de Clèves. Elle réagit, elle aussi, par la surprise, comme l'avait fait M. de Clèves. Mais cette fois-ce c'est le registre de la certitude qui prédomine et le «devrait être» cède au «ne pouvait être que».

de loin: une idolâtrie extatique faite de vénération, de dévotion et de souffrance face à l'impossible et à l'indicible. Tristan contemplant la statue d'Iseut dans la Salle aux images, Yvain contemplant Laudine, Céladon contemplant Astrée endormie – l'Amant contemplant la Rose. Nemours contemplant Madame de Clèves qui contemple… son image à lui.

Au-delà des interprétations existantesà propos de cette scène, et surtout au sujet des objets que Madame de Clèves manie de ses mains: la canne des Indes – symbole phallique, l'application à nouer des rubans – un jeu infantile de la poupée révélant les pulsions refoulées de l'enfant coquette se livrant aux yeux de l'adulte – père ou roi, il nous semble important d'attirer l'attention d'abord sur le fait qu'il y a une double contemplation simultanée qui reprend, certes différemment, la double reconnaissance immédiate et simultanée de la première rencontre. Or si Nemours dévore du regard son idole en chair et en os – Madame de Clèves – celle-ci par contre procède à une mise en abyme: ayant deviné intuitivement la présence de Nemours, elle préfère l'ignorer et n'a d'yeux que pour le tableau du siège de Metz où elle transpose sa contemplation désincarnante, idéalisante. L'image, autant médiatrice qu'écran entre l'observateur et la réalité de l'objet représenté, se constitue en idole désincarnée, plus «reconnaissable» parce que définitive, immuable, et «idéalisable» à plaisir. Ainsi Madame de Clèves effectue-t-elle un pas décisif en direction de «l'éloignement» qui a été son mode de fonctionnement essentiel depuis la seconde où, juste après l'expérience de la première rencontre, «elle vit» ses sentiments.

La Princesse de Clèves, œuvre d'inspiration augustinienne, décrit les imperfections de la vie morale de l'homme. Mais s'étant engagée dans cette voie, Madame de Lafayette a été très radicale: la condamnation de la passion amoureuse prend chez elle les dimensions d'un nécessaire anéantissement, au moins partiel, de l'être humain. La voie vers le salut – possible encore – est à parcourir dans le renoncement le plus absolu, l'ascèse la plus rigoureuse, prédestination que son héroïne a de loin pressentie. Aussi vivant dans l'horreur de la chute morale, se voit-elle prise dans l'engrenage de ce que Thomas Pavel appelle «l'éloignement»[19]: éloignement spatial et social, aliénation communicative par le cloisonnement dans un quasi mutisme qui ne sera rompu qu'au moment où elle imagine la reconstruction de son moi, une «conquête de l'autonomie humaine [qui ne se fera] ni sans pertes ni sans blessures.»[20]

En effet le roman comporte un nombre minimal de dialogues entre les protagonistes. Nemours et la Princesse communiquent directement cinq fois en tout –

[19] «A l'âge classique les monde décrits par la littérature s'éloignaient considérablement de la réalité empirique et de la vie quotidienne.»PAVEL, Thomas, *L'art de l'éloignement*,Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1996, p. 13.

[20] Idem., p. 15.

des échanges de bribes de paroles – à l'exception de l'entretien final qui signale en fait la rupture du mutisme que nous avons mentionnée.Comme dans *Zaïde*, une part importante de communication paraverbale est à signaler, enclenchant l'analyse psychologique et l'introspection. Un procédé essentiel remplace la parole absente, nous l'appellerions le *dialogue latent.* En effet, on remarque dans le texte un échange psychologique a-verbal lors duquel l'un des amants se fait l'écho muet du dire de l'autre, réaction le plus souvent rapportée au style indirect. Le texte en offre nombre d'exemples. C'est le plus souvent Madame de Clèves qui, interlocutrice silencieuse, livre une réponse en forme de réaction psychologique, symétrique à l'appel de la parole effective. Ainsi, sans que les deux amants aient rien échangé, ils communiquent réellement quoique à distance, et parfois dans l'absence: chacun d'eux vibre à la parole de l'autre, la saisissant immanquablement comme prononcée à son intention, même au cas où l'instance de parole est un tiers. Cette parole qui refuse d'accéder au dire est bien le propre de «l'héroïne passive de la conscience obscure; d'abord privée de subjectivité, elle fait bientôt l'expérience d'une sensibilité qu'elle ne peut ni pénétrer, ni maîtriser.»[21] «L'effet de sourdine», éminemment classique, trouve dans cette minimalisation de l'extériorisation des sentiments un mode d'intensification de l'affectif bien saisissant.

Or c'est bien l'accès à la parole dans les dernières pages du roman, troisième scène de notre série, qui nous intéresse: celle-ci marque l'émergence d'un moi lucide, autonome, guide et juge de soi-même, maître de soi jusqu'à se complaire dans une souffrance qu'il est seul à s'imposer. Un moi qui se réjouit de renoncer à son idole, reconnue dans les deux sensd'authentifiée et d'acceptée, et de l'éloigner. Pour avoir reconnu ou être sur le point de reconnaître une autre: «Il est vrai, répliqua-t-elle, que je sacrifie beaucoup à un devoir qui ne subsiste que dans mon imagination.» Et tout en ayant l'absolue conscience de son évidente irréalité. De l'idole et de sa reconnaissance il n'est resté que le sentiment de la nécessité de vénérer une idole, dans la désincarnation, l'éloignement et la souffrance.

Le motif de «l'idole Amant» cède à «l'idole Devoir», les idoles – idées – idéaux, étant bien chez eux dans un roman d'inspiration idéaliste. Mais dans l'optique de la filiation, *La Princesse* rend un hommage idéologique et esthétique à la tradition qui l'a fait naître: elle est la synthèse et l'essence, le renom retrouvé, de «l'idole Roman» qu'a vénérée, dans l'enthousiasme effréné et la fascination béate, le lecteur du XVIIe siècle. En dépit des dénégations ambiguës de l'auteur même, dont le refus du terme «roman» s'explique tout simplement par les investissements particuliers que son siècle faisaient dans ce mot: roman-fleuve fait d'aventures extraordinaires et invraisemblables. Selon son témoignage dans *La Princesse*: «Il n'y a rien de romanesque et de grimpé; aussi n'est-ce pas un roman:

[21] ROUSSET, Jean, *Narcisse romancier*, Genève, José Corti, coll. J.Corti Ess., 1989, p. 44.

c'est proprement *des mémoires* et c'était à ce que l'on m'a dit, le titre du livre, mais on l'a changé.»[22] *La Princesse de Clèves*, ce sont en réalité «des mémoires», autant d'«archives galantes», terme par lequel dans son impressionnante édition des textes théoriques et critiques du roman du XVIIe siècle[23] Camille Esmein désigne les échos venant de la critique et des lecteurs du *Mercure Galant*, mais d'après nous il se rapporte bien plus au roman même. Ces «mémoires» de Madame de Lafayette que l'auteur veut probablement historiques attestent l'ancrage – héritage et filiation – de son œuvre personnelle et de celle des innombrables romanciers du prolixe XVIIe siècle dans un romanesque dont la reconnaissance ne tardera pas: celui des «vieux romans». Ainsi, ces «mémoires» de Madame de Lafayette renferment en fait «la mémoire du roman».

Bibliographie:

Textes:

LAFAYETTE, Madame de, La Princesse de Clèves, Paris, Librairie Générale Française, 1999.

LAFAYETTE, Madame de, Lettre à Lescheraine du 13 avril 1678, citée dans Madame de Lafayette, Correspondance, éditée d'après les travaux d'A. Beaunier, Paris, Gallimard, 1942, t. 2.

HUET, Pierre-Daniel, Traité de l'origine des romans, 1670, in GEGOU, Fabienne, Lettre-traité de Pierre-Daniel Huet sur l'origine des romans suivie de La lecture des vieux romans par Jean Chapelain, édition du tricentenaire, Paris, Editions A.-G. Nizet, 1971.

CHAPELAIN, Jean, La Lecture des vieux romans, Dialogue à Monseigneur J.-Fr.-P. de Gondy, Archevêque de Corinthe et Coadjuteur de l'archevêché de Paris, depuis Cardinal de Retz, in GEGOU, Fabienne, Lettre-traité de Pierre-Daniel Huet sur l'origine des romans suivie de La lecture des vieux romans par Jean Chapelain, édition du tricentenaire, Paris, Editions A.-G. Nizet, 1971.

Etudes:

ATANASSOV, Stoyan, L'idole inconnue, Le personnage de Gauvain dans quelques romans du XIIIe siècle, Orléans, Paradigme, coll. Medievalia, 2000.

BARTHES, Roland, La Préparation du roman I et II, Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980), Editions du Seuil / Imec, coll. «Traces écrite», Paris, 2003.

COULET, Henri, Le roman jusqu'à la Révolution, Paris, Armand Colin, Coll.U, 1991.

ESMEIN, Camille, Poétiques du roman, Paris, Honoré Champion, 2004.

GENETTE, G. «Vraisemblance et motivation» in Figures II, Paris, Editions du Seuil, coll. Points, 1979.

KUNDÉRA, Milan, Les testaments trahis, Paris, Gallimard, 1995.

PAVEL, Thomas, L'art de l'éloignement, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1996.

[22] LAFAYETTE, Madame de, Lettre à Lescheraine du 13 avril 1678, citée dans Madame de Lafayette, Correspondance, éditée d'après les travaux d'A. Beaunier, Paris, Gallimard, 1942, t. 2, p. 62–63.

[23] ESMEIN, Camille, Poétiques du roman, Paris, Honoré Champion, 2004.

ROUGEMONT, Denis de, L'amour et l'occident, Paris, Plon, 1972.
ROUSSET, Jean, Narcisse romancier, Genève, José Corti, coll. J.Corti Ess., 1989.
SELLIER, Philippe, «Introduction», La Princesse de Clèves, Paris, Librairie Générale Française, 1999.

Stendhal, amour et égotisme

Tzvetan TODOROV
CNRS

Passion et vanité

De l'amour (1820) s'ouvre sur une classification des amours possibles en quatre espèces: l'amour-passion, l'amour-goût, l'amour-physique et l'amour-vanité; Stendhal ne manque pas de les rappeler dans la suite de l'ouvrage. En réalité, deux espèces sont plus importantes que les autres, et reviennent sous les formes les plus variées: ce sont la passion et la vanité. L'opposition entre les deux, au niveau le plus abstrait, pourrait être formulée ainsi: dans l'amour-passion, on ne trouve que deux êtres, le sujet et l'objet de l'amour, rien d'autre autour. Dans l'amour de vanité en revanche interviennent, en dehors des deux protagonistes, les conventions sociales, les normes, les représentations que chacun se fait de soi-même et de l'autre; à côté du *je* et du *tu* existent des *ils* et des *elles*, ainsi que le *on*. De ce point de vue, l'amour-physique est un degré inférieur de l'amour-passion, alors que l'amour-goût est une variante de l'amour de vanité.

L'amour-passion est le vrai amour, l'amour naturel, celui aussi auquel vont les admirations de Stendhal. La définition de l'amour au chapitre II du livre ne s'applique pleinement qu'à cette espèce-là: «Aimer, c'est avoir du plaisir à voir, toucher, sentir par tous les sens, et d'aussi près que possible un objet aimable et qui nous aime». Un tel sentiment amoureux ne se nourrit que de son objet et l'amour se poursuit à travers le cycle suivant: 1. L'admiration. 2. Le désir de proximité. 3. L'espérance. Son idéal est la fusion en une seule entité («aussi près que possible»); Stendhal ajoute: «S'il y a le naturel parfait, le bonheur de deux individus arrive à être confondu». Totalisant et unificateur, l'amour l'est également à l'intérieur même de l'être, où il ne laisse de place à aucun autre sentiment, à aucune autre expérience: «le véritable amour», dit Stendhal, «occupe toute l'âme» et «la rend complètement insensible à tout le reste de ce qui existe». «Tout l'art d'aimer se réduit», écrit-il plus loin, «à écouter son âme»[1]: ce qui est extérieur au sujet est éliminé.

[1] *De l'amour*, Paris, Gallimard-Folio, 1980, p. 30; XXXII, p. 112; XXIX, p. 98; XXXII, p. 110.

C'est en revanche l'absence d'unité, à l'intérieur comme à l'extérieur, qui caractérise l'autre espèce d'amour. Dans l'amour-goût, on ne contrevient jamais aux usages et au bon ton. Dans l'amour-vanité, on n'aime pas les êtres mais leur image publique: le duc ou le prince plutôt que telle personne particulière. Ce n'est plus la vie elle-même qui règne ici mais «les idées de roman». Au lieu de se laisser guider par ses propres sentiments et par les qualités de l'objet aimé, on subit alors l'influence de l'opinion publique: «Une femme en prenant un amant tient plus de compte de la manière dont les autres femmes voient cet homme que de la manière dont elle le voit elle-même». «Un homme passionné ne pense qu'à soi, un homme qui veut de la considération ne pense qu'à autrui»[2]: évidemment ici «autrui» au sens de «tiers», et non de l'objet aimé.

Pour illustrer chacune de ces espèces d'amour, Stendhal a recours à plusieurs moyens. L'un est l'usage des personnages littéraires. L'opposition Don Juan / Werther, au chapitre LIX, consacre la réduction des quatre formes à deux, vanité et passion: «Le bonheur de don Juan n'est que de la vanité», alors que «l'amour à la Werther» s'avère coïncider avec «l'amour-passion». Du côté de Werther se retrouvent aussi la Religieuse portugaise ou Héloïse et Abélard, alors que le parti de don Juan est renforcé par des écrivains comme Crébillon, Chamfort ou Marmontel. Une autre référence littéraire est plus révélatrice: c'est celle à Rousseau et à *La Nouvelle Héloïse*. Reprenant l'énumération des quatre amours, Stendhal pose comme une équation: «Amour-passion, ou Julie d'Etanges»; et, Werther à peine mentionné, il ajoute: «Le contraste serait plus exact si j'eusse cité Saint-Preux». On n'en sera pas étonné si l'on se souvient que le roman de Rousseau avait servi à forger des images idéales dans l'esprit du jeune Stendhal; on lit dans la *Vie de Henry Brulard*: «En arrivant à Genève, j'étais fou de *La Nouvelle Héloïse*. Ma première course fut pour la vieille maison où est né J.-J.Rousseau», ou encore: «Etourdi par mes délicieuses rêveries, basées sur l'Arioste et *La Nouvelle Héloïse*...»[3]. L'idée d'amour-passion est dérivée de l'impression que Stendhal a tirée de ses lectures, c'est-à-dire des idées d' «autrui». Les «idées de roman» sont omniprésentes dans son raisonnement, quoi qu'il en soit de leur rôle dans telle ou telle espèce d'amour.

Stendhal trouve un autre moyen pour illustrer les différentes formes d'amour dans une sorte de géographie psychologique, où les Français s'opposent aux Italiens comme la vanité à la passion. Dans la préface de 1826 à son livre, il décrit la France comme ayant, ô paradoxe, sa «passion *nationale*, la vanité»; les femmes françaises «n'ont que de la vanité et des désirs physiques» et les hommes se préoccupent constamment de l'opinion que les autres se font d'eux. L'amour-passion

[2] *Ibid.*, I, p. 28; X, p. 47; XLII, p. 153.

[3] *Ibid.*, p. 241; XL, p. 145; LIX, p. 235; *Vie de Henry Brulard, Œuvres intimes*, t. II, Gallimard-Pléiade, 1982, XLII, p. 933; XLIII, p. 940.

exige la solitude, insupportable aux Français: «Un Français se croit l'homme le plus malheureux et presque le plus ridicule, s'il est obligé de passer son temps seul. Or qu'est-ce que l'amour sans solitude? (…) La pensée de votre voisin était donc partie intégrante et nécessaire de votre bonheur». Les Français n'ont à l'esprit que «l'imitation d'une manière d'être»; «en France, nous cherchons à imiter tous les deux le même modèle». Ce modèle, ce sont les romans qui le fournissent le plus souvent. «À Genève et en France (…) on fait l'amour à seize ans, pour faire un roman, et l'on se demande à chaque démarche et presque à chaque larme: "Ne suis-je pas bien comme Julie d'Etanges?"» «Quand ils se rappellent ce qu'ils ont lu dans les romans qu'il est *convenable* qu'un amant fasse, ils se sentent glacés»[4].

Au contraire, en Italie, pas de romans: «Comme si le hasard avait décidé que tout ici concourrait à préserver le *naturel*, elles ne lisent pas de romans pour la raison qu'il n'y en a pas». «Le manque de la lecture de romans et presque de toute lecture (…) laisse encore plus à l'inspiration du moment». Du coup, pas non plus de conscience d'autrui (du tiers) ni de son opinion: «Là, aucune attention pour les faits et gestes du voisin; on ne s'y préoccupe de ce qui nous arrive qu'à peine». L'Espagnol, assimilé ici à l'Italien, n'est lui non plus «jamais occupé des autres». Ils vivent, l'un et l'autre, dans une recherche directe du bonheur sans se soucier des tiers: «Ils font ce qui leur fait plaisir». «Dans l'heureuse Lombardie, à Milan, à Venise, la grande, ou, pour mieux dire, l'unique affaire de la vie, c'est le plaisir»[5].

Telle est la grande opposition qui sous-tend l'armature conceptuelle de *De l'amour*: vanité, société, romans, la France, d'un côté; passion, solitude, plaisir direct, l'Italie, de l'autre. En plus de cette typologie des amours, Stendhal propose aussi une description du processus même de l'amour, de son déroulement dans le temps. On a vu les étapes qui en précédaient la naissance: un jeu strictement limité au sujet et à l'objet de l'amour. Une fois né, toutefois, l'amour est suivi de ce que Stendhal appelle la «cristallisation», laquelle à son tour se poursuit dans une «seconde cristallisation». Or ces nouvelles étapes révèlent une conception de l'amour qu'il n'est pas aisé de réconcilier avec les idées qui précèdent. De quoi s'agit-il?

La cristallisation, c'est la transformation (positive) de l'objet aimé par un travail de l'imagination; c'est la subordination de la perception au désir et la capacité de voir l'objet tel que nous souhaitons qu'il soit. «Les actes de folie répétés, par lesquels un amant perçoit toutes les perfections dans la femme qu'il commence à aimer, s'appelèrent toujours *cristallisation* entre nous». «Il suffit de penser à une perfection pour la voir dans ce qu'on aime». «Elle jouira, non de ce qu'il est en effet, mais de cette image délicieuse qu'elle se sera créée». C'est que, en amour,

---

[4] *De l'amour*, p. 338; XLI, p. 148; XLII, pp. 153–154; XLIX, p. 177; «Fragments divers», 56, p. 261; XLI, p. 150.

[5] *Ibid.*, «Fragments divers», 56, p. 261; XLIII, p. 155; «Troisième préface», p. 341–342; XLVII, p. 169; XLIV, p. 159; «Troisième préface», p. 341.

«*la chose imaginée est la chose existante*». Au mot près, Stendhal reste ici encore fidèle à Rousseau qui écrivait dans *La Nouvelle Héloïse*: «L'amant qui loue en nous les perfections que nous n'avons pas les voit en effet telles qu'il les représente». «Je crus voir sur votre visage les traits de l'âme qu'il fallait à la mienne. (...) J'aimais dans vous moins ce que j'y voyais que ce que je croyais sentir en moi-même». Et il conclut quelques années plus tard: «Il n'y a point de véritable amour sans enthousiasme et point d'enthousiasme sans un objet de perfection réel ou chimérique, mais toujours existant dans l'imagination. (...) Tout n'est qu'illusion dans l'amour, je l'avoue (...). Ce beau n'est point dans l'objet qu'on aime, il est l'ouvrage de nos erreurs»[6].

Cependant, si l'idée de perfection précède la perception de l'objet d'amour, et en même temps se la subordonne, si l'on jouit, non de l'être réel, mais de l'image qu'on lui superpose, une image qui ne provient pas de la perception, alors il n'est plus vrai que l'amour naturel naît de la découverte de son objet et qu'il se joue exclusivement entre lui et le sujet. Si la cristallisation est une étape obligée de tout amour, alors tout amour comporte la référence à une norme ou une convention extérieure aux deux êtres qui se rencontrent. Plus même, cette étape, en principe tardive (postérieure à la naissance de l'amour) est en réalité à l'origine même de tout amour, comme l'illustre l'exemple de l'Allemand dans l'épisode intitulé «Le rameau de Salzbourg»: «Comme ce jeune homme est Allemand, la première qualité d'une femme, à ses yeux, est la *bonté* et, sur-le-champ, il aperçoit dans vos traits l'expression de la bonté. S'il était Anglais, il verrait en vous l'air aristocratique et *lady-like* d'une duchesse». L'appartenance à une culture et à une nation détermine les images idéales qu'on se fabrique et qui à leur tour façonnent la perception de l'objet de l'amour. L'être réel n'est que le support auquel s'accrochent ces images. Les qualités réelles de l'objet aimé – ou leur absence – sont sans pertinence à ce stade de l'expérience, puisque tout dépend du point de vue du sujet. La beauté en soi n'existe pas, va jusqu'à affirmer Stendhal, elle n'est que la justification donnée après coup à notre désir. «Une fois la cristallisation commencée, l'on jouit avec délices de chaque nouvelle beauté que l'on découvre dans ce qu'on aime. Mais qu'est-ce que la beauté? C'est une nouvelle aptitude à nous donner du plaisir». «La beauté n'est que la *promesse* du bonheur»[7].

Ce qui amène Stendhal à proposer une tout autre interprétation à l'évolution du sentiment amoureux, sans se soucier autrement de sa réconciliation avec la description précédente: «L'âme, à son insu, ennuyée de vivre sans aimer, convaincue malgré elle, par l'exemple des autres femmes, ayant surmonté toutes les craintes de la vie, mécontente du triste bonheur de l'orgueil, s'est fait, sans s'en apercevoir,

---

[6] «Le rameau de Salzbourg», p. 361; II, p. 31; VIII, p. 43; «Fragments divers», 121, p. 292; *La Nouvelle Héloïse*, I, 46, p. 103; II, 18, p. 319; *Emile*, V, p. 743.

[7] *De l'amour*, p. 359; XI, p. 48; XVII, p. 59.

un modèle idéal. Elle rencontre un jour un être qui ressemble à ce modèle, la cristallisation reconnaît son objet au trouble qu'il inspire, et consacre pour toujours au maître de son destin ce qu'elle rêvait depuis longtemps»[8]. Le désir d'aimer vient en premier, nourri par l'exemple des autres; l'objet de l'amour arrive en second, et ne fait que s'insérer dans un moule déjà formé. La cristallisation, comme le remarque bien Stendhal, est donc liée aux jeux de cour et de société, ainsi qu'aux idées romanesques, qui semblaient pourtant caractéristiques du seul amour de vanité; elle se prolonge dans des sentiments comme la pudeur ou la jalousie, également inconcevables sans l'intervention du tiers. Au lieu d'être le défenseur intransigeant de l'unité et de l'homogénéité internes du sujet, Stendhal lui-même se complaît, tout au long de *De l'amour*, dans l'usage des pseudonymes comme des langues étrangères: autant de preuves de l'irréductible multiplicité intérieure de la personne. Si la cristallisation est la vérité de tout amour, que reste-t-il de l'opposition entre passion et vérité?

L'autobiographie impossible

On sait bien aujourd'hui que *De l'amour* est né de la lutte de Stendhal pour surmonter et rationaliser un échec sentimental, son amour frustré pour Métilde. Il note le 24 avril 1820, au moment de l'écriture du livre: «Style *of Love*. Il écrit encore effrayé sous la dictée d'une grande passion. Voilà ce que le lecteur doit deviner. Donc, comme c'est la vérité, ne pas trop polir». Plusieurs années plus tard, il marque dans la marge d'un exemplaire du livre publié: «Il fallait faire un effort sur *myself* et violer pour ainsi dire la pudeur pour *speak*, même en des termes aussi peu développés, de mon amour pour compte». Quelques jours plus tard, apprenant la mort de Métilde, il note: «*Death of the author*», allant jusqu'à mettre l'objet secret de son discours à la place de son sujet déclaré. Et, encore quelques années plus tard, dans *Souvenirs d'égotisme*, il décrit ainsi l'expérience d'écriture de son traité: «Je songeais à faire imprimer un livre intitulé *L'Amour*, écrit au crayon à Milan en me promenant et songeant à Métilde. Je comptais le refaire à Paris et il en a grand besoin. Songer un peu profondément à ces sortes de choses me rendait trop triste. C'était passer violemment la main sur une blessure à peine cicatrisée»[9].

Pourtant, à l'intérieur même du livre, Stendhal dénie avec insistance toute ressemblance entre les sentiments de l'auteur et les sentiments décrits dans l'ouvrage. Il se sent obligé de le faire, en particulier, lorsqu'il emploie les pronoms

[8] *Ibid*, XXIII, p. 70.

[9] *Journal, Œuvres intimes*, t. II, Gallimard-Pléiade, 1982, II, p. 46; *Journal littéraire, Œuvres complètes*, t. 49, Genève, Cercle du bibliophile, 1972, p. 140; p. 141; *Souvenirs d'égotisme, Œuvres intimes*, t. II, IX, p. 513.

personnels *je* et *moi*: il ne manque pas de rappeler au lecteur qu'il n'y a là que pur procédé littéraire. «C'est pour *abréger* et pouvoir peindre l'intérieur des âmes, que l'auteur rapporte, en employant la formule du *je*, plusieurs sensations qui lui sont étrangères, il n'avait rien de personnel qui méritât d'être cité», dit une note du chapitre III, et une autre, du chapitre XXXII: «On rappelle que l'auteur emploie quelquefois la tournure du *je*, c'est pour essayer de jeter quelque variété dans la forme de cet essai. Il n'a nullement la prétention d'entretenir ses lecteurs de ses propres sentiments». Ces allégations sont pourtant contredites à l'intérieur même du texte par cette autre description de son travail: «Je fais tous les efforts possibles pour être *sec*. Je veux imposer silence à mon cœur qui croit avoir beaucoup à dire. Je tremble toujours de n'avoir écrit qu'un soupir quand je crois avoir noté une vérité»[10].

De l'amour est donc un livre qui, sous couvert de généralités, parle d'un cas particulier: celui de l'auteur; c'est ce que affirment, conjointement, les révélations dans les marges et les dénégations dans le texte. Cela ne veut pas dire qu'il faut mépriser l'intention affichée du livre, qui est d'être un traité; ceux qui, aujourd'hui, lisent *De l'amour* comme une autobiographie (comme un soupir) oublient que Stendhal dit: «je tremble». Il reste que, sous prétexte de parler des autres, Stendhal parle de lui-même, et il le sait.

Pourtant, dans un projet de préface qui date peut-être de mai 1826, Stendhal décrit le livre un peu différemment – ou plutôt, il décrit un livre quelque peu différent. Il emploie à ce moment le terme «égotisme», en s'en servant pour désigner toujours du même usage des *je* et des *moi*. «On peut reprocher de l'*égotisme* à la forme que j'ai adoptée. On permet à un voyageur de dire: "J'étais à New York (…)". On n'accuse point ce voyageur d'aimer à parler de soi, on lui pardonne tous ces *je* et tous ces *moi*, parce que c'est la manière la plus claire et la plus intéressante de raconter ce qu'il a vu»[11].

Oubliant en quelque sorte ce qu'il savait très bien – à savoir que ces *je* voulaient bien dire *je* – Stendhal imagine un autre livre, dont le récit de voyage pourrait servir de modèle: un livre qui évoque une expérience commune, même si en apparence il parle de soi. L'inversion, on le voit, est complète: *De l'amour*, pourrait-on dire en donnant aux termes un sens quelque peu différent de celui de Stendhal, parle de soi sous couvert des autres: c'est un livre *égoïste*; l'ouvrage imaginé, au contraire, le livre *égotiste*, parle des autres sous couvert de soi.

Si le Stendhal-égotiste jetait un regard sur cette expérience du Stendhal-égoïste qui fournit la matière de *De l'amour*, qu'y verrait-il? Le Stendhal de 1820 pense son amour pour Métilde comme une passion: sans intermédiaires, loin du regard des autres, de l'opinion publique, des conventions sociales. Le Stendhal de

[10] *De l'amour*, p. 36; p. 111; IX, p. 46.
[11] *Ibid.*, p. 334.

1832, auteur des *Souvenirs d'égotisme* précisément, écrit: «"Le pire des malheur serait, m'écriai-je, que ces hommes si secs, mes amis, au milieu desquels je vais vivre, devinassent ma passion, et pour une femme que je n'ai pas eue!" Je me dis cela en juin 1821 et je vois en juin 1832, pour la première fois, en écrivant ceci, que cette peur mille fois répétée, a été dans le fait le principe dirigeant de ma vie pendant dix ans. C'est par là que je suis venu à *avoir de l'esprit*»[12].

Stendhal croit aimer Métilde de l'amour-passion qui ignore le regard des autres; pourtant, il ne peut s'empêcher de penser à l'interprétation que ses amis feront de sa mésaventure. Dix ans plus tard, Stendhal n'a pas moins peur du regard des autres; la seule différence, c'est que maintenant il le sait. «La vanité aspire à se croire une grande passion», écrivait-il dans *De l'amour*[13] ; il pourrait dire, maintenant: la passion est une vanité qui s'ignore. C'est cela, avoir de l'esprit: reconnaître que l'intersubjectif est fondateur du subjectif, que l'individu n'existe pas hors du jeu social.

Dans la *Vie de Henry Brulard*, la naissance de l' «esprit» est située avec plus de précision, en plein milieu de la période délimitée par les *Souvenirs d'égotisme*: «J'ai été homme d'esprit depuis l'hiver de 1826», écrit-il (II, 541), et s'en explique ainsi: «Je ne me suis donné cette peine [de passer pour homme d'esprit], je n'ai pris cet état d'improviser en dialogue, au profit de la société où je me trouvais, qu'en 1826 à cause du désespoir où je passai les premiers mois de cette année fatale»[14].

L'événement de 1826 est en lui-même assez semblable à celui qui précède l'écriture de *De l'amour*: il s'agit encore une fois d'une rupture amoureuse, cette fois-ci avec Clémentine Curial («Menti»). Mais la réaction est différente. La première fois, Stendhal effaçait la singularité de son expérience dans la généralité du traité et glorifiait la fuite hors la société ainsi que la passion-fusion totale de deux êtres. À présent, il opte pour une solution éminemment sociale, celle d' «avoir de l'esprit», ou comme il dit encore d' «improviser en dialogue», c'est-à-dire de convertir en échange social ce qui n'était qu'expérience personnelle. On n'est pas loin, de nouveau, de l'égotisme: on dit maintenant *je* et *moi* sans scrupules parce qu'on sait qu'on parle à des *tu*, non de soi, mais d'*ils* et d'*elles*; ou, si c'est de soi, d'un soi qui n'est pas *je* mais qui se décrit comme un autre *il*. L'année 1826 sera aussi, significativement, celle du premier roman, *Armance*. La voie est ouverte aux autobiographies «égotistes» de Stendhal, *Souvenirs d'égotisme* (1832) et *Vie de Henry Brulard* (1835–1836).

Ces deux tentatives d'autobiographie partent du même constat: Stendhal ignore qui il est; et du même espoir: peut-être, à se décrire, finira-t-il par se dé-

[12] I, p. 434.
[13] *De l'amour*, I, p. 28.
[14] II, p. 541–542.

couvrir. «Je ne me connais point moi-même et c'est ce qui, quelquefois, la nuit, quand j'y pense, me désole. Suis-je bon, méchant, spirituel, bête?» «Quel homme suis-je? (...) En vérité je n'en sais rien. (...) Voyons si, en faisant mon examen de conscience la plume à la main, j'arriverai à quelque chose de *positif* et qui reste *longtemps vrai* pour moi». Et dans la *Vie de Henry Brulard*: «Je vais avoir cinquante ans, il serait bien temps de me connaître. Qu'ai-je été, que suis-je, en vérité je serais bien embarrassé de le dire». «Je ne prétends nullement écrire une histoire, mais tout simplement noter mes souvenirs afin de découvrir quel homme j'ai été: bête ou spirituel, peureux ou courageux, etc., etc.»[15].

D'un certain point de vue, ce projet est couronné de succès: grâce à l'effort exigé par l'écriture, Stendhal découvre des pans entiers de sa mémoire qui lui restaient inaccessibles jusqu'alors. «Ce n'est qu'en réfléchissant pour être en état d'écrire ceci que se débrouille à mes yeux ce qui se passait dans mon cœur en 1821». Et la *Vie de Henry Brulard* abonde en notations du genre: «En écrivant ma vie en 1835, j'y fais bien des découvertes». Y aurait-il une identité secrète de l'être, dont un travail de réminiscence pourrait découvrir la vérité? D'autres fois Stendhal semble récuser la possibilité même d'une telle connaissance: «On peut connaître tout excepté soi-même»; et dans une phrase qui semble sortir tout droit de La Rochefoucauld: «Je sens cela souvent, quel œil peut se voir soi-même?»[16].

Y a-t-il contradiction? Observons la nature des découvertes faites par Stendhal. Il écrit dans la *Vie de Henry Brulard*: «Ces découvertes sont de deux espèces: d'abord, 1° ce sont de grands morceaux de fresques sur un mur, qui depuis longtemps oubliés apparaissent tout à coup (...). 2° En 1835, je découvre la physionomie et le pourquoi des événements»[17]. Aucune de ces découvertes ne concerne un moi essentiel, cette quête conduit non à l'intérieur de l'être mais en dehors de lui. Stendhal découvre l'enchaînement des événements, les mobiles qui les préparaient, autrement dit il reconstruit sa propre vie comme si elle était celle d'un autre. À force de chercher à connaître sa personne, il découvre une simple partie d'une histoire impersonnelle.

Ou faut-il conclure que ce moi essentiel n'existe pas et que, par définition, l'on ne peut connaître que des réalisations partielles et ponctuelles de son être; autrement dit, que c'est toujours un certain *moi* qui en connaîtra un autre? Stendhal écrit: «J'avertis une fois pour toutes le brave homme unique peut-être, qui aura le courage de me lire, que toutes les belles réflexions de ce genre sont de 1836. J'en eusse été bien étonné en 1800»[18]. L'autobiographie, au sens strict, est impossible: on ne peut à la fois vivre et réfléchir, c'est-à-dire écrire. Le Stendhal de 1800 vivait des aventures, celui de 1836 les décrit; mais l'un n'est pas la vérité de

[15] *Souvenirs*, I, p. 431; p. 429–430; *Brulard*, I, p. 532; XXI, p. 735.
[16] *Souvenirs*, II, p. 440; *Brulard*, XIII, p. 657; *Souvenirs*, VI, p. 486; *Brulard*, I, p. 535.
[17] XIII, p. 657.
[18] *Ibid.*, XLV, p. 949.

l'autre: celui de 1836 peut expliquer celui de 1800 précisément parce qu'il n'est plus lui, parce qu'il est un autre.

Ce n'est pas une pure question de distance temporelle: à l'intérieur d'une même journée, je rencontre deux personnes et je fais vivre, au contact avec chacune d'elles, un être différent: tous deux vrais mais aucun plus essentiel que l'autre. C'est ce que Stendhal appelle «l'absence du *moi*». Comment pourrait-il en être autrement si on se projette en l'autre au point de s'y fondre? «Mon amour-propre, mon intérêt, mon moi avaient disparu en présence de la personne aimée, j'étais transformé en elle». Si ce n'est pas par identification que l'on constitue son moi, c'est alors par réaction: la chose n'est pas moins contingente, et loin de toute identité stable: «Ma famille était des plus aristocratiques de la ville, ce qui fit que sur-le-champ je me sentis républicain enragé». Cela est du reste vrai non seulement pour les personnes mais aussi pour les choses: «Jusqu'à vingt-cinq ans, que dis-je, souvent encore il faut que je me tienne à deux mains pour n'être pas tout à fait à la sensation produite par les objets[19]».

Dans les *Souvenirs d'égotisme* aussi, on chercherait en vain de l'auto-analyse. Ce que Stendhal raconte, ce sont les autres: les hommes et les femmes qu'il a fréquentés. Et le mélancolique «on peut connaître tout excepté soi-même» se double d'un triomphal: «Au fond, si je désirais quelque chose, c'était de connaître les hommes». Mais cela permet-il de renouer avec le projet annoncé, celui de se connaître soi-même? Oui, si l'on en croit une phrase dans *De l'amour*, toujours d'un esprit proche de La Rochefoucauld: «Nous ne pouvons être éclairés sur ce qui se passe dans nous que par les faiblesses que nous avons observées chez les autres»[20]. Se connaître à travers les autres, ou comme si on était un autre: telles sont les modalités de la paradoxale autobiographie stendhalienne.

Son attitude à l'égard de la France en sera forcément changée. Il décrit toujours «la nature parisienne» comme étant «polie, spirituelle, sans profondeur, en un mot songeant beaucoup aux autres», mais il participe maintenant de cette même nature: «La seule chose que je vois clairement c'est que, depuis quarante-six ans, mon idéal est de vivre à Paris, dans un quatrième étage, écrivant un drame ou un livre»[21]. Paris et l'écriture de livres de fiction se retrouvent du même côté: celui des autres.

Pour présenter la *Vie de Henry Brulard*, Stendhal est bien obligé de se référer aux *Confessions* de Rousseau, mais il formule aussitôt des réserves: «J'écris maintenant un livre qui peut être une grande sottise: c'est *Mes confessions*, au style près, comme Jean-Jacques Rousseau, avec plus de franchise». Que désigne cette référence au «style»? Une autre note, du 21 octobre 1836, le précise: «J.-J.

---

[19] *Ibid.*, II, p. 547; IX, p. 622; VII, p. 600.
[20] *Souvenirs*, IX, p. 509; *De l'amour*, XL, p. 147.
[21] *Brulard*, IV, p. 562; XXX, p. 819.

Rousseau, qui sentait bien qu'il voulait *tromper*, demi-charlatan, demi-dupe, devait donner toute son attention au *style*. Dominique [c'est-à-dire Stendhal], bien inférieur à Jean-Jacques et d'ailleurs honnête homme, donne toute son attention au fond des choses». Depuis longtemps déjà, Stendhal formule des réserves sur ce qu'il appelle «l'emphase» de Rousseau, c'est-à-dire son style, mais il adhère à ses idées. À l'époque de *Lucien Leuwen* (1834), il évoque, à propos de *La Nouvelle Héloïse*, son «emphase un peu pédantesque, qui fait fermer ce livre par les lecteurs un peu délicats»[22]. Maintenant cette incohérence lui est devenue intolérable. Stendhal, qui s'intéresse plus aux choses et aux êtres qu'à lui-même, qui s'est découvert dans les autres et qui a trouvé les autres en soi, a également trouvé son style: la franchise égotiste a remplacé le mensonge égoïste.

Du reste, Stendhal est de plus en plus gêné par la convention égotiste, par la nécessité de dire *je* et *moi* dans ses autobiographies, même si le dire ne signifie pas qu'il en parle. Dans la *Vie de Henry Brulard*, il se plaint sans cesse de «cet amas excessif de *je* et de *moi*», et il y voit le principal obstacle à l'exécution de son projet: «À vrai dire, je l'ai eue [la même idée d'écrire *my life*] bien des fois depuis 1832, mais toujours j'ai été découragé par cette effroyable difficulté des *Je* et des *Moi*». Dans *Souvenirs d'égotisme*, il n'y pense pas comme à une pure convention mais éprouve le besoin de se démarquer d'un contenu autobiographique qu'on pourrait croire inévitable: «Je sens, depuis un mois que j'y pense, une répugnance réelle à écrire uniquement pour parler de moi, du nombre de mes chemises, de mes accidents d'amour-propre». Une autre fois, il s'explique ainsi: «Je suis comme une femme honnête qui se ferait fille: j'ai besoin de vaincre à chaque instant cette pudeur d'honnête homme qui a horreur de parler de soi. Ce livre n'est pas fait d'autre chose cependant. Je ne prévoyais pas cet accident; peut-être, il me fera tout abandonner»[23]. C'est prostituer son moi que d'en faire l'objet d'un examen public: le dévoiler et l'offrir aux autres. Stendhal ne mènera à bout aucune de ses tentatives autobiographiques, qui ne seront publiées que longtemps après sa mort.

Or ses remords étaient injustifiés: il ne parle pas du nombre de ses chemises, il parle à peine de lui-même. On n'en sera pas étonné si l'on voit avec quelle véhémence il se réfère à tous ceux qui le font. Plus encore que Rousseau, sa cible favorite est Chateaubriand: «Je n'ai jamais rien trouvé de si puant d'égotisme, d'égoïsme, de plate affectation et même de forfanterie sur de prétendus dangers à la mer que le début du deuxième volume de l'*Itinéraire à Jérusalem*, que j'ai ouvert ce matin pour avoir une idée du talent de M. Chateaubriand. Au lieu de faire connaître le pays, il dit *je* et *moi* et fait de petites hardiesses de style»[24]. Le

[22] Lettre à A. Levavasseur du 21 novembre 1835, *Correspondance*, Gallimard-Pléiade, t. III, p. 140; *Journal*, II, p. 283 ; II, p. 66.

[23] *Brulard*, XXIV, p. 767; I, p. 534; *Souvenirs*, I, p. 430; VII, p. 495.

[24] *Journal*, le 14 décembre 1829, II, p. 109.

voyageur doit décrire les pays qu'il traverse, disait déjà Stendhal dans la préface à *De l'amour*; les *je* et les *moi* doivent rester de pure convention. C'est pourquoi, dans ce jugement sur Chateaubriand, remplace-t-il *égotisme*, destiné à rester terme neutre, par *égoïsme*, lequel est franchement négatif.

De ce fait, la joie du masque et du pseudonyme ne fait que se confirmer: «Me croira-t-on? Je porterais un masque avec plaisir; je changerais de nom avec délices». «J'aurais voulu être un autre». L'écriture de romans, qui offre une forme en quelque sorte légale à cette multiplication du soi, sera également mise en valeur. Depuis qu'il «a de l'esprit», depuis 1826, Stendhal écrit des romans. Auparavant, il se pensait en personnage de roman, il était dans la vanité, tout en rêvant à la passion: «Moi qui me croyais à la fois Saint-Preux et Valmont»: voilà que les deux pôles identifiés dans *De l'amour* à Werther et don Juan révèlent déjà leur affinité secrète, en se retrouvant chez la même personne! Mais il ne s'agit pas simplement de découvrir ses illusions et de s'installer tranquillement dans la vanité (dans le cynisme): c'est à un nouvel état qu'accède Stendhal. Dorénavant, il écrit des romans au lieu de s'imaginer les vivre, et l'on a vu que son plus grand plaisir était: écrire, à Paris. Il le répète souvent: «J'étais devenu parfaitement heureux, c'est trop dire, mais enfin fort passablement heureux, en 1830, quand j'écrivais *Le Rouge et le Noir*». Son autobiographie même lui apparaît comme un roman de plus: «Mon souvenir n'est qu'un roman fabriqué à cette occasion». On trouve sur une page ce projet de titre: «*Vie de Henry Brulard*, écrite par lui-même. Roman à détails, imité du *Vicaire de Wakefield*»[25]. Non seulement l'autobiographie est roman, mais de plus elle imite le roman d'un autre (Goldsmith)!

Pourquoi ce prestige attaché au roman? Une note du 24 mai 1834 fournit une explication: «J'ai écrit dans ma jeunesse des biographies (Mozart, Michel-Ange) qui sont une espèce d'histoire. Je m'en repens. Le *vrai* sur les plus grandes, comme sur les plus petites choses, nous semble presque impossible à atteindre, du moins un vrai *un peu détaillé*. Mme de Tracy me disait: "On ne peut plus atteindre au *vrai* que dans le roman." Je vois tous les jours davantage que partout ailleurs, c'est une prétention»[26].

Les autobiographies, les biographies et l'histoire pourraient sembler de meilleurs candidats pour l'établissement du vrai que le roman; pourtant, c'est le contraire qu'affirme Stendhal. Ce qui ne peut se comprendre que si l'on donne à *vrai* un sens autre que celui de «description du réel». Ce dont il s'agit ici, c'est la vérité intime de chaque chose: c'est elle qui est mieux accessible à la liberté du roman qu'à l'histoire. C'est un peu dans le même sens qu'Aristote déclarait la fiction plus philosophique que l'histoire. Et ce n'est pas tout: l'opposition est double.

---

[25] *Souvenirs*, V, p. 453; VI, p. 474; *Brulard*, XXXVIII, p. 896; II, p. 540; XLV, p. 951; «Appendice», p. 962.

[26] *Journal*, II, p. 198.

Dans sa jeunesse, Stendhal a écrit non seulement des livres d'histoire, mais aussi des traités, tel *De l'amour*. La généralité y était, comme dans le roman, et pourtant ce n'était pas non plus la bonne voie. C'est que cette vérité-là manquait de «détails»: à force d'effacer le *je* qui écrivait, elle basculait dans le mensonge. Le roman est «un vrai un peu détaillé», plus général que l'autobiographie mais plus particulier que le traité, à mi-chemin entre l'égoïsme de l'un et l'impersonnalité de l'autre. La vérité de Stendhal est dans les fictions qu'il écrit. Le parallèle avec Rousseau est encore révélateur. Celui-ci avait transformé son roman, *La Nouvelle Héloïse*, en traité; c'est peut-être pour cela aussi qu'il ennuyait Stendhal, et beaucoup d'autres lecteurs depuis. Mais, en sens inverse, son traité sur l'éducation tend vers le roman, et pour les mêmes raisons qui y attirent Stendhal: ce que Rousseau cherche dans la fiction d'*Emile*, ce sont «des détails et des exemples»; la fiction, ici encore, est un moyen paradoxal de se rapprocher de la vérité. «Cette méthode me paraît utile pour empêcher un auteur qui se défie de lui de s'égarer dans des visions». Son ambition, c'est d'avoir ainsi écrit «le roman de la nature humaine»[27].

Il n'est pas donné à tous d'écrire des romans. Pourtant, la découverte de Stendhal concerne la structure même de la personne, et a par là une application universelle. Le roman est le moyen le plus approprié à sa manifestation mais il n'est pas le seul. La première phase dans cette découverte consiste à s'apercevoir que la passion n'est pas qualitativement distincte de la vanité, car toutes deux obéissent à la cristallisation, autrement dit que personne ne peut ignorer le regard des autres et qu'on imite toujours les personnages de roman. Désormais, Stendhal représente cette opposition, passion-vanité, à l'intérieur de ses romans, mais n'en est plus dupe. C'est là une victoire de la lucidité sur l'illusion. Il reste alors à faire un deuxième pas qui implique une transformation dans l'être même, et non seulement dans la conscience que l'on en a. «Improviser en dialogue» n'est plus imiter les personnages de roman, c'est abolir la différence entre roman et vie, et reconnaître sa propre pluralité – ce qui ne veut pas dire inconsistance. Le traité impersonnel ment lui aussi, bien que d'une manière tout autre que le récit strictement personnel: en prétendant que l'effacement total de la personne est possible. Maintenant, l'individu ne se contente plus de subir passivement les forces qui l'entourent, il participe lui-même à la fabrication du monde. C'est ce deuxième pas qui rend l'autobiographie possible – mais une autobiographie à la Stendhal, où l'œil renonce sereinement à se voir lui-même. Cette vérité un peu détaillée, aussi éloignée de la naïve confession que du discours du maître, cette vérité-là n'est pas facile, mais elle reste accessible à tous.

[27] *Emile*, I, p. 264; V, p. 777.

Читателят като писател
(Споменът за Балзак в романа на Пруст)

Магдалена ПЕТРОВА
Югозападен университет

Било под формата на почтително присвояване или на подготовка за отхвърляне, прочитът на това, което други са написали, може би винаги води писателя към откриване на себе си. Според Пруст четенето прави достъпно това, което е дълбоко в нас: думи, спомени, имена. Обхождайки, преброждайки, поглъщайки една книга, човек среща най-напред себе си. Или както Стоян Атанасов твърди: „Задълбоченото четене на чужда книга поставя, съзнателно или не, началото на самовглъбяването, което Пруст разглежда като прочит на собственото аз. Читателят, отклоняващ се от оригиналния смисъл, създава в себе си образа на 'вътрешната книга с непознати знаци'. Подобен вид четене не е просто възприемане на чуждия смисъл; то прераства в 'творческа дейност, където никой не може да свърши работата вместо нас, нито да ни помогне'. От този момент четенето става модалност на писането"[1].

Настоящият текст е израз на почит към учителя и приятеля Стоян Атанасов, опит за вариация[2] по зададена от него тема, както и продължение на започналия преди години диалог.

През 1905 г., когато все още търси своята естетика, Пруст пише предговор към френския превод на *Сезам и лилиите* от Джон Ръскин. Озаглавява

---

[1] АТАНАСОВ, Стоян: „Писателят като читател (Монтен, Флобер, Пруст)", *Анархистът законодател*, Сборник в чест на 60-годишнината на проф. Никола Георгиев, София, 1997 г., с. 118.

[2] Вариацията е предпочитан Прустов похват. В „Изгубеното време" теми, ситуации и персонажи се възпроизвеждат с вариации като мелодия, транспонирана в друга тоналност, изсвирена от друг инструмент. Ефектът е, според Пруст, подобен на римата: „Не е ли вече един първи елемент на организирана сложност, на красота, когато чувайки някоя рима, тоест нещо, което е едновременно подобно и различно от предшестващата рима, което е мотивирано от нея, но внася вариацията на една нова идея, чувстваме две системи, които се наслагват, едната идваща от мисълта, а другата от метриката, едната мисловна, другата метрическа." (Proust, Marcel: *Le Côté de Guermantes II*, Paris, Le livre de poche classique, LGF, 1993, p. 51).

го *За четенето* и излага в него възгледите си за отношението писател – четене – творчество.

За Пруст стилът е въпрос не на техника, а на виждане. Красотата не е в самите неща, а във впечатлението, което са оставили в съзнанието на художника. Не можем да получим истината от другите, трябва да я преоткрием и пресъздадем самите ние и тъй като тя не е нещо външно, независимо от нас, не е подвластна на играта на влияния. Пресъздаването на личното ни виждане изисква адекватен стил, чуждите изрази не биха могли да предадат нашето „истинско усещане", те са „неточни" по отношение на него. Обикновеният наблюдател не успява да долови вярно впечатлението си, поради липсата на усилие от негова страна да го облече в съответстващите му думи и образи. Оригиналната форма е доказателство за автентично виждане, за това, че разказвачът е открил собствената си индивидуална природа. Истина и красота са синоними за Пруст, а „дълбинният аз" на писателя, който се разкрива единствено в книгите му, е съизмерим с езика.

Функцията на четенето е ограничена. То е прагът на духовния живот, може да ни въведе в него, но не го съставлява. Задачата на художника е да ни насърчи да се научим да виждаме сами и чрез върховната красота на изкуството да събуди у нас желания:

> „И в действителност една от най-забележителните и чудотворни страни на хубавите книги (която ни позволява да разберем съществената и заедно с това ограничена роля на четенето в нашия духовен живот) е, че за автора им те биха могли да се наричат „Заключения", а за читателя „Подтици". Разбираме много ясно, че нашата мъдрост започва там, където свършва тази на автора, и ни се ще той да ни дава отговори, докато максималното нещо, което може да направи той за нас, е да поражда желания"[3]

Четенето е вид оптически инструмент, който привлича вниманието ни към определени предмети, като повдига, макар и частично, „булото от грозота и незначителност, което ни оставя безразлични пред света"[4], стимулира и обогатява чувствителността ни и при условие, че сме способни на интелектуално усилие, ни помага да открием собствения си свят. Силата на интелекта може да бъде развита единствено в нас самите, в дълбините на духовния ни живот, но само в съприкосновение с другите умове в процеса на четенето става обучението на „добрите обноски на духа", на „маниерите" на ума. Широката култура придава благородство на духа, а непознаването на

---

[3] PROUST, Marcel: *Sur la lecture*, éd. Actes Sud, 1988, p. 32. Преводът е на Стоян Атанасов. Текстът е включен в *Pastiches et Mélanges*, Paris, Gallimard, 1919, renouvelé en 1947, под заглавието «Journées de lecture».

[4] PROUST, Marcel: «Journées de lecture» dans *Pastiches et Mélanges*, Paris, Gallimard, 1919, 1947, p. 262.

определена книга или особеност на литературната наука, дори когато става въпрос за гений, е проява на „интелектуална неизвисеност". „Изискаността" и „благородството" на мисълта „се състоят в наследяване на традиции". И като пример за подобна изтънченост Пруст посочва Анатол Франс, който се преструва, че читателите споделят знанията му, и не дава обяснения:

> „Всяка книга от Анатол Франс загатва за множество ерудитски познания, включва постоянни алюзии, които непросветеният не забелязва и които, отвъд останалите ѝ прелести, създават несравнимото ѝ благородство"[5]

Тук, струва ни се, Пруст, който в много отношения е дал насоки на съвременната литературна наука, говори за „благородството" на интертекстуалността. Оригиналният писател е задължително ерудит, който, наследявайки традицията, без да предупреждава читателя, препраща към предшествениците си.

„Споменът за четенето, пише Стоян Атанасов, е далеч по-важен от спомена от прочетеното. В основата на творческото въображение Пруст поставя реминисценцията – не възпроизвеждане на миналото, а неочакван сблъсък на настоящето с миналото. Споменът за четенето функционира на принципа на метонимията. То напомня не толкова за определена творба или конкретен смисъл, колкото за обстоятелствата около неговото протичане: лицето, което ни е подарило книгата, гласът, който ни я е чел, и т.н."[6]

Марсел получава откровението на неволната памет в библиотека и това, разбира се, не е случайно. В текста на Пруст всеки елемент е свързан с цялото в един вид криптограма, чийто смисъл читателят е призован чрез множество имплицитни референции да разкрие с помощта на знаците от контекста. В началните изречения на романа героят, очевидно страстен читател, споделя, че понякога му се е случвало да се събужда не в тялото си, а в някоя книга:

> „Струваше ми се, че самият аз съм това, за което се говори в книгата: църква, квартет, съперничество между Франсоа I и Карл V. Тази илюзия се запазваше няколко секунди и след събуждането ми. Тя не ми изглеждаше безсмислена, но притискаше като с люспи очите ми и ми пречеше да видя, че свещта вече не гори. После тя избледняваше, подобно на предишното съществуване след превъплъщението – сюжетът на книгата се отделяше от мен и аз бях свободен да се отъждествя или да не се отъждествя с него"[7]

---

[5] PROUST, Marcel: «Journées de lecture» dans *Pastiches et Mélanges*, Paris, Gallimard, 1919, 1947, p. 279.

[6] АТАНАСОВ, Стоян: „Писателят като читател (Монтен, Флобер, Пруст)", *Анархистът законодател*, Сборник в чест на 60-годишнината на проф. Никола Георгиев, София, 1997 г., с. 115.

[7] ПРУСТ, Марсел: *На път към Суан*, София, Народна Култура, 1984 г., с. 21.

Реалният живот на героя е заменен от чуждия текст, който оживява в тялото му. В последната глава на *Намереното време* книгите от библиотеката на Германтови загубват собствените си текстове, за да възкресят миналото на разказвача. Марсел напразно търси в един том от Бергот изреченията, които едно време толкова много е харесвал: „[...] отделни думи ме караха да мисля, че това са те, но не е възможно. Къде е в такъв случай красотата, която намирах в тях тогава? По самия том обаче, снегът, който покриваше Шан-з-Елизе в деня, в който го четях, си е останал непокътнат, аз все още го виждам“[8].

Между страниците си прочетените книги съдържат детството и юношеството на Марсел: „[...] и ето че хиляди детайли от Комбре, които вече отдавна не забелязвах, изскачаха с лекота от само себе си и идваха един след друг [...] в безкраен и трептящ низ от спомени“[9]. Посланието е очевидно: след като благодарение на реминисценциите разказвачът изживява екстаза на усещането за безсмъртие[10] и открива не само изгубените време и места, но и композиционен принцип за романа си, животът му се превръща в книга, тази, която току-що сме прочели.

Последните пасажи са илюстрация на извода на Атанасов: „При него [Пруст] преминаването от четене към писане не е обратим процес, редуващо се потапяне ту в книгите на другите, ту в собственото творение. Преходът е окончателен“[11].

Той има безспорно основание, като твърди, че за Пруст глаголът „чета“ е инхоативен, т.е. начинателен[12]. Читателят става писател и за писателя Пруст споменът от прочетеното не е по-маловажен от този за четенето. Алюзиите, паемките и препратките, вплетени в текста на *Изгубеното време*, връщат към живот творбите на автори, отдалечени във времето и представляват „част от миналото, включено в настоящето“, екзалтират духа „като призрак от забравени времена, който все пак [е] тук, сред нас, близък, докоснат“[13]. Интертекстуалността подобно на реминисценцията съчетава „неочакван сблъсък на настоящето с миналото“ и за това свидетелства самото произведение.

„Едно представяне на романиста Пруст в светлината на националната традиция и съвременното нему състояние на романния жанр би наложило

---

[8] PROUST, Marcel: *Le Temps retrouvé*, Paris, LGF, 1993, p. 287.

[9] *Ibid*, p. 285.

[10] Тук би трябвало да се отбележи скритото отклонение на мистичното към художественото, както и свързването на земното с вечното.

[11] АТАНАСОВ, Стоян: „Писателят като читател (Монтен, Флобер, Пруст)“, *Анархистът законодател*, Сборник в чест на 60-годишнината на проф. Никола Георгиев, София, 1997 г., с. 114.

[12] Пак там, с. 117.

[13] PROUST, Marcel: *Sur la lecture*, éd. Actes Sud, 1988, p. 54.

естествени съпоставки с Балзак, Флобер, Ромен Ролан – автори, чието творчество Пруст е изследвал проникновено“[14]

Позоваването на Балзак заема значително място в творчеството на Пруст. Името му се споменава още в началните страници на първия, недовършен роман *Жан Сантьой*. Пастишът *В роман на Балзак* разкрива прецизен анализ на Балзаковия почерк. Критическият дискурс на *Против Сент-Бьов* експлицира анализите, на които се основава пастишът, и ги придружава с оценка. Тези три текста са един вид подготовка за написването на *В търсене на изгубеното време*, което от своя страна е осеяно със загатвания и позовавания на Балзак.

Алюзиите в романа на Пруст често не препращат директно към съдържанието на творбите на именития предшественик, а към някой похват. Такъв е случаят с изречение от *Затворницата*, с което Пруст представя Балзаковия вид композиция като късно появила се интуиция за цикличен характер, наложил се от само себе си, като пастишира Балзакови изказвания:

> „Вагнер, изваждащ от чекмеджето си някой превъзходен откъс, за да го въведе като тема, необходима впоследствие в някое произведение, за което не е мислил в момента, в който го е композирал, [...] може би е изпитвал опиянение, подобно на това на Балзак, когато, поглеждайки творбите си едновременно като непознат и баща, е откривал в някоя чистотата на Рафаело, в друга – простотата на Евангелието [...]“[15]

Двата образа в края на този непълен цитат са обяснителни сравнения като тези, които според Пруст изобилстват в творчеството на Балзак. Първият се появява в предговора от 1842 г. на *Човешка комедия* в подобен контекст, но любопитното е, че в този пасаж Балзак, вместо да признае на някое от произведенията си „чистотата на Рафаело“, я отхвърля като невъзможна по отношение на персонажите си:

> „За да пресъздадеш многократно образа на Девата в изкуството, трябва да бъдеш Рафаело. В това отношение може би живописта превъзхожда литературата.“

Така полученият образ („чистотата на Рафаело“) поражда друг чрез директно съпоставяне („простотата на Евангелието“). В *Против Сент-Бьов* Пруст коментира Балзаковия маниер да поставя непосредствено един до

---

[14] АТАНАСОВ, Стоян: „Епистоларният Пруст“, ПРУСТ, Марсел: *Огледало на самотата*, София, ДИ „Народна култура“, 1990 г., с. 6.

[15] PROUST, Marcel: *La Prisonnière suivi de Albertine disparue*, Paris, Le livre de poche classique, LGF, 1993, p. 222.

друг точни и впечатляващи, но разнородни образи. В изречението на Пруст двата образа са обединени от семантична кохерентност, но външно остават относително разнородни. Първият препраща към художник, а вторият – към свещен текст. По този начин сравнението обхваща едновременно областта на изкуството и тази на вярата. За Пруст те са равностойни. Романът му е изграден върху моментите на неволна „извънвременна" памет, предизвикваща екстаз от вечността. Именно тя е гаранция за способността на разказвача да твори и вечността ѝ е тази на изкуството.

Ситуацията в *Затворницата* е аналогична на тази в *Златоокото момиче*: и двете героини са затворници, жертви на ревнива страст, и споделят един и същ порок, този на Гомор. Тема, коментар на композиционен принцип и стилова имитация са майсторски вплетени в интертекстуален филигран. Пруст заема цикличната композиция, признава, пастиширайки го, че я е открил у своя предшественик и Балзаковият стил, както обикновено се случва в романа му, обслужва собственото му виждане.

Балзаковото описание привлича вниманието на Пруст със семиотичния си характер, както и с вградената в материята памет. Той споделя Балзаковия стремеж да се отиде отвъд външното, физическото, което е описано като знак на вътрешното, дълбинното. Но ако при Балзак означаващо и означаемо са взаимно обусловени, и героят следователно е опознат, а бъдещите му действия – предопределени, при Пруст той остава непознаваем, маската се е пропукала, но не е свалена. Интересно е не само скритото зад маската, но и самата маска като средище на симптоми, които са обект на разшифроване. Персонажът представя множество (понякога напълно противоречиви) социални аспекти на личността си. Според Пруст дълбинната, непроменлива същност може да бъде опозната само чрез изкуството: „Само то изобразява за другите и показва на нас самите собствения ни живот, животът, който не може да бъде „наблюдаван", чиито привидности имат нужда да бъдат преведени и често трудно разшифровани". Заключението, че произведението на изкуството, пресъздаващо „една по-дълбока действителност", в която се изразява „истинската ни индивидуалност", е по-реално[16] от самия живот, изглежда неизбежно: „Истинският живот, най-после откритият и изяснен живот, и следователно единственият изцяло изживян живот, това е литературата"[17]. В действителност цялото творчество на Пруст се основава върху

[16] PROUST, Marcel: *La Prisonnière suivie de Albertine disparue*, Paris, Le livre de poche classique, LGF, 1993, p. 222: „Ако изкуството е само това [плод на техническо умение, на изкусен труд] то не е по-реално от живота и аз няма за какво толкова да съжалявам." с. 318: „Ако изкуството беше само продължение на живота, щеше ли да си струва да жертваме за него каквото и да било, нямаше ли да бъде то толкова нереално, колкото и самият живот? Повнимателното вслушване в този септет ме кара да вярвам, че не е така."

[17] PROUST, Marcel: *Le Temps retrouvé*, Paris, LGF, 1993, p. 299–300.

твърдението за онтологичното превъзходство на изкуството по отношение на физическия свят.

Пруст заема от Балзак собствени имена, които дава на персонажите си, и те са индекси за пастиши на Балзаковата описателна техника. Портретът на Прустовия герой, носещ Балзаковото име Камбрьомер, е пастиш на портрета на госпожица Кормон от *Старата мома*, а този на херцог дьо Германт в напреднала възраст, но все още изправен, все така твърд и горд, но вече подобен на „руина" – пастиш на Балзаковия Камбрьомер от *Драма на брега на морето*.

Пруст не пропуска да иронизира техниката на Балзак, като експлицитно посочва несъответствието между физически черти и духовни и интелектуални качества. Героят на Пруст Льогранден – читател на Балзак, в чиято реч откриваме алюзии, препращащи към *Човешка комедия*, използва предполагаемото съответствие на дрехи и същност, за да заблуди и прикрие снобизма си. Но тялото, което крие и дава знаци – и най-малкото му потрепване носи смисъл – го издава.

Прустов персонаж коментира кода на облеклото в романа на Балзак или по-точно идеята му чрез материята, цвета и елементите да се внуши определена „мисъл". Описанието на роклите на принцеса дьо Кадинян вдъхновява разказвача в *Изгубеното време* при представянето на тоалетите на херцогиня дьо Германт и Албертин. Разпознаването на хипотекста става постепенно чрез думите на барон дьо Шарлю. Преднамерено са преплетени тематична заемка, близка до цитат без кавички, и стилова имитация. Първоначалната идея, взета от Балзаковия роман, е само подтик за все по-задълбочено тематично разработване, основаващо се на оригинална концепция за романа. Декорът и тоалетът са един вид метафора или метонимия на персонажа. Роклите на героините, рисувани по антични картини от Венеция, са огледален образ на *В търсене на изгубеното време* или, казано по друг начин, този на спомена и на изкуството.

Целящо да създаде визуална илюзия, Балзаковото описание си служи с посредничеството на живописта, било извиквайки спомена за известни картини, било чрез съотнасянето на описаното лице с естетиката и техниката на някой художник.

Пруст иронизира този похват чрез героя си Суан – читател на Балзак, който проявява пасивната способност да разпознава изобразителни схеми в действителността, която го заобикаля. Способен, благодарение на майсторски сравнения, „да прибави ретроспективно артистично благородство"[18] на хората около него, той само имитира в обратен ред жеста на художника, взаимоотношението му с реалността. Да се описва (или да се възприема) чрез

[18] PROUST, Marcel: *La Prisonnière suivie de Albertine disparue*, Paris, LGF, 1993, p.449.

посредничеството на картина, означава да се извърши с малко труд работата по пресъздаването на действителността, необходима за художественото творчество. Суан и Шарлю, читатели на Балзак, като Балзак завладени от приликите между живота и изкуството[19], остават стерилни естети, неспособни да се изтръгнат от нивото на живота, за да преминат в това на изкуството.

Интересът на Пруст към живописта е много дълбок, стигащ до самия генезис на почерка му. В ателието на Елстир разказвачът намира решението на литературния проблем за пълното съответствие на впечатление и използвани думи. Не е за подценяване мястото, което заема в концепцията на Пруст имитацията на нови начини за възприемане на света, прилагането на импресионистичен или кубистичен поглед. Прустовият идеал за стил е дълбоко белязан от изобразителния модел и анализът е осъществен с термини от живописта. Основният укор по отношение на стила на Балзак, формулиран от Пруст в *Против Сент-Бьов*, е липсата на „лака на майсторите". Балзак не преработва елементите от действителността в единна и непрекъсната литературна материя, а подрежда един до друг разнородни елементи. Той смесва фикция с не достатъчно преработена действителност, която почеркът му обяснява, книгите му не са дело единствено на въображението, а съдържат прекалено реални детайли и исторически субстрат. Оттам и липсата на стил при Балзак, дължаща се на неспособността на писателя да изрази оригинално виждане на действителността.

Разбира се, Пруст критикува Балзак, изхождайки от собствената си концепция за действителността, която отхвърля грижата за обективност. Светът на Балзак е свят на непосредственото и спонтанно възприятие. Пруст се отказва от първичното впечатление, той търси под повърхността ново качество. Светът отстъпва и разпознава истинското си лице в погледа на писателя. Предметите са знаци, които трябва да бъдат разшифровани. Духовният взор е обърнат навътре и всички усилия са насочени да предадат с ясни формули субективното и оригинално виждане, без да се допуска нищо разнородно, шокиращо, както това се случва в Балзаковото описание.

Пруст признава на Балзак две големи качества и не крие ентусиазираното си присъединяване към използването на съответните техники: автономията на речта на персонажите и скритият смисъл на думите им. Вниманието на писателя е било привлечено от втория, неизказан план, предаден както директно в *Свещеникът от Тур*, където до репликата веднага следва мисъл-

[19] „Между живота и литературата Балзак поставя знак за равенство, което обуславя и приликата между романите и писмата му." АТАНАСОВ, Стоян: „Епистоларният Пруст", ПРУСТ, Марсел: *Огледало на самотата*, София, ДИ „Народна култура", 1990 г., с. 6.

та, разкриваща смисъла на думите (той ще го имитира буквално в *Жан Сантьой*), така и без намеса от страна на автора, който „оставя да говори, сама по себе си, истината на обрисуването на езика на персонажите“[20].

Изгубеното време, в което се провеждат толкова светски разговори, съдържа много от тези диалози с двоен смисъл. Най-хубавата сцена на светски преговори, изцяло изиграна в два плана между две действащи лица, всеки от които незабавно превежда шифрованите реплики на другия, е схватката между Норпоа и принц Фафенхайм в *Обществото на Германт*. Става въпрос за кандидатурата на принца в Академията за хуманитарни и политически науки. Той процедира чрез серия от налучквания, за да открие „подходящия ключ“. Първите предложения – възхваляващи публикации и руски отличия – имат за резултат единствено любезности без продължение и на подхвърлянията на принца: „Много бих искал да ви бъда колега“, Норпоа отговаря „прочувствено“: „Ах! Толкова бих се радвал“. „И несъмнено, пише Пруст, някой наивник, някой доктор Котар, щеше да си рече: „Е хайде, тук той е в моето жилище, сам държеше да дойде, защото ме смята за по-важна личност от себе си, казва, че ще се радва да ме приемат в Академията, думите все пак означават нещо, по дяволите!“[21] Обратно на това, което мисли Котар, думите имат повече от един смисъл, те денотират и конотират. Да се разбере речта на героите, означава да се открият различните нива на смисъла, различните семантични аспекти. Пруст наследява Балзаковата техника за разкриване на характера, аспект от личността или положението ѝ чрез показателни думи и определени езикови употреби.

Преструвката присъства непрекъснато в устната реч, но „истината не се нуждае да бъде изказана, за да получи израз“[22]. Езикът на очите и тялото замества, допълва, обяснява думите или им противоречи. Пруст е бил впечатлен от последната сцена на *Изгубени илюзии*, в която жестовете на Херера разкриват тайния смисъл на думите му и препращат към хомосексуалността.

„Но не издава ли всичко, пише Пруст в *Против Сент-Бьов*, от начина, по който Вотрен спира на пътя Люсиен, когото не познава и чиято физика единствено е могла да привлече вниманието му, до онези неволни жестове, с които го хваща подръка, съвсем различния и много точен смисъл на теориите за превъзходство, за съюз на двамата в живота и т.н., с които мнимият свещеник оцветява в очите на Люсиен, а може би и в своите собствени, една непризната мисъл“[23]

---

[20] PROUST, Marcel : *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954, réédition. Folio / Essais, 1987, p. 212.

[21] ПРУСТ, Марсел: *Обществото на Германт I*, Фама, София, 1992 г., с. 271.

[22] Пак там, с. 67.

[23] PROUST, Marcel: *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954, réédition. Folio / Essais, 1987, p. 212.

Срещата на Вотрен с Люсиен дьо Рюбампре присъства в творчеството на Пруст не само като метатекст, но и като интертекст. Откриваме я в срещите на Шарлю с разказвача, Шарлю с Морел, Шарлю с маркиз дьо Сюржи. Разговаряйки с последния, Шарлю се позовава на Балзак: „Как вие се казвате Виктюрниен, като в *Музей за антики*?“[24] По време на тези срещи Шарлю се представя като човек, чийто личен престиж, връзки и ум биха улеснили въвеждането на един млад мъж в живота и биха му спестили години на лутане и грешки. Херера говори на Люсиен за „дълбокото приятелство на двама мъже, което обезценява напълно за тях жената“ и очаква „доказателство за покорство“[25]. Шарлю настига Марсел по стълбите и „улавяйки под ръка“ младежа, го придружава по улицата, обещава му да „направи много, прекалено много“[26] за него, уверява го „да не се съмнява [...] в чисто безкористния и благотворителен характер на предложението“[27], което ще му направи. Говори за приятелство между мъже, за „тайно братство“ и след като се качват в карета с коне и кочияш (като Вотрен и Рюбампре), заявява: „Трябва да ви виждам всеки ден и да получа от вас гаранции за лоялност и дискретност“[28].

Пруст, разбира се, ще разработи техниката до краен предел. Тялото е в конфликт с речта, мимиката и жестовете опровергават напълно думите. „Неволните откровения“ на тялото позволяват както на Франсоаз да разтълкува правилно изказванията на разказвача, така и на самия разказвач – снобизма на брата и сестрата Льогранден.

Писателят е свързан с Балзаковия модел на пряката реч, с това, което той самият нарича „обективизиран“ език, но ще изведе ефекта много по-далече. Персонажите на Балзак говорят с езика на средата си, тези на Пруст притежават и силно изявен личен стил, който е обект на имитация от други персонажи. Пруст пастишира речта на героите си, които на свой ред се пастишират един друг и така потвърждават различието си. Госпожа дьо Камбрьомер пастишира Сен-Лу, за да отговори на разказвача, който от своя страна имитира Льогранден „поради нивото на обикновен ‘посредник’, до което ни принизява светският разговор, а също така и желанието да се харесваме, не с помощта на собствените ни качества, които и не подозираме, а с това, което вярваме, че ще бъде оценено от тези, с които сме“[29]. А самият Льогранден, разговаряйки с разказвача, пастишира... Балзак:

---

[24] PROUST, Marcel: *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Le livre de poche classique, LGF, 1993, p. 109.
[25] БАЛЗАК, Оноре: *Изгубени илюзии*, София, Народна Култура, 1984, с. 616.
[26] ПРУСТ, Марсел: *Обществото на Германт I*, София, Фама, 1992 г., с. 301.
[27] Пак там, с. 302.
[28] Пак там, с. 312.
[29] PROUST, Marcel: *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Le livre de poche classique, LGF, 1993, p. 218.

„Елате да правите компания на вашия стар приятел [...]. Както букета, който някой пътник ни донася от страна, в която никога вече няма да се върнем, позволете ми да вдъхна чрез вашата далечна за мен младост уханието на пролетните цветя, сред които съм бродил и аз преди години. Елате ведно с игликата, с кукуряка, с жълтурчето, с козята брада, любимото цвете на Балзаковата проза, с великденчето, паричката и градинския картоп, чиито снежнобели топки изпълват с аромата си алеите на лелиния ви парк, преди още да са се стопили последните купчинки от падналия по Великден сняг. Елате с пищната роба на достойния за цар Соломон крем и с многоцветния блясък на градинските теменуги и доведете южняка, все още прохладен поради неотдавнашния мраз, който ще открехне листцата на първата йерусалимска роза за двете пеперуди, очакващи го още от сутринта пред вратата ѝ“[30].

По време на посещението на младия Марсел, Льогранден се отдава на това описание-изброяване в маниера на Балзак. Букетът от цветя идва директно от някои описания в *Лилия в долината*:

„Представете си около широкото гърло на порцелановата ваза гъста ивица бели цветя, растящи в туренските лозя; кръглите цветове [на козята брада][31] смътно напомнят желаните форми на женското тяло, заело поза на покорна робиня; [...]. И още по-високо над тях, изправили глави, ухаят няколко бенгалски рози“[32]

Двата текста са много близки и много различни. Налице е призната заемка от „Балзаковата проза“, поне що се отнася до козята брада, цвете, брано както от Люсиен дьо Рюбампре в *Изгубени илюзии*, в момента, в който среща абата Херера, и от Феликс дьо Вандьонес – като част от букета, който подарява на госпожа дьо Морсоф. Льогранден говори за белота, чистота, сняг, умножава религиозните загатвания (Великден, Соломон, Йерусалим) и преобразува плътската чувственост на Балзак в мистичен символизъм. Някои от изреченията си остават типично Прустови:

„[...] пролетните цветя, сред които съм бродил и аз преди години.“ „[...] южнякът, все още прохладен поради неотдавнашния мраз [...].“

На следващата страница, няколко дни по-късно, разказвачът вечеря у Льогранден на терасата, на лунна светлина:

---

[30] ПРУСТ, Марсел: *На път към Суан*, София, Народна Култура, 1984, с. 149.

[31] Пропуснато от преводача на български език – бележката е моя – М. П.

[32] БАЛЗАК, Оноре дьо: *Лилия в долината*, том 4, София, Народна Култура, 1984, с. 101–102.

„Мълчанието има особена красота, нали? […] Един автор, който ще четете по-късно, твърди, че на наранени сърца като моето подхождат само сянка и тишина“[33]

Този път името на Балзак не е споменато. Балзакемата „наранени сърца“ откриваме в *Селския лекар*, роман, който Пруст не цени особено, но който познава добре. „За ранените сърца – усамотение и покой“[34], четем и в паратекста, и в текста на романа. Героинята в *Изоставената жена* – госпожа дьо Босеан, се оттегля в провинцията, „погребана в самота“. Друга изоставена жена – графиня дьо Брандон (*Ла Грьонадиер*), изживява, в самота и тайна, последните си дни на неизлечимо болна. И още едно сърце с „кървящи рани“[35] в *Жената на тридесет години*, търсещо усамотение сред пейзаж от „сиви сенки, оцветяващи хребетите“[36] и „тъмнина, хлад, тишина“[37]. Върху основата на този повтарящ се модел Пруст създава нова употреба – балзакизма „сянка и тишина“.

Творчеството на Балзак предизвиква задължително размисъл върху четенето и за това свидетелстват персонажите – читатели на великия писател, които се появяват в есето *Против Сент-Бьов*, за да преминат по-късно в романа. Суан, госпожа дьо Вилпаризи, Сен-Лу, Жилберт, Шарлю, Бришо, семейство Германт и самият разказвач четат и коментират Балзак. Всеки вижда великия писател по свой начин, представя определен тип читатели. Въвеждането в речта на героите на мнения за Балзак позволява да се проявят своеобразието, заблудата или дълбочината на гледните им точки. Като съпоставя различните гледни точки, Пруст прави осезаема относителността им, вписва я в психологията и най-вече в социалното положение на персонажите. Понякога страстта или порокът изостряват проницателността им, какъвто е случаят с Шарлю. Това, което всеки от тях казва за Балзак го охарактеризира, защото те могат да кажат само онова, което характерът и предразсъдъците им позволяват.

Госпожа дьо Вилпаризи, чието име дори препраща към Балзак[38] и ко-

[33] ПРУСТ, Марсел: *На път към Суан*, София, Народна Култура, 1984, с. 150.

[34] БАЛЗАК, Оноре дьо: *Селският лекар*, том 7, София, Народна Култура, 1985, с. 189: „Моите страдания, изпълнени с мисли за вас, ще накажат нараненото ми сърце, което ще кърви вечно в самота; за ранените сърца – усамотение и покой.“

[35] БАЛЗАК, Оноре дьо: *Лилия в долината*, том 4, София, Народна Култура, 1984, с. 28: „[…] ако искате да успокоите кървящите рани в сърцето си, върнете се там в последните дни на есента […]“; с. 100: „[…] и се влушайте: ще доловите неизразимата хармония на природата сред проникващата в душата тишина. “

[36] БАЛЗАК, Оноре дьо: *Жената на тридесет години*, том 2, София, Народна Култура, 1983, с. 192.

[37] БАЛЗАК, Оноре дьо: *Селският лекар*, том 7, София, Народна Култура, 1983.

[38] Балзак прекарва детството и юношеството си във Вилпаризи, където също така е обичал госпожа дьо Берни.

ято се гордее с личните връзки на семейството си с писатели като Балзак, Шатобриан и Юго, вярва, че преценката ѝ за тези писатели е може би най-правилната, защото е имала възможност да общува с тях. Тя допуска същите грешки като Сент-Бьов:

> „Струва ми се, че имам право да говоря за тях, защото идваха при баща ми. А както казваше Сент-Бьов, който бе много находчив, трябва да се вярва на хора, които са ги виждали отблизо и са могли по-точно да съдят за достойнствата им“[39]

С късогледството на светската жена тя строго осъжда споменатите писатели, „защото им били чужди скромността и себезаличаването, умението да се задоволяват само с една вярна черта, а не прекалено да наблягат и най-вече заради смешната им високопарност. Упрекваше ги в липса на тактичност, умереност в преценките, простота, качества, които ѝ бе внушено да смята истински ценни“[40]. Възпитанието и светските ѝ предразсъдъци ѝ пречат да оцени истинското величие.

Разказвачът, чиято гледна точка настойчиво коригира тази на персонажите, се намесва и подчертава, че качества като „такт, изтънченост, дискретност, самозаличаване“ „не са може би кой знае колко ценни [...] и ако липсата им прави неприятно всекидневното общуване, тя все пак не е попречила на тщестлавци, лишени от здрав разум и лесно служещи за присмех, като например Блок, да станат Шатобриан, Вини, Юго и Балзак“[41].

Госпожа дьо Вилпаризи упреква също така Балзак – „удивлявайки се на възхищението на племенниците си от него, – че си е наумил да опише общество, ‘в което не е бил приет’, като е разказвал какви ли не небивалици“[42].

Отговора на тази забележка можем да прочетем в *Обществото на Германт*, където, коментирайки изразните средства на херцог дьо Германт, разказвачът заявява:

> „Един херцог може да съчинява дори бакалски романи за нравите на висшето общество, тъй като благороднические грамоти с нищо не помагат, а определението за аристократизъм може да бъде извоювано от писанията на някой плебей“[43]

Бришо, в качеството си на професор педант, с повърхностните си сарказми представя мнението на учените от Сорбоната:

---

[39] ПРУСТ, Марсел: *Запленен от момичетата в цвят*, София, Народна Култура, 1984, с. 276.
[40] Пак там, с. 275.
[41] Пак там, с. 290.
[42] Пак там, с. 286.
[43] ПРУСТ, Марсел: *Обществото на Германт I*, София, Фама, 1992 г., с. 247.

„Чел съм тези *Изгубени илюзии*, за които ни говорите, бароне, измъчвайки се да постигна ентусиазма на посветен, и чистосърдечно признавам, че тези романи подлистници, написани с високопарен стил в двойни и тройни галиматии („Естер щастлива", „Къде водят лошите пътища", „Подхожда ли любовта на старците"), винаги са ми напомняли загадките на Рокамбол[44], издигнати от необяснима благосклонност до временното положение на шедьовър"[45]

А Шарлю отговаря:

„Казвате така, защото не познавате живота"[46]

Писателят поверява на Шарлю две основни черти от своите чувства по отношение на Балзак: изтънченото си уважение и възхищение от дълбочините, които е съумял да разкрие или внуши. Това, което персонажът казва за оная „извън природата" страна на някои ситуации в романа на Балзак, фигурира в *Против Сент-Бьов* от името на автора. Тълкуването му за дълбочината и красотата на *Тайната на принцеса дьо Кадинян* е вече направено от Пруст. Отиващият в Распьолиер барон, който разтревожено се пита до каква степен навиците му са известни, е романно транспониране на думите на автора от *Против Сент-Бьов*. Когато Марсел пита барона какви са предпочитанията му към отделните романи от *Човешка комедия*, той отговаря почти дума по дума това, което самият Пруст пише в кореспонденцията си и в *Сент-Бьов и Балзак*:

„Всичко, както малките миниатюри като *Свещеникът от Тур* и *Изоставената жена*, така и големите фрески като серията на *Изгубени илюзии*! Как! Вие не сте чел *Изгубени илюзии*? Толкова е прелестен моментът, в който Карлос Херера пита за името на замъка, пред който минава каретата му: това е Растиняк, домът на младия мъж, когото е обичал някога. И тогава свещеникът потъва в мечтателност, която Суан, твърде остроумно, наричаше „Тъгата на Олимпио" на педерастията"[47]

Очевидно е, че ако Шарлю интерпретира оригинално Балзак, то е, защото е надарен с голям ум, но широтата на духовния кръгозор и, в случая, проницателността са свързани с порока му. Именно защото изпитва определена

[44] Рокамбол е герой на неправдоподобни приключения, Terrail, Ponson du (1829-1871), *Les exploits de Rocambole*, 22 volumes.

[45] PROUST, Marcel: *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Le livre de poche classique, LGF, 1993, p. 470.

[46] *Ibid.* В писмо до Леон Доде от 1899 г. се натъкваме на любопитно откровение на Пруст: „Не вярвах изобщо в злото. Но сега имам опит. Има книги, които не можех да разбера, и които сега ми харесват, както и много от персонажите на Балзак, Шекспир, Гьоте."

[47] PROUST, Marcel: *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Le livre de poche classique, LGF, 1993, p. 470.

страст, която се е превърнала за него в натрапничава мисъл, той успява да разгадае някои Балзакови сцени. Не би коментирал така задълбочено *Тайната на принцеса дьо Кадинян*, ако той самият не пазеше една особена тайна. Едва ли някой друг романист е показвал така умело до каква степен наблюденията са подчинени на гледната точка, от която наблюдаващият открива съответната реалност.

Балзак присъства в речта на героите на Пруст като реален персонаж или, по друг начин казано, Прустовите герои имат двойно измерение – това на собственото си съществуване като фиктивни персонажи и като персонажи, представляващи отзвук на преценки и анекдоти за Балзак и неговите персонажи. По този начин се образува вторична циклична формация, която превъзхожда всяко от двете творения, за които става въпрос – *Човешка комедия* и *В търсене на изгубеното време*.

Прустовият интертекст е често игрови текст. Той изисква проницателен читател, способен да разшифрова криптограмата. Награда за усилието му е удоволствието от двойното четене на двоен текст, очарованието от съпоставянето на едно произведение и на неговата противоположност. Едновременното възприемане, или формата на палимпсеста, е обща за погледа на Пруст към хора и неща, за стила (метафората) и за структурата на произведението му (реминисценцията и интертекстуалността). Романът на Пруст, в който паметта е не само тема, но и композиционен похват, включва също така и спомена за литературното минало.

Histoire et littérature: heurs et malheurs d'un couple

Yves HERSANT
Ecole des Hautes études en sciences sociales, Paris

En Europe, et plus particulièrement en France, les rapports entre la littérature et l'historiographie ont suscité de très vives controverses. Mon propos n'est pas d'aviver ces débats, ni de les nourrir par quelque contribution théorique, ni même d'en dresser le bilan provisoire; plus modestement, je tenterai d'en faire apparaître certains enjeux. En rappelant, pour commencer, que deux positions extrêmes sont devenues intenables. Personne ne va plus, parmi les "littéraires", jusqu'à refuser toute historicité aux œuvres – comme le faisait naguère T. S. Eliot, assurant que la littérature depuis Homère existe simultanément. Une histoire littéraire, dans cette perspective (ou absence de perspective), ne serait rien d'autre qu'une connaissance de l'éternellement présent ; seule serait envisageable l'histoire des hommes qui écrivent. C'est oublier, notamment, que la structure même d'une œuvre se modifie au fil du temps, en fonction des lectures et des appréciations successives. Quant aux historiens, dans le camp d'en face, ils ont perdu de leur suffisance et multiplient les précautions; si leur métier les contraint de croire à une homogénéité du temps historique, et d'envisager la littérature comme une activité sociale, du moins ne voient-ils plus dans les œuvres desdocuments univoques ou de simples « supports ». Sans plus considérer les textes comme transparents, ou immédiatement significatifs, les plus exigeants s'efforcent d'élucider les pratiques d'écriture, de préciser la place de la littérature par rapport aux autres productions symboliques, ou encore de reconstruire l'espace social de sa production comme de sa réception.

Seconde certitude: si les extrémistes se sont tus, les modérés ne sont pas pour autant tirés d'affaire. Car le fait demeure, opiniâtre, que la littérature n'est ni réductible à son histoire, ni compréhensible sans elle. Aporie? "Tant que nous pourrons considérer l'histoire comme nous apprenant directement quelque chose sur la littérature", écrivait Valéry en 1929, "nous n'aurons rien compris à ce dont il s'agit": un texte n'est pas un objet historique parmi d'autres, il pose des questions plus qu'il ne porte témoignage, et l'histoire ne saurait épuiser ses signi-

fications. Mais les contradicteurs n'ont pas tort, selon qui la littérature est par définition institutionnelle ; ses "créations", comme certains aiment à les appeler, sont historiquement et socialement conditionnées, tout comme le plaisir qu'elles procurent. Si Valéry et ses adversaires ont également raison, comment écrire une histoire littéraire qui ne trahisse pas la littérature, ou l'histoire, ou les deux? Superposer histoire et littérature paraît aussi nécessaire qu'impossible. Et l'aporie produit des monstres: sous l'appellation d'histoires littéraires, on trouve bien souvent, oublieuses de l'art, des études de la civilisation ou des idées, auxquelles les œuvres servent d'illustrations; ou au contraire, oublieuses de l'histoire, des séries d'impressions et de jugements critiques sur des œuvres chronologiquement alignées. Tantôt c'est la "littérarité" qui tend à s'effacer, au profit d'une histoire nationale ou sociale, tantôt c'est l'historicité, au profit d'un discours artiste. Ces tourments, l'histoire de la peinture ou de la musique les connaît aussi, mais à un moindre degré: sans doute parce que la littérature a pour moyen d'expression le langage même, et que ses structures esthétiques sont plus difficiles à définir.

L'humilité s'impose donc, ainsi qu'une certaine résignation: dans le domaine de l'histoire littéraire, on peut repérer des impasses, signaler des pièges et proposer de nouvelles percées, mais non baliser une voie royale. D'autant moins que la discipline évolue vite, et qu'il lui faut obéir à des finalités fort différentes ; une chose est de la pratiquer à l'intention des spécialistes, autre chose à l'intention des écoliers ou des honnêtes gens.

Un préalable

Que la "littérature" soit bien plus récente que l' "histoire", et que son sens actuel ne date que du XVIII[e] siècle, voilà ce qu'il faut peut-être rappeler d'emblée. Longtemps, en effet, le mot *litterae* a désigné soit les caractères d'écriture et la grammaire, comme *grammata* en grec (le *litterator* étant alors l'équivalent du *grammatikos*), soit les missives adressées à un correspondant et, plus largement, la culture de celui qui les adressait. Il en résulte, comme le résume bien Philippe Roger, que dans l'Antiquité "deux sens de *litteratura* sont en concurrence", mais qu' "aucun n'est le nôtre, celui du *Petit Robert*: 'les œuvres écrites dans la mesure où elles portent la marque de préoccupations esthétiques'. L'un est littéral, si l'on peut dire, et renvoie à la trace matérielle. L'autre vise le savoir, les connaissances acquises par l'écrit. Frères par l'étymologie, mais frères ennemis ou du moins rivaux"[1]. Ce second sens, celui d'un savoir et d'une sagesse tirés des livres, éclipse

[1] ROGER, Philippe, "Les mots pour le dire", *Le Monde de l'éducation*, n° 257, mars 1998, p. 28–29. Les remarques qui suivent sont tributaires de cet exposé aussi synthétique que précis.

le premier et domine en Occident, du Moyen Âge au XVIII^e siècle; tout au long de cette période, la *litteratura* est l'affaire des érudits, et littérature égale érudition. Témoins les dictionnaires de Richelet et de Furetière (1680 et 1690 respectivement), où "littérature" désigne non seulement la "science des belles-lettres" (plutôt que les belles-lettres elles-mêmes), mais "aussi les sciences".

Cet immense domaine du "littéraire", c'est au temps des Lumières qu'il se fragmente. En 1759, selon les uns, quand Lessing désigne par *Literatur* non plus la culture des lecteurs, mais certaines productions des écrivains ; dès 1740, selon d'autres, et en France, quand une nette démarcation se dessine entre littérature, science et érudition. Reste qu'autour de 1800, au moment où Mme de Staël écrit son essai *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, la spécialisation du littéraire est désormais chose acquise; on en est même venu à parler de "littérature allemande" ou "française", à faire de certains écrits un trait définitoire de la culture nationale et, parallèlement, à considérer les "écrivains" – par opposition aux "auteurs" – comme des professionnels de l'écriture.

On connaît la suite, qui est paradoxale: les XIX^e et XX^e siècles se caractérisent, tout à la fois, par la consécration de l'écrivain et par le démembrement de son territoire. "Toute une exaltation du geste littéraire", pour citer encore Philippe Roger, "vient répondre à l'amenuisement de sa juridiction". Apparaissent successivement les figures de l'écrivain démiurge, de l'écrivain prophète, de l'Écrivain superlatif, au moment même où la littérature se rétrécit comme peau de chagrin. Mon propos n'est nullement de le déplorer (du reste, c'est toujours avec vigueur qu'elle chante sa propre disparition), mais de réitérer une mise en garde: le mot même de "littérature" n'a pas le même sens aujourd'hui qu'hier, et il n'avait pas hier le sens de jadis. De là découle, pour l'historien littéraire, un premier devoir: se savoir anachronique – et donc pratiquer l'anachronisme, qui est potentiellement fécond et en l'occurrence inévitable, mais en pleine connaissance de cause. Car nos conceptions actuelles du littéraire ne peuvent être sans précaution projetées sur le passé ; elles dépendent de phénomènes récents, comme l'émergence des "intellectuels" à côté des "écrivains", ou comme le développement des sciences humaines. Parmi lesquelles, précisément, l'histoire dite littéraire.

Deux crises

Tout comme l'objet qu'elle se donne, l'histoire littéraire a une histoire. Dans le cas de la France (seul évoqué ici), deux grandes crises l'ont scandée, à l'occasion de profondes réformes du système éducatif: au tournant des XIX^e et XX^e siècles, tout d'abord, lorsque la rhétorique et les études classiques ont perdu de leur prestige, au profit d'une formation plus "scientifique" et plus "patriotique" ; dans les années 1960, ensuite, lorsque le "démon de la théorie" a saisi enseignants

et spécialistes. De ces débats déjà anciens, on ne saurait faire l'économie, car ils éclairent les nouveaux.

Libérer les études littéraires du jugement impressionniste, de la tyrannie du goût, du discours normatif, pour promouvoir une analyse positive et historique, tout en renforçant chez les Français une conscience identitaire: tel est le double projet de Gustave Lanson, son programme pédagogique et politique, lorsqu'il critique avec vigueur la tradition des belles-lettres. Il s'agit, d'une part, d'épargner aux élèves du secondaire la "sèche collection de faits et de formules" à quoi se réduit, depuis 1880, un enseignement littéraire que le réformateur qualifie de désastreux: "L'idée qu'un enfant doit 'savoir' la littérature est une des plus absurdes que je sache", écrit Lanson en 1893 dans la *Revue universitaire*. Car la littérature doit procurer du plaisir, rendre aimable la culture, sous peine d'aboutir à "un savoir littéral sans vertu littéraire" (avant-propos de l'*Histoire de la littérature française*, 1895) ; aussi convient-il, dans l'enseignement secondaire, de privilégier le contact direct avec les textes. D'autre part, grâce à une histoire littéraire réservée à l'enseignement supérieur, il s'agit de faire œuvre civique. La finalité est patriotique, assure Lanson en 1909 lors d'une conférence à Bruxelles: "Nous ne travaillons pas seulement pour l'érudition, ni pour l'humanité ; nous travaillons pour nos patries". Dans la France républicaine, marquée par les conflits entre l'Église et l'État, est apparue la nécessité d'une morale laïque, qui associe les écrivains au culte des grands hommes. Si la critique divise, l'histoire littéraire réunit ; elle offre "un moyen de rapprochement entre des compatriotes que tout le reste sépare et oppose". À ne pas confondre avec l'histoire de la littérature, cette histoire littéraire fait partie de l'histoire de la civilisation. Et ellene se contente pas d'étudier les grands genres littéraires, la vie des grands écrivains ou le contenu des grandes œuvres:

> «On pourrait écrire, à côté de l'"Histoire de la littérature française", c'est-à-dire de la production littéraire, dont nous avons assez d'exemplaires, une "Histoire littéraire de la France" qui nous manque et qui est presque impossible à tenter aujourd'hui: j'entends par là [...] le tableau de la vie littéraire dans la nation, l'histoire de la culture et de l'activité de la foule obscure qui lisait, aussi bien que des individus illustres qui écrivaient»[2].

Miné par son ambition même, et sans doute par des contradictions internes,

[2] Extrait du programme d'études sur l'*Histoire provinciale de la vie littéraire en France*, février 1903, repris dans LANSON, Gustave, *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, rassemblés et présentés par Henri Peyre, Paris, Hachette, 1965, p. 81–87 ; on trouvera dans cet ouvrage les principaux articles de Lanson. Pour une approche critique des questions que j'effleure à peine ici, voir en particulier FAYOLLE, Roger, « Bilan de Lanson », dans *L'Histoire littéraire aujourd'hui*, sous la dir. d'Henri Béhar et Roger Fayolle, Paris, Armand Colin, 1990, p. 12–22, et surtout COMPAGNON, Antoine, *La Troisième République des Lettres*, Paris, Le Seuil, 1983.

cet ambitieux programme n'a pu connaître qu'un début d'application ; selon ses détracteurs, il a remplacé par une autre l'"école de psittacisme" qu'il prétendait abolir. D'une part, en effet, Lanson a trahi sa propre définition des ouvrages littéraires – ceux "dont le sens et l'effet ne peuvent être pleinement révélés que par l'analyse esthétique de la forme", écrivait-il en 1910 dans "La méthode de l'histoire littéraire" – en négligeant l'esthétique au profit de la sociologie et de l'histoire: le lansonisme a fait la part trop belle aux notions de source et d'influence, ainsi qu'aux éditions critiques et aux bibliographies. D'autre part, le projet d'une histoire des lecteurs, ou d'une histoire sociale de la lecture et de la culture, est longtemps resté lettre morte ; en 1941, Lucien Febvre l'appelait encore de ses vœux, plaidant pour une "histoire historique de la littérature" qui serait "l'histoire d'une littérature à une époque donnée, dans ses rapports avec la vie sociale de cette époque":

> «Il faudrait pour l'écrire reconstituer le milieu, se demander qui écrivait, et pour qui ; qui lisait, et pour quoi ; il faudrait savoir quelle formation avaient reçue, au collège ou ailleurs, les écrivains, et quelle formation, pareillement, leurs lecteurs ; [...] il faudrait mettre en liaison les changements d'habitude, de goût, d'écriture et de préoccupation des écrivains avec les vicissitudes de la politique, avec les transformations de la mentalité religieuse, avec les évolutions de la vie sociale, avec les changements de la mode artistique et du goût, etc.»[3].

Ainsi conçue, l'étude des conditions de production et de réception des œuvres ne sera vraiment entreprise que de nos jours – et moins par des historiens littéraires que par des sociologues ou des historiens "tout court", comme Pierre Bourdieu, Roger Chartier, Christian Jouhaud et Pierre Viala.

C'est qu'entre-temps, une autre crise a éclaté: dans les années soixante, comme chacun sait, l'habitude se prend d'opposer structuralisme et histoire. La critique alors nouvelle, en quête de "littérarité", est réputée anhistorique ; à une lecture référentielle, réduisant le texte au document, elle paraît substituer une lecture immanentiste, faisant du texte un système clos et unifié. Imprudemment, c'est-à-dire au prix de maints malentendus, on s'autorise de Lévi-Strauss – sous prétexte que le grand anthropologue rejette toute "équivalence entre la notion d'histoire et celle d'humanité" ; on refuse, à son exemple, que l'historicité devienne "l'ultime refuge d'un humanisme transcendental"[4] ; et, tout en se réclamant des formalis-

[3] FEBVRE, Lucien, « Littérature et vie sociale. De Lanson à Daniel Mornet: un renoncement? », *Annales d'Histoire sociale*, III, 1941. Texte cité et commenté par GENETTE, Gérard, « Littérature et Histoire », dans *L'Enseignement de la littérature*, sous la dir. De Serge Doubrovski et Tzvetan Todorov, Paris, Plon, 1971, p. 245.

[4] LÉVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 17. Voir GENETTE, Gérard, "Littérature et histoire", dans *L'Enseignement de la littérature*, sous la dir. De Serge Doubrovski et T. Todorov, Paris, Plon, 1971, p. 243–251.

tes russes, on oublie qu'un Tynianov alliait synchronie et diachronie. Bref, aux excès du lansonisme (ou de sa caricature) répondent les excès structuralistes. La crise, pourtant, sera féconde ; nous lui devons, notamment, la crainte salutaire de dissoudre le littéraire dans une histoire des idées, la méfiance envers la notion d'outillage mental – est-il antérieur aux œuvres, ou se définit-il à partir d'elles? bien malin qui le dira –et le refus réitéré de faire du texte un document. Impossible, désormais, d'appliquer aveuglément les méthodes de l'histoire économique et sociale. De même a-t-on été conduit, au terme de la crise structuraliste, à une claire mise au point: c'est la *critique littéraire* que l'on peut dire anhistorique, dès lors que son rôle est de chercher le(s) sens des œuvres qu'elle interroge directement ; quant à l'*histoire littéraire*, purgée de tout historicisme, elle a pour tâche (j'y reviendrai dans un instant) d'interroger formes et discours. Loin d'enterrer cette discipline, les théoriciens l'ont vivifiée, en exigeant qu'elle se montre plus exigeante. Témoins Roland Barthes et Gérard Genette: en 1960, dans un essai célèbre intitulé "Littérature ou histoire", le premier n'excluait pas une reprise du programme de Lanson et Febvre, mais révisé, débarrassé notamment du psychologisme qui l'avait infecté, comme de la confusion entre institution et création littéraires: "Tout le malheur de nos histoires littéraires c'est de les avoir confondues, encombrant sans cesse la création littéraire de menus faits venus de l'histoire, et mêlant au scrupule historique le plus sourcilleux, des postulats psychologiques par définition contestables"[5]. Une dizaine d'années plus tard, dans un article intitulé cette fois "Littérature *et* histoire", les termes disjoints par Barthes se retrouvaient associés par Genette: pour ce dernier, "l'apparent refus de l'histoire n'était en fait qu'une mise entre parenthèses provisoire, une suspension méthodique", et la théorie des formes littéraires lui paraissait vouée "à rencontrer un jour l'histoire sur son chemin"[6].

Mais toutes les rencontres ne se valent pas: l'histoire des manuels, comme le rappelle le même auteur, n'est qu'une chronologie, un montage de monographies successives ; l'histoire littéraire à la Lanson n'est qu'une histoire sociale, une mise en évidence des "circonstances"; l'histoire des œuvres comme documents, reflets ou expressions (avec sa variante marxiste) n'est qu'une histoire des idées, qui reste hors littérature et cherche des structures mentales, économiques ou politiques. Alors, que pourrait être "une histoire de la littérature prise en elle-même (et non dans ses circonstances extérieures) et pour elle-même (et non comme document historique)"? Ce serait une histoire non pas des œuvres singulières, considérées dans leur texte – car on n'en peut pas dire grand-chose historiquement –, mais

[5] D'abord publié dans les *Annales ESC* en mai-juin 1960, le texte de Roland Barthes a été repris dans *Sur Racine*, Paris, Le Seuil, 1963, puis dans les *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Le Seuil, p. 1089-1103. Ma citation provient de la p. 1091.

[6] GENETTE, Gérard, *op. cit.*, p. 243. Ce texte est issu d'une intervention au colloque de Cerisy-la-Salle en 1969.

de ce qui les transcende: formes, techniques narratives, codes rhétoriques, qui perdurent et se transforment. "Il ne faudrait pas viser des successions, mais des transformations". Ainsi pourrait-on écrire une histoire de la rime, de la métaphore, de la description... Telle que l'envisage Genette, l'histoire des *formes* littéraires rencontrera les questions d'une "histoire adulte": par exemple, "les problèmes de la périodisation, les différences de rythme selon les secteurs ou les niveaux, le jeu complexe et difficile des variances et des invariances, l'établissement des corrélations, ce qui signifie nécessairement échange et va-et-vient entre le diachronique et le synchronique". Alors, et alors seulement, "l'histoire de la littérature pourra se poser sérieusement et avec quelques chances d'y répondre la question de ses rapports avec l'histoire générale, c'est-à-dire avec l'ensemble des autres histoires particulières"[7].

Trois problèmes

Avant d'atteindre cette cible lointaine, et peut-être inatteignable, trois questions parmi bien d'autres feront le tourment de l'historien. Déjà évoquée, la première porte sur l'objet même de l'enquête: vise-t-on l'institution littéraire, ou la création? Le milieu, défini par les usages de pensée et les intérêts matériels, ou les effets esthétiques? Les circonstances, ou la fonction littéraire? Quelques éléments de réponse ont été fournis: sans doute est-il légitime d'étudier l'environnement social et la réception, le public et sa formation intellectuelle, pour apporter (selon la formule de Barthes) "des informations sur tout ce qui, dans l'auteur, n'est pas l'auteur lui-même"; mais c'est une tâche plus nécessaire encore, et à la vérité tout autre, d'examiner la "vie des formes", ou plutôt leurs transformations. En se gardant d'"expliquer" la littérature par l'inspiration, l'alchimie ou le mystère ; en se défiant des notions de source ou de reflet, qui supposent un rapport causalsimpliste; et en analysant des évolutions, plutôt que des œuvres singulières. Celles-ci relèvent d'une approche critique, qui n'est pas celle de l'historien ; temporalisées, elles le sont sans doute, mais dans la mesure seulement où l'interprétation change au fil du temps. En d'autres termes, "l'histoire littéraire doit étudier le *discours* littéraire et *non les œuvres*, en quoi elle se définit comme une partie de la poétique"[8]. Qu'elle soit rhétorique, narratologique, thématique, génétique... (car les orientations sont multiples), cette histoire formelle ne se confond ni avec l'histoire

[7] *Ibid.*, p. 251.

[8] DUCROT, Oswald et TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 189. Une version bien différente de cet ouvrage, due à Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, a été publiée par le même éditeur en 1995. Les pages sur les études littéraires ont été entièrement refondues ; tant il est vrai que l'histoire de l'histoire littéraire est en rapide évolution.

institutionnelle, ni avec les théories de la réception, ni avec les disciplines interprétatives – ou *a fortiori* évaluatives, qui établissent des "canons".

Un deuxième problème, celui des *genres*, ne peut manquer de surgir ici. Impossible, d'un côté, d'échapper à toute classification discursive: énonciation et réception se structurent selon des normes et supposent des conventions ; lors même qu'ils sont transgressifs, les textes littéraires peuvent être classés. Défier l'"horizon d'attente" ne les rend pas a-génériques, non plus qu'ils ne sont a-linguistiques. Mais impossible, parallèlement, d'ignorer que la notion de genre nous conduit à des impasses: plus ontologique que littéraire ("qu'est-ce qu'une épopée?", "qu'est-ce qu'un journal intime?"), elle emprisonne dans le monde des essences le plus empirique des historiens. Elle suppose un architexte idéal, dont les textes singuliers dériveraient – "comme chez Platon les objets empiriques copient imparfaitement les Idées éternelles", disait Genette –, alors même qu'elle est construite par une projection rétrospective. Le risque est grand de fabriquer une catégorie intemporelle, un modèle imaginaire, qu'on définit a priori. Et subrepticement, on légifère ; on pose ou impose une norme, pour tenter de mesurer des conformités et des écarts. Évite-t-on ce premier piège, c'est pour tomber dans un second: on traite du roman, de l'éloge, de l'épopée comme s'ils étaient des êtres vivants, et l'on emprunte aux sciences de la nature un modèle biologique. On recourt sans précaution à des métaphores organicistes ("engendrement", "matrice" ou "filiation") ; on compare les genres littéraires à des espèces animales, acharnées à se détruire. Ainsi procédait le vieux Brunetière, sous l'influence de Darwin:

> «De même que, dans la nature, deux espèces parentes ne sauraient croître et prospérer ensemble dans le même canton, mais tout ce que l'une d'elles réussit à gagner dans le combat de la vie, il faut que l'autre le perde ; ainsi dans un temps donné de l'histoire d'une littérature, on n'a jamais vu qu'il y eût de place pour tous les genres à la fois, mais si quelqu'un d'entre eux y atteint sa perfection, c'est toujours au dépens de quelque autre (*Études critiques*, 5e série. Citation et remarques empruntées à Jean-Marie Schaeffer)».

Imprudemment maniée, la notion de genre conduit à expliquer biologiquement l'existence des textes; à gommer leur dimension phénoménale et linguistique ; à confondre description et prescription; à placer sur le même plan des œuvres pourtant fort différentes par leur statut énonciatif ; à oublier, chemin faisant, qu'entre textes littéraires et non littéraires la frontière peut être poreuse. Aussi nombre de spécialistes préfèrent-ils d'autres méthodes: pourquoi, par exemple, ne pas étudier les œuvres en tant qu'*actes de communication*, pour dégager leurs règles constituantes?[9]

Le troisième problème n'est pas le moindre: depuis quelques décennies, c'est

[9] Voir en particulier Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 525.

la notion d'*auteur* elle-même qu'on a frappée de suspicion. "On dirait que dans notre histoire littéraire, l'homme, l'auteur, tient la place de l'événement dans l'histoire historisante: capital à connaître sur un autre plan, il bouche pourtant toute la perspective; vrai en soi, il induit à une vision fausse"[10]. Fausseté historique, parce que l'auteur n'a pas toujours existé: par le terme d'*auctor*, soigneusement distingué de *scriptor*, de *compilator*, de *commentator*, le Moyen Âge latin entendait tout autre chose que les modernes. Fausseté logique, parce que nous définissons l'auteur par l'œuvre, et l'œuvre comme ce qu'a fait l'auteur: cercle vicieux. Fausseté sociologique, parce que le terme renvoie à des pratiques fort dissemblables: "Loin d'être univoque, le nom d''auteur', par la diversité des figures qu'il résume, semble parfois, dès lors qu'on oublie sa diversité, qu'on le substantifie, un artifice destiné à unifier un champ très divers, des figures qui n'ont pas grand-chose à voir – et ce, parfois, au sein d'un champ discursif historiquement homogène, pour des auteurs d'époques et de milieux relativement proches"[11]. Dans la France du XVII[e] siècle, par exemple, l'épistolière Mme de Sévigné est-elle auteur au même titre que le mémorialiste anonyme La Rochefoucauld, et celui-ci l'est-il de la même manière qu'un professionnel autorisé, tels Racine ou Fénelon? Difficile, pour un historien littéraire, d'esquiver la question de savoir quand, comment et pourquoi les sociétés ont fabriqué des auteurs: c'est-à-dire associé des noms propres à des écrits. Mieux que personne, Michel Foucault dénonce les fausses évidences de l'auctorialité ; nous lui devons d'avoir souligné les différences de statut entre discours littéraires et scientifiques, marqué l'importance des dispositifs juridiques ou répressifs et, surtout, renouvelé l'analyse en traitant l'auctorialité comme une fonction. Quatre grands traits la définissent, que Foucault présente ainsi:

> «La fonction-auteur est liée au système juridique et institutionnel qui enserre, détermine, articule l'univers des discours; elle ne s'exerce pas uniformément et de la même façon sur tous les discours, à toutes les époqueset dans toutes les formes de civilisation; elle n'est pas définie par l'attribution spontanée d'un discours à son producteur, mais par une série d'opérations spécifiques et complexes ; elle ne renvoie pas purement et simplement à un individu réel, elle peut donner lieu simultanément à plusieurs ego...»[12].

Nous voilà loin de l'idéologie du génie créateur, isolé dans sa subjectivité, garant de l'originalité de l'œuvre. Il ne s'agit pas, pour autant, d'évacuer l'auteur

[10] BARTHES, Roland, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 1093.

[11] BRUNN, Alain, *L'Auteur*, Paris, GF Flammarion, 2001, p. 13. Les exemples qui suivent sont empruntés à cet ouvrage.

[12] FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur? », conférence de 1969 rééditée dans *Dits et écrits*, t. I, Paris, Gallimard, 1994, p. 789 et suiv. Les thèses défendues dans ce texte très dense ont suscité de riches débats: voir notamment CHARTIER, Roger, *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIVe-XVIIIe siècles)*, Paris, Albin Michel, 1996.

de la littérature ; la notion n'est pas seulement commode, elle est sans doute indispensable. À condition, toutefois, de se rappeler que l'auteur ne se réduit pas au producteur du texte, mais prend figure dans la réception ; que son nom renvoie tour à tour à une figure historique, à une autorité et à une fonction ; et qu'il y a des régimes d'auctorialité, donc une histoire de la fonction-auteur, qui connaît diverses ruptures.

Quatre propositions

Que la tâche soit écrasante, et qu'il reste beaucoup à accomplir, je ne saurais rien conclure d'autre au terme d'un parcours aussi rapide. Sans doute l'histoire littéraire, au cours des dernières décennies, a-t-elle perdu de sa naïveté ; elle sait qu'une œuvre – pour citer encore une fois Roland Barthes – "est à la fois signe d'une histoire et résistance à cette histoire" ; elle répugne désormais à se faire simple chronologie ; elle a connu de belles avancées, mais surtout en histoire institutionnelle et sociale. Reste à promouvoir, conjointement, l'histoire des pratiques créatrices. Quatre suggestions à cet égard, pour éviter de noyer l'histoire de la littérature *en tant qu'art* dans l'océan du social ou dans les jugements évaluatifs:

1/ Sans se borner à "expliquer la littérature" par les phénomènes historiques et sociaux, il paraît pertinent, à l'inverse, d'analyser la littérature comme questionnement du social. Dans cette perspective, qui exige aussi que soit sans cesse précisé ce qui est perçu comme littéraire à différentes époques et par des publics dissemblables, il ne suffit pas d'écrire l'histoire des textes et des interprétations, ni de les situer dans l'histoire: "Il faut aussi situer et définir le texte même comme histoire, en montrant comment il intègre, dans ses différentes trames linguistiques, tout à la fois la représentation, l'interprétation, le questionnement d'une situation sociale vécue par un individu ou par un groupe"[13].

2/ Il est grand temps, pour l'historien littéraire, de renoncer à une conception vieillotte de l'histoire. Pendant cent cinquante ans, à son insu peut-être, la discipline est restée tributaire d'un hégélianisme diffus ; elle a conçu l'histoire comme un processus objectif et continu, et les textes littéraires comme autant de voies d'accès à une situation historique d'ensemble. Aujourd'hui se pose, de manière plus aiguë que jamais, la question des rapports entre l'histoire littéraire et l'histoire générale, telle que l'ont renouvelée diverses écoles d'historiens. La nécessité s'est fait jour, parallèlement, d'une ouverture à la poétique – dont l'un des mérites est d'interroger la relation d'inclusion unissant chaque texte aux divers types de discours dont il relève.

3/ Dans le même esprit, quelque attention devrait être prêtée aux approches

[13] BÉHAR, Henri et FAYOLLE, Roger, *L'Histoire littéraire aujourd'hui, op. cit.*, p. 9.

anthropologiques (illustrées, par exemple, dans le *New Historicism* américain). Pareille démarche exclut, sans doute, que les textes littérairessoient d'emblée privilégiés: en un premier temps, il convient de les resituer dans des ensembles culturels plus larges, à côté d'autres formations discursives ; mais du même coup, le littéraire apparaît comme *construction*, et non plus comme un donné transhistorique et invariable.

4/ Enfin, s'il est condamné à la prudence et à la modestie, l'historien littéraire l'est tout autant à l'honnêteté intellectuelle: la complexité des problèmes, la diversité des approches lui font un devoir d'annoncer au moins ses choix.

Херменевтичната автотекстуалност у Достоевски

Радосвет КОЛАРОВ
Институт за литература
при Българската академия на науките

В интертекстуалната теория изразът „херменевтично отношение на един текст към друг" най-често означава манипулативни операции на единия текст, отместващи другия от неговото собствено значение. Така е например според Карлхайнц Щирле, който има пред вид „иронично дистанциране, разширяване, коригиране или изчерпване на игрово пространство[....] придаване специфична контурираност на другата творба, каквато самата тя все още няма"[1].

Подобни отместващи операции спрямо творбата описва Ж. Женет в книгата си *Палимпсести*[2], използвайки за тяхното описание фигурите на реториката.

Авторите в такива случаи подчертават ясно, че единият текст променя другия. Строго погледнато обаче, това не е херменевтично отношение, изискващо единия текст да чете, осмисля, интерпретира другия. Такива операции изглеждат несъвместими със стратегията на интертеткстуалното отношение, която е, така да се каже, „егоцентрична" – текстът-манипулатор си припомня, цитира друг текст, за да го всмуче, въвлече в своята орбита, да го подчини на логиката на своето собствено разгръщане. Затова пресилено изглежда мнението на Райнер Варнинг, че интертекстуалното отношение е винаги херменевтично[3]. Херменевтично е то като частен случай, когато единият текст, покрай собствените си задачи, или по-скоро изпълнявайки ги, се опитва да прояснява смисъла на друг, да разчита негови „тъмни места", да подчертава негови акценти и пр. Интересува ме тълкувателната интенция на текста да извърши такова четене. Игор Смирнов разсъждава в същата посо-

---

[1] Stierle, Karlheinz, Werk und Intertextualität. In Wolf Schmid und Wolf-Dieter Stempel (Hersg), Dialog der texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität – Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11, 1983, S. 17.

[2] Genette, Gerard, Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris, Éd. du Seuil, 1982.

[3] Stierle, *op. cit.*, S. 23.

ка: „Интенцията на един от тези текстове тогава ще се състои в това да премине в статуса на метатекст – да интерпретира или експлицира референтния смисъл на другия“[4].

Автотекстуалността, – ако модифицираме термина на Люсиен Деленбах[5] и означим с него връзката между текстове в творчеството на един и същ автор – създава благоприятни условия за появата на херменевтично отношение между два текста. Причината е проста – двата текста са функции на едно и също творческо съзнание, и на някаво ниво имат споделими интенции. Присъствието на, казано по Женет, хипо- в хипертекста не е външно привнесено, попътно намерено и илюстративно, то е изначално и потенциално друго на текста, като сходна и очакваща своето прояснение и доразработване задача.

По-нататък ще се опитам да покажа такова херменевтично отношение, опитвайки се да открия замаскирано действащите връзки между два текста на Достоевски. Адаптирайки за този случай формулата на Харолд Блум – „Значението на едно стихотворение може да бъде само друго стихотворение“[6], може да кажем, че образът на Кротката от едноименната повест съдържа закодирани значения на образа на Настася Филиповна от романа „Идиот“.

Както е известно, поводът за написването на повестта „Кротката“ е взет от хрониката на в-к „Новое время“. Достоевски прочита съобщение за смъртта на шивачката Борисова, която поради парична безизходица слага край на живота си, като, прекръствайки се, скача от покрива на шестетажния дом, в който живее, с икона в ръцете (с образа на Божията майка). Тази сцена е поразила въображението на писателя. „Тази икона в ръцете – отбелязва той през м. ноември 1876 г. в „Дневник на писателя“ – е странна и нечувана още черта в самоубийството! Това е някакво кротко, смирено самобийство. Тук дори, видимо не е имало никакъв ропот или упрек: просто – вече не трябва да се живее, „бог не иска“ и умряла след като се помолила“[7].

Имаме свидетелство за това, че в още в началния работен стадий над творбата, Достоевски се обръща към свои по-ранни записки, които използва като готов сюжетен материал. В края на октомври Достоевски отбелязва в тетрадката си: „Да се прегледа стария сюжетен материал на повестите (от

---

[4] Смирнов, Игорь, Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака, in Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 17, 1985, S. 9.

[5] Dällenbach, Lucien, Intertexte et autotexte, in Poétique, 27, 1976.

[6] Bloom, Harold, The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry, New York, Oxford Univesity Press, 1973, p. 70.

[7] Достоевский, Ф. М. , Полное собрание сочинений в тридцати томах, том VIII, Ленинград, изд. „Наука“, 1982, с. 381.

романа „Дети“). Изследователите на повестта „Кротката“ подробно анализират тези записки от 1869 г., отнасящи се до две неголеми произведения „После библии зарезал“ („След библията заклал“) и „План для рассказа“ (в „Зарю“), („План за разказ“) (в „Заря“), където откриват първоизточника на основни сюжетни звена и характерни черти на образите (главно на образа на разказвача). Те установяват асоциация освен това между самоубийството на Оля от романа „Подросток“ (Юноша) и това на героинята от повестта на Достовески, откриват връзка между образа на Кротката и на Милуша от романа „Пугачовци“ на Салиас де Турнемир[8]. Но нито самият Достоевски, нито неговите изследователи някъде споменават за връзка между образа на Кротката и на Настася Филиповна.

Това мълчание е знаменателно и същевременно обяснимо: по замисъла на повестта двата образа са антиподи – ексцентричното, предизвикателно поведение на Настася Филиповна е безкрайно далеч от представата за кротост и смирение – а това е водещата идея в началното концепиране на образа на Кротката (нека отбележим и алтернативно възникналото заглавие „Запуганная“ („Наплашената“). В даден момент обаче концепцията на женския образ в повестта се променя или по-точно усложнява – без да загубва своята невинност, образът на Кротката се „втвърдява“, тя демонстрира характер, опърничавост и прояви на бунт (срв. частта „Кроткая бунтует“)[9] спрямо семейната философия на своя съпруг, а проявите на истерика, „дурная улыбка“ и святкащите очи вече директно я отнасят към поведенческия репертоар на Настася Филиповна. Но има един детайл в повестта, който слага край на предпазливите предположения за връзката между двата образа, защото цитатно е превнесен от романа „Идиот“ и се отнася до смъртта на двете героини. Това е мотивът за малкото количество изтекла кръв. Разказвачът от повестта пристига на местопроизшествието, минути след като съпругата му се е хвърлила от прозореца и си спомня:

> „Помню только того мещанина: он все кричал, что „с горстку крови изо рта вышло, с горстку, с горстку!“, и указывал мне тут же на камне“[10].

---

[8] *Ibid.*, с. 381-384.

[9] Ето как разказвачът представя промяната в образа на героинята: „она была совсем не в своем характере, можно даже сказать – в обратном характере: являлось существо буйное, нападающее, не могу сказать бесстыдное, но беспорядочное и само ищущее смятения.“ („това не беше тя, може дори да се каже, че показа противоположен характер, показа се като буйно, агресиивно същество, не бих казал безсрамно, но объркано и самò търсещо размирици.“) Цитирайки този откъс и подчертавайки израза „противоположен характер“, Б. Грифцов отбелязва, че това развитие на персонажа в противоположна посока представя „естетически закон на цялостното творчество на Достоевски“. (Борис Грифцов, Эстетический канон Достоевского В: Вопросы литературы, 2, 2005, с. 205).

[10] Повестта „Кротката“ се цитира по изданието „Ф. М. Достоевский, Полное собрание сочинений в тридцати томах, том XXIV, Ленинград, изд. „Наука“, 1982.

(„Помня само един занаятчия: той все викаше, че „една шепа кръв изтече от устата ѝ, една шепа, една шепа!“ и ми показваше тук на камъка“)[11].

И малко по-късно този детайл отново намира място в трескаво блъскащите се мисли на героя:

„И ведь как упала – ничего не размозжила, не сломала! Только одна эта „горстка крови“. Десертная ложка то есть. Внутренне сотрясение“.
(„И само как падна – нищо не сплеска, не счупи! Само тази „шепа кръв“. Тоест десертна лъжичка. Вътрешно сътресение.“)

Да сравним това място с аналогичния детайл от „Идиот“: Парфьон Рогожин разказва на княз Мишкин как е убил Настася Филиповна:

„И… и вот еще что мне чудно: совсем нож как бы на полтора… али даже на два вершка прошел… под самую левую грудь… а крови всего этак с пол-ложки столовой на рубашку вытекло; болше не было…. – Это, это, это – приподнался вдруг князь в ужасном волнении, – это, это я зняю, это я читал... это внутреннее излияние называется...“[12]
(„И… и ето какво още ми е чудно: ножът проникна на четири, дори на пет пръста под лявата ѝ гръд, а кръв само ей тъй половин супена лъжица изтече на нощницата, не повече… – Това, това, това – приповдигна се изведнъж князът ужасно развълнуван – това, това знам, това съм чел… това се нарича вътрешен кръвоизлив.“)[13]

Може да открием още един мотив, близък до тази сцена, който преминава от „Идиот“ в „Кротката“ – мотивът на наивното желание да не се разделяш с покойника, да не го погребваш. Ето как е в „Идиот“:

„Так пусть уж она теперь тут лежит, подле нас, подле меня и тебя…“
(Тъй че нека тя тук да лежи, до нас, до мен и до теб“) – казва Рогожин.
„- Да, да! – с жаром потвердил князь. – Значить, не признаваться и выносить не давать. – Н-ни за что! – решил князь, – ни-ни-ни!“
(„Да, да! – с жар потвърди князът. – Значи да не признаваме и да не даваме да я изнасят. – За н-нищо на света! – реши князът. В никакъв случай!)

---

[11] Преводът от руски на български език в цитираните откъси от двете произведения на Достоевски е мой (Р. К.).

[12] Романът „Идиот“ се цитира по изданието „Ф. М. Достевский, Полное собрание сочинений в тридцати томах, том VIII, Ленинград, изд. „Наука“, 1982.

[13] Странният избор на лъжица за определяне на количеството на кръвта поражда парадоксален двоен ефект на несъвместими внушения: раздвоението между омаловажаването на смъртта чрез представянето ѝ в понятията на кулинарното ежедневие и, от друга страна, болезнената, будеща отвращение представа за имплицитно вкусване на кръв.

А ето съответното място от „Кротката“:

„Странная мысль: если бы можно было не хоронить? Потому что если ее унесут, то… о нет, унести почти невозможно!“
(„Странна мисъл: ако можеше да не я погребват? Защото, ако я изнесат, тогава… о не, да я изнесат е почти невъзможно!“).

Един добросъвестен интертекстуален анализ може да се спре дотук и да извлече значения, които обогатяват четенето и на двете произведения. Двете произведения интерферират – те се наслагват едно върху друго и същевременно оттласкват и в това наслагване – отблъскване се поражда смисъл, който е незаменима „принадена стойност“ на интеретекстуалното четене. Например, въпросът за вината на разказвача от „Кротката“ през призмата на убийството на Рогожин придобива недмусмислено решение и над съмненията на героя за причината на смъртта на съпругата му ляга изобличаваща присъда. От друга страна, положена до разказвача от „Кротката“, постъпката на Рогожин започва да изглежда по-комплицирана, еднозначната ѝ острота се притъпява. И така, анализът би могъл да свърши тук. Да, но нашата задача е да открием „херменевтичната автотекстуалност“ у Достовски, затова продължаваме по-нататък.

Съпоставката между сходните детайли, свързани със смъртта на двете героини само констатира връзката, но не обяснява нейното възникване. Не обяснява и защо се променя концепцията за образа на Кротката от детински невинната и цялостна природа по посока към „инфернална“, по израза на Бахтин, атмосфера около образа на Настася Филиповна. Разбира се, въпросът „защо“ в литературата е рискован и шансът ни да получим точен отговор винаги изглежда съмнителен. И все пак, нека да поемем риска.

В опита си да обясня тази връзка ще въведа понятието *'разпръсната мотивна мрежа'*. Под това означение ще разбирам мотивна мрежа, чиито звена отстоят на значително разстояние едно от друго и са свързани с различни наративни ситуации. Връзката между мотивите не е очевидна и изпъкнала – тя е, така да се каже, нанесена с пунктир, имплицитна е и изисква да бъде дешифрирана. Взети поотделно и откъснати от конфигурацията, която изграждат, мотивите може да са на подпраговото ниво на запомняне и идентифициране, тяхната функция възниква чрез съвместното, „разпръснато“ така да се каже означаване. Обичайният интертекстуален анализ разчита повече на компактни мотивни мрежи, при които траекторията между звената-мотиви е по-къса и сигурна и разпознаваема на пръв поглед. В случая обект на изследване е по-трудно разпознавамата мотивна мрежа. И така, ще твърдя, че детайлът „половин супена лъжица кръв“ и нежеланието да се разделиш с тялото на покойника в романа „Идиот“ е част от разпръсната мотивна мрежа

и само при нейното възстановяване (при откриване на другите звена) може да се изясни мотивната връзка между двете литературни произведения.

Да се върнем в романа „Идиот“ петнадесетина страници по-назад преди мотива „половин супена лъжица кръв“ към сцената на бягството на Настася Филиповна с Рогожин пред самата венчавка с княз Мишкин. Ето съответното място от текста:

„Настася Филиповна поднялась, взглянула еще раз в зеркало, заметила, с „кривой улыбкой“, как передавал потом Келер, что она „бледна как мертвец, набожно поклонилась образу и вышла на крыльцо.“
„(Настася Филиповна стана, погледна се още веднъж в огледалото, отбеляза с „крива усмивка“, както по-късно разказваше Келер, че е „бледа като мъртвец“, набожно се поклони пред иконата и излезе на площадката“)

Следва реакцията на събралата се тълпа, викове на възхищение и подмятания. Текстът продължава:

„Уже отворились дверцы кареты, уже Келлер подал невесте руку, как вдруг она вскрикнула и бросилася с крыльца прямо в народ. Все провожающие ее оцепенели от изумления, толпа раздвинулась пред нею,…“
(„Вече се отвори вратата на каретата, вече Келер подаваше ръка на младоженката, когато изведнъж тя извика и се хвърли от площадката право в навалицата... Всички изпращачи се вцепениха от изумление, тълпата се разстъпи пред нея…“).

Връзката между тази сцена на бягство с мотива на кръвта е каузална, макар и непряко изразена и отместена във времето: крачката (скокът от площадката) е фатална, тя довежда, в крайна сметка, след ред събития, до смъртта на героинята. Звената на мотивната мрежа са: прекръстване пред икона, смъртна бледност, скок, тълпа, …кръв. Но това са звена и от мотивната верига, представяща самоубийството на героинята в повестта „Кротката“. Само че четена през призмата на „Идиот“ връзката между тези мотиви в повестта изглежда ускорена. Това, което е разделено във времето, и е неявно свързано, се събира, разпръснатата мотивна мрежа, така да се каже, се „свива“ в един неразчленим жест, в който причина и следствие се сливат в единна траектория – скокът завършва в смъртта.

Успоредното интертекстуално четене дава ключ към тълкуването на странни места в текста на „Идиот“. Майкъл Рифатер отбелязва, че в художествените творби се срещат места, които „се съпротивляват на дешифриране или чиято поява е трудно или невъзможно да бъде обяснена“[14]. Тяхното тълкуване се извършва чрез това, което Рифатер нарича „херменевтичен мо-

[14] Riffaterre, Michael, Hermeneutic Models, in Poetics Today, vol. 4/1, p. 8.

дел" – в частност друг текст, предлагащ „мисловна рамка или знакова система", подсказващ на читателя как и къде да търси решение"[15]. Следвайки тази терминология, може да кажем, че финалната сцена в „Кротката" представя херменевтичен модел на текстовите странности в сцената на бягството в романа „Идиот". Може да ни направи впечатление например като странен израз „бросилась прямо в народ", („хвърли се право в навалицата"), израз, който придава на скока някаква хиперболизирана, грандиозна траектория, отнасяща се всъщност за скок само от няколко стъпала, каквата е обичайната издигнатост на площадката („крыльцо") в руските къщи. Това се дължи на първо място на обстоятелството, че вместо очаквания глагол „прыгнула"(скочи) е употребен глаголът „бросилась", който носи коннотациите „самоотреченост", както и прякото значение „скок от високо място". Дължи се още на странната употреба на локатива *прямо в народ*, при твърде странното уточнение „прямо", което означава точност на прицелването, във всички случаи дистантно насочване и би било на място например, ако ставаше дума за скок с парашут. В израза „бросилась прямо в народ" думите казват повече от това, което изразявт в плана на видимостта. Ето още едно особено място в „Идиот", което, така да се каже, проявява антиципиращ афинитет към сюжета на „Кротката". По странен начин в сцената на бягството на Настася Филиповна, текстът е монтиран така, че позволява двойно четене – в скока от площадката е закодирана сякаш идеята за скок от прозорец. (Между другото любопитно е, че етимологията на думата „крыльцо" (площадка), съдържа идеята за бягство и летеж, например в латишки skriet – означава „бягам", „летя"). Нека се върнем към началото на вече цитираното изречение:

„Уже отворились дверцы кареты„уже Келлер подал невесте руку…"

Синхронизирането на двете действия и тяхната ситуационна обвързаност кара читателят да си представя Настася Филиповна пред вратата на каретата (която, да забележим, е стъклена), в готовност да мине през тази стъклена врата. Следва продължението на текста и изненадата:

„…как вдруг она вскрикнула и бросилась с крыльца…".

Оказва се, че Настася Филиповна е на друго място, не пред каретата, а на площадката, („крыльцо") но остава да действа подмолно, имплицитно представата за скок през остъклена врата (или прозорец). В романа „Идиот" сякаш латнетно е заложено онова, което ще се случи в повестта „Кротката". Четена през призмата на „Идиот", повестта „Кротката" действа като *семантичен усилвател*: скокът от ниско се превръща в падане отвисоко, почти

[15] *Ibid.*, p. 7.

ритуалният и неосъзнат поклон пред иконата се превръща в скачане с икона в ръцете, смъртната бледност (схващана в преносен смисъл) се превръща в буквална смъртнна бледност.

Художественото концепиране на повестта осъзнава тази връзка с „Идиот“ и се развива чрез внимателно паралелно четене на романа, потапя се в неговата атмосфера, като цитира редица негови места. Вече отбелязах мотивът на кръвта и нежеланието да се погребва тялото. Ето още един детайл, отнасящ се до сцената на бягството. И в романа, и в повестта тялото на героинята е заобиколено от тълпа. В романа героинята скача в тълпата, а в повестта тълпата се събира, като наобикаля падналото от прозореца тяло. Но има един детайл, който повестта с точна памет заимства от романа и го възпроизвежда в нов контекст – това е раздвижването, разтварянето на тълпата, за да направи място или даде път на този, чието движение е насочено към нея – подобно на концентрирания кръг, който във водата се образува около падналия камък: „толпа раздвинулась перед нею“(„тълрата се разстъпи пред нея“ – е казано за Настася Филиповна. А ето как е в „Кротката“:

„А тут толпа в наших воротах“ … „ все перед мной расступаются“.
(„А тук тълпа пред входа“…“всички ми правят път“).

И така фабулният финал на „Кротката“, подсказан от хрониката, асоциативно актуализира и припознава като своя прототипна ситуация сцената на бягството на Настася Филиповна от романа „Идиот“. Може да допуснем, че това актуализиране на сцената до голяма степен е причина за отклонение на образа от първоначалния замисъл. „Кротката“ заимства опорни текстови точки от романа „Идиот“, попада в обсега на неговата художествена аура. От своя страна, повестта, както вече стана дума, увеличава „гръмкостта“, експресията, „придава децибели“ на приглушени и на пръв поглед периферни детайли в сцената на бягството в романа „Идиот“. Ще поясня мисълта си. Скачането от площадката („крыльцо“) не е необходим, от фабулна гледна точка, мотив на бягството. Със същия успех героинята би могла да изчезне, смесвайки се в тълпата, или да се отклони под някакъв претекст от пътя си и т.н. Същото се отнася, в още по-голяма степен, за поклона пред иконата. Достоевски обаче очевидно е бил чувствителен към тези детайли и, както вече стана дума, е заложил в тях значения, които ненатрапливо, чрез полисемията, монтирането на двойно четене и контекстуално отместване на думите надхвърлят тяхната факултативност и периферност. Защо Достоевски е бил чувствителен към тези детайли?

Скачането от площадката и хвърлянето през прозореца са варианти на много важния за Достоевски мотив „прагова ситуация“, прекрачване на прага, в буквален и преносен смисъл, акт, чрез който се извършва прелом

в сюжета, изживява се криза, преминава се през границите на несъвместими, отнасящи се към различни „възможни светове“ ситуации... Изброявайки местата, където се извършва това прекрачване у Достоевски, Бахтин споменава „стълба“, „праг“, „площадка“. Те, по мнението на именития мислител, „получават значението на „точка“, където става *криза*, радикална смяна, неочакван прелом на съдбата, където се взимат решения, прекрачват забранена черта, обновяват се или загиват“[16]. Тези думи сякаш са написнани специално за разглежданите сцени в романа „Идиот“ и повестта „Кротката“. Д. Арбан, изследователка на праговите ситуации у Достоевски, пише, че „в него, [прага- бел. моя – Р. К], се съдържа заплахата за среща с онова отрицаемо, но неизбежно друго, което се таи в самия човек“[17]. Към праговата ситуация в разглежданите места в двете творби на Достоевски са приложими с известна адаптация и думите на В. Н. Топоров, отнасящи се до универсалните митопоетически схеми – решението на задача „в кризисна ситуация, когато организираното, предсказумо и „видимо“, космическо начало е заплашено да се превърне в деструктивно, непредсказуемо, („невидимо“), хаотично състояние“[18] (Топоров, 1973:227).

И така, по пътя към изграждането на своята художествена концепция, една творба влиза в дълбините на друга, разчита нейни съкровени послания и ги озвучава, изговаря ги със своя собствен глас. Това е гласът, обобщено казано, на херменевтичната автотекстуалност. Освен механизма на семантичното усилване, тя може да използва и други механизми – например механизма на експлициране на идеята, на завършване на предикативната траектория и др., но те вече са извън обсега на вниманието на настоящата статия.

---

[16] Бахтин, Михал, Проблеми на поетиката на Достоевски, София, изд. „Наука и изкуство“, 1976, с. 193.

[17] Арбан, Д., „Порог“ у Достоевского. In Достоевский, Материалы и исследования, т. 2, Ленинград, изд. „Наука“, 1976, с. 22.

[18] Топоров, В. Н., О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления. In: Jan van der Eng, Mojmir Grygar (eds) Structure of Texts and Semiotics of Culture, The Hague, Mouton, 1973, p. 227.

Библиография:

АРБАН, Д., „Порог“ у Достоевского. В: Достоевский, Материалы и иссльведования. Т. 2, Ленинград, изд. „Наука“, 1976.

БАХТИН, Михаил, Проблеми на поетиката на Достоевски. София, изд. „Наука и изкуство“, 1976.

BLOOM, Harold, The Anxiety of Unfluence : A Theory of Poetry, New York : Oxford University Press, 1973.

ГРИФЦОВ, Борис, Эстетический канон Достоевского, In Вопросы литературы, 2, 2005.

DÄLLENBACH, Lucien, Intertexte et autotexte – Poétique, 27, 1976.

ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М., Полное собрание сочинений в тридцати томах. Ленинград, издательство „Наука“, Ленинград, 1982.

GENETTE, Gerard, Palimpsestes. La littérature au second degré. Éd. Du Seuil, Paris. 1982.

RIFFATERRE, Michael, Hermeneutic Models – Poetics Today, vol. 4/1., 1983.

СМИРНОВ, Игорь, Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака, In Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 17, 1985.

STIERLE, Karlheinz, Werk und Intertextualität. In: Wolf Schmid und Wolf-Dieter Stempel (Hrsg.) Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11, 1985.

ТОПОРОВ, В. Н., О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления. In: Jan van der Eng, Mojmir Grygar (eds.) Structure of Texts and Semiotics of Culture, The Hague: Mouton, 1973.

Фикционалната биография в немскоезичната литература и феминистичното мислене през последните десетилетия на XX век*

Майа РАЗБОЙНИКОВА-ФРАТЕВА
Софийски университет

В немскоезичната литература от края на 70-те години прави впечатление нарасналият брой на биографични текстове, които не само са написани от жени, но и поставят в центъра на вниманието друга жена от отминал период. Ако говорим с терминологията на 70-те години, в тези текстове имаме работа par exellence с т.н. „женска литература". По най-разпространената, макар и опростяваща феномена дефиниция, женската литература е литература писана от жени и за жени. Без да дискутираме на това място генезиса и различните дефиниции на понятието за „женска литература" нека посочим, че отдаваме предпочитание на становището на Зигрид Вайгел, според което „женската литература" представлява дискурсивно събитие, свързано с възраждането на женското движение през 70-те години. Анализираните от Вайгел дефиниции всъщност посягат към традиционните практики на изключване и влизат в противоречие с основни искания на женското движение (Weigel 1989, 22). Когато понятието се използва за целите на литературната история, то се поставя в услуга на канонизацията, отричана всъщност от феминистичната теория и литературознание. Текстовете, писани от жени, придобиват смисъл на „женска литература" (Frauenliteratur) в Германия единствено на фона на наслагването на интернационалния политически дискурс на новото женско движение, феминистичния теоретичен и академичен дискурс, преводната литература от жени, свързани с женското движение, късното преоткриването на някои авторки от 60-те години (напр. Ингеборг Бахман, Марлин Хаусхофер), които биографично не са обвързани с женското движение. Първоначално понятието назовава една липса, която следва да

* Тази проблематика е подробно изследвана в хабилитационния труд на авторката, тук представяме за първи път на български език някои основни тези, развити и обогатени.

бъде запълнена. Разраствайки се постепенно в дискурс, „женската литература“ започва на свой ред да влияе на другите дискурси, включително на литературния и литературно-критическия. Бихме обобщили, че дискурсът на „женската литература“ се вписва в по-общия феминистичен дискурс от последните десетилетия на XX век.

Както стана ясно, в споделяното от нас схващане понятието „женска литература“ не може да има описателен характер по отношение на литературните текстове. Затова и не може да бъде използвано като инструмент в настоящето изследване на биографични фикционални текстове, писани от жени. Нашата задача е да проверим доколко и по какъв начин тези текстове на свой ред са обвързани с обществото явление наречено „женско движение“ и доколко и по какъв начин са моделирани от феминистичния дискурс и обратното, участват в неговото моделиране.

За целта най-напред накратко и ретроспективно ще припомним етапите в развитието на женското движение и теоретичното му осмисляне. Това припомняне е важно, тъй като то съставлява дискурсивния фон на явленията, които са предмет на изследването. Като втора стъпка ще изложим наблюденията си върху някои фикционални биографични текстове, като пропуснем дефинициите за биографичен текст, разположени в полето между историческата и литературната наука[1].

Както е известно „новото женско движение“ започва през 60-те години в САЩ и много бързо се превръща в международно явление. То се характеризира с подчертано анти-институционалния си характер и преследва конкретни политически цели, свързани с еманципацията на жените. Издигнатите лозунги за равенство между половете отхвърлят представата за природно заложеното неравенство. В документите на движението все още безпроблемно и недиференцирано се говори за „жената“. „Жената“ бива призована да преодолее полово обвързаното разделение между „личното“ и „общественото“ и да се превърне в субект на собствената си история.

Хвърляйки поглед назад, днес можем отчетливо да различим следните фази в развитието на женското движение:

„То започва около 1970 г. с фазата на политическите и идеологично-критичните дискусии, протестите и демонстрациите. В малки, възникващи на най-ниското ниво групи, става дума за самоосъзнаването на жените. През средата на 70-те години следва фазата на проектите, в които се планират и осъществяват феминистичните институции, които днес отчасти са толкова добре познати и приети, че никой не си спомня за това, как са възникнали. (...) Паралелно с тази фаза на проектите протича и диференцирането на дви-

[1] По този въпрос срв. Maja Razbojnikova-Frateva: „Fiktionale Frauenbiographien in der Gegenwartsliteratur. Das Reden vom Geschlecht“ in Text hinter dem Text. Berlin: trafo 2003.

жението в различни идеологически посоки. Възникват култът към новата женственост, майчинство или женска религиозност; възникват безброй културни феминизми, в които жените смятат, че откриват същността си независимо от определената им такава от съществуващата култура. Многопосочното развитие беше тясно обвързано с постепенното институционализиране на женското движение; едва публичното признаване на най-важните цели на еманципацията създаде свободни пространства вътре в самото движение, в които можеше да се осъществи отвръщането от непосредствената политическа агитация навън и да се концентрира вниманието върху самите себе си и собствените, предполагаемо затрупани или затруднявани в проявяването си креативни способности, сили и възможности." (Ossinski, 33)

В една трета фаза вече наблюдаваме разделянето и взаимното отдалечаване на политическия феминизъм от една страна и културните феминизми от друга. Важно е да отбележим, че политическият феминизъм постепенно губи инерция, докато културният феминизъм се обогатява с все повече перспективи и полета за изява.

Като се абстрахираме от многобройните и разнообразни детайли и постижения на политическия и теоретичния феминизъм, неговият най-голям принос се състои в това, че тръгвайки от „женския въпрос" той подготви дискусионно пространство за въпросите на пола и за поставянето на всички онези проблеми, които впоследствие теоретично се центрираха около понятието *gender*.

В Германия конструкцията *sex/gender* и рязката критика на Джудит Бътлър, реципирана с известно закъснение, провокира разгорещени дебати и множество публикации, което в крайна сметка доведе до въвеждането и институционализирането на „изследванията върху пола" в много дисциплини и университети. На много места бяха институционализирани т.н. *gender studies* като част от изследванията върху културата. Вече не ставаше дума за

„конкретно политическото и просветителско освобождение на жената, съдържащо и критика на идеологиите, от фактически съществуващи дискриминационни отношения, а за историческо и системно разкриване на културната конструираност на пола." (Ossinski 107)

Отношенията между половете, независимо дали ги поставяме в рамката на парадигмата за еднаквостта или за различието, се разглеждат като социални конструкции. Феминистичната позиция е една от многото възможни при разглеждането на отношенията между половете, тя самата е исторически продукт, поради което универсалистките теории са погрешен ориентир, а феминизмът като понятие възвръща еманципаторско-политическото си съдържание.

В този контекст особено важни са изследванията на няколко немски философки и социоложки: Андреа Майхофер, Ангелика Витерер, Регина

Гилдемайстер, Корнелиа Хаузер и др. Те се концентрират върху „пола като начин на съществуване“ (Maihofer) и двуполовия модел, в който основно съществуват жените и мъжете (Witterer, Gildemeister). Системата *sex-gender* не се разглежда като опозиция, а като динамично отношение. За Майхофер това отношение произвежда конкретни социо-културно дефинирани начини на съществуване, а двуполовият модел е именно един променлив и вариативен начин на съществуване. Моделът дава възможност да се разглежда представата за пола като исторически възникнала и дискурсивно повлияна и обратно, да се види връзката му спрямо други исторически възникнали социални и културни феномени (власт, изкуство, литература). Полът като променлива категория, която маркира начина на съществуване на хората в определен исторически период и в определена култура, може да представлява широката основа, на която да се разглеждат политически феномени (напр. женското движение) или теоретични конструкции (хипотезите за еднаквостта и различието). Тази категория няма пред вид *sex* (биологичен пол) в опозицията му спрямо *gender* (полова идентичност, социален пол), а повторното им събиране с или без паралела между sex и gender. „Полът“ е начинът на съществуване. Във всяка епоха се формира и определен „хегемониален дискурс за пола“ (Maihofer). Наличието на хегемониален пол може да определи съдържанието на хегемониалния дискурс за пола. В конкретния хегемониален дискурс може да се установи и хегемония на определени отношения между половете. В този смисъл Корнелия Хаузер говори и за „хетеросексуалност като господстваща идеология“. Моделът на Майхофер дава възможност за изследване на властовите механизми в тяхната връзка с хегемониалния дискурс за пола, така също за изследване на момента на заличаване на следата на властовия механизъм чрез възпроизвеждането на отношенията между половете.

Гилдемайстер и Витерер[2] работят с така наречената нулева хипотеза, според която не съществува природен закон на двуполовостта, тя също е културна конструкция. Техните тези се вписват в изследователското поле на Уест/Цимерман и теорията за „doing gender“, като едва в този процес на „doing gender“ разликата между половете се превръща в „естествен“ факт. В горепосочените изследователски проекти разпадането на паралелността между *sex* и *gender* и теорията за двуполовостта взаимно се захранват.

Биографичните текстове, които ще ни интересуват, са писани от жени и се обръщат към живота на други жени. В търсенето на връзката с феминистичния дискурс за нас ще бъде от значение, как и доколко в биографичния

[2] Gildemeister, Regine /Witterer, Angelika (1992): Wie Geschlechter gemacht werden. В: Knapp, Gudrun-Axeli / Witterer, Angelika (Hg.): Traditionen.Brüche. Freiburg in B., S.201-253; интервю с проф. Гилдемайстер, http://www.frauen-aktiv.de/aktiv/8/seite7.php, 2000 г.

текст се появява актуалният дискурс за половете, как този дискурс се пресича със същия дискурс от епохата на биографизираното лице, как се наслагва говоренето за пола като начин на живот за биографката и нейната фикционална героиня, как се проявява нормиращата и дисциплинираща роля на хегемониалния дискурс за пола.

Според нашата хипотеза и в дискурса за пола като част от феминистичния дискурс, функционира дисциплината, наложена от реда на дискурса. Възникването и развитието на феминистично ориентирания дискурс на пола може да се обезсмисли изцяло, ако остане нерефлектирана способността на този дискурс да обезврежда напреженията и противоречията, които пречат установения ред между половете да продължи да гарантира функционирането и репродуцирането на обществените схеми. В биографиите на жени, писани от жени, в ясен вид се вижда работата на актуалния дискурс за пола (възникнал в хода на новото женско движения) върху самия себе си.

От предварителния анализ на множество биографични текстове, възникнали от седемдесетте години до края на XX век, се очертават няколко типа отношения между биографката и биографизираната жена и няколко модела на оформяне на текстовете: фикционални (или литературни) биографии, т.е. текстове, които се саморефлектират едновременно като биографични и като фикционални, повдигайки претенцията да бъдат както достоверни, така и измислени. Втора група образуват романовите биографии, следва групата на измислените житейски истории, групирани около исторически действителна личност, и групата на „изчезващите" биографии, текстове, в които биографичното е сведено до достоверността на името, житейската история не се реконструира, само отделни сегменти от история, които нямат претенцията да бъдат достоверни, натрупват текстовия корпус. Така групираните текстове онагледяват едно движение, което тръгва от пълнотата на биографичния детайл, съчетана с пълнота на хармонизираната фикция, през пълнотата на фикцията, която разтваря и си служи с биографичните детайли, през обръщането на съотношението между биографична достоверност и фикционалност в полза на фикционалното до почти пълното изчезване на биографизираната жена и редуцирането на житейската ѝ история до едно име и някои (евентуално общоизвестни, тоест само асоциирани от текста) обстоятелства.

Пример за биография, афишираща обаче своята фикционалност, е текстът на Зигрид Дам, *Корнелия Гьоте*. Без да крие усещането си за близост между себе си и Корнелия Гьоте, Зигрид Дам се съсредоточава върху постепенното заличаване на Корнелия в невъзможността да практикува жизнения идеал, заложен от двамата ѝ възпитатели, бащата и прочутия ѝ брат. Корнелия през погледа на Зигрид Дам е експеримент, обречен на неуспех, проведен със съзнанието за тази обреченост. Хегемониалният дискурс не допуска мисленето на жената като самостоятелна и равнопоставена креативна лич-

ност, макар че възпитанието на Корнелия я насърчава именно в такава посока. Приземяването в общоприетите модели на съществуването като жена я поставя пред алтернативата да избере за себе си някоя от допустимите възможности. Тя избира модела на „боледуващата жена", зад прикритието на болестта продължава да се изплъзва от нормите, което завършва с краха на брака ѝ и физическия ѝ край. За Зигрид Дам очевидно интерес представлява точно възможността за изплъзването от нормата. Опитът ѝ с еклектичния модел на социалистическия дискурс за пола, в частност за жената, я кара да повтаря под формата на текст живота на Корнелия. Биографията е разказана така, че при силното размиване на границата между автор и биографизирана личност автобиографичният ефект не може да остане незабелязан. Казано с Ева Майер (Meyer), биографичното мислене винаги наподобява своеобразно изучаване на живота чрез повторение. Това сложно отваряне на границите и наслагване на дискурси не е цел в текста на Карола Щерн *Животът на Рахел Фарнхаген. Текстът на сърцето ми*. Още в началото биографизираната Рахел Фарнхаген е префигурирана в положителен пример за женска еманципация. Тогавашният и днешният дискурс за пола са приравнени един към друг. Опозициите, от които Рахел търси път, безгрижно са репродуцирани от нейната биографка, настанила се удобно като наблюдател в епохата на Рахел и взела със себе си цял набор от представи и дискурси, с които подхожда към една чужда и отдалечена от тях епоха. Фикционалните моменти обслужват собствения еманципационен дискурс на Щерн и правят невъзможно взаимното отражение на дискурсите и пречупването им в техните критични точки.

Независимо от разликите обаче и двата текста са реконструиращи биографии, които все повече разчитат на фикционалното. И двете са написани с патоса на женските изследвания от 70-те години и боравят несмущавано с категорията на женския опит, разбирана като идентична и общодостъпна. В текста на Дам, който разкрива драматичната невъзможност на женския субект, прозира и един текст отвъд текста, който говори за дисциплиниращата роля на пола като начин на живот.

Дискурсът за пола присъства като фон и изходна мотивация в биографията от Карола Щерн. Той определя непременното желание Рахел да бъде превърната в предшественичка на съвременната еманципирана жена. Позицията на Зигрид Дам като биографката ни се струва по-продуктивна и адекватна на времето, защото в нея тотализацията и създаването на парадигми са заместени от мисленето на варианти и възможности, също и във връзка с пола като начин на съществуване.

Различни отношения между биографка и героиня в романовите биографии разкриват три романа: Ангелика Мехтел – *Принципалката*, Ренате Файл – *Идилия с професор* и Сибиле Кнаус – *Ах Елиза или любовта е самотна сделка*. Първият роман разказва за прочутата директорка на театрална

трупа и актриса от времето на Просвещението, Каролине Нойбер. Името на Нойбер се свързва с това на Готшед и просветителските реформи в репертоара и начина на игра на странстващите театри в Германия. Ренате Файл избира своята героиня също от тази епоха, тя разказва за Виктория Готшед, съпруга на споменатия просветител Готшед, наричан от съвременниците си „литературен папа". Сибиле Кнаус извежда от забравата жената, която дълги години стои в сянката на Фридрих Хебел, но която решително го подкрепя по време на неговото следване и в първите му литературни изяви. Известният вече Хебел прекратява връзката, от която има 2 деца, и сключва брак с известна и богата актриса във Виена. Трите биографизирани жени имат различно присъствие във времето, в което живеят. Своя диря оставя единствено Каролине Нойбер, другите две са представителки на така наречените „музи" или „съпруги на велики мъже", т.е. фактът, че за тях изобщо има някакви сведения, които да могат да бъдат биографично обработени, се дължи на известността на мъжете им. Разказването и в трите романа се стреми към биографична реконструкция. Във фикционалната им тъкан историческите данни са споени в едно цяло, което подлежи на разказване. Впечатлението е за пълнота на детайлите и вътрешна логика в образите. Но и тук изображението постепенно функционализира героините по посока на очакванията на женското движение. При Кнаус присъства твърде натрапчиво непрестанното позоваване на „сестринското" отношение между жените, което би позволило и ние днес да изпитваме чувствата на Елизе Ленсинг. В този текст войната между половете е непрекъснат сюжет, с което романът наистина се вмества в актуалния феминистичен дискурс през 70-те години на XX век. Точно такива сигнали биват рефлектирани от рецензентите, в резултат на което и при трите романа наблюдаваме една и съща реакция при излизането им: те единодушно биват разглеждани на фона на женското движение и феминистичната теория. Текстът и рецензентът се движат в един общ дискурс, свързан с жените и пола. Феминизмът от втората половина на XX век трудно може да си осигури експлицитен достъп в разглежданите биографични романи, въпреки това рецензентите разчитат текстовете като еманципаторски тежнения или като разчистване на сметки с патриархалния ред. Феминизмът и поддържаният от него актуален дискурс на пола се превръщат в хегемониален дискурс при рецепцията на текстовете. Прибързаната идентификация с биографираните жени, твърде старателното им редуциране до известни или предпочитани модели на женското, до феминистични тези и теории, пречат обаче да се прочете и чуе онзи текст отвъд текста, който се конституира и присъства точно в момента, когато поискаме да чуем какво казва експлицитният текст по въпросите за женското, половите идентичности и модели на поведение. Когато започнем да търсим наслагванията между различни дискурси за пола, откриваме и насилствено присъствие на съвременния дис-

курс за сметка на отминалия. Точно в този момент във всеки от трите текста се проявяват и специфични самокоректури (при Мехтел това е структурата на текста, при Файл тази роля поемат ироничните прегъвания). Тези самокоректури отварят място за текста отвъд текста, който полемизира срещу общоприетите тези на женското движение и ранните призиви за еманципиране и утвърждаване на женския субект, подлагайки на съмнение именно тяхната склонност сами да застинат в норма и канон. Текстът отвъд текста е субверзивен елемент от тъканта на романа, целящ се именно в говоренето за пола като проява на онази част от феминистичния дискурс, която е абсорбирана междувременно от хегемониалния дискурс за половете. Вътрешното му разграждане винаги има някакво отношение към женската сексуалност и по този начин текстовете отново попадат в съвременния дискурс за половете и разпространената през 70-те и 80-те години теза за субверсивната сила на женската сексуалност, кулминираща в очакването нейната освободеност да доведе до възникването на автентичния женски субект. Изследването на Андреа Бюрман (цитирано по Raab 1998), обаче доказва, че подобни очаквания и практики водят единствено до процедури на изключване и репродукция на съществуващите властови механизми. Бюрман потвърждава тезата на Мишел Фуко, че по принцип сексуалността не притежава субверзивно качество по отношение на нормата и властта. Разгледаните от нас текстове доказват, че сексуалността, освободена и изживяна, не води и до постигане на поставената като цел женска идентичност. Освободената женска сексуалност е част от един идеал за женското, който на свой ред се превръща в норма и предписание. Текстът отвъд биографичния текст, прочетен в контекста на съвременния дискурс на половете, тече паралелно или изпреварващо спрямо своя теоретичен вариант. На фона на анализа на властта и сексуалността във философията на Мишел Фуко говоренето за пола се вписва в механизмите на дисциплинирането на половете. Възроптаването срещу хегемониалния дискурс за пола, самото говорене за пола може да бъде разглеждано като механизъм за възстановяване на реда и дисциплината на половете.

Групата на съчинените житейски истории, структурирани около реално име, може да бъде описана с текстовете на Карин Решке *Преследвана от щастие. Записките на Хенриете Фогел* и на Бригите Струцик *Каролине под дървото на свободата*. Първият текст съчинява живота на Хенриете Фогел, жената с която Хайнрих фон Клайст се самоубива на брега на Клайнер Ванзее, а вторият свободно борави с различни факти от живота на интелектуалната и скандална Каролине Шлегел-Шелинг.

Характерното при Карин Решке е, че тя конструира една напълно изкуствена фигура, на която биографичните елементи придават вид на реконструирана и автентична житейска история. Точно там обаче, където фикцията в текста преобладава, се чува по-ясно онзи текст отвъд текста, който отчет-

ливо дискутира съвременния дискурс на пола. Обратното, там където преобладават документално-биографичните моменти говоренето за това става твърде показно и плакатно. Авторката целенасочено създава аурата на автентичното, като по този начин исторически разширява границата на женския опит, категория, която има особено значение за нея. Не става дума за женския опит в задължителността на неговата негативност, нито за женска солидарност с „жената-жертва". Изкуствената фигура на Хенриете служи по-скоро да бъдат поставени под въпрос радикалният начин, по който на моменти се води феминистичната дискусия и претенциите на феминистичния дискурс за общовалидност. Във фикцията и фантазията стават възможни виждания, които теоретичният дискурс на феминизма тематизира едва в дебата около понятието *gender* и в конструкцията на двуполовостта. Текстът изпреварва развитието на феминистичния дискурс, като представя не само дисциплиниращата роля на представите за женско и женствено, но и задължителността на хетеросексуалния ред.

Каролине на Бригите Струцик еднозначно извежда на преден план отново един дискурс за пола и жената, който, както това се случва при Зигрид Дам, носи белезите на социалистическото говорене. Каролине е жената-субект на собствения си живот, неуморимо издържлива, последователна, отговорна, умна, весела и духовита. Това съвършенство съответства на идеалното и лицемерно клише за жената, пропагандирано от социалистическата държава. Макар че по време на създаването на текста феминистичната теория на Запад вече е разкрила проблематичното и двупластовото в литературните образи и клишетата за женското и женствеността, текстът е отвъд подобни проблематизации, той е ангажиран в репродуцирането на представи за жената като част от един официален, макар и не експлицитно упоменат, дискурс за половете.

Бригите Струцик нееднократно споменава, че добре познава Каролине, и това е особено важно: да познаваш въплъщението на идеала е доказателство, че той може да бъде живян и практикуван. В този смисъл Каролине е функционализирана и впрегната не само в обслужването на клишетата, тя е доказателството за неоспоримостта на дискурса. Цялата пресилена еднозначност на Каролине все повече редуцира шансовете на героинята да бъде разглеждана наистина като автентична фигура, тя също се превръща в конструкция, инспирирана изцяло от господстващия дискурс за пола като част от държавната идеология.

Пример за така наречените от нас „изчезващи" авторбиографии е текстът на Риа Ендрес *Милена отговаря* с подзаглавието *Едно писмо*. За читателя, който има нужда от още подсказване при двете сигнални думи – Милена и писмо, още на първата страница става дума за железопътната отсечка Виена-Прага и многократно пътуващия по нея Франц Кафка. Много скоро става

ясно обаче, че биографично обезпечените данни, документалните моменти в този текст ще влязат в симбиоза с нереалното и фантастичното. Перспективата на разказване се сменя спонтанно в средата на изреченията. Лицето, което стои зад личното местоимение „аз", е ту историческата Милена Йесенска, журналистка, преводачка и политически активна личност, загинала в концентрационен лагер по време на Втората световна война, ту глас, говорещ от отвъдното и рефлектиращ връзката с Кафка, но и собствената си смърт. Във втората част на текста зад „аз" се крие „пишеща", водеща си бележки жена по време на пътуване, това може да бъде както Милена, така и биографката. Времето също не протича хронологично, кулисите са ту от 20-те, ту от 60-те години на XX век. Постепенно от различните секвенции на текста (откъси от писмо, пътни бележки, спомени) се реконструират основни моменти от живота на Милена Йесенска. Разпокъсаното в текста „писмо" неизменно коментира предишните писма, кореспонденцията между Кафка и Милена, която съдържа може би най-забележителната проза на немски език. Идентификацията между „аз" и „Милена" не спомага за автентичността на казваното, напротив, Милена като биографирано лице все повече се използва от възможността да стане обект на някакво безапелационно и окончателно твърдение. В нито един от досега разгледаните биографични текстове не е подлагана така интензивно на съмнение принципната възможност да се напише биография. Липсват всякакви познати и известни биографични разказвачески модели, липсва кохерентната история на едно съществуване, заключено между датите на началото и края, женската фигура в текста не подканва към идентификация, тя не може да бъде четена нито като жертва, нито като пример за успялата по пътя на своето превръщане в субект жена. Текстът виртуозно се опазва от опасността да превърне съдбата на друга жена в обект на любопитство или на познание и така ѝ дава неограничено право на индивидуалност и идентичност. Тази книга заема специфично място сред многобройните публикации на жени-писателки от 80-те години. Тя отхвърля колонизиращия жест, често наблюдаван, когато един автор/ка пристъпва към живота на друг човек, и не желае да използва за свои цели биографираната фигура. Субектите „аз" и „Милена" не са конституирани чрез маркирането на граници, те са напълно освободени от граници и преминават един в друг. В текста са разиграни жанрове, които носят стигмата на класифициране по полов признак: типично „женския" жанр на писмото и типично „мъжкия" жанр на биографията. Така и на това ниво се разграждат граници без да се постулират нови правила.

При всички досега изброени текстове реакциите на критиката могат да бъдат съпоставени: прибягва се към най-разпространените клишета свързани с ранната фаза на новото женско движение. Очевидно е, че общественото съзнание, представлявано в случая от често многобройните рецензии, е

останало затворено за противоречивите дискусии във феминистичния дискурс. Тоест, феминистичният дискурс придобива някакво значение и става определящ по отношение на други дискурси единствено в частта си, която припокрива един все още хегемониален дискурс на пола, в който половите идентичности са предзададени, биологично неоспорими и йерархично структурирани. По-диференциран прочит на текстовете се наблюдава там, където рецензентът по друг повод е бил изкушен от феминистичното мислене (например, в рецензията на Марлиз Йанц върху текста на Карин Решке). Обикновено тези рецензенти на свой ред са жени, като тук не може да се изключи вероятността, собствените им феминистични категории да се превърнат в призмата, през която се чете текстът. Говоренето за пола обаче продължава в един текст отвъд текста и не може да бъде предполагано като авторова интенция, то представлява по-скоро ефект от взаимните влияния, отражения и битки на хегемониалния и феминистичния дискурс за пола, на дифиренциациите вътре във феминистичния дискурс и на съпротивата срещу него. В този смисъл говоренето за пола в текста отвъд текста може спокойно да остане съпътстващ и неразбираем шум, както доказват рецензиите на обсъжданите текстове. Това говорене ние чухме като напомняне за способността на хегемонията да си присвоява съпротивите и по този начин да се променя като си остава същата.

Библиография:

Разглеждани литературни текстове:

DAMM, Sigrid: Cornelia Goethe. Frankfurt Main und Leipzig, Insel Verlag, 1992.
ENDRES, Ria: Milena antwortet. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag, 1982.
FEYL, Renate: Idylle mit Professor. Berlin, Verlag Neues Leben, 1986.
KNAUS, Sibylle: Ach Elise oder Lieben ist ein einsames Geschäft. Hamburg, Hoffmann und Campe, 1981.
MECHTEL, Angelika: Die Prinzipalin. Frankfurt Main, Fischer Verlag, 1997.
RESCHKE, Karin: Verfolgte des Glücks. Berlin, RotbuchVerlag, 1984.
STERN, Carola: Der Text meines Herzens. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag, 1996.
STRUZYK, Brigitte: Caroline unterm Freiheitsbaum. Berlin und Weimar, Aufbau Verlag, 1988.

Вторична литература:

1. BECKER-SCHMIDT, Regina/ KNAPP, Gudrun-Axeli: Feministische Theorien. Zur Einführung. Junius, Hamburg, 2001.
2. BRAUN, Christa von/ STEPHAN, Inge: Gender@Wissen. Ein Handbuchder gender-Theorien, Köln, Böhlau, 2005.
3. BUBLITZ, Hannelore: Judith Butler. Zur Einführung. Hamburg, Junius, 2002.
4. BUTLER, Juduth: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt Main, Suhrkamp, 1991.

5. BUTLER, Judith: Körper von Gewicht. Frankfurt Main, Suhrkamp, 1997.
6. DREYFUS, Hubert/ RABINOW, Paul: Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik, Weinheim, 1994.
7. FOUCAULT, Michel: Die Ordnung der Dinge. Frankfurt Main. Suhrkamp, 1971.
8. Ders.: Die Archäologie des Wissens. Frankfurt Main, Suhrkamp, 1973.
9. Ders.: Die Ordnung des Diskurses. München, Hanser, 1974.
10. Ders.: Von der Subversion des Wissens. Frankfurt Main, Fischer, 1974.
11. Ders.: Dispositive der Macht. Berlin, Merve, 1978.
12. Ders.: Überwachen und Strafen. Frankfurt Main, Suhrkamp, 1997.
13. ФУКО, Мишел: „История на сексуалността": in Волята за знание, Плевен, ЕА, 1993.
14. ФУКО, Мишел: „История на сексуалността": in Употребата на удоволствията. Плевен, ЕА, 1994.
15. GILDEMEISTER, Regine /WITTERER, Angelika: Wie Geschlechter gemacht werden. in Knapp, Gudrun-Axeli / Witterer, Angelika (Hg.): Traditionen. Brüche. Freiburg in B., 1992, S. 201-253.
16. HAUSER, Kornelia (Hg.): Viele Orte. Überall. Feminismus in Bewegung, Berlin, Hamburg, Argument, 1987.
17. HAUSER, Kornelia: „Soziales Geschlecht und unbewußte Gesellschaft". in dies. (Hg.): Viele Orte. Überall. Berlin, Hamburg, Argument, 1987, S. 42-60.
18. HAUSER, Kornelia: „Die Kategorie 'gender' in soziologischer Perspektive". in Das Argument (216), 1996, S. 491-504.
19. JANZ, Marlies: Karin Rescke: „Verfolgte des Glücks". in Arbitrium, Zeitschrift für Rezensionen zur germanistischen Literaturwissenschaft. München, 1984, S. 215-217.
20. KNAPP, Gudrun-Axeli / WITTERER, Angelika (Hg.): Traditionen. Brüche. Freiburg, in B., 1992.
21. LINDHOFF, Lena: Einführung in die feministische Literaturtheorie. Stuttgart, Metzler, 1995.
22. MAIHOFER, Andrea: Geschlecht als Existenzweise. Frankfurt Main, Helmer, 1995.
23. MOGGE-GROTJAHN, Hildegard: Gender, Sex und Gender Studies. Freiburg in Breigau, Lambertus, 2004.
24. OSSINSKI, Jutta: Einführung in die feministische Literaturwissenschaft. Berlin, Erich Schmidt, 1998.
25. RAAB, Heike: Foucault und der feministische Poststrukturalismus, Dortmund, Edition ebersbach, 1998.
26. WEIGEL, Sigrid: Die Stimme der Medusa. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1989.
27. WECKERT, Anja / WISCHERMANN, Ulla (Hrsg.): Das Jahrhundert des Feminismus. Streifzüge durch nationale und internationale Bewegungen und Theorien. Königstein, Taunus, 2006.
28. WOBBE, Theresa / LINDEMANN, Gesa (Hg.): Denkachsen. Zur theoretischen und institutionellen Rede vom Geschlecht. Frankfurt Main, Suhrkamp, 1994.

Домът и прагът
(за ролята на предговора към лирическа книга)

Миряна ЯНАКИЕВА
Институт за литература
при Българската академия на науките

Лириката живее по различни начини. Един от тях е книгата, лирическата книга, за която на български имаме добрата дума стихосбирка. Съставянето на стихосбирка, независимо дали от свои или от чужди стихотворения, е трудна работа. Сравнима е с подреждането на дом. Уютът на дома е свързан с чувството, че всяка вещ в него е „на мястото си", макар никога да не можем да обясним откъде знаем, че именно това е „нейното" място. Но и най-уверено застаналите по своите места вещи, колкото и да са красиви или удобни, още не са домът. Той е в нещо друго, което усещаме със самото прекрачване на прага. То одухотворява дори най-баналния от предметите и е причината всичко в домашната подредба – от най-битово всекидневното до най-декоративното да изглежда взимосвързано. Всяка от вещите носи някакво излъчване благодарение не толкова на самата себе си, колкото на това, че е станала част именно от този дом и е пропита с неговия дух, за чието оживяване същевременно и тя е допринесла.

По подобен начин *са* и *не са* самодостатъчни отделните стихотворения в една стихосбирка, където всяко от тях е съзвучно със собственото си настроение и затворено в собствената си мисъл, но също така споделя с останалите общия дух на книгата.

Едва ли метафората за книгата като дом е особено оригинална, но и не винаги е нужно метафорите да се отличават с оригиналност. Понякога чрез тях нещата, за които се опитваме да говорим, просто стават поне малко по-ясни. Както е ясно например защо Жерар Женет, отново в духа на някак закономерната аналогия между литературното произведение и постройката, сградата, дома, нарича *прагове* (*seuils*) всички „съпътстващи" произведението текстове, които имат предназначението да въвеждат към него, да подготвят за него и смислово да си взаимодействат с него.

Предговорът (когато има такъв) несъмнено може да бъде оприличен на праг или вход към дадена лирическа книга поради началното място, което заема в нея. Много често обаче предговорът се чете (ако изобщо се чете), след като са прочетени стихотворенията, съставящи книгата. Както остроумно отбелязва Антоан Компаньон, обществото изглежда би могло да се раздели на хора, които четат предговора *преди* и на такива, които го четат *след* самото литературно произведение, без, разбира се, да се броят тези, които четат единствено произведението и другите, които може би четат единствено предговора.[1]

Настоящата статия споделя гледната точка на тези, които се стремят да четат и едното, и другото, и им е интересно да осмислят по-задълбочено въздействието на предговора върху тяхното възприятие за самото предговорено произведение. Нужно е и уточнението, че тук ще става въпрос за ролята на предговора само към стихосбирка, а не към роман например и само в случаите, когато автор на предговора е не самият поет, а някой друг.

Книгата, във връзка с която напоследък беше възродено любопитството ми към този въпрос, е сборникът със стихотворения на швейцарския поет Филип Жакоте, включен в колекцията *Poésie* на издателство „Галимар".[2] В него са подбрани стихотворения, писани в периода от 1946 до 1967 г. Предговорът е от Жан Старобински. За отбелязване е, че други сборници с избрани творби на поети от същата поредица на авторитетното издателство не съдържат предговори. Следователно в случая с разглежданото тук издание на Жакоте (впрочем седемдесет и първото подред в колекцията) не става въпрос за придържане към някаква обща и ненарушима издателска концепция, а за решение, засягащо конкретната книга. Решение, вероятно свързано и с фигурата на самия автор на предговора, сънародник на поета и едно от значимите имена в литературознанието на XX век.

Наличието на предговора поставя в по-особено положение читателя – както този, който вече познава творчеството на Филип Жакоте, така и този, който се среща за първи път с него именно чрез въпросното издание. И в двата случая между читателя и лирическото слово застава нещо трето, чиято роля няма прибързано да нарека посредническа. Дори би било може би по-добре да се избегне и предлогът *между*. По-точно е да се каже, че предговорът на Старобински и стихотворенията на Жакоте са *пред* читателя, свързани помежду си и същевременно самостойни. Предговорът деликатно зачита самостойността на лирическото творчество, за което говори, не му се натрапва. Макар отличителните черти на жанра „предговор към лирическа

[1] COMPAGNON, A. „Le cas Proust". – In : *L'œuvre et son ombre*, Ed. de Fallois, Paris, 2002, p. 108.

[2] JACCOTTET, Ph. *Poésie*. Gallimard, Paris, 1991.

книга“ да са трудно определими, може да се твърди, че написаното от Старобински се домогва до някакво жанрово своеобразие, доколкото съумява да се различи от други литературоведски жанрове и не представлява нито анализ, нито интерпретация на поезията на Жакоте.

Току-що изреченото наблюдение се нуждае от изясняване и обосноваване. То е подсказано най-напред от убедеността ми, че понятията анализ и интерпретация се отнасят до различни подходи към художественото произведение и макар преплитането им да е възможно и най-често дори неизбежно в конкретната литературоведска работа, тяхното разграничаване е за предпочитане пред синонимизирането им.

Не тук е мястото да се разпростирам върху противоречивата история на понятието интерпретация и неговите употреби от Ницше насам. Ще спомена само, че една линия в съвременното френско литературознание се опира на противопоставянето между интерпретативен и евристичен подход към литературата и особено към лириката, както подчертават привържениците на тази линия и застъпници на втория, евристичния подход.[3] Според тях главната задача на литературоведа е да покаже, че херменевтичната работа вече е извършена в сърцевината на самото стихотворение и така да се противопостави на превръщането на интерпретацията в един вид пренаписване (ré-écriture) на стихотворението.

Едва ли бихме сгрешили, ако в намеренията на поддръжниците на така наречената евристика доловим някакво желание и призив за вярност към поетическото слово, на което трябва да бъде оставена възможността сама̀ да говори за себе си. Тази работа изглежда трудна. Трудно е да се докаже, че има нещо способно винаги да ни дава сигурността, че наистина само откриваме смисъла на литературните произведения, а не им го приписваме. Но целта на настоящата статия не е да навлиза в спора между херменевтика и евристика. Към него само до известна степен препраща направеното малко по-горе наблюдение, че на начина, по който Старобински в своя предговор пише за поезията на Жакоте, не подхожда нито определението анализ, нито интерпретация.

Но какво е тогава и защо си позволявам да твърдя, че именно несводимостта на този вид писане нито до анализа, нито до интерпретацията е белег, че то отговаря на жанра „предговор към лирическа книга“?

Ще започна от това, което ми се струва най-очевидно и което допускам, че всеки би почувствал. И то е, че Старобински успява да се придържа към гледната си точка на читател и почитател (а не на изследовател) на творчест-

[3] Като пример може да се посочи полемичното съчинение на Мишел Летер *Разпрата за новата критика не се състоя* (Michel Leter, *La querelle de la Nouvelle critique n'a pas eu lieu*, Presses du centre de recherches heuristiques, 1998).

вото на Жакоте. Тук, разбира се, няма ни най-малък намек за някакво ценностно противопоставяне между читателска и изследователска нагласа към литературата. Става въпрос за добре премерено отстъпление от строгостта на определен вид литературоведски професионализъм, който в самото начало на 70-те години, когато е писан предговорът, все още е в силата си и за който, покрай другото, е свойствено въздържането от оценка за дадено творчество от позицията на някакъв извънвременен идеал за „истинска" поезия. Това неписано правило на литературоведската безпристрастност е нарушено още в първия абзац, дори в първото изречение на предговора, в което се заговаря за събуденото у читателя доверие (confiance) при досега със стихотворенията на Жакоте. Говори се за безхитростност на словото на поета, а породените от това слово чувства у читателя са определени като смайване и благодарност.

> „Un émerveillement, une gratitude nous saisit : la diction poétique, le discours poétique (mais délivré de tout artifice oratoire) sont donc possibles, toujours possibles ! C'est ce dont, à considérer la plupart des productions du jour, il semblait qu'il fallût désespérer, pour ne plus rencontrer que le souvenir brisé de ce que fut la Poésie."
> („Смайване и благодарност ни обзема: поетическото изразяване, поетическото слово (но освободено от всякаква ораторска изкуственост) са все пак възможни, са все още възможни! Като се имат предвид повечето от съвременните произведения, изглеждаше, че трябва да се обезверим, не срещайки вече друго освен разбит спомен за това, което някога е била Поезията.")

Тези редове казват твърде много. Те казват, че за Поезията (с главна буква!) съществува мяра и тя все пак е неподвластна на историчността, която владее повечето неща в човешкия свят. Че в миналото поетическото творчество е било по-близо до тази мяра отколкото в нашата съвременност – твърдение, което никой и никога не може да изкаже без риск да бъде набеден, че плаща данък на един старомоден комплекс наречен носталгия по „доброто старо време". Че смесването на поезията с красноречието не е в полза на поезията...

Последните няколко десетилетия на така наречения постмодернизъм ни приучаваха да се отнасяме към подобен начин на мислене и говорене за литературата и в частност за поезията като към безнадеждно отживели. А в предговора на Старобински се твърди, че словото в поезията на Жакоте „обитава смисъла"; че пробуденото у читателя ѝ чувство на доверие се дължи на правилото, което поетът си е наложил сам на себе си – да стои зад всяка написана дума; че винаги казва единствено това, което вярва, че може да каже; че за него истината не е празна дума и той не счита за заблуда усилието да обвърже чрез нерушимо споразумение истинното с поетическото слово

(*le vrai avec la parole poétique*). Подчертано е, че тук не става дума за истина като някакво вярване или като система от идеи, а за истина, която се състои в самото качество на изразеното в това творчество отношение към света.

Що се отнася до този, който произнася думата „аз" в стихотворенията на Жакоте, за него е казано, че присъства като личност и че по този начин поетът се предпазва от днешната тенденция да бъде прогонен от текста неговият автор и да се направи от писането дейност без субект (*la tendance [...] à expulser du texte son auteur, et à faire de l'écriture une activité sans sujet...*).

Неведнъж в предговора е изтъкната яснотата и съвършената четимост (*la parfaite lisibilité*) на писането на Жакоте, оценени от автора на предговора като знак за внимание и загриженост към читателя.

Наред с посочването на всички тези най-общи свойства или по-точно, достойнства на творчеството на Жакоте, предговорът подготвя читателя на стихосбирката и в един по-конкретен и съвсем традиционен смисъл – като откроява основни мотиви в нея като мотива за прекомерната привързаност към себе си (*l'attachement à soi*) и за това, че тя прави живота още по-непроницаем, за отхвърлянето на гордостта от лъжливото чувство на сигурност, за незнанието като вместилище на истината, за отказа от присъщия за човека самонадеян опит да улови и назове „неуловимото", за чувството за „безграничното", което единствено дава смисъл на нашата неотменима човешка ограниченост...

С две думи, предговорът на Старобински *сякаш показва* поезията на Жакоте на бъдещия ѝ читател, но без да оставя у него усещането, че я чете *вместо* него. И ако имат основание теориите, които свързват интерпретация и власт (а те в редица случаи имат основание), пред нас е пример за писане, което не обременява с такава власт. Негласното му внушение като че ли е „говоря само за това, което и други, вероятно всички, биха видели в тази поезия".

Същевременно предговорът гради или може би припомня един възможен образ на поезията изобщо. Какво всъщност е Поезията, каква трябва да бъде, кои са белезите на съвременния ѝ упадък (макар самата дума „упадък" да не е употребена)... Това са въпроси, които разширяват полето на смислово присъствие на предговора в лирическата книга, от която е част, до размери, надхвърлящи тези на „прага". Той остава отворен за читателско връщане към него и след прочита на стихотворенията.

Предговор като този не е нито метатекст, нито паратекст в смисъла, вложен в тези термини от Жерар Женет. Или по-умерено казано, възможната му роля не се свежда до метатекстовата или паратекстовата функция.

Неговата метапозиция, обусловена от това, че така или иначе се е появил „след" друг текст (други текстове), е до голяма степен разколебана от обратимостта на типа връзка, която вече в общото пространство на книгата се ус-

тановява между него и лирическите текстове. Обратимост, изразена в това, че както той може да действа като един вид призма, през която да бъдат четени тези текстове, така и обратното, те могат да зададат нагласата, с която той да бъде прочетен или препрочетен. Въз основа на собствения си прочит на стихотворенията читателят може в себе си да приеме, допълни, оспори или отхвърли изложените в предговора наблюдения върху тези стихотворения.

Още по-явно е, че предговорът не се побира в рамките на паратекстовото, тоест граничното, праговото положение. Казано в съгласие с метафората, избрана за заглавие на настоящата статия, ако в дома не можем да влезем, без да прекрачим прага, то предговорът в една лирическа книга далече не е така незаобиколим за читателя.

С въпроса за възможността или невъзможността ролята на предговора да се определи чрез понятия като пара- или метатекстовост е свързан въпросът за нуждата от предговор изобщо. Като оставим за момента на страна интересния и важен сам по себе си исторически аспект на проблема – по какви начини и с каква честота в различните културни епохи предговорът е участвал в социалния живот на литературните произведения – можем да отбележим, че неговата незадължителност във време като днешното създава условия предговорът като жанр да развие много повече самостоятелност. След като може да го няма, ако все пак го има, въпросът за връзката между него и литературното произведение се поставя на друга плоскост.

Едно възможно гледище за тази връзка защитава Антоан Компаньон. Илюстрира го със случай от преподавателската си практика. Един от студентите му споделил, че четенето на предговора към първия роман от *По следите на изгубеното време*, преди да прочете самия роман, много му е помогнало да разбере произведението на Пруст. Макар автор на предговора да е самият Компаньон, той е съжалил, че студентът се е лишил от възможността за собствено навлизане в романа, и е започнал да съветва студентите си дори когато чувстват, че имат нужда от обясненията, които вероятно биха намерили в предговора, да се обръщат към него едва след като сами са прочели литературното произведение.

Ако тази препоръка е основателна дори в случаите, когато предговорът съдържа сведения и ориентири, подпомагащи разбирането на творбата, какво остава когато такава помощ не е необходима, както е с примера приведен в настоящата статия. Без колебание може да се каже, че читателят на стихосбирката не се нуждае от предговора на Старобински, за да разбере поезията на Жакоте. Един от белезите на сполучеността на този предговор е тъкмо това, че той не обяснява, не анализира и не интерпретира. Под никаква форма не казва не само как „трябва“, но дори как „може“ да се чете тази поезия. В него гласът на авторитета, познавача, специалиста е силно приглушен. Пред читателя е едно слово, стремящо се да бъде вярно на същия дух на доверяване и споделяне, който е назован като отличителна черта на творчеството на

самия поет. Това е казано още в първото изречение на предговора и в израз на неоставящо съмнение в искреността си читателско впечатление.

Смисълът на такъв вид предговор се определя, парадоксално казано, именно от това, че спокойно може да не бъде прочетен. Но че веднъж прочетен, той има качествата да се възприеме не само като въведение към идващото след него лирическо творчество, но и като смислово самостоен. Затова връщането към него е по-привлекателно, то е възможно да става, докато се четат и препрочитат стихотворенията, а и след това.

Един от предговорите към българска лирическа книга, с който този на Старобински е сравним, е предговорът на Владимир Василев към изданието на Дебеляновите *Стихотворения* от 1939 г., излязло под редакцията на Николай Лилиев.[4] Близостта стига в отделни моменти дори до съвпадения. Първото, което и в двата предговора се посочва като най-отличително качество на словото на представяния поет, е породеното от това слово чувство на доверие и искреност. И двамата автори на предговорите подчертават изключителната сила на връзката между поезия и истина в творчеството на съответния поет. Както Старобински откроява поезията на Жакоте на фона на съвременните тенденции към обезличаване на поетическия изказ и я противопоставя на тези тенденции, така Владимир Василев посочва особеното място на Дебелянов в развитието на модерната българска поезия от началото на XX век и го свързва с един повратен момент от това развитие. Казано с думите на Владимир Василев, това е повратът, настъпил след изживяването на „индивидуалистическите мотиви в поезията ни".

> „Личността, която диреше абсолютното си самоутвърждаване над колектива и извън границите на реалното, се връща – поразена от гръм или уморена в своята химеричност – към светия източник на живота и дири отново самопостигането си в него."

Други сходства между двата предговора могат да се доловят и на стилово равнище, и в избора на мотивите, чрез които е охарактеризиран поетът. Но това, което най-вече ги отнася към една и съща разновидност на жанра „предговор към лирическа книга" е, че макар да са слово за чуждо слово, те говорят не толкова на някакъв метаезик (към какъвто се стреми да се придържа литературоведският анализ например), колкото на език близък до този на обсъждания поет.

В тях силно надделяват чертите на един вид писане, който по липса на по-подходящ термин, бих нарекла художествено.

---

[4] Николай Лилиев, Константин Константинов и Димитър Подвързачов съставят първата лирическа книга на Дебелянов, озаглавена *Стихотворения* и излязла четири години след смъртта на поета, през 1920 г.

Широко известно е твърдението на деконструктивисткото литературознание, поддържано от автори като Хилис Милър и Джефри Хартман, според което граница между литература и литературознание няма, а литературоведското съчинение не е нищо друго освен продължение на литературното и също е някакъв вид фикция. С тезата, която настоящата статия поддържа, а именно че съществува един вид предговори (и те често са сред най-успешните) към лирически книги, които се доближават до литературния начин на писане, не се присъединявам безрезервно към въпросното деконструктивистко схващане. Само обръщам внимание върху ролята на един в определен смисъл междинен жанр – предговор към лирическа книга. Лишен от по-ясно определена собствена функционалност, той може да придобие литературносоциална значимост чрез не само допустимото, но и желателно за него майсторско съчетаване на литературно и литературоведско писане.

Herméneutique et sociologie entre Allemagne et Russie: la communauté, le langage et le classique (Gadamer, Freyer et Bakhtine)

Galin TIHANOV
Université de Lancaster

Cet article s'interroge sur la manière dont les cultures produisent des traditions et analyse la place que la théorie du roman de Bakhtine a prise dans un processus de ce type dans la Russie soviétique des années 1930. Ces débats se déroulent à l'arrière-plan de polémiques allemandes sur la communauté, le langage et le concept de classique tout à fait déterminantes. L'analyse de quelques aspects essentiels de la "scène" allemande de l'enquête herméneutique et sociologique, inexplorés jusqu'à présent, nous aidera à localiser le socle intellectuel de la théorie russe de la culture du roman et du concept de classique des années 1920 à 1930, et tout particulièrement celle de Bakhtine, pour la mettre en perspective et en soupeser la signification. Il me semble que ce détour par l'étranger nous a manqué jusqu'à présent quand nous interrogions ces débats et que nous avons été empêtrés – peut-être trop exclusivement – dans la fabrique de la vie intellectuelle russe sans chercher à lancer notre filet interprétatif un peu plus loin. Je commencerai donc avec des développements extérieurs à la Russie pour revenir ensuite dans une deuxième partie au paysage théorique russe envisagé à travers le prisme des tentatives de Bakhtine d'offrir sa propre version du classique en suggérant dans son livre sur Rabelais une synthèse entre la fluidité du romanesque et la stabilité traditionnelle de l'épique. La première partie de l'article fait donc un survol rapide de quelques positions et conclusions importantes des recherches herméneutiques et sociologiques allemandes des années 1920 à 1960, et des interactions entre les deux disciplines abordées à travers l'exemple des travaux et des liens biographiques entre Hans-Georg Gadamer et Hans Freyer. J'analyse ensuite la théorie gadamérienne de la tradition et du concept de classique en rapport avec les vues de Hans Freyer concernant la communauté, la société et le langage. Enfin, je situerai le travail de Bakhtine sur la nature non-canonique du roman et ses réflexions sur Rabelais dans le contexte intellectuel riche et controversé de son époque, insistant

ainsi sur la signification de sa théorie du roman comme produit de, et intervention dans, les débats autour de la signification de la notion de classique dans la Russie soviétique des années 1930. J'examine l'interprétation bakhtinienne d'un certain nombre de catégories esthétiques et sociologiques cruciales, comme la «polyphonie» et tout particulièrement l'«hétéroglossie», pour aboutir à une nouvelle analyse des buts qu'il s'était fixés en tant que théoricien de la culture et du concept de classique dans l'entre-deux-guerre. Ceci pose également la question des implications idéologiques et politiques des conceptions post-romantiques de la culture communautaire et individuelle qui étaient celles de Bakhtine et je dessinerai pour finir les contours de sa posture ambivalente, typique d'un programme intellectuel post-romantique.

Freyer et Gadamer: la communauté, le langage et la notion de classique

Mon point de départ sera la relation étroite qui unit trois concepts centraux du discours des sciences humaines en Allemagne au cours du XX^{e} siècle: tradition, communauté et «classique». Les développements qui suivent définissent rapidement la place de ces trois concepts dans l'œuvre de Hans Freyer et Hans-Georg Gadamer, deux importants théoriciens allemands de la culture et de la société, contemporains de Bakhtine. Quelques mots tout d'abord pour justifier l'étroite connexion que j'établis entre les discussions de Freyer et de Gadamer concernant la tradition et le concept de classique. La sociologie allemande a été imprégnée depuis ses débuts d'une ambition de "comprendre" la société d'une façon qui rappelle l'approche herméneutique. Elle était beaucoup moins intéressée par la description et l'établissement de lois de société dans une enquête impartiale qui, méthodologiquement, serait indépendante de la tradition des *Geisteswissenschaften*. Ainsi Raymond Aron soulignait-il, dans une étude publiée à une époque où Freyer avait déjà atteint une position dominante dans la communauté sociologique allemande (1936), la dépendance de la sociologie allemande par rapport à l'héritage de Dilthey et à la phénoménologie, ainsi que sa volonté de «comprendre» (verstehen)[1]. Mais au-delà de cette proximité méthodologique souterraine, il y a aussi des raisons biographiques évidentes pour aborder Freyer et Gadamer en commun. Hans-Georg Gadamer est devenu aujourd'hui un élément inaliénable du canon de la philosophie continentale: la première biographie de Gadamer, rédigée par Jean Grondin[2], a parue en 1997 du vivant du philosophe, ses œuvres complètes ont été

[1] Raymond Aron, *La sociologie allemande contemporaine* [1936], Paris, 1981, p. 129–131.

[2] Jean Grondin, *Hans-Georg Gadamer: Eine Biographie*, Tübingen, 1997; voir également l'ouvrage français Jean Grondin, *Introduction à Hans-Georg Gadamer*, Paris, 1999.

publiées avant sa mort en 2002. Hans Freyer pour sa part demeure une figure relativement marginale, malgré son influence sur Talcott Parsons et Edward Shils. La brève renaissance de ses idées dans les années 1990 signifiait qu'il était finalement sorti de l'oubli mais aussi qu'il attendait toujours d'être (ré)admis dans le canon de la pensée européenne du XX^{e} siècle. Alors que les tentatives de jeter sur Gadamer l'ombre d'une accommodation silencieuse – si ce n'est d'une franche collaboration – avec le nazisme (voir surtout Teresa Orozco[3] et Richard Wollin[4]) ne paraissent pas avoir conduit à des résultats palpables et ont laissé la réputation de Gadamer plus ou moins intacte, Freyer s'est clairement discrédité dans les années 1930 comme un des promoteurs et un des idéologues de la révolution conservatrice, particulièrement à travers son manifeste *Revolution von rechts (Révolution de droite)* (1931) et comme directeur de l'Institut scientifique allemand de Budapest (1941–45), qui, tout comme toutes les autres institutions fondées par les nazis dans les pays du pacte, était marqué par un mélange malaisé de recherche plus ou moins sophistiquée et de propagande. Freyer devint aussi le premier (et le dernier) titulaire d'un statut de professeur-invité en histoire culturelle germanique de l'Université de Budapest (1938–1945). Ce poste, aussi bien que celui de directeur de l'Institut scientifique lui furent attribués par les Affaires étrangères allemandes[5]. Freyer ne devint jamais membre du parti national-socialiste, mais il fut actif durant les années 30 dans la *Gleichschaltung* de la sociologie allemande, au moment même où il devenait le représentant éminent de l'Ecole sociologique de Leipzig. Dès 1925 il fut titulaire de la chaire de sociologie de Leipzig, la première en Allemagne où la discipline sociologique n'était pas subsumée sous d'autres domaines académiques mais apparaissait comme un terrain d'enquête indépendant. Bien qu'il ait été interdit d'enseignement seulement durant la période 1947–53 et non pas pour le restant de sa vie comme Heidegger et Carl Schmitt, l'influence de Freyer fut moins directe après 1945 et prit plutôt la forme d'un impact décentralisé. Habermas le citait, avec Heidegger et Schmitt, comme l'un des trois penseurs qui avaient joué le plus grand rôle dans la formation intellectuelle de sa propre génération à la fin des années 1950[6]. Gadamer et Freyer furent collègues à Leipzig de 1938 à 1947; en 1945 ils projetaient même un colloque sur «Politique

---

[3] Teresa Orozco, *Platonische Gewalt. Gadamers politische Hermeneutik der NS-Zeit*, Hambourg et Berlin, 1995; Teresa Orozco, The art of allusion. Hans-Georg Gadamer's philosophical interventions under National Socialism, in: *Radical Philosophy* 78 / 1996, p. 17–26.

[4] Richard Wollin, Untruth and Method. Nazism and the complicities of Hans-Georg Gadamer, in: *The New Republic*, 2000, 15 May, p. 36–45 (Wollin s'appuie largement sur les recherches d'Orozco). Pour une approche politiquement plus neutre des premiers écrits philosophiques de Gadamer, voir Robert R. Sullivan, *Political Hermeneutics. The Early Thinking of Hans-Georg Gadamer*, The Pennsylvania State University Press, 1989.

[5] Jerry Muller, *The Other God That Failed. Hans Freyer and the Deradicalization of German Conservatism*, Princeton University Press, 1987, p. 305.

[6] Jürgen Habermas, Vom öffentlichen Gebrauch der Historie, in: *Die Zeit*, 7 November 1986.

extérieure et science politique» (Außenpolitik und Staatskunde) auquel devaient participer trois autres de leurs collègues mais, en raison de la guerre, le semestre d'été pour lequel ce colloque était prévu n'eut jamais lieu[7]. Lorsque l'Université de Leipzig rouvrit ses portes en février 1946, Gadamer, nouveau Recteur, fit tout ce qu'il put pour protéger Freyer de la dénazification[8]. Plus encore, Gadamer reconnut dans une interview de 1982 qu'il avait lu avec un grand intérêt la première édition du livre de Freyer, *Theorie des Objektiven Geistes – eine Einleitung in die Kulturphilosophie* (1923)[9]. Et il est effectivement possible de défendre l'idée que l'interprétation gadamérienne de la tradition et de la fusion des horizons fut stimulée et même influencée à un degré important par la conception qu'avait Freyer de la tradition. S'appuyant sur Dilthey, qui est avec Hegel et Simmel l'inspirateur majeur de la sociologie et de la philosophie de Freyer, ce dernier stipulait une «circularité de la compréhension» qui repose sur la triade conceptuelle vie-expression-compréhension. La vie est entendue ici comme une force active et Freyer parle donc du «cours tumultueux de la vie» qui rencontre sur son passage différentes formes d'objectivation. C'est dans cette rencontre que la compréhension prend place comme un processus dynamique qui relance la vie. Les emprunts à la philosophie de la vie sont évidents ici, ils révèlent les origines de l'herméneutique moderne dont l'idée d'une compréhension comme processus actif dans le présent, n'aurait pas été possible sans l'impact de la *Lebensphilosophie*. La tradition est donc présentée par Freyer comme une rencontre entre «la vie comprenante» et les ormes objectives de la culture[10]. Parlant de la vie, dont la priorité sur la forme est ne condition nécessaire à l'existence de la tradition, Freyer construit l'explica- on suivante, marquée par un langage assez essayistique qui fait penser parfois à une continuation des conventions du dialogue philosophique. Lorsqu'elle rencontre une forme qui est déjà établie depuis un certain temps, «la vie comprenante» dit: «Cette forme est désormais vide et elle doit être vide pour que je puisse vivre avec elle, mais à une époque elle était pleine et au fond elle l'est toujours, ou bien: j'ai déplacé la signification de cette forme mais à une époque elle était directe et, telle un souvenir agréable, la forme contient encore aujourd'hui en elle toute sa

[7] Voir Hans Linde, Soziologie in Leipzig, 1925–1945, in: M. Rainer Lepsius (éd.), *Soziologie in Deutschland und Österreich, 1918-1945, Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, Sonderheft 23, 1981, p. 102–130, ici p. 115. Sur les années leipzigoises de Freyer voir Gerhard Schäfer, Wider die Inszenierung des Vergessens: Hans Freyer und die Soziologie in Leipzig, 1925-1945, in: *Jahrbuch für Soziologiegeschichte* 1 / 1990, pp. 121–175; et les nombreuses publications de Elfriede Üner sur Freyer.

[8] Voir Jerry Muller, *The Other God*, *op. cit.*, p. 322–24.

[9] Jerry Muller, p. 91, note 14. Pour une traduction anglaise du livre de Freyer, voir Hans Freyer, *Theory of Objective Mind. An Introduction to the Philosophy of Culture*, traduction et introduction de Steven Grosby, Ohio University Press, 1998.

[10] Hans Freyer, *Theorie des Objektiven Geistes – eine Einleitung in die Kulturphilosophie*, 1923, p. 127.

profondeur"[11]. Il poursuit avec des termes qui trouveront un écho dans la notion gadamérienne de «fusion des horizons»: "L'acte de comprendre maintient donc continuellement une sorte de flottement entre deux lignes de contenu porteuses de sens, l'une destinée au moment présent, et l'autre qui était ce qui fut réellement entendu. Une combinaison souterraine entre ces lignes relie les deux contenus"[12]. Selon les mots utilisés dans *Vérité et méthode*: "Quand la tradition l'emporte, cette fusion ne cesse pas de se produire. Car l'ancien et le nouveau ne cessent pas de s'y conjoindre pour s'imposer de manière vivante, sans même se distinguer expressément l'un de l'autre"[13].

J'aimerais maintenant pousser l'argumentation plus loin et soutenir que non seulement le concept de tradition mais tout le concept gadamérien de classique a reçu une impulsion déterminante des préoccupations centrales de la sociologie de Freyer. La définition que donne Gadamer du concept de classique parle le langage du paradoxe philosophique et celui d'une vénération presque pieuse: "Autrement dit, est classique, en définitive, ce qui se conserve *parce que* c'est lui-même qu'il signifie et lui-même qu'il interprète; [...] Ce qui s'appelle «classique» n'a pas besoin de commencer par vaincre la distance historique: cette victoire, il la remporte lui-même en une médiation constante. Par conséquent, ce qui est "classique" est incontestablement "intemporel", mais cette intemporalité est une modalité de l'être historique»[14]. La tentative gadamérienne de réconcilier intemporalité et historicité comme des modes du classique, aussi essentiels l'un que l'autre, est fondée sur sa confiance métaphysique dans l'existence d'une vérité immanente qui *existe* toujours mais que seul le cours du temps peut révéler. Alors qu'elle insiste sur le fait que le classique est une catégorie historique, la logique de cette insistance conduit Gadamer à la conclusion opposée: "(...) si le «classique» est une catégorie vraiment historique, c'est précisément parce qu'il est plus qu'un concept d'époque, qu'un concept historique de style, sans avoir pour autant l'ambition de représenter une valeur supra-historique. Il désigne non pas une qualité assignable à des phénomènes historiques déterminés, mais une excellence de l'être-historique même, le privilège historique de la conservation (Bewahrung) qui, à la faveur d'une confirmation (Bewährung) sans cesse renouvelée, donne une vérité à l'être (ein Wahres)»[15]. Le classique, écrit Gadamer plus loin, est ce qui «résiste à la criti-

---

[11] *Ibid.*, p. 127–28.

[12] *Ibid.*, p. 128.

[13] Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, 1990, p. 311. En français: *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, traduction d'origine d'Etienne Sacre, édition intégrale, revue et complétée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Paris, 1996, p. 328.

[14] *Ibid.*, p. 311.

[15] *Ibid.*, p. 308. Les difficultés que rencontre Gadamer pour rendre le jeu de mot entre 'Bewahrung' et 'Bewährung' remontent à Hegel.

que historique». Ceci sonnerait comme un argument assez banal s'il n'y avait pas l'extension suivante: "parce que sa force, qui historiquement oblige, celle de son autorité qui se transmet et se conserve, devance toute réflexion historique et s'y maintient"[16]. Le vocabulaire de Gadamer, saupoudré de tournures hégélianisantes et heideggerianisantes et pourtant reconnaissable comme le sien propre, met en évidence un tournant dans l'argumentation: d'une catégorie historique, le classique est petit à petit et imperceptiblement transformé en une notion définie comme antérieure à la réflexion historique et indépendante par rapport à elle. En fin de compte pour Gadamer "Le "classique" est en fait tout autre chose qu'un concept descriptif manié par une conscience historique (historisch) objectivante; c'est une réalité historique (geschichtlich) à laquelle appartient et est soumise la conscience historique (historisch)»[17]. Pour Gadamer, l'omnipuissance de la conscience historique doit ici reculer et rabattre son orgueil devant le fait que le classique est "illimité": "Ce que dit précisément le mot "classique", c'est que la durée pendant laquelle une œuvre communique directement son sens est par principe illimitée »[18]. C'est sur le fondement de ce dépassement de l'historique dans le suprahistorique que Gadamer interprète la valeur normative du classique comme un «modèle qui, en tant que passé, est inaccessible et pourtant présent»[19].

Les idées de Gadamer reflètent la difficulté du problème principal de l'herméneutique: comment penser l'historique comme quelque chose de spécifique, d'unique, de singulier et en même temps comme quelque chose qui partage la structure du présent et envoie des messages vers le présent. Gadamer a du mal à nous persuader que tout ceci devient possible grâce à la tradition, que la compréhension est située dans la tradition et qu'une universalisation dialogique de l'expérience historique n'est pensable que dans le fondement de la tradition. La difficulté provient cependant du fait que la tradition elle-même, en tant que transmission historiquement sensée de modèles (ici de modèles esthétiques) n'est pas interrogée par Gadamer. Il la prend comme une entité absolue. Il en appelle à la notion de classique comme exemple de la nature inconditionnelle de la tradition. Il doit illustrer les mécanismes de la tradition, leur travail en douceur, qui fait de la transmission des messages du passé dans le présent un processus abouti. En ce sens on pourrait dire que le classique désigne une limite: avec le classique tous les efforts erratiques de la transmission sémantique aboutissent enfin et la carrière assurée du sens transmis commence, confirmant ainsi le pouvoir et la beauté de la tradition. C'est ce caractère liminaire du classique qui le rend accessible pour Gadamer seulement en termes de paradoxe. Gadamer ne s'occupe pas de la ques-

[16] *Ibid.*, p. 309.
[17] *Ibid.*, p. 309.
[18] *Ibid.*, p. 311.
[19] *Ibid.*, p. 311.

tion de savoir pourquoi certaines œuvres du passé reçoivent le statut spécial de classiques; il n'interroge pas, il solidifie simplement ce statut en déclarant qu'il est un fait objectivement valide.

L'interprétation gadamérienne du concept de classique porte les traits typiques du conservatisme, aussi bien politique que culturel. D'une manière qui est caractéristique de l'idéologie conservatrice, Gadamer est profondément anxieux de toute médiation: le classique vole sur les ailes de la tradition comme une substance étonnamment pure, comme s'il épargnait au lecteur les bruits profanes de la réception qui accompagnent inévitablement la (re)distribution du capital culturel dans la société. Et, ce qui représente plus encore dans les conditions qui sont celles de la modernité, le classique paraît reproduire les traits caractéristiques de la communauté, audience idéale et gardienne de la tradition.

La division entre société et communauté a eu la fonction d'un archétype pour la sociologie allemande et les sciences humaines allemandes en général. Formulée pour la première fois par Ferdinand Tönnies dans son livre de 1887 *Gemeinschaft und Gesellschaft*, cette distinction devint durant la République de Weimar un sujet central dans les débats sociologiques allemands. En 1924, Plessner exprimait déjà dans son livre *Grenzen der Gemeinschaft* des critiques à l'encontre de l'idée de communauté, insistant sur sa compatibilité limitée avec la modernité[20]. C'est dans ce contexte que Hans Freyer devient particulièrement important pour comprendre Gadamer et sa conception du classique. Dans son œuvre d'avant 1939 la pus importante, *La sociologie comme une science de la réalité* (*Soziologie als Wirklichkeitswissenschaft*, 1930), Freyer argumente en faveur d'une compréhension de la communauté qui repose sur la même tension, seulement apparente selon lui, entre temporalité et supra-historicité, dont se nourrit également la théorie gadamérienne du classique. Il est important de noter ici que l'intérêt de Gadamer pour le problème du classique remonte aux années 1930, époque à laquelle Freyer développait ses idées sur la communauté, le progrès et la technologie. En 1940 Gadamer rédigea un compte rendu du livre de Hans Rose *Klassik als künstlerische Denkform des Abendlandes* (1937), qui était très influent à l'époque[21]. Dans *Vérité et méthode* Freyer n'est pas cité mais dans un article de 1965 «Herméneutique et historisme» et dans un texte de 1968 «Herméneutique classique et herméneutique philosophique», Gadamer évoque Freyer comme un continuateur important de l'œuvre de Dilthey[22].

Selon Freyer, le trait distinctif le plus significatif de la communauté est que, contrairement à la société, elle est fondée sur des relations spatiales plutôt que

[20] De manière peut-être surprenante, Tönnies accueillit très favorablement le livre de Plessner, voir les préfaces de Tönnies aux 6e et 7e éditions de *Gemeinschaft and Gesellschaft* (1925), in: Ferdinand Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft. Grunddbegriffe der reinen Soziologie*, Darmstadt, 1991, p. XLI–XLVI, ici p. XLIII.

[21] Hans-Georg Gadamer, *Gesammelte Werke*, Vol. 5, p. 353-56.

[22] Hans-Georg Gadamer, *Gesammelte Werke*, Vol. 2, Tübingen, 1993, pp. 100, 398.

temporelles[23]. Alors que la société est faite de différentes générations, dont les représentants ne se sont peut-être jamais rencontrés, ou bien encore de différents individus qui sont contemporains, mais ne se connaissent pas, dans la communauté les rapports sociaux sont par définition d'une nature tout à fait différente. «Il n'y a pas de communauté à distance, à travers des relations de médiation»[24]. La communauté est le produit de contacts à l'intérieur de ce que Freyer appelle "l'espace du destin partagé" (*Schicksalsraum*). La notion de destin implique sans doute certains aspects temporels, mais elle exclut l'idée d'histoire. La communauté vit dans son espace partagé comme un corps qui "bien qu'il soit constamment renouvelé par les changements de génération, reste un et inchangé dans ce changement"[25]. Comme la notion de classique chez Gadamer, «la communauté se situe dans l'histoire, ses côtes sont lavées ou brûlées par l'histoire, mais la communauté elle-même n'a pas d'histoire, elle n'a que la durée»[26]. Comme le dit Hegel, qui a profondément influencé aussi bien Gadamer que Freyer, la communauté est un phénomène pré-historique. Mais pour Freyer, la communauté est aussi, dans son immortalité, un organisme qui, tout comme la nature, est «en-dehors de l'histoire» et qui, contrairement à la société, est "par essence intemporelle"[27], une différence importante. Comme la notion de classique, elle résiste aux turbulences de l'histoire et demeure dans son immutabilité constamment renouvelée.

Pour nous, il est encore plus significatif que Freyer établisse un lien avec les aspects linguistiques et culturels spécifiques qui deviendront plus tard si vitaux pour Gadamer. La loi structurelle de la vie communautaire reflète, selon lui, la loi structurelle du langage. La communauté est fondée sur et agit d'après les mêmes principes que ceux qui gouvernent le langage, d'après les mots de Freyer "comme si la communauté était langage de part en part»[28]. Ici Freyer (comme Gadamer après lui) se tourne vers la théorie romantique du langage comme organisme de Wilhelm von Humboldt. Etant un organisme, le langage est entier et indivisible.

---

[23] Freyer reprend ici une distinction importante opérée par les romantiques allemands. Pour Adam Müller aussi la division fondamentale dans la vie sociale est celle entre l'espace (le principe du *Nebeneinander*) et le temps (le principe du *Nacheinander*). Lorsque les deux principes sont implantés de manière harmonieuse, alors naît une nation saine. Il faut dire que Adam Müller trouva une version précoce de cette distinction chez Burke. Voir l'introduction de Hans Reiss (éd.), *The Political Thought of the German Romantics*, Oxford, 1955, p. 29–30. Pour la vision qu'avait Freyer du rôle du romantisme allemand dans l'émergence de la sociologie moderne, voir Hans Freyer, Die Romantiker, in: Fritz Mann (ed.), *Gründer der Soziologie*, Iéna, 1932, p. 79–95; concernant les continuités entre Freyer et Fichte en particulier, voir Michael Grimminger, *Revolution und Resignation. Sozialphilosophie und die geschichtliche Krise im 20. Jahrhundert bei Max Horkheimer und Hans Freyer*, Berlin, 1997, p. 195-209.

[24] Hans Freyer, *Soziologie als Wirklichkeitswissenschaft*, Leipzig and Berlin, 1930, p. 241.

[25] *Ibid.*, p. 243.

[26] *Ibid.*, p. 244.

[27] *Ibid.*, p. 239.

[28] *Ibid.*, p. 246.

La communauté, dans sa facture sociale, l'est aussi et c'est pourquoi le langage demeure entier et indivisible seulement dans l'usage qu'en fait la communauté, dans le répertoire générique de sa créativité. Pour autant qu'ils restent membres de la communauté (organique et indivisible), hommes et femmes utilisent le langage de manière holistique: "il est par principe impossible pour le langage de vivre dans l'homme de manière partielle ou d'être utilisé par morceaux"[29]. Ce n'est qu'avec l'avancée de la différentiation sociale et l'arrivée des relations de domination ('Herrschaft') qui, pour Freyer ainsi que pour Hegel et Tönnies, marquent la transition de la communauté à la société, que l'hétéroglossie (Verschiedensprachigkeit) fait son entrée, rompant l'harmonie de la vie communautaire. Dans les conditions de l'hétéroglossie, la langue commence à être utilisée de manière partielle, avec toute la gamme des sociolectes nouvellement apparus. Les différents sociolectes créent des mondes culturels qui sont différents, qui entrent en compétition les uns avec les autres et dans lesquels la validité de la tradition se perd progressivement tandis que le canon de la communauté, produit de manière organique, se désintègre.

Les arguments de Freyer nous aident à comprendre que la théorie gadamérienne du classique est en réalité tournée vers l'opposition entre société et communauté qui a été constitutive de la science sociale allemande moderne. L'herméneutique de Gadamer nécessite donc à son tour nos efforts herméneutiques. Elle doit être saisie et interprétée comme une réponse spécifique à la modernité. Avec Gadamer, le classique est appelé à effacer le traumatisme de la différentiation sociale et à remplir l'espace qui s'ouvre et se creuse dans le processus de modernisation. Il le fait en présentant le concept de classique comme un instrument qui transmettrait la validité du sens de la communauté organique dans la vie de la société ouverte et socialement diverse, où la tradition doit « faire fondre» l'hétérogénéité des horizons et, ce faisant, aussi l'hétérogénéité des attentes sociales en ce qui concerne l'art. Le concept de classique, si l'on veut, devrait être le folklore *sui generis* de la modernité, de l'âge de l'écriture et des nouveaux moyens de communication subtils, raffinés et complexes.

Il est important d'envisager les polémiques allemandes des années 1930 sur la communauté, le langage et le classique précisément comme une intervention des sciences humaines allemandes dans les discussions plus larges sur la modernité et le prix des changements rapides intervenus après 1933. Politiquement, la vénération du «classique» et de la vie communautaire transmettait un message à double sens: d'un côté l'insistance sur les classiques était censée évoquer un sentiment de permanence qui devait apaiser les craintes d'instabilité et de désordre potentiel, d'un autre côté le discours sur les classiques était systématiquement entremêlé d'un nationalisme post-romantique souvent *völkisch*. Le «classique» était promu

[29] *Ibid.*, p. 246.

en littérature, en musique et en art comme le produit éternel et l'incarnation de la germanité, dont la vie communautaire était simplement une autre manifestation. La défense de la communauté et du «classique» était donc une stratégie destinée à revendiquer et à remporter dans ces débats la suprématie morale pour ceux qui envisageaient les nouvelles réalités sociales du régime nazi à partir d'une position qui se laisse décrire comme non dépourvue de sympathie, mais emphatiquement conservatrice. Les implications morales de cette posture survécurent jusque dans les années 1950 lorsque Freyer réclamant un conservatisme plus subtil, écrivit qu'il ne fallait pas s'opposer aveuglément au progrès technologique et économique, mais l'infuser de ce pouvoir moral, jamais flétri, émanant de ces fondations plus profondes qui se trouvent dans les formes élémentaires de la vie sociale, plus porteuses de sens, et dont d'ailleurs le progrès en lui-même se nourrit. Ces formes de vie, donc, ne devraient pas être conçues en termes essentiellement négatifs comme des «freins» qui retiennent le mouvement vers l'avant, mais plutôt comme des pouvoirs positifs qui dotent tout le processus de qualités qui ne peuvent croître organiquement dans le «système secondaire» que le progrès constitue: «vitalité, sens humain, plénitude humaine et fécondité»[30].

Bakhtine: esthétique et sociologie du classique dans les années 1930

Nous avons vu comment Freyer se sert des notions d'"hétéroglossie" et d'"horizon", deux mots qui étaient destinés à devenir un peu plus tard les notions maîtresses de la théorie bakhtinienne de la culture et du roman. J'aimerais partir de cette récurrence des termes "hétéroglossie" et "horizon" pour élaborer une hypothèse permettant d'expliquer, dans une certaine mesure au moins, le travail de Bakhtine sur le roman comme une réponse complexe à la modernité et comme une promotion de la tradition, dans laquelle, tout comme dans l'œuvre de Hans Freyer, l'importance de la vie communautaire occupe une place essentielle tout à fait significative.

Commençons par une observation concernant l'évolution de la pensée de Bakhtine qui éclaire son approche de l'hétéroglossie de manière intéressante. Dès 1929, dans la première version de son livre sur Dostoïevski, Bakhtine avait avancé le concept de polyphonie. C'était une annonce précoce de l'hétéroglossie même si la "polyphonie" était un terme que Bakhtine utilisait presque exclusivement pour désigner la performance personnelle d'un auteur particulièrement talentueux

[30] Hans Freyer, Der Fortschritt und die haltenden Mächte [1952]. – In: Hans Freyer, *Herrschaft, Planung und Technik. Aufsätze zur politischen Soziologie*, éd. Elfriede Üner, Weinheim, 1987, p. 73–83, ici p. 82.

plutôt que le produit d'un ensemble de conditions sociales et culturelles. Il y a toutefois dans le livre de 1929 une allusion au fait que la polyphonie devrait être envisagée comme quelque chose de plus que le don d'un écrivain extraordinaire. Cette ligne de pensée, Bakhtine l'empruntait au livre de Otto Kaus *Dostoevsky und sein Schicksal* (1923), qui voulait donner une explication de Dostoïevski s'appuyant sur la division entre communauté et société et sur la transition de la première à la seconde: «Ces mondes, ces plans sociaux, culturels, idéologiques qui se heurtent dans les oeuvres de Dostoïevski se suffisaient autrefois à eux-mêmes, étaient organiquement clos, fermés et intérieurement rationnels, pris chacun séparément. Il n'existait pas de zone réelle, matérielle où leur rencontre, leur interpénétration véritable fût possible. Le capitalisme a détruit l'isolement de ces mondes, le retranchement et l'autarcie idéologique de ces sphères sociales»[31].

Pour Kaus, et donc pour Bakhtine, modernité signifie crise et capitalisme, ce dernier étant conçu comme un état critique de la société marqué par un processus sain, mais déstabilisant, d'ouverture mutuelle des différents domaines de la vie, qui s'accompagne d'une multitude d'horizons et de voix auparavant cachés. Bakhtine désirait surtout insister sur le caractère propice des conditions propres à la Russie: «Le roman polyphonique n'a pu, effectivement, exister qu'à une époque capitaliste. Et même, le terrain le plus favorable était sans doute offert par la Russie, où le capitalisme s'est installé presque «en catastrophe», où il a trouvé une grande variété, encore intacte, de mondes et de groupes dont l'individualité autarcique ne s'était pas affaiblie, comme cela s'était produit en Occident, lors de l'avènement progressif du capitalisme. (...) Tout cela créait les conditions objectives nécessaires à la multiplicité des plans et des voix, propre au roman polyphonique»[32].

Mais malgré ces tentatives pour aborder le problème sociologiquement, cette oeuvre de jeunesse de Bakhtine envisage encore la polyphonie presque exclusivement comme un phénomène artistique qui se situe au premier plan de la réalisation singulière de Dostoïevski comme écrivain novateur. À ce stade, Bakhtine ne stipulait pas une exclusivité du roman comme incarnation de la polyphonie. Tout ce qu'il affirmait ici était que le roman dostoïevskien était irrésistiblement novateur, au sens où il était polyphonique comme aucun autre roman ne l'avait été avant lui[33]. Il n'y avait pas de connexion nécessaire entre la polyphonie et le genre ro-

---

[31] Mikhail Bakhtin, *Problemy tvorchestva Dostoevskogo* [Problèmes de l'art de Dostoïevski] (1929), Moscou, 1994, p. 21. Traduction française de la seconde édition russe, *Problemy poetiki Dostoïevkogo* [Problèmes de la poétique de Dostoïevski] par I. Kolitcheff: Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, 1970, p. 52.

[32] *Ibid.*, p. 53.

[33] Pour une analyse de l'évolution de l'interprétation bakhtinienne de Dostoïevski, voir Galin Tihanov, The Dynamics of Dialogue: How are Bakhtin's Dostoevsky texts made? – In: *Wiener Slawistischer Almanach*, 48 / 2001, p. 127–151.

manesque. Le roman dostoïevskien était un évènement artistique tout à fait spécial qui se situait en dehors de toute tradition. Considérer l'accomplissement de Dostoïevski comme sans précédent, le placer au-dessus et au-delà de toute tradition, était à cette époque une sorte de lieu commun de la critique européenne de Dostoïevski, de gauche comme de droite. Rappelons simplement les interprétations de Dostoïevski par Moeller van den Bruck ou Georg Lukács. Pour le Lukács de *La Théorie du roman*, en particulier, Dostoïevski était le dernier romancier et le premier héraut d'une forme épique, à la fois nouvelle et ancienne. En fin de compte l'éloge radical de la nouveauté de Dostoïevski ne faisait presque rien d'autre que réaffirmer, en termes positifs, la sentence tolstoïenne selon laquelle, les Russes ne pouvaient écrire de romans au sens où ce genre était conçu en Europe.

Dans les années 1930 toutefois la notion de polyphonie est peu à peu évincée par celle d'"hétéroglossie". Bakhtine comprend l'hétéroglossie comme un phénomène indépendant des réalisations artistiques individuelles d'un auteur. Il s'agit plutôt, au sens où l'entendait Hans Freyer, d'un «état des choses» où la langue n'est plus utilisée de manière holiste, mais comme un assortiment de sociolectes partiels. Alors que la 'polyphonie' constitue un mélange de nuances esthétiques, mais aussi *morales* – écouter l'autre, ne pas se placer au-dessus de lui/d'elle – l''hétéroglossie' renie cette chaleur potentielle de l'attente morale. À la place de celle-ci cette dernière introduit une vision plus neutre du langage et du roman, sans réclamation morale. En faisant la promotion du terme d''hétéroglossie' et en analysant le monde du paysan qui parle différents sociolectes dans des circonstances différentes (un passage trop célèbre pour avoir besoin d'être cité ici), Bakhtine se comporte comme un sociologue qui cherche à donner une description juste d'une situation linguistique[34], et non pas comme un humaniste désireux de sauver des voix de l'oubli qui pourraient autrement être étouffées et perdues dans la cacophonie de la modernisation. C'est seulement maintenant, dans les années 30, que Bakhtine effectue un lien nécessaire entre hétéroglossie et roman: le roman est considéré comme l'incarnation prééminente, si ce n'est unique, de l'hétéroglossie, comme la forme artistique la plus conforme à capturer et accommoder les langages et les voix souvent disparates disponibles dans la société.

Mais, ce qui importe ici, c'est que la question de l'hétéroglossie et des étayages sociologiques indispensables d'une théorie du roman devint une variation sur la question de la tradition et du «classique» dans la Russie des années 30. La scène herméneutique russe étant plutôt discrète à cette époque[35], il n'y avait pas

[34] Concernant Bakhtine sociologue voir aussi, dans un contexte différent, Ken Hirschkop, Bakhtin, philosopher and sociologist, in Carol Adlam et al. (éds.), *Face to Face: Bakhtin in Russia and the West*, Sheffield Academic Press, 1997, p. 54-67, spécialement, p. 63–4.

[35] Une exception notable durant les années de la Révolution et de la Guerre Civile fut Gustav Špet, mais son oeuvre principale *Germenevtika i ee problemy* (Hermeneutics and its Problems) resta à l'état de manuscrit et ne parut pas avant la fin des années 1980 et au début des années 1990. Voir

de corpus naturel que Bakhtine aurait pu utiliser pour élaborer cette proposition théorique. À sa place, il chercha de l'aide dans la riche tradition locale des études formalistes. Après avoir contracté une forte dette auprès de Šklovskij et de sa découverte de la nature auto-ironique du genre romanesque qui interdit au roman de créer son propre canon ossifié[36], Bakhtine offrait à son tour aux formalistes une découverte importante: la partialité linguistique du roman incarnée dans le principe d'hétéroglossie. En tant que théoricien dans les années 30, il affrontait donc une tâche très ardue: comment convertir le genre non-canonique, auto-ironique et hétéroglotte du roman – apparemment un matériau peu adapté à faire un classique–, en pierre angulaire de la tradition et en instrument d'une théorie plus vaste, dépassant le romanesque pour s'étendre à la culture en général, qui resterait fondée sur sa lecture de «grands livres» écrits par de «grands auteurs»: Dostoïevski, Tolstoï, Goethe, Rabelais.

Je propose ici une réponse relativement directe et simple, dont j'examinerai brièvement les implications à la fin de cet article. Je considère que vers la fin des années 30, dans son livre sur Rabelais, Bakhtine est parvenu à transformer le genre du roman en une pierre angulaire du concept de classique, en reconfigurant le romanesque de manière à pouvoir l'ouvrir à l'influx d'éléments épiques. En d'autres termes, la stratégie bakhtinienne était de marier le roman et l'épopée dans un seul genre synthétique qui préserverait les traits du romanesque, tout en le purgeant de ses éléments transitoires et fluides, si typiques du roman et incompatibles avec la notion même de «classique». Le substrat épique du romanesque était censé servir de garantie de permanence et de stabilité, exigée par toutes les formes de classique, et étendre et préserver les traits d'une vie communautaire dans la modernité, où la division sociale et la hiérarchie devenaient une réalité contraignante. Pour réfléchir dans ce sens, rappelons d'abord que Lukács, l'un des grands maîtres de Bakhtine et l'un de ses compétiteurs silencieux dans le domaine de la théorie du roman, maintenait dans son œuvre de jeunesse, *La théorie du roman*, que le romanesque était la forme du partiel, tandis que l'épique était le genre capable de capturer et de reproduire la totalité. Bakhtine, lui-même, maintint ce cadre d'opposition entre l'épopée et le roman dans ses essais sur le roman rédigés dans les années 30. Mais est-il possible de rassembler les deux opposés dans une médiation, par l'intermédiaire de laquelle la partie nous donnerait accès au tout, tandis que le tout annoncerait et honorerait ses parties sans se réduire à elles? Y a-t-il, en d'autres mots, une synthèse possible entre l'être hétéroglotte du roman et

---

en allemand: Gustav Špet, *Die Hermeneutik und ihre Probleme*, Freiburg, 1993.

[36] Concernant la dette de Bakhtine envers les formalists, voir Galin Tihanov, *The Master and the Slave: Lukács, Bakhtin, and the Ideas of Their Time*, Oxford, 2000, p. 131–36. Plus récemment Simon Milligan, Shklovsky's Practice and Bakhtin's Theory. – In: *Variations. Literaturzeitschrift der Universität Zürich* 10 / 2003, p. 137–49. Bakhtine n'a pratiquement jamais reconnu sa dette envers les formalistes; le nom de Georg Lukács, autre influence majeure pour Bakhtine, n'est pas mentionné non plus dans ses textes publiés.

l'horizon unique et ami de la tradition (pour parler comme Freyer) qui est celui de l'épopée, une forme qui pourrait garantir la survie de la tradition communautaire à l'époque de sa rupture par les forces de la modernité?

Je voudrais suggérer que, dans son livre sur Rabelais, Bakhtine offre précisément une telle synthèse entre l'épique et le narratif, deux formes qui dans ses essais des années 30 restent séparées au-delà de toute réconciliation: l'épique effectue son retour dans le livre sur Rabelais au moment même où il est expulsé et châtié dans l'essai *Epopée et roman*. Ceci ne devrait guère surprendre, les chercheurs ont fourni à ce jour suffisamment de preuves montrant que Bakhtine était parfaitement capable de défendre des vues différentes et même contradictoires à différents moments de son évolution. Contentons- nous de souligner ses idées conflictuelles défendues respectivement dans son livre sur *Rabelais* et dans son essai sur le *Bildungsroman*[37],concernant l'identité collective et l'identité individuelle. Mais, avant de passer à une analyse plus précise du livre de Bakhtine sur Rabelais dans la perspective d'une synthèse souhaitée entre épique et romanesque, il faut revisiter brièvement les critères proprement bakhtiniens de l'épique, formulés dans ses essais sur le roman des années 30. Malgré les chevauchements inévitables dus à la rhétorique bakhtinienne de la répétition et de la modulation, on peut déduire de l'essai *Epopée et roman*[38] quatre traits de l'épique:

1. Le sujet de l'épopée est le passé héroïque national; le temps épique (le passé national) est séparé de tout ce qui a suivi, «en particulier du temps de l'aède, et de ses auditeurs»[39]. Le passé est ainsi valorisé et ne peut faire l'objet de critique ou de doutes. Le héros épique est un épitomé de la distance et un objet de vénération.

2. La source de l'épique est la "tradition nationale" (*predanie*) plutôt que l'expérience personnelle du Moi. L'épique repose sur une tradition exclusivement «impersonnelle et sacro-sainte».

3. L'épopée se fonde sur un type de "mémoire" qui est différent de la mémoire personnelle non héroïsante de l'autobiographie et des mémoires ou de la "mémoire" romanesque qui, normalement, ne comprend, qu'une seule vie humaine: dans ce traitement-ci de la mémoire il n'y a «ni pères, ni générations»[40] ou, s'il y en a, ce sont des rivaux plutôt qu'une parenté harmonieuse unie par une vénération totémique des prédécesseurs.

---

[37] Voir à ce sujet Galin Tihanov, The Ideology of *Bildung*, in: *Oxford German Studies* 27 / 1998, p. 102–140.

[38] Pour la formulation des critères bakhtiniens de l'épique je m'inspire, avec quelques modifications, du résumé très utile de Sue Vice, *Introducing Bakhtin*, Manchester University Press, 1997, p. 79–80.

[39] Mikhail Bakhtine, *Epopée et roman. L'étude du roman – questions de méthodologie*, trad de J. Durain. – In: *Recherches internationales à la lumière du marxisme* 76, Paris, 1973, p. 16.

[40] *Ibid.*, note 10, page 24.

4. Le fait que l'épopée s'appuie sur des événements passés, bien connus par le public, signifie qu'il est impossible à l'auditeur/lecteur de devenir réellement intéressé par l'*intrigue* de l'épopée. L'audience épique préfère la répétition et la familiarité à la surprise et à la nouveauté.

Le *Rabelais* de Bakhtine entre nostalgie et utopie

Comment le livre sur Rabelais se relie-t-il à ces critères? Dans ce qui suit, je voudrais montrer que l'interprétation bakhtinienne du carnaval dans *Rabelais* agit de deux manières: tout en renforçant la correspondance présumée, et parfois même ouvertement exprimée, entre le carnaval et le roman comme promoteurs de la liberté (personnelle) née dans l'expérience de l'interaction culturelle, il corrode aussi les traits du romanesque et restaure l'épopée en tant que forme culturelle essentielle qui règle et nourrit la vie du peuple (*narod*) d'après des principes communautaires. L'idée du carnaval dans le *Rabelais* de Bakhtine remodèle la relation entre l'épique et le romanesque, l'animosité mutuelle et l'exclusion en une complémentarité sereine. Pour soutenir cette idée, je réexaminerai les critères bakhtiniens de l'épique dans leur confrontation avec l'idée de carnaval dans une analyse en quatre temps. Mais, d'abord deux mots sur les points de convergence entre carnaval et roman. Comme le roman, le carnaval est étendu dans le *Rabelais* de Bakhtine de manière à le dépouiller de son identité en tant que forme culturelle particulière et à en faire l'épitomé d'une série plus large de pratiques et de culture en tant que telle. Il est défini comme le point où toutes les impulsions de l'énergie populaire concourent et se rencontrent, d'une manière assez proche du roman qui accommode le pouvoir vagabond du mot: «Ce processus de réunion sous le terme de "carnaval" de phénomènes locaux hétérogènes, le fait qu'ils aient été désignés par un même terme, correspondait à un processus réel: en effet, en disparaissant et dégénérant, les différentes formes de la fête populaire léguaient au carnaval certains de leurs éléments: rites, attributs, effigies, masques. Et de ce fait, le carnaval est devenu le réservoir où se déversaient les formes qui n'avaient plus d'existence propre» [41].

De plus, le carnaval est doté du même pouvoir colonisateur que le roman. D'une manière assez semblable à ce qui se passe dans le roman, qui tend à «enromancer» tous les autres genres, précisément parce qu'il est envisagé comme quelque chose de plus qu'un genre, le carnaval ne s'entend pas bien avec les autres formes de culture populaire: «Mais là où le carnaval, au sens étroit du terme, a fleuri et est devenu le centre qui a regroupé toutes les formes de réjouissances pu-

[41] Mikhaïl Bakhtine, *Tvortchestvo François Rabelais*, Moscou, 1965. En français: *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, 1970, p. 219.

bliques et populaires, il a eu pour effet dans une certaine mesure d'affaiblir toutes les autres fêtes, en leur retirant presque tous leurs éléments de licence et d'utopie populaire»[42]. Nous arrivons donc à la conclusion que le roman et le carnaval fonctionnent de la même façon dans le discours théorique de Bakhtine. Ils absorbent l'expérience historique antérieure et concilient des genres et des formes culturelles qui, autrement, ne peuvent obtenir l'indépendance, ou sont condamnées à la perdre. Non seulement le roman et le carnaval retiennent les traits de formes passées à un niveau supérieur, ils ont également le pouvoir de coloniser des formes culturelles (genres) plus anciennes en leur imposant leur propre identité bien plus flexible.

Après avoir attiré l'attention sur les points de convergence entre le carnaval et le roman, nous pouvons à présent commencer à examiner les aspects de leur divergence dans le livre de Bakhtine sur Rabelais. Pour ce faire, il nous faut revisiter les critères de l'épique établis par Bakhtine dans leur relation au concept de carnaval, mis en œuvre dans le livre sur Rabelais. Comme nous l'avons vu le premier critère de l'épique concerne le statut du héros comme épitomé de la distance et objet de vénération. Dans l'essai *Formes du temps et du chronotope dans le roman*[43], Bakhtine affirme qu'Homère ainsi que Rabelais ont construit leurs mondes sur "l'unité immanente du temps folklorique", qui de plus "n'est pas encore défini sur la toile de fond d'un temps autre et révolu"[44]. Développant l'idée d'un fonds commun incarné dans le chronotope folklorique d'Homère et de Rabelais, Bakhtine définit Gargantua et Pantagruel de Rabelais comme des "rois fondamentalement folkloriques et des géants-*bogatyri*". Il les considère comme une version sublimée des grands héros de l'épopée homérique dont Hegel disait dans ses leçons sur l'esthétique qu'ils avaient été sélectionnés comme héros "non pas en raison d'un sens de supériorité mais à cause de leur liberté de vouloir absolue et de la créativité dont ils font preuve en établissant leurs royaumes"[45]. Bakhtine abandonne donc le principe de supériorité et la nécessité qui s'en suivait pour le héros d'être vénéré par l'auditeur/lecteur. À la place de celui-ci, il affirme que le «grand homme» de Rabelais est «profondément démocratique», «un homme ordinaire élevé à un pouvoir supérieur". En d'autres termes, Rabelais fournit une copie «de tous les jours» du héros épique. Le romanesque (l'idée de la nature "profondément démocratique" du héros, de son héroïsme revêtu des habits de tous les jours) et l'épique (le maintien de l'idée d'un "pouvoir supérieur" qui confirme le héros dans son statut d'exception) semblent donc rassembler leurs forces pour produire une image contradictoire des personnages rabelaisiens. Ni exclusivement

[42] *Ibid.*, p. 220.

[43] En français: Formes du temps et du chronotope dans le roman. – In: Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, 1978, p. 235–384.

[44] *Ibid.*

[45] *Ibid.*

romanesques, ni exclusivement épiques, ils sont les deux à la fois et en tout temps, la synthèse désirée de principes que Bakhtine lui-même, dans son essai *Epopée et roman* tend, à voir comme opposés l'un à l'autre, au-delà de toute réconciliation.

Le deuxième critère met en évidence le fait que l'épopée dépend d'une "tradition nationale" qui est toujours «impersonnelle et sacro-sainte». Mais c'est ce que fait aussi le carnaval où les formes de l'expérience sont franchement impersonnelles, tout en étant en même temps loin d'être sacro-saintes. La vision bakhtinienne du carnaval dans *Rabelais* déchiffre donc les contours de cette même unité de l'épopée et du roman, qui demeure infaisable dans les essais sur le roman. Le substrat de cette nouvelle forme d'expérience qui synthétise l'impersonnel (comme dans le savoir épique) et l'irrévérencieux (comme dans le roman), Bakhtine le trouve dans le «corps collectif», qu'il s'agisse de celui de la communauté (peuple, *narod*) ou de l'humanité. Dans son traité de jeunesse *L'auteur et le héros*, Bakhtine avait analysé le corps humain individuel, le corps d'un certain "Moi". Alors que cet essai cherchait à délimiter les frontières de ce corps individuel, dans les années 30, Bakhtine se tourna vers une idée différente du corps humain. Il y parvint non pas, sans l'impact de la physiologie et de la biologie contemporaine exercées par l'intermédiaire des conférences de Ukhtomskii[46] et de son amitié avec Ivan Kanaev[47]. Dans son livre sur Rabelais, Bakhtine s'intéresse déjà à l'analyse du corps collectif, dont l'identité se forme non pas en dessinant une limite entre le "Moi" et l'"Autre", mais dans l'expérience d'un "être-ensemble" transgressif. Ce corps collectif dénie la valeur de l'appropriation individuelle du monde. Sa collectivité débordante repose sur sa constitution «non-classique»; il est grotesque au sens où il ne connaît ni début ni fin, ni intérieur ni extérieur, ni profondeur ni superficialité. Tout ceci rend le corps grotesque insensible à la grandeur, à ce qui est, historiquement, non-transitoire et à ce qui est «sérieux» de façon monotone. C'est pourquoi son aversion pour la mentalité pieuse et pour les actes de vénération collective, reproduits dans le sein de la tradition communautaire "sacro-sainte", est paradoxalement soudée à une méfiance organique envers les formes individuelles d'expérience du monde. Bakhtine apparaît ainsi comme un penseur à la physionomie typiquement post-romantique, hésitant entre une nostalgie commu-

[46] Concernant l'intérêt de Bakhtine pour la biologie, voir Michael Holquist, "Bakhtin and the Body", in: Myriam Diaz-Diocaretz (éd.), *The Bakhtin Circle Today*, *Critical Studies* 1,2, Amsterdam et Atlanta, 1989, p. 19–42; concernant Bakhtin et Ukhtomskii, voir N. Marcialis, "Michail Bachtin e Aleksej Uchtomskij", in: F. Coona (éd.), *Bachtin, teorico del dialogo*, Milan, 1986, p. 79–91. Pour une interpretation provocatrice des rapports de Bakhtine à la medicine et au problème du corps, voir Peter Hitchcock, "The Grotesque of the Body Electric". – In: M. Bell et M. Gardiner (éds.), *Bakhtin and the Human Sciences*, Londres, 1998, p. 78–94; voir aussi G. Tihanov, "The Body as a Cultural Value: Brief Notes on the History of the Idea and the Idea of History in Bakhtin's Writings", in: *Dialogism* 5 - 6 / 2001, p. 111–121.

[47] Sur Kanaev, voir Ben Taylor, Kanaev, vitalism and the Bakhtin Circle, in: C. Brandist et al. (éds.), *The Bakhtin Circle: In the Master's Absence*, Manchester University Press, 2004, p. 150–166.

nautaire tamisée, adoucie, et la reconnaissance de l'impossibilité de restaurer la vie communautaire, exactement comme Hans Freyer qui réalise que le monde de la *Gemeinschaft*, un monde sans hiérarchie ni coercition, un monde où le langage jouit toujours d'une existence holiste, a disparu pour toujours et n'a pas à être pleuré. Ainsi, la question de la liberté individuelle et de la tradition communautaire apparaît comme cruciale dans le livre de Bakhtine sur Rabelais. La réponse de Bakhtine reste ambivalente, comme nous le verrons dans la conclusion.

La troisième caractéristique de l'épopée insiste sur le rapport étroit entre l'épopée et la "mémoire collective", de manière assez proche de celle discutée précédemment. Cette "mémoire collective" est capable de traverser des générations; elle n'est pas confinée à une vie humaine singulière et, par opposition, à la mémoire "personnelle" du roman, elle capture dans ses plis les aspects purement et simplement heroïques des carrières des personnages. On pourrait s'attendre à ce que Bakhtine traite le livre de Rabalais comme modèle pour une mémoire individualiste et «dé-héroïsante» du roman qui s'oppose à la culture collective du souvenir. Néanmoins, nous sommes confrontés dans l'interprétation de Bakhtine à ce qu'il appelle la mémoire du "corps de l'espèce humaine" (*rodovoe telo chelovechestva*), dont il faut chercher la proto-image dans *Matière et mémoire* de Bergson. Bergson montre que le corps de l'humanité, une extension hégélienne du corps communautaire du peuple, gagne en force en supprimant et en expulsant par le rire «un certain souvenir obscur des bouleversements cosmiques passés»[48]. La capacité d'une mémoire infinie est un attribut distinctif du "corps de l'espèce"; cette mémoire transforme les évènements menaçants du passé le plus profond en une célébration joyeuse de résilience et de longévité, sans aucune référence quelconque à une existence individuelle. Dans le *Rabelais* de Bakhtine le corps est en équilibre entre le processus de matérialisation (objectivation) dans des actes d'un caractère physique abondant qui se suffisent à eux-mêmes et la condition d'une identité abstraite qui est révélatrice de pouvoirs d'un ordre supérieur: mémoire sans limite et «courage» face à la nature et à la mort, immortalité épique et régénération sans fin. Le concept du corps chez Bakhtine se révèle donc doté de deux sens différents: le premier représente son caractère physique vérifiable; l'autre pointe sur un état de collectivité où le corporel en vient en fin de compte à représenter le spirituel sous l'apparence d'une mémoire qui englobe tout et qui est d'une vaillance inextinguible. Une fois de plus, Bakhtine cherche à transcender la tension entre existence corporelle communautaire et individuelle, cette fois en réunissant ces deux conditions dans l'abstraction d'un mode d'être globalement humain («le corps de l'espèce humaine»).

Finalement, le quatrième critère de l'épique écarte la possibilité que l'intrigue épique puisse susciter de l'intérêt par elle-même. Fondée sur la répétition et sur des comptes rendus du passé, l'épopée reste sous l'emprise du familier et de ce

[48] M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 333.

qui peut être prédit. Il lui manque les perspectives ouvertes du romanesque, où comme l'affirme Bakhtine (suivant en cela Friedrich Schlegel et Lukács), tout est pris dans un processus de devenir.

On peut donc défendre l'idée que le roman de Rabelais engendre une image du carnaval qui, dans la lecture qu'en fait Bakhtine, présente une version convertie de l'épopée – sous une forme qui n'est peut-être pas facilement reconnaissable mais néanmoins lisible –, et préserve donc quelques-unes des traits de l'épopée, et notamment la préférence à une intrigue qui cherche un soutien dans le répétitif et le familier. Le spectateur du carnaval ne peut pas éprouver un intérêt dévoué pour ce qui se passe dans la procession carnavalesque, car les actions qui y sont réalisées ne sont pas celles d'une volonté ou d'une destinée individuelle, mais plutôt celles d'une expérience collective indiscernable.

Ce qui veut dire que notre intérêt pour les pratiques du carnaval telles qu'elles sont décrites par Bakhtine, n'est pas un intérêt pour une intrigue romanesque, mais plutôt un intérêt pour ce qui paraît réconcilier des énoncés flamboyants et extraordinaires avec le cadre général d'une répétivité rituelle. Les excès du carnaval le rendent inaccessible en terme de spectacle, car le carnaval, aussi bien que d'autres pratiques festives analysées par Bakhtine, est considéré comme oblitérant la frontière entre spectateur et participant. Se référant au mariage comme événement carnavalesque, Bakhtine affirme: "Il n'y a aucune rampe, aucune séparation entre participants (interprètes) et spectateurs, tous sont participants"[49]. Il devient donc impossible d'engendrer et de maintenir un intérêt pour l' "intrigue" et la nouveauté narrative du carnaval, car ceci signifierait l'adoption d'un point de vue qui inviterait à une appréciation fondée sur la position d'extériorité défendue par l'écrit de jeunesse de Bakhtine, *L'auteur et le héros*, mais vigoureusement nié dans *Rabelais*.

À la lumière de l'effacement de l'opposition entre épopée et roman dans *Rabelais*, démontrée dans cette analyse, il faut revenir sur une fonction particulière du corps humain, qui est en même temps un aspect vital de la culture: le rire. Bakhtine hérite de deux traditions européennes lorsqu'il théorise le rire: la tradition néo-kantienne et la tradition du vitalisme et de la *Lebensphilosophie*. La conception bergsonienne du rire importa tout particulièrement pour lui. Selon Bergson, le rire est le "correctif" de l'automatisme et de la mécanisation; il aide la société à se libérer de la rigidité, de manière à obtenir le plus haut degré d'élasticité et de sociabilité possible de ses membres»[50]. Bakhtine doit à Berg-

[49] M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 264. Il ne fait aucun doute que Bakhtine s'inspire ici de *La naissance de la tragédie* de Nietzsche, très probablement par l'intermédiaire du poète symboliste et philosophe de la culture russe Viacheslav Ivanov. Dans le huitième chapitre Nietzsche insiste sur l'absence de différentiation entre spectateur et acteur dans la tragédie grecque.

[50] H. Bergson, Laughter, in W. Sypher (ed.), *Comedy*, The Johns Hopkins University Press, 1980, p.

son sa conception du rire comme "geste social" qui trouve son origine dans des attitudes et des réactions d'un tout. Aussi spontané que le rire puisse sembler, il implique toujours, comme Bergson le souligne, une sorte de franc-maçonnerie secrète ou même de complicité avec d'autres rires, réels ou imaginaires. La notion bakhtinienne du rire radicalise cette idée: pour lui le rire trouve son origine dans l'opposition de groupes représentant la culture populaire dans son conflit avec l'idéologie officielle; mais, le rire abandonne vite cette identité et devient social et collectif au point de transcender toutes les divisions. Dans *Rabelais*, le rire tend à être envisagé plus comme un emblème du corps unifié du peuple et un lien de cohésion entre les différentes couches de la société que comme une pratique introduisant la division. Durant le carnaval tout le monde rit pour ridiculiser le style, de la vie pratique de tous les jours sans cela trop sérieux. D'un phénomène de groupe appelé à rectifier les erreurs d'autres groupes, le rire est transformé en un pouvoir collectif qui émane du tout, formé par le corps collectif et se répand dans l'univers. Nous voyons donc comment, au lieu de se construire sur un mécanisme de mise en valeur de différences de groupe ou de classe, qui constituerait le cœur d'une narration romanesque, le rire est redéfini dans *Rabelais* comme un dispositif épique qui éradique les divergences individuelles ou collectives et devient porteur, une fois de plus, du parfum d'une cohésion sociale oubliée depuis longtemps. On ne s'étonnera donc guère que Bakhtine, effaçant la différence entre épopée et roman, reproche à Hugo de ne "jamais comprendre la qualité épique (*epichnost'*) du rire rabelaisien»[51].

Il est clair à présent que dans le livre de Bakhtine sur Rabelais, le carnaval est interprété comme un mélange entre la largeur et la "naïveté" de l'épopée (une condition vitale pour la représentation du carnaval) et la nature fuyante, fluctuante, pleine d'ironie de soi et de contradictions, du roman. Même dans les années 1930 l'épopée ne disparaît pas des pensées de Bakhtine; elle est sublimée dans le carnaval, où elle est mêlée à et «fertilisée» par la «force vitale» du roman. Comme l'épopée, le carnaval concerne le maintien de pratiques traditionnelles, mais d'une manière ouverte et charitablement 'incertaine'. Le livre sur Rabelais semble donc être le lieu où, après avoir réconcilié et synthétisé la culture et la vie dans les actes du corps humain, après avoir retravaillé et redessiné les limites du tabou culturel et avoir défendu une symbiose entre épopée et roman, Bakhtine a livré sa manière de résoudre la quadrature du cercle que représentent particularité et totalité, et donc aussi sa propre version de ce qu'est la notion de classique. Ce n'est qu'avec sa thèse sur Rabelais qu'il trouva les traits génériques qui, comme dans

74. Sur Bakhtine, le rire et le carnaval, voir plus récemment Caryl Emerson, "Coming to Terms with Bakhtin's Carnival": Ancient, Modern, sub Specie Aeternitatis. – In: R. Branham (éd.), *Bakhtin and the Classics*, Northwestern University Press, 2002, p. 5–26; et David Shepherd, *Imia* or *Prozvishche?* Bakhtin, Gogol and the History of Laughter, in: *Essays in Poetics 28* / 2003, p. 181–201.

51 M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabalais*, *op. cit.*, p. 128.

la théorie du classique de T. S. Eliot, lui permettraient de réordonner toutes les séries précédentes non pas seulement de la littérature, mais de la culture comme un tout, et de défendre une nouvelle interprétation de la tradition fondée sur les réalisations souples et irrévérencieuses de la culture populaire (communautaire). Ce n'est pas un hasard si Bakhtine dut attendre la fin de son travail sur Rabelais pour pouvoir inscrire Dostoïevski, considéré en 1929 comme un génie solitaire, dans la tradition, plus large, bien que singulière, de la littérature carnavalesque, le transformant finalement en un vrai classique international, plutôt qu'en maître russe idiosyncrasique.

Je voudrais, pour terminer, revenir sur la question controversée des implications politiques des déclarations de Bakhtine sur l'épique et le romanesque, sur la culture communautaire et la culture individuelle et leur synthèse désirée. Depuis des décennies, les chercheurs russes et occidentaux ont été empêtrés dans des polémiques très dures concernant les travaux de Bakhtine qui datent des années 1930: était-il staliniste ou anti-staliniste, pour ou clandestinement contre le régime soviétique? J'ai bien peur qu'il n'existe pas de réponse simple à cette question. Bakhtine n'était pas plus sage que son temps, quelque soit notre désir que l'inverse soit vrai; on pourrait montrer, par exemple, que son intérêt pour Rabelais fut le résultat d'une vision nouvelle du concept de classique dans la société soviétique, résultant de la transition idéologique rapide vers la plateforme du Front populaire après 1935 et impliquant une attention plus grande aux classiques occidentaux, dotés d'une allure plus populiste (du moins en apparence)[52]. Dans ce contexte les recherches de Bakhtine véhiculaient, dans un même souffle un message ambigu – probablement riche et à cause de cela précisément, historiquement viable – d'utopie et de nostalgie. Le canon littéraire qu'il construisit était certainement à double face et cette ambiguïté n'était pas atypique de la manière dont toute une génération de penseurs post-romantiques gérait les défis esthétiques, herméneutiques et sociologiques issus des révisions de la modernité annoncées par la Première guerre mondiale et accélérées dans les années qui suivirent. Bakhtine adopta et affirma de bon cœur le genre romanesque comme véhicule d'une modernité qui ne reconnaît pas de dogme sacro-saint ou de tradition, et cela faisait envisager la réalité soviétique courante comme un simple maillon dans une chaîne de développements historiques qui ne pouvait être stoppée ou épuisée, même par la Révolution. D'un autre côté, la vénération bakhtinienne pour l'épique dans *Rabelais* était une acceptation manifeste des pratiques nostalgiques caractéristiques de la vie communautaire, appelées à instiller un sens de la tradition et à atténuer les effets de la modernisation brutale

[52] Katerina Clark, qui a situé le travail de Bakhtine dans le contexte idéologique du Front populaire, a raison d'insister sur le fait qu'"il semble un peu tiré par les cheveux d'argumenter que Bakhtine a rassemblé un tel bagage d'érudition littéraire et s'est fixé sur Rabelais, surtout pour trouver un camouflage pour sa critique du stalinisme." Voir K. Clark, M. M. Bakhtin and 'World Literature', in: *Journal of Narrative Theory* 32–3 / 2002, p. 266–92, ici p. 267.

qui faisait rage dans les années 1930 et dont la collectivisation forcée de l'agriculture est un exemple dramatique. L'adoption par Bakhtine du pouvoir du collectif était sans aucun doute en consonnance avec la ligne officielle de la collectivisation graduelle de tous les aspects importants de la vie dans la Russie soviétique. La notion de classique qu'il suggère apparaît, dès lors, avoir participé très largement à la promotion officielle du grand "roman épique", un genre hybride que l'esthétique soviétique chercha à raviver et à introniser, notamment comme extension de l'héritage, déjà largement classique à cette époque, de Tolstoï, comme composant significatif de son nouveau canon littéraire des années 1930. Le rapprochement graduel du roman et de l'épopée, l'inévitable dépassement du roman dans une épopée renouvelée, était l'argument central des travaux de Georg Lukács et de Mikhail Lifshits, qui étaient les deux opposants les plus sonores au sociologisme vulgaire dans les années 1930, et notamment lors de l'importante discussion de Moscou concernant le roman à la fin de l'année 1934 et au début de l'année 1935, que Bakhtine suivit avec un intérêt considérable[53]. Un jour quelqu'un aura peut-être envie de lire le livre de Bakhtine sur Rabelais, commencé dans les années 1930 et poursuivi jusqu'au milieu des années 1960, en ayant à l'esprit deux classiques incontestables de l'époque soviétique, les romans épiques de Cholokhov *Terres défrichées* (1932–60) et *Le Don paisible* (1928–40), révélant ainsi les racines de la théorie bakhtinienne de la littérature et de la culture dans la politique et l'esthétique de construction du canon dans l'Union soviétique de cette époque[54]. Mais ceci constitue une tâche qui dépasse le cadre de cet article. Contentons- nous de rapporter la conclusion qui veut qu'il n'est plus possible d'étudier les écrits rédigés par Bakhtine dans les années 1930, sa période la plus féconde, sans prendre en compte le cadre plus général des batailles concernant la signification de la tradition et tout le processus de sa production, et la notion de classique dans la culture soviétique, par laquelle et vers laquelle ses réflexions en tant que théoricien de la culture étaient implicitement ou explicitement dirigées[55].

(traduit de l'anglais par Céline Trautmann-Waller)

[53] Sur cette discussion et le bagage idéologique du concept de "roman épique", voir Galina Belaia, 'Fokusnicheskoe ustranenie real'nosti' (O poniatii 'roman-epopeia'). – In: *Voprosy literatury* 3 / 1998, p. 170–201, surtout p. 177-85; et G. Tihanov, *The Master and the Slave*, *op. cit.*, p. 113–28.

[54] Le rapprochement de l'épique et du romanesque est évidemment une tendance qu'il faut expliquer avec des références issues non exclusivement de la culture soviétique. Dans le contexte européen plus large l'*Ulysse* de J. Joyce a été une incarnation de cette tendance, voir G. Tihanov, "Bakhtin, Joyce, and carnival: towards the synthesis of epic and novel in Rabelais". – In: *Paragraph* 24–1 / 2001, p. 66–83.

[55] Cet article est une version élargie et révisée d'une communication au XI[e] Colloque International sur Bakhtine à Curitiba (Brésil,) Juillet 2003, et de conférences à l'Université de California, Berkeley (Mars 2003) et à l'Université de Bâle (Juin 2004).

L'expérience extatique de la littérature

Rennie YOTOVA
Université de Sofia

> J'aime les nuages...les nuages qui passent... là-bas...les merveilleux nuages!
>
> Charles Baudelaire, *L'Étranger*

Qu'il me soit permis, dans cet hommage, d'associer au nom de Stoyan Atanassov celui de Maurice Blanchot. En 1991 j'ai pu connaître l'œuvre du grand philosophe français grâce à mon professeur qui m'a prêté ses exemplaires personnels à une époque où nous ne disposions pas encore de tous les ouvrages que nous aimerions lire. Cette lecture fut une révélation pour moi. Que soit remercié mon guide de jadis à travers l'espace littéraire!

L'œuvre de Maurice Blanchot est littéraire, critique et philosophique. A la fois œuvre d'imagination et œuvre de réflexion, elle révèle comment la littérature peut penser. Cependant le philosophe refuse de créer un système. En suivant une méthode thématique, il est guidé par la préoccupation constante d'explorer l'expérience de l'écriture. Par conséquent il créé une œuvre de l'itinérance qui préfère le déploiement à l'unité. Son intérêt porte essentiellement sur l'expérience de l'œuvre comme une expérience de la mort non pas au sens de Barthes[1] dont le texte sur la mort de l'auteur est bien postérieur aux idées déployées dans l'*Espace littéraire*[2], mais au sens de mourir à soi pour se réincarner dans l'œuvre, mais aussi au sens de vouloir mourir dans l'œuvre, se perdre, s'anéantir, pulvériser son moi qui cherche à disparaître et s'oublier dans le texte. Cette expérience est redevable sans doute à l'image de l'éclatement par laquelle Sartre définit le contact de la conscience avec le monde.

«Connaître, c'est s'éclater «vers», s'arracher à la moite intimité gastrique pour

[1] Roland Barthes, «La mort de l'auteur», 1968, in *Essais critiques IV. Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

[2] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

filer, là-bas, par-delà soi, vers ce qui n'est pas soi, là-bas, près de l'arbre et cependant hors de lui, car il m'échappe et me repousse et je ne peux pas plus me perdre en lui qu'il ne se peut diluer en moi – hors de lui, hors de moi.»[3]

De même que la conscience n'a pas de «dedans», selon Sartre, dans le sens qu'elle refuse d'être une substance, d'être la conscience de soi, mais est toujours conscience de «quelque chose», comme l'a si bien définie Husserl[4], l'œuvre pour Blanchot se définit comme une existence solitaire dans l'entre-deux: elle n'appartient à personne, elle prend son sens dans le détachement de son créateur, mais elle ne prend jamais sens par elle-même, d'où la solitude essentielle de l'œuvre qui est marquée par l'absence de possesseur. L'œuvre est le dehors d'elle-même, de même que le créateur est le dehors de soi-même. Cette dialectique de l'abîme retient notre intérêt dans la présente étude qui se veut une réflexion sur l'itinérance de l'œuvre, sur le non-lieu de l'auteur qui se fuit, glisse hors de soi pour se heurter à l'impossibilité de mourir.

A l'Antiquité le poète était considéré comme un être inspiré, habité par le souffle divin que les Muses lui apportaient. Cette image de l'inspiration pourrait être associée à la possession: le poète est possédé, que ce soit par une force orphique, dionysiaque ou apollinienne, il est cet être qui reçoit la création comme un don divin, qu'il abrite. C'est par l'intermédiaire d'une force extérieure qu'il va réer, force presque surnaturelle qui vient du dehors.

Le mouvement qui accompagne l'expérience extatique est au contraire tourné vers l'extérieur, vers le dehors. L'extase présuppose de sortir «hors de soi-même», de devenir autre en créant. L'extase rend le dédoublement possible: «Je suis l'Autre» s'exclamera Nerval[5], inscription que Freddy Soser va mettre sous son portrait avant de choisir de s'incarner dans cet autre Blaise Cendrars qui va constamment mourir et renaître de ses cendres. A Rimbaud de renchérir: «Je est un Autre»[6]. Derrière ces formules axiomatiques se cache une exploration du moi écrivant qui est mû par des puissances cachées qui le poussent à se dépasser, à sortir hors de soi, à vivre son expérience dans l'extase. Ce bouleversement du sujet définit une des conditions de possibilité de la littérature. Le sujet tend vers une transcendance qui n'est pas toujours de nature mystique, qui est fulgurance, étincelle, détachement de soi et itinérance. L'expérience extatique de la littérature est un mouvement non jouissif, dépourvu à la fois de connotation érotique et religieuse. Pas de jouissance, pas de révélation, pas de catharsis, l'extase comme une

---

[3] Jean-Paul Sartre, *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 32.

[4] Husserl Edmund, *Méditations cartésiennes*, II, 14, trad. Pfeiffer et Lévinas, Vrin, p. 28.

[5] Portrait extrait de l'Âge du Romantisme: «Dites partout que c'est mon portrait, mais posthume». (Lettre à G. Bell, Juin, 1854).

[6] Arthur Rimbaud, *Lettres du voyant (13 et 15 mai 1871)*, éditées et commentées par Gérald Schaeffer, p. 113, ligne 43.

extraction d'une partie de soi qui cherche à mourir dans le texte pour que l'autre partie puisse continuer de vivre. Dans ce mouvement de négation il y a une *volonté de reconstruction*.

Or, l'extase littéraire que nous voulons illustrer ici se distingue notamment de l'excès au sens de Bataille. Celui-ci[7] publie son *Expérience intérieure* en 1943. Définie comme une mise en question de l'existence qui ne conduit ni à un monde soutenu par Dieu ni à un monde éclairé par la raison, cette expérience aboutit à la nuit et au vide. Le mysticisme non-chrétien de Bataille fonde «l'expérience intérieure» sur le désastre du monde. Son principe est le non-savoir, ce qui signifie que cette expérience ne devrait pas conduire à quelque fin donnée d'avance, mais à l'extrême que l'on ignore et qui engage tout notre être, le met en jeu.

L'extase est une expérience qui peut être vécue grâce au sentiment du sublime. L'extase est accompagnée d'un sentiment de plénitude qui devient la négation, la mort de tout ce qui est en deçà de l'extase. L'extase est donc un retournement radical, un lieu de l'accomplissement du mourir sans mort. Blanchot le formule clairement dans *L'Espace littéraire*: «il est juste de dire que l'expérience de l'artiste est une expérience extatique et qu'elle est, comme celle-ci, une expérience de la mort».[8] En un sens il ne peut y avoir d'expérience de la mort, puisque la mort n'est rien. En un autre sens, nous sommes confrontés tous les jours à cette expérience. «[...] en elle *je* ne meurs pas, je suis déchu du pouvoir de mourir, en elle *on* meurt, on ne cesse pas et on n'en finit pas de mourir.»[9] Ce n'est pas «je» qui est dans l'extase, mais «je» devenu «on».

L'expérience littéraire pourrait être vécue aussi comme une expérience *extrême*. Dans l'*extase* on cherche la mort à soi, la disparition dans une rencontre de l'immanence et la transcendance. Dans l'*excès* la rencontre n'a jamais lieu, l'œuvre sombre dans le mal, elle est négation absolue de la vie. Dans l'excès on est dans la négation, comme si le créateur disait: «Je veux vivre d'une manière extrême, passer outre, même au prix de mourir», tandis que dans l'extase le mouvement est différent: le créateur semblerait dire: «Je veux mourir même au prix de ne plus exister.» L'extase cherche le suicide dans l'œuvre, l'excès – le meurtre. Il prend sens uniquement à travers la mort de l'autre. Dans ce mouvement de négation il y a une *volonté de déconstruction*.

L'*extrême* par contre est une permanente mise à l'épreuve afin de s'inventer soi-même, de se recréer sans cesse. Il est vécu comme un défi à soi, comme une affirmation de la vie en dépit de la mort. Dans ce mouvement d'affirmation à travers la négation il y a une *volonté de construction*.

L'expérience de l'extrême, de l'extase et de l'excès sont trois expériences

---

[7] Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1943.

[8] p. 196.

[9] p. 202.

littéraires différentes de la mort impossible dans l'œuvre. Elles incarnent en même temps trois caractéristiques de la modernité qui est déchirée par ce va-et-vient entre le dehors et le dedans.

L'esthétique du non-retour ou figure de l'écrivain dans l'extrême

Nicolas Bouvier est un écrivain vagabond, amoureux de l'ailleurs. Un beau jour il décide, en compagnie de Thierry Vernet, qu'il tient pour son «jumeau psychologique» et son «compagnon intemporel», de partir «sans esprit de retour». Ces deux ans de tribulations, à bord d'une Fiat Topolino, les mèneront de la Yougoslavie jusqu'aux Indes. Thierry peint et Nicolas écrit. En 1963, huit ans après le début de leur dérive, ils publieront un livre polyphonique et vagabond *L'Usage du monde* (Droz, Genève, 1963). C'est son premier livre qui traverse les pays balkaniques, les vastes terres anatoliennes, l'Iran et l'Afghanistan avant d'arriver à ce constat:

> «Comme une eau, le monde vous traverse et pour un temps vous prête ses couleurs. Puis se retire, et vous replace devant ce vide qu'on porte en soi, devant cette espèce d'insuffisance centrale de l'âme qu'il faut bien apprendre à côtoyer, à combattre, et qui, paradoxalement, est peut-être notre moteur le plus sûr.»[10]

L'écrivain itinérant se complaît dans le lieu de l'exil, phantasme nietzschéen, surpassement, la littérature s'avère la projection de l'extrême, l'espace littéraire se maintient dans cet extrême. L'un des plus célèbres personnages romantiques Hernani[11] de la pièce éponyme de Victor Hugo s'exclame: *«Je suis une force qui va.»*[12] pour exprimer qu'il est un être maudit, au destin exceptionnel, mû dans ses actions par le destin. Moravagine[13], l'idiot, proclame, dans une esthétique très différente, l'action comme principe de vie. Cette action doit mener à l'affirmation de l'homme nouveau, libre de toute pensée et de sentiments qui ne laisse derrière soi que des ruines. On est dans l'esthétique de l'avant-garde.

Le voyageur de Nicolas Bouvierse projette dans une autre aspiration à l'extrême et au mouvement en avant, sans retour. Il considère que le monde connu est étranger, symbole de mort spirituelle; il faut donc aller vers l'inconnu de soi, au risque de l'égarement et de la perte. L'auteur va donc esthétiser le point du non-retour: le lieu d'où s'effectue la transformation de soi, c'est aussi bien un point de départ qu'un point d'arrivée:

---

[10] Nicolas Bouvier, *L'usage du monde*, Lausanne, Payot (coll. Petite bibliothèques Payot / Voyageurs, n° 100), 1992, p. 348.
[11] Victor Hugo, *Hernani*, 1830, pour l'édition utilisée, Paris, Flammarion, 1998.
[12] *Ibid.*, Acte III, scène IV.
[13] Blaise Cendrars, *Moravagine*, 1926, Paris, Grasset, «Les Cahiers Rouges», 1983.

ce jour-là
quelqu'un t'attendra au bord du chemin
pour te dire que c'était bien ainsi
que tu devais terminer ton voyage
démuni
tout à fait démuni[14]

L'expérience extrême ou l'expérience-limite se manifeste comme une condition incontournable de l'écriture. «Voyager, c'est apprendre à mourir.[15]» – affirme Nicolas Bouvier et toute son œuvre, ainsi que sa vie ressemblent à un exercice de disparition. La perspective inversée fera dire à Bouvier que le voyage est une école, non d'enrichissement, mais d'appauvrissement. L'homme découvre qu'il n'est rien grâce à la pratique des grands chemins, aux dangers de la route qui l'obligent à se contenter du peu. La fatigue hallucinatoire de la marche à pied vide l'esprit et permet à la pensée de la mort de s'installer et d'apprendre à l'homme l'humilité. Ainsi Nicolas Bouvier va-t-il développer un faible pour les pays accordés à ce vide – le Japon frugal, l'Irlande laconique – et pour les paysages déshérités. «[...] être privé du nécessaire stimule, dans certaines limites, l'appétit de l'essentiel.» (p. 25, UM). Telle est la sagesse d'un voyageur impatient de découvrir le monde et de goûter à sa beauté par le biais de sensations extrêmes.

Le voyage dont parle Nicolas Bouvier n'est donc en rien un voyage touristique, mais s'apparente davantage à une quête de soi et de sa propre vérité susceptible de donner sens à sa vie. Une des caractéristiques premières du voyage, selon lui, consiste dans le fait qu'il permet au voyageur de se défaire de ses propres repères, de se dépouiller de ses habitudes, ce qui a pour effet de lui permettre de parvenir à des états de confiance nouveaux. Ce n'est qu'une fois ce dépouillement accompli que la métamorphose intérieure commence à s'accomplir. Le voyage a un pouvoir de transformation intérieure. Au fil des pages s'élabore un discours parallèle au récit du voyage. Ce discours porte sur la finalité du voyage lui-même, qui est différente de la recherche de dépaysement et d'exotisme: «On voyage pour que les choses surviennent et changent; sans quoi on resterait chez soi.»[16] Le voyage est un apprentissage du peu, une sorte d'ascèse. Une disposition d'esprit où Nicolas Bouvier refuse de voir une quelconque influence de Calvin, ou du christianisme pour lequel la souffrance, avec le travail qu'elle effectue en nous, est un puissant facteur de progression intérieure. Non, pour lui cet effort relève d'une simple «morale du risque».

En somme, le voyage devient un moyen privilégié d'opposer à ce vide in-

[14] Nicolas Bouvier, *Le Dehors et le Dedans*, poème «Love Song III», dans *Œuvres*, Paris, les Éditions Gallimard, 2004, p. 854.
[15] Nicolas Bouvier, *L'Usage du monde*, Genève, Droz, 1963, p. 115.
[16] Nicolas Bouvier, *L'Usage du monde*, Genève, Droz, 1963, p. 148.

térieur une profusion de sensations, d'impressions et d'émotions qui permettent de vivre avec une intensité plus grande et d'affronter l'idée de la mort, toujours présente en filigrane dans le discours sur le voyage.

La sensation du sublime qui accompagne le voyageur qui cherche toujours à se mettre à l'épreuve dans des états extrêmes, à vanter ses professeurs en haillons sur les routes, à s'épuiser dans l'itinérance n'aurait pas de sens sans la découverte de la musique du monde[17].

> «La musique comme la lumière ou la souffrance n'a pas de patrie. Depuis des millénaires on entend dire qu'elle est la mère de tous les arts. (...) Cette mère consolatrice a des milliards d'enfants: nous tous. (...) Cette mère universelle n'accepte pas que ses fils nantis ecrasent ses fils déshérités. (...) C'est la meilleure boussole dans nos vies transitoires et c'est aussi le meilleur apprentissage de la mort.»[18]

L'expérience extrême de l'écriture est un apprentissage stoïque de la mort, qui laisse la chance au monde de nous détruire pour pouvoir construire son identité dans le don que représente l'œuvre. C'est grâce à cette expérience extrême de rencontre avec le monde que Nicolas Bouvier est devenu écrivain, qu'il a inventé un nouveau langage. Le sens d'une telle écriture est dans le souci de «sauver de l'oubli de toutes petites choses».

> «A mon retour, ces yeux ont exigé de moi que je raconte ce qu'ils avaient, ce que nous avions vu. Sous peine de me refuser tout autre service. Je me suis mis à l'établi – j'avais tout à apprendre – et j'ai bientôt compris que le langage dont je disposais alors ne ferait pas l'affaire: il était trop maigre, nerveux, moral, rhétorique, linéaire. Il me fallait des mots rêches comme un tissu villageois, bourrés de sang comme les voix des monastères bulgares, lourds dans la paume de la main comme les galets noirs du Péloponnèse(...).»[19]

L'esthétique du non-retour est un puissant moteur de création qui rend en effet la mort impossible. L'œuvre se transforme en lieu de mémoire, refuge où la beauté du monde est chez soi. En tant que grand humaniste Nicolas Bouvier tire de l'expérience de l'extrême une œuvre d'espoir qu'il existe plus de choses qui unissent les hommes que ne les séparent.

---

[17] Dès son premier voyage Nicolas Bouvier fait des enregistrements authentiques avec un appareil Nagra de Kudelski qui ont été regroupés dans le CD *Poussières et musiques du monde*, enregistrements de Zagreb à Tokyo, 1953–1956.

[18] Nicolas Bouvier, *Le hibou et la baleine*, Genève, Zoé, 2003, p. 10.

[19] Nicolas Bouvier, «Lectures d'un Suisse errant. La Taverne des Conteurs orientaux», *La Licorne*, 1989/16, p. 80.

Le suicide dans l'œuvre ou figure de l'écrivain dans l'extase

L'extase ne saurait être ici une expérience mystique, mais une expérience-limite, une tentative de se suicider dans l'œuvre pour oublier cet autre qui a tant souffert. Blanchot établit une secrète identité entre mourir et chanter dans ce que Kafka voulait exprimer: «J'écris pour mourir, pour donner à la mort sa possibilité essentielle, par où elle est essentiellement mort, source d'invisibilité, mais, en même temps, je ne puis écrire que si la mort écrit en moi, fait de moi le point vide où l'impersonnel s'affirme»[20].

Les récits des survivants des camps de la mort représentent une forme de suicide par l'extase, au sens que nous donnons à ce mot – s'extraire à soi, mourir à l'être humilié et souffrant en l'enterrant dans l'œuvre. Si on pense au destin de Primo Levi, on se heurte de nouveau à l'idée de Blanchot de l'impossible mort, car ce n'est pas «je» qui meurt, mais «on». Primo Levi est fait prisonnier à l'âge de 24 ans, le 13 décembre 1943. Il est déporté dans le camp de Monowitz (Auschwitz III). Il y restera jusqu'en janvier 1945. Il est confronté au destin de tous les déportés, au destin d'un être humain, mis à l'épreuve par une histoire qui le dépasse. *Si c'est un homme* est un récit de survie, écrit en 1947. L'intention de ce livre, telle qu'elle est exposée dans la préface est de proposer «une étude dépassionnée de l'âme humaine»[21]. Dans *L'Entretien infini* Maurice Blanchot, dans un chapitre intitulé «L'expérience-limite», cherche à formuler une réponse à la question: «Que signifie être juif? Pourquoi cela existe-t-il?» Son explication consiste en trois termes: l'antisémitisme justifie l'idée d'exode et l'idée d'exil, en outre il affirme l'étrangeté comme irréductible pour déclencher finalement un puissant courant de la parole. «Exigence d'arrachement, affirmation de la vérité nomade». «Le nomadisme répond à un rapport que la possession ne contente pas.»[22] Cependant l'écriture de l'expérience-limite ne s'avère pas cathartique. Face à des traumatismes profonds l'art reste muet dans sa fonction salvatrice. Primo Lévi se suicide le 11 avril 1987.

De l'autre côté du rideau de fer, l'expérience de Varlam Chalamov est non moins représentative de l'aspiration au suicide par l'œuvre. Chalamov a passé dix-sept années d'internement et d'exil, passant par tous les cercles des camps de Staline: la prison, l'hôpital, les mines, notamment le célèbre «dixième cercle» de Kolyma, au Grand Nord à ciel ouvert par – 60°C. De retour à Moscou, en 1953, après ce voyage dans la souffrance et la mort, il reste peu de choses de l'homme d'avant. Sa santé physique et morale est dégradée. Ainsi la littérature va-t-elle devenir pour lui un combat. *Les Récits de Kolyma*[23] représentent des récits ver-

[20] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 193.

[21] Primo Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Collection Pocket N°3117, 1988, p. 11.

[22] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 183.

[23] Varlam Chalamov, *Récits de Kolyma*, en deux volumes: 1. *Quai de l'enfer;* 2. *La Nuit*, Paris, Fayard - La Découverte, Livre de poche, 1991. En russe les *Récits de Kolyma* comprennent six

dicts, une quête de l'oubli, où l'espace littéraire se veut espace de l'oubli à travers la mémoire, envie que la mémoire individuelle puisse se fondre dans l'espace de l'oubli. Cette œuvre de mémoire ressuscite les morts de Kolyma, au Grand Nord de l'Extrême-Orient russe. Chalamov compare cette expérience unique à «un incendie intérieur, que les mots auraient cherché à fuir en se ruant sur le papier.»[24] Or, l'écriture ne met fin à rien, car la douleur est absorbée par l'être qui la vit, il ne peut pas la mettre dehors. En 1982 Chalamov est transféré contre son gré dans un hôpital psychiatrique où il meurt quelques jours plus tard. Le suicide dans l'œuvre s'avère impossible dans la dialectique de la mémoire et de l'oubli. Dans ce sens le poème initial du livre de Primo Levi est d'une force poignante:

Si c'est un homme

Vous qui vivez en toute quiétude
Bien au chaud dans vos maisons,
Vous qui trouvez le soir en rentrant
La table mise et des visages amis,
Considérez si c'est un homme
Que celui qui peine dans la boue,
Qui ne connaît pas de repos,
Qui se bat pour un quignon de pain,
Qui meurt pour un oui, pour un non.
Considérez si c'est une femme
Que celle qui a perdu son nom et ses cheveux
Et jusqu'à la force de se souvenir,
Les yeux vides et le sein froid
Comme une grenouille en hiver.
N'oubliez pas que cela fut,
Non, ne l'oubliez pas:
Gravez ces mots dans votre cœur.
Pensez-y chez vous, dans la rue,
En vous couchant, en vous levant;
Répétez-les à vos enfants.
Ou que votre maison s'écroule,
Que la maladie vous accable,
Que vos enfants se détournent de vous. (p.2)

L'œuvre est silencieuse face à une telle souffrance, sidérée par l'énormité du

recueils: (*Récits de Kolyma* (1954–1962), *L'Artiste de la pelle* (1962-1964), *Rive gauche* (1965), *La Résurrection du mélèze* (1966–1967), *Croquis sur le monde du crime*, *Le Gant ou RK 2* (1970–1972).

[24] Cf. Varlam Chalamov, *Correspondance avec Pasternak*, traduit par S. Benesch, Paris, Gallimard, 1991, p. 8.

mal. Du même ordre de récits non cathartiques, profondément tragiques, notamment dans l'impossibilité pour le moi écrivant de mourir dans le texte, sont les témoignages de femmes violées. Le viol pose certainement la question des failles et des limites de la civilisation de l'humain. Comme d'autres actes brutaux il sidère. Au point que la pensée s'en trouve paralysée. Nous ne pouvons pas penser la violence, nous pouvons la constater, essayer de l'expliquer, mais la pensée de la violence est toujours défaillante, car la violence est de nature inhumaine, tout en provenant d'un être humain. Une pensée rationnelle se heurte donc à quelque chose qui dépasse ses capacités d'appréhension, de par l'énormité du mal qu'il porte en soi. La pulsion de mort chez Freud ou la violence en tant que constitutive de tous les désirs qu'évoque René Girard permettent indéniablement d'expliquer le phénomène, mais pas de le comprendre. Cette difficulté vient du fait que l'acte de viol suppose un état de débordement, un état dans lequel l'être humain se trouve hors de soi, il franchit les limites de l'humain et cet emplacement «hors» est inaccessible à la compréhension. Tant que l'être humain se trouve encore dans les limites de l'humain, nous pourrions accéder par la pensée à toutes ses ignominies, bassesses et monstruosités, au-delà de cette barrière, l'acte reste obscur et incompréhensible.

La fiction nous révèle une réalité plus profonde que celle que nous pouvons connaître par d'autres moyens. Elle ouvre la possibilité d'un autre monde et en dépit du crépuscule, du monstrueux que nous présente ce monde, elle nous dit qu'il existe une pensée humaine s'engageant à réfléchir au nom des victimes, à compatir pour chercher à cerner l'impardonnable, à rester vivante, malgré la mort du corps et la déchéance de l'âme, une pensée qui peut faire face à la violence en la dominant par le refus de la prolonger.

Créer dans l'excès: figure de l'écrivain-assassin

Si l'écrivain dans l'extrême est heureux, parce qu'il construit, celui dans l'extase – tragique dans sa tentative de reconstruire, il y a des écrivains qui ne travaillent que dans l'excès. Pris par le démon du mal, ils cherchent à détruire la vie pour créer l'œuvre. Ces artistes démoniaques se consument dans la création et se nourrissent du meurtre. Ils sont en effet terriblement solitaires. Aucune rencontre n'étant possible dans l'excès, l'œuvre y est plus que jamais «à personne». Leur science du mal permettrait de les définir comme des pervers et la violence est la maladie du pervers. Ce qu'il ne peut pas obtenir directement, il est prêt à l'obtenir par le chantage, l'imposture, la manipulation la plus fine. La perversité trahit une disposition profonde au mal qui structure tout l'être humain et qui n'est donc pas le fruit du hasard ni des conditions de vie en société.

L'écrivaine suisse Agota Kristof décrit une telle scène de l'écrivain qui crée

dans l'excès dans son roman *La preuve*[25] à travers le personnage du libraire Victor qui a rêvé toute sa vie d'écrire un livre. Son impuissance créative le pousse vers l'alcoolisme et le désespoir jusqu'au jour où il trouve subitement l'inspiration au contact de la mort. Dans un état de *delirium tremens* il étrangle sa sœur et se met devant la machine à écrire. Il écrit d'une manière frénétique tandis que le cadavre du seul être qu'il ait aimé est sur le lit, à ses côtés. La police le trouve ivre mort, en train de taper tranquillement son manuscrit.

Face à ces trois figures de l'écrivain, toutes les trois aspirant à faire le saut en dehors de soi, dans un mouvement extatique dirigé vers la mort, il nous incombe de nous poser la question: y a-t-il une humanité possible à travers la littérature? «L'art est le lieu de l'inquiétude et de la complaisance, celui de l'insatisfaction et de la sécurité. Il porte un nom: destruction de soi-même, désagrégation infinie, et un autre nom: bonheur et éternité.»[26] dit Blanchot et il nous plaît de retenir cette image de l'éternité comme une autre incarnation de la «mort de personne», apothéose de l'art comme itinérance. Alessandro Baricco dans *Novecento: pianiste* évoque justement ce bonheur qui peut venir d'une musique de jazz interprétée par un personnage dont la patrie est l'océan et qui n'avait jamais mis les pieds sur terre: «Il l'était vraiment, le plus grand. Nous, on jouait de la musique, lui c'était autre chose. Lui, il jouait...quelque chose qui n'existait pas avant que lui ne se mette à le jouer, okay? Quelque chose qui n'existait nulle part. Et quand il quittait son piano, ça n'existait plus...ça n'était plus là, définitivement...Danny Boodmann T.D. Lemon Novecento.[27]»

La fulgurance de la création, la littérature comme résistance, comme possibilité de créer quelque chose qui n'existe nulle part, est une expérience extatique au sublime degré du spirituel qui ne conduit ni à la vie ni à la mort, mais à cet au-delà qui relève de l'innommable.

[25] Agota Kristof, *La preuve*, Paris, Seuil, 1988.
[26] Maurice Blanchot, *La part du feu*, Gallimard, 1949, p. 34.
[27] Alessandro Baricco, *Novecento: pianiste*, Gallimard, 2002, p. 21.

Bibliographie:

BARICCO, Alessandro: Novecento: pianiste, Paris, Gallimard, 2002.
BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur », 1968, in Essais critiques IV, Le Bruissement de la langue, Paris, Seuil, 1984.
BATAILLE, Georges, L'Expérience intérieure, Paris, Gallimard, 1943.
BLANCHOT, Maurice, L'Espace littéraire, Paris, Gallimard, 1955.
BLANCHOT, Maurice, L'Entretien infini, Paris, Gallimard, 1969, p. 183.
BLANCHOT, Maurice, La part du feu, Paris, Gallimard, 1949.
BOUVIER, Nicolas, L'usage du monde, Lausanne, Payot (coll. Petite bibliothèques Payot / Voyageurs, n° 100), 1992.
BOUVIER, Nicolas, Le Dehors et le Dedans, Genève, Zoé, 1999.
BOUVIER, Nicolas, Le hibou et la baleine, Genève, Zoé, 2003.
BOUVIER, Nicolas, Lectures d'un Suisse errant. La Taverne des Conteurs orientaux, La Licorne, 1989/16.
CHALAMOV, Varlam, Récits de Kolyma, en deux volumes: 1. Quai de l'enfer; 2. La Nuit, Paris, Fayard-La Découverte, Livre de poche, 1991.
CHALAMOV,Varlam, Correspondance avec Pasternak, traduit par S. Benesch, Paris, Gallimard, 1991.
CENDRARS, Blaise, Moravagine, 1926, Paris, Grasset, «Les Cahiers Rouges», 1983.
HUGO, Victor, Hernani, 1830, pour l'édition utilisée, Paris, Flammarion, 1998.
KRISTOF, Agota, La preuve, Paris, Seuil, 1988.
LEVI, Primo, Si c'est un homme, Paris, Collection Pocket N°3117, 1988.
SARTRE, Jean-Paul, Situations I, Paris, Gallimard, 1947.

Съзнание, фикция, типове критика
(Жорж Пуле в едно обръщение към англоезичната публика)

Благовест ЗЛАТАНОВ
Софийски университет

Кратката статия на Жорж Пуле „Phenomenology of Reading" („Феноменология на четенето") в сигналния брой на „New literary history"[1] (Нова литературна история) е от изключително значение за запознаването на англоезичната публика с работата както на самия Пуле, така и на основни представители на Женевската школа и свързани с нея литературоведски фигури. Затова тя заслужава отделно и задълбочено внимание. Статията проследява структурата и промените в съзнанието преди и в процеса на четенето. Пуле подхожда типично феноменологически. Стреми се да очисти съзнанието си от априорни рационализации и да рефлектира свободно върху собствените си преживявания в процеса на четенето. Неговият текст е на моменти твърде „художествен", твърде пластичен в изказа си, твърде интровертно насочен.

Специфичното в отношението между бъдещия читател и текста преди момента на четенето е статутът на книгата като „съблазняваща към четене". Пуле настоява, че книгата не е прост обект, който не може да влияе на насочващия се към нея читател, последният не може автономно да изяви своята свободна воля в отношението си към нея. Особеното привличане, което книгата упражнява, не трябва да се отдава на някаква мистична енергия. Центърът на привличането е онова, което Пуле нарича „openness of the book" (отвореност на книгата), тя е обект, който иска да напусне своите граници, да свали преградите между себе си и читателя. Ако книжното тяло не прояви тази отвореност, този стремеж към отвъдност, тази склонност към заличаване на разликата между вътрешно и външно, то би останало прост обект. При книгата това принципно не се случва, защото тя е просмукана от една дру-

[1] Poulet, G., *Phenomenology of Reading*. – In : New Literary History, vol. 1, Num. 1, Oct. 1969, p. 53–68.

га „openness“ (отвореност), характеризираща съзнанието, което я е създало. Книгата има особен статут, защото едно друго спрямо четящото съзнание е решило да се открие, да даде достъп до себе си чрез нея.

В момента, когато четенето започне, паралелно протичат два процеса. От една страна, четящото съзнание констатира отвореното за него чуждо съзнание и започва да прониква в него, увлечено от уникалното приключение, което му е дарено. От друга страна, с книгата се извършва радикална трансформация. Тя вече като че не принадлежи на реалността, а живее вътре в читателя. Нейната хартия, мастило, подвързия са се превърнали в самия процес на четенето в думи, образи, идеи, които сега започват свой собствен живот.

Концепцията на Пуле е изцяло менталистка. Думите и образите са обекти, както е обект да кажем една скулптура, но все пак те са съществено различни от нея. Те са конститутивно зависими от „съзнанието“, тъкмо то им дава възможност да съществуват, докато скулптурата съществува и без нечие съзнание. В този смисъл елементите на литературния текст трябва да се описват чрез категории, които изключват емпиристките допускания и импликации. Сред множеството феноменологически теории подходът на Пуле се откроява с особения акцент, който поставя върху фикцията. При това Пуле не определя фикцията като приоритет на литературата, а на езика въобще. Езикът като непрекъснато генериращ фикции максимално реализира своята потенция в литературата. Когато чета, аз съм завладян от вездесъщата способност на езика да поражда безкраен фикционален универсум. Същността на фикцията при Пуле може да бъде обобщена чрез следните аспекти: тя е открита за всякаква употреба, иначе казано, нейната резистентност спрямо намесата на човешкото съзнание е значително по-малка от тази на реалните обекти; тя притежава „an appearance of objectivity“ (обективистична привидност), която обаче не се различава от обективността на съзнанието, което я мисли; във фикцията противопоставянето на обект и субект значително е подтиснато (т. е. тя е сама по себе си силно интенционалистки конституирана). Тъкмо тук Пуле съзира основната специфика на литературата – тя снема нормалната несъвместимост между съзнанието и външните нему обекти.

Фикцията обаче не е пределната цел и основната характеристика на литературата. Тя създава преди всичко особена среда, в която съзнанието изпада в парадоксалната ситуация да бъде погълнато от мисли, които не са негови. В процеса на четенето субектът осъзнава, че преживява определени мисли, думи, образи, той се идентифицира с тях, но същевременно открива, че тези мисли не са създадени от него, това са нечии други когитации, които той не може да постави изцяло под законодателството на своето съзнание. След като четящият не може да бъде субект на тези когитации, трябва да се

откриe техния същински субект, тъй като не може да се допусне ситуация, в която са налични когитации, а отсъства субект. За да бъде последователен, Пуле постановява, че едно друго Аз е субект на когитациите, но то би могло да съществува само в Аза на четящия, а не извън него. Обобщено казано, в процеса на четенето четящото съзнание предоставя своето вътрешно време, така да се каже, на едно друго Аз, което същностно мисли когитациите. Четящото съзнание е изцяло пасивно, изцяло подчинило се на дублиращото го Аз. Казано в по-строг феноменологически идиом, когитациите на художественото произведение са двойно интендирани. Веднъж те са имани предвид от едно изначално пораждащо ги съзнание – това засега загадъчно друго Аз, втори път те са имани предвид от четящото съзнание, но то се насочва към тях, признавайки законодателството на другото Аз и предоставяйки му себе си във фикцията. Само така четящият може да каже, че когитациите са и негови. Дефинирането на другия Аз тече паралелно с дефинирането на смисъла на художественото произведение.

Пуле рязко се противопоставя на идеята в същностния Аз на творбата да се привижда реалният автор. Онова, което завладява четящото съзнание, е творбата. Макар тя да е създадена от определено съзнание, авторът не може да претендира за статута на Аз. Причините са две. Първо, при всичките си предимства, той остава външен на творбата. Когато творбата прониква в четящото съзнание, това външно положение се запазва. Второ, четящото съзнание може да предостави своето време само на Аз, което е иманентно на творбата. Чрез оживяващия я акт на четенето творбата се превръща в нещо като субект, в дух, който има съзнание за себе си и се конституира в мен като субект на собствените си обекти. Както посочва Пуле, творбата си придава смисъл в мен като читател. Този субект обаче трябва да притежава интенционална Азова структура и в този смисъл трябва да се дефинира не метафорично, а антропологически.

Такъв Аз не би могъл да бъде припознат в някой персонаж, тъй като никой персонаж не е толкова обхватен, че да се съизмери с цялата творба. Освен това, читателят не би могъл да възприеме творбата през персонажа, а по-скоро персонажа през друго Аз.

И така, същинското Аз на когитациите в художественото произведение трябва да притежава следните обобщени характеристики: то е Аз, различно от автора; то интендира когитациите на творбата, като позволява на четящото съзнание също да я интендира, но само след като му е предоставило собственото си вътрешно време. Чие е това съзнание?

Това загадъчно съзнание е критическото съзнание. Само на него е позволено да предполага какво се случва в друго съзнание. То може да предположи какво се случва в авторовото съзнание и по този начин да заеме неговото място. Същевременно критическото съзнание е и четящо съзнание. Всъщност двете двойки Азове са едновременно идентични и оразличени. Пуле

нарича тази ситуация „identity, but identity whitin difference" (идентичност, но идентичност в различието).

Няколко са типовете критическо съзнание, към чието описание Пуле пристъпва. Те са обозначени с имената на критици, които са откроените им представители.

Първият тип критик се стреми към сливането, просмукването на две съзнания. Но движението е като към обект, който въпреки това остава скрит. Необходимо е между субекта (критика) и обекта (творбата) да навлезе посредник. За този тип критическо съзнание посредник е сетивото и преди всичко погледът. Макар погледът да има огромна проникваща сила, в случая той е парадоксално безсилен. Другото съзнание-творба трябва всъщност да се постига като че на сляпо, чрез опипването на материални повърхности, на материални опосредстващи индикации. Тези опосредстващи индикации са езиковите знаци. Окото се движи по тези знаци. Езикът е препятствие, което се чете трудно, което спъва и обърква.

Този тип критическо съзнание е представено от фигурата на Жак Ривиер.

Вторият тип критическо съзнание също се стреми към идентификация на едно базово ниво. Тук четящото съзнание се стреми да има същите преживявания, т. е. същите мисли, усещания, емоции, каквито с невъобразима живост и интензивност се съдържат във фикцията на творбата. При това стремежът е всичко да се изживее предсъзнателно, чрез максимално припокриване. Преживяващото съзнание имитира преживяванията в творбата. За всичко това спомага езикът, тъй като не съществува критическа интервенция без идентификацията, подготвена, осъществена и инкарнирана в езика. Изключително важно е да се отбележи, че във връзка с този тип критическо съзнание Пуле отхвърля класическото знаково разграничение между означаващо и означаемо, тъй като критическият език не просто реферира езика на литературното произведение. Думите са физически, солидни, триизмерни обекти, чрез които един особен живот на сетивата е възроден. Критическият език физически е мимикрия на езиковия свят на произведението. Това е тип миметичен подход, при който критическата изказовост е като че по-поетична от самата творба. При него се предава субстрата на всяка мисъл, но той не успява да предаде самата мисъл. Този език позволява да се предаде сетивният живот в неговото оригинално състояние, където не е възможно да се разграничи обект и субект. От друга страна, тъй като се стреми да отиграва самите извивки на мисълта, този критически език сам по себе си е прекалено смътен, за да служи за анализ. В своята екстремност той заличава всякакъв субект, доколкото се стреми да извлече от творбата някаква концентрирана материя, някаква материална есенция.

Това е критиката на Жан-Пиер Ришар.

Третият тип критика е противоположна на втория, тъй като заличава всякакъв обект и се стреми да извлича изцяло субектни елементи. Максималната деконкретизация се постига чрез използването на всяка дума, на всяка метафора, за да се отмени в абстракцията всичко реално, което може да е отразено в литературата. По принцип литературата осъществява транспозиция на конкретното в абстракцията и този тип критика удвоява транспонирането, откъсвайки мисълта от съществуващото. Тук няма никакъв мимезис, защото всяка литературна форма е доведена до една и съща степен на прозирност. Тук езикът става напълно прозрачен, тъй като се работи с ментални елементи, лишени от всякаква резистентност. Същевременно се поддържа режим на наситена унификация на критическия изказ за сметка на отделната творба. Като че едно хипер-критическо съзнание се движи свободно в празнота.

Това е критиката на Морис Бланшо.

Ако сравним критиката тип Ришар и критиката тип Бланшо, ще получим две изчистени феноменологически диспозиции. При първата вербалният мимезис транспонира сетивността на творбата в критическия език. При втората критическият език е чист кристализиращ посредник, отменящ каквато и да е смътност между субекта и обекта. Отменянето на неяснотата се осъществява чрез максималното отдалечаване от обекта, което според Пуле отключва неимоверна когнитивна енергия. При първата е налице пределно сплитане на субектното и обектното, но с присъствието на непрекъсната опасност от загуба на минимална прозрачност. При втората е налице предълна дисоциация. И така, екстремна близост и екстремна обособеност. Пълно вживяване, потапяне в света на произведението, отказ от всякаква перспективистика, противопоставено на съзерцателност, абстрактност, всеобхватна перспектива. Проникване чрез сетива, противопоставено на проникване чрез рефлексивното съзнание. Всяко от тях има своите недостатъци, но и своите предимства. При първата диспозиция проникването в творбата е тотално, до пълно споделяне на собствения живот с живота на творбата. При втората степента на разбираемост е максимално висока. Възможно ли е обаче съчетаването на двете диспозиции? Съществува ли критическа практика, която да го демонстрира?

Това е подходът на Жан Старобински.

При него се постига хармония между вътрешно и външно, вече не съществува изключване. При Старобински се търси идеалното разбиране, споделянето на удоволствието да разбираш и да бъдеш разбиран. При това удоволствието не е напълно духовно. То се разгръща между две превъплъщения. Между критика и автора се разгръща както четене на телата, така и четене на съзнанията. За критика това е възможност да оперира на различни нива на изучаване, което води до различни степени на прозрачност. Според Пуле, критиката на Старобински се отличава с изключителна гъвкавост и широк

диапазон. Тя се простира от пределната метафизика до дълбините на подсъзнанието. На моменти е интимна, на моменти дистанцирана; идентифицираща и деидентифицираща, но като че ли накрая доминирана от оттеглянето в самота. Въпросът е дали това е самота на отделеността, характерна за Бланшо. Пуле нарича случая на Старобински двойно сбогуване, сбогуване, което идва от две същества, които са свикнали да се разбират взаимно.

Характерно за критиката тип Старобински е фиксирането върху мисловните послания, които творбата излъчва и заскобяването на нейните обективни измерения, на нейната материалност и солидност.

Всъщност следващият тип критика разпознава присъствието както на менталната, така и на формалната реалност. Тя се стреми да схване едновременно вътрешното преживяване и усъвършенстваната и усложнена форма. От една страна, навлизане до самозабрава в света на другия, като този свят бива схващан в най-смътните му, най-защитени зони, а от друга, недопускането на пълната идентификация между критическата мисъл и мисълта, която бива анализирана. Творбата тук стои като завършен, външен обект пред критическото внимание. Субектът е чисто съзнание, като липсата на формални структури в него позволява пълното проникване. Обратно, творбата притежава определена форма и по този начин поставя граници на съзнанието, което я изследва.

Това би била критиката на Марсел Раймон, но с едно изключение. Раймон демонстрира завидни умения в проникването в дълбините на друга ментална същност, но когато се изправя пред обективните измерения на произведението, прибягва до изчисляване, външни наблюдения и т. н.

Последният тип феноменологическа критика е близък до предходния в комбинирането на разплитане на структурата на творбата и навлизане в дълбините на преживяването. Онова, което съществено я отличава, е стремежът да се открие връзката между обективната реалност на творбата и пораждащата я сила. Творбата се схваща предимно откъм взаимозависимостта между компонентите ѝ. Анализът представлява придвижване от систематичната организация на произведението към интенционалното съзнание, което я детерминира и разрешава проблемите ѝ. Така не се достига единствено до констатирането на формални аспекти. По-скоро интересът е състредоточен върху живота на формите, но не в историческа перспектива, а от гледище на отделната творба. В нея непрекъснато се редуват зони на стабилизирани формални структури и зони на промяна. Те отговарят на субектния полюс на волята за стабилност и на протеичния импулс. В основата на формалната положеност на творбата стои една оформяща я сила.

Това е критически тип, който може да се обозначи с името на Жан Русе.

Целият проект на Пуле за обособяването на различни типове феноменологическа критика почива върху основополагащото взаимодействие между

субект и обект. При това от особена важност е посоката на взаимодействието: дали доминиращ е субектният полюс и движението се осъществява към обекта, или обратно – доминиращ е обектът и движението се осъществява към субекта. Типовете, представени от Раймон и Русе, демонстрират и трети вариант, когато движението сѐ осъществява от обекта към субекта, но стремежът е да се експлицира нещо, което предхожда творбата и определя нейното съществуване. Оптималният вариант, който обхваща всички останали, би обособил само субектни позиции. В крайна сметка задачата на феноменологическата критика е да хвърли мост между един субект и друг субект през обектните структури на творбата.

Така за Пуле творбата е друго съзнание, което читателят съживява и споделя, а смисълът ѝ е пределното постигане на припокриването между тях.

Представителите на Женевската школа, и по-специално Пуле и Жан-Пиер Ришар, не споделят холизма на своите колеги. Несъгласието се поражда от различното съдържание, което влагат в категорията смисъл. Тя се схваща като особен перцептивен отрязък от цялостния фикционален свят на творбата. В друг план обаче те са близо до Бланшо, отхвърляйки знаковата природа на литературата.

Всички визирани досега феноменологически теории се обединяват около неконцептуалната или непропозиционална природа на литературния смисъл.

ENTRE DEUX TEXTES

МЕЖДУ ДВА ТЕКСТА

L'*enserrement* de Merlin selon Apollinaire: «le bonheur d'un antiquaire»?

Fabienne POMEL
Université de Rennes 2

Pourquoi Wilhem de Kostrovitsky est-il allé puiser dans les romans arthuriens médiévaux l'histoire de Merlin mis au tombeau par une Viviane cruelle pour écrire ce qui sera son premier livre, *L'Enchanteur pourrissant*? Effet de mode du médiéval chez les symbolistes dont il se démarque pourtant nettement[1]? Âgé de dix-huit ans seulement en 1898 lorsqu'il commence à écrire la partie centrale, qui ne paraîtra qu'en 1904 dans la revue *Le Festin d'Esope*, et en 1909 dans sa version définitive[2], le poète connaît bien les romans médiévaux qu'il a lus dans son enfance et à la Bibliothèque Nationale ou à la Bibliothèque Mazarine où il a travaillé[3]. Il publiera même une version de *Perceval le Gallois*[4] en 1918. Sa culture antique et biblique est également immense. Il est tentant de lui appliquer le propos du hibou: «Qu'entends-je et que vois-je dans la forêt obscure et profonde? Tant d'êtres anciens ou actuels? Par ma sagesse, cette nuit ferait le bonheur d'un antiquaire »[5]! Outre Merlin et Viviane, le rassemblement d'une multitude d'êtres fantastiques, antiques ou bibliques sur la tombe de l'enchanteur, semble relever en

---

1 On rencontre de nombreux personnages de *L'Enchanteur pourrissant* chez les auteurs des années 1885 à 1890, Viviane chez Jean Lorrain, Lilith chez Remy de Gourmont, des fées dans les poèmes de Gustave Kahn, Ferdinand Hérold, Maurice Maeterlinck et Stuart Merrill. Le *Tristan* de J. Bédier paraît en 1900.

2 Jean Burgos, dans son édition du texte et son introduction (*L'Enchanteur pourrissant*, Paris, Lettres Modernes, Minard, 1972) présente en détail cette longue genèse du texte par strates. Cet ouvrage, d'une grande richesse, reste inégalé.

3 J. Burgos, *op. cit.*, en propose une liste p. xxxx parmi lesquels: *Les Prophecies Merlin* peut-être sous une forme vulgarisée, *Le Roman d'Alexandre*, *Durmart le Gallois*, le lai de *Tyolet*, *Le Bel Inconnu*, *Claris et Laris*, *Les Merveilles de Rigomer*, le *Lancelot du Lac*, sans oublier *Le Roland furieux* de l'Arioste, le *Merlin* d'E. Quinet, *La Forêt bleue* de J. Lorrain, les *Romans de la Table Ronde* de G. Paris ou le *Myrdhinn* de la Villemarqué.

4 Voir la reproduction du frontispice dans l'édition de *L'Enchanteur pourrissant* aux éditions Terres de Brume, p. 37. M. Roques y consacre un article: «Le Perceval le Gallois d'Apollinaire». – In *Mélanges d'histoire littéraire et de bibliographie offerts à Jean Bonnerot*, Paris, Nizet, 1954.

5 Ed. M. Decaudin, Paris, nrf Gallimard, 1992 (1ère éd. 1972), p. 37.

effet d'un goût d'antiquaire et en l'occurrence de bibliophile. Le texte n'a pourtant rien d'une vieillerie et revendique au contraire une esthétique novatrice dans le bulletin de souscription accompagnant l'édition illustrée de gravures sur bois de Derain en 1909, rédigée par Apollinaire:«Plein d'idées toutes neuves et saisissantes dont l'affabulation philosophique n'a d'analogue dans aucune littérature, *L'Enchanteur pourrissant* d'Apollinaire est un des livres les plus mystérieux et les plus lyriques de la nouvelle génération littéraire »[6].

Pourquoi donc convoquer un modèle textuel médiéval au service de l'inédit, de l'hapax que représentent ces sept sections mêlant conte, monologue, dialogue, formes fixes et prose poétique? On tentera d'esquisser quelques réponses en examinant plus particulièrement les deux chapitres, ajoutés en 1909 en guise d'ouverture et de fermeture, et les scènes centrées sur Merlin et Viviane qui ouvrent et terminent la partie centrale de l'œuvre, dans une structure cyclique. Il s'agira de voir comment Apollinaire se réapproprie le matériau médiéval et comment il trouve dans l'histoire de Merlin un modèle mythique à son histoire personnelle et poétique. Enfin, une métaphorisation du travail de la réécriture et plus généralement de la création traverse l'œuvre: elle est déclinée autour du paradoxe de la vie et de la mort, soulignée par le titre dans l'aspect duratif du verbe pourrir, et illustrée dans le motif de la survie de l'enchanteur en son tombeau sous la forme d'une voix. On tentera ainsi de cerner quel rapport Apollinaire entretient au Moyen Âge dans sa pratique littéraire.

Remploi et continuation

Le chapitre d'ouverture est une transcription quasi littérale d'un extrait du *Lancelot du lac* en prose, probablement à partir de l'édition de Philippe le Noir de 1533[7]. La langue archaïsante exhibe l'emprunt. Les adjectifs «decevans et desleiaus» sont directement repris en «décevant et déloyal»[8] de même que l'adverbe «incontinent», tandis que «irait hors de son sens» calque «istroit del sen» et que les subjonctifs imparfaits – «qu'ils ne la mariassent pas» ou «femme avec laquelle je couchasse» – reprennent les formes médiévales. Ces importations directes produisent un effet d'étrangeté poétique qu'Apollinaire cultive avec le verbe «s'entr'aimer» ou dans le dernier chapitre intitulé «Onirocritique» avec «fleurdelysant» ou «provigner». Le Moyen Âge apparaît d'emblée comme un espace du merveilleux et de l'étrangeté à la fois linguistique et culturelle. Ces archaïsmes soulignent l'effet de collage, qui n'est pas sans faire songer aux pratiques cubistes

[6] L'intégralité de ce bulletin peut se lire dans *Œuvres complètes de G. Apollinaire*, dir. M. Decaudin, Paris, A.Ballant et J. Lecat, 1965, t. I, p. 711–712.

[7] C'est l'avis de J. Burgos, qui en fournit en annexe l'extrait concerné, p. 189–192.

[8] Au mépris du sens médiéval de «trompeur» qu'a «decevans» en ancien français.

en peinture, qu'Apollinaire découvre pendant ces années-là (il préface le catalogue de l'exposition Braque en novembre 1908)[9]. Ce qui était une digression au sein du roman en prose du XIII^e^ siècle devient prologue de l'œuvre nouvelle, par recyclage partiel.

Cette opération nécessite outre le découpage de l'extrait quelques modifications: la suppression des indications toponymiques comme «la perilleuse forest de Darnantes qui marchist a la mer de Cornouaille et au reiaume de Sorelois», des abréviations ponctuelles comme la mention de la faculté de lecture de la demoiselle[10] ou celle des signes magiques inscrits par la demoiselle sur ses seins pour préserver son pucelage, détail pittoresque que Jacques Roubaud au contraire reprend dans son «Enserrement Merlin»[11]. Apollinaire se montre soucieux de styliser le récit. Les références à Lancelot, sauvé par la dame du lac, sont supprimées pour opérer un recentrage narratif sur Merlin et Viviane. Inversement, Apollinaire ajoute le geste merveilleux de la dame sautant dans le lac, «joignant les pieds et se lançant dedans»[12], qui reviendra par la suite comme un leitmotiv. Plus significative est l'adjonction d'une première phrase à la première personne du singulier, qui contraste avec la voix anonyme du conteur médiéval et l'embrayeur temporel du conte: «Que deviendra mon cœur parmi ceux qui s'entraiment? Il y eut jadis une demoiselle de grande beauté, fille d'un pauvre vavasseur. La demoiselle était en âge de se marier ». (p. 18). L'intrusion du *moi* par le déterminant possessif et le mot «cœur» refondent et enchâssent le récit médiéval dans la perspective d'une subjectivité. La phrase opère une focalisation sur la problématique amoureuse véhiculée par le récit de l'enserrement de Merlin et plus précisément sur la désillusion amoureuse, tandis que la tournure interrogative introduit la dimension dialogique développée dans la partie centrale. La simple juxtaposition abrupte des deux éléments textuels intrigue le lecteur: la première phrase revêt ainsi une fonction proleptique mais aussi structurante de cadre pour l'enchâssement de l'ancien dans le nouveau. Le vers blanc (un alexandrin) oriente aussi discrètement le récit vers une dimension poétique.

L'enserrement lui-même n'est donc rapporté que dans la version médiévale, très sommaire, en culminant sur un résumé: «À la fin, elle sut par lui tant de merveilles qu'elle le fit entrer au tombeau, dans la forêt obscure et périlleuse ». (p.19). Apollinaire, au lieu d'amplifier le récit de l'enserrement, extrapole le temps qui suit, avec les réactions de la dame sur la pierre du tombeau et les effets de la mort de l'enchanteurdont la tombe devient le lieu où convergent des êtres fabuleux. La tombe (ou le cadavre) de Merlin devient objet de quête pour divers personnages

---

[9] Voir l'introduction de J. Burgos à ce sujet.

[10] «en parchemin, car ele savoit assez de letres». Je cite ici l'édition du *Lancelot du Lac*, t. I, (E. Kennedy, trad. F.Mosès), Paris, Le Livre de poche, Lettres Gothiques, 1991. J.Burgos fait une comparaison détaillée, *op. cit.*, introduction, p. XCVI-C.

[11] Graal-Fiction, nrf Gallimard, Paris, 1978, pp. 25–30, (p. 28–29).

[12] P. 19.

tels les serpents ou Morgane[13], objet de désir parfois comme pour les guivres[14], ou objet d'énigme comme pour Hélène[15], dans une interrogation qui porte sur le statut ontologique obscur et double de Merlin, sur son statut ambigu de mort-vivant et sur la question sexuelle. Tout se joue, selon les termes de Béhémoth, «dans cette forêt dont un tombeau occupe le centre» (p. 56). Apollinaire réécrit donc moins l'enserrement qu'il n'invente une continuation. En cela, il s'oppose encore à J.Roubaud qui s'intéresse aux variantes médiévales de l'enserrement, dont il propose un inventaire, sous la forme d'un récit à choix pour le lecteur, invité à lire la version cruelle ou la version courtoise de la tour d'air et de la prison amoureuse. Le remploi médiéval, par sa place inaugurale, apparaît ici non comme une fin en soi mais comme tremplin à la création et matrice de l'œuvre nouvelle quand bien même il lui a été ajouté tardivement. Dans une lettre à Toussaint-Luca, Apollinaire situe d'ailleurs ses modèles littéraires d'abord dans le Moyen Âge: «Mes maîtres sont loin dans le passé, ils vont des auteurs du cycle breton à Villon. C'est tout, et le reste de la littérature ne sert que de crible à mon goût »[16]. Le bulletin de souscription évoquait quant à lui les «racines» de l'œuvre qui «s'étendent très loin jusqu'aux profondeurs celtiques de nos traditions»[17], plaçant un Moyen Âge vaguement celtique aux origines de l'œuvre.

Une version lyrique et théâtrale: le drame moderne des «éternités séparées de l'homme et de la femme»[18]

Apollinaire fait de l'histoire médiévale de Merlin un drame amoureux à travers l'enchanteur enchanté par la femme, enchanteresse cruelle. Le matériau médiéval apparaît dès lors comme un espace mythique dans lequel le jeu de l'identification est possible, et où se lit comme en un miroir distancié sa propre histoireavec, outre la question de la paternité obscure qui n'est pas ici notre propos, son difficile rapport aux femmes. Le jeu de l'inversion – «J'ai enchanté le vieil enchanteur décevant et déloyal» affirme Viviane (p. 21) – signe en apparence la défaite masculine. La jubilation de la dame, soulignée par son rire[19], opère un

[13] Respectivement p. 23 et 26.
[14] P. 57.
[15] P. 42.
[16] Cité par J. Burgos, p. LVIII. «se raccrocher à la tradition n'est pas pour lui un détour hypocrite qui lui permettrait plus vite d'arriver, mais un besoin profond qui lui fait retrouver une famille spirituelle et l'intègre de quelque façon dans un milieu où il cesse d'être étranger», p. LIX.
[17] M. Decaudin, *op. cit.*, p. 711–712.
[18] Pp. 87, 88, 90.
[19] «La dame du lac (…) avait éclaté de rire» (p. 20); «Dehors, assise sur la tombe, la dame du lac (…) riait, évoquant les échos de la forêt profonde et obscure. Lorsque sa joie se fût calmée, la dame parla » (p. 20); «De nouveau, la dame lasse, éclata de rire» (p. 21).

autre renversementpuisque c'était le propre de Merlin, de même que la répétition insistante des phrases signifiant la mort accomplie[20]. La pierre du sépulcre prend une valeur hautement symbolique de refus amoureux et érotique: l'exhibition de son corps par la dame, juchée sur la tombe, une fois la pierre interposée, souligne cruellement combien elle se refuse à Merlin. L'enserrement devient un drame emblématique de la communication entre les sexes: les deux protagonistes prennent d'ailleurs chacun la parole sous la forme de monologues et les questions de Merlin restent sans réponse, malgré le passage pressant du *vous* au *tu*: «Dame, pourquoi avez-vous fait ceci»? (p. 21), «Dis-moi la vérité» (p. 84). Mais la «question désespérée d'amour survivant au trépas, une question qui voulait tant une réponse»reste suspendue de façon pathétique: la fuite de la dame esquive la réponse. Merlin reste partagé entre la conviction de l'amour («Car tu m'aimais!») et le doute. Les deux personnages apparaissent séparés, annonçant ainsi la formule-leitmotiv d'«Onirocritique» sur «les éternités séparées de l'homme et de la femme», malgré leurs analogies et leur même qualification de «décevant et déloyal». Le récit met d'ailleurs en scène le double ensevelissement de deux solitudes symétriques: à Merlin prisonnier du «sépulcre clos pour toujours» (p. 20), répond une Viviane ensevelie dans le palais au fond du lac, dans un geste d'enfoncement qui s'apparente à un suicide: «Mais soudain la dame s'élança, et laissant derrière elle une traînée de sang, court longtemps, sans se retourner. Des pétales feuillolaient, détachés des arbres aux feuillards défleuris dans l'attente de fructifier. La dame ne s'arrêta qu'au bord du lac. Elle descendit lentement la pente que surbaigne l'onde silencieuse, et s'enfonçant sous les flots danseurs, gagna son beau palais dormant, plein de lueurs de gemmes au fond du lac » (p. 86).

Le sang qu'elle laisse derrière elle évoque une fécondité qui n'a pas trouvé son épanouissement: «les larmes rouges» suggèrent plus discrètement que le « sang menstruel» (p. 233) de la pré-originale un désespoir parallèle de Viviane, consciente de sa stérilité, sinon véritablement un regret. À travers les deux personnages médiévaux, se formule donc comme un écho de l'échec de ses relations amoureuses d'Apollinaire[21] et une inquiétude personnelle du poète, qui prend des accents à la fois lyriques et macabres. Associé au tombeau, aux vers et à la pourriture mise en relief par le titre, le motif de la danse macabre est d'ailleurs un autre référent médiéval possible. Derain ne s'est pas privé de le souligner dans ses gravures sur bois, avec le crâne placé au bas du texte ou le squelette affaissé sous la

[20] «Il est mort, le vieux fils du diable» (p. 20); «Le vieil enchanteur décevant et déloyal est mort» (p. 21); «Tu vas mourir et déjà tu es enterré» (p. 21); «Il est mort» (p. 22); «Enchanteur, certainement tu es mort, puisque la pierre de la tombe l'atteste» (p. 22). «Tu es mort, la pierre l'atteste, ton cadavre est déjà glacé et bientôt tu pourriras » (p. 22). L'insistance et les variations de personnes et de temps trahissent toutefois un besoin de se convaincre.

[21] J. Burgos évoque un amour à Stavelot, mais surtout Linda Molina Da Silva et une jeune gouvernante anglaise, Annie Pleydel.

terre, surplombé par un énorme vers, en contraste, comme dans les gravures de la jeune fille et la mort, avec le corps plein et charnu de la dame qui danse au-dessus de lui (p. 85 et 86). Dans le texte comme dans ses illustrations, les thématiques médiévales se trouvent donc réactualisées par une subjectivité ou un style modernes. Le travail de réécriture littéraire trouve son analogue dans celui de l'illustrateur: Derain, «le plus précis réformateur de l'esthétique plastique a gravé sur le bois des images, des lettrines et des ornements» qui renouvellent dans l'édition de Kahnweiler une «tradition typographique»[22] et plus généralement les qualités esthétiques du livre médiéval.

Outre cette appropriation lyrique et macabre de l'enserrement, Apollinaire se démarque du matériau médiéval narratif en opérant une théâtralisation. Au-delà du drame amoureux, il met en scène un drame cosmique, en développant la dimension spatio-temporelle de la scène. Le lieu central et fixe, la tombe, est marqué par la pierre sur laquelle Viviane est assise. Cet espace mortuaire devient le lieu d'une gestuelle – frapper et toucher la pierre, danser – , et se situe dans une emblématique «forêt profonde et obscure» (p. 20). S'y oppose l'espace hors-jeu, évoqué plusieurs fois dans un syntagme figé, du «palais plein de lueurs de gemmes au fond du lac»[23]. À la tombe minérale fait contrepoint l'espace liquide, à la fixité – le mouvement. La partie centrale développera cette théâtralité.

Le temps fournit également un arrière-plan cosmique au drame amoureux: le printemps, évoquant la renaissance de la vie et de la végétation, et écho à la beauté de la dame[24], offre un contraste avec la mort de l'enchanteur. La fin du récit coïncide avec la fin de cette saison, «à cet instant qui était celui où, défleuri, le printemps finissait» (p. 84). Par opposition au temps linéaire et irréversible de la mort programmée, la temporalité cyclique ainsi représentée renvoie aux renversements en germe qui font de l'enchanteresse une future victime du temps, qu'elle ne peut maîtriser:«(…) et voici que les printemps inévitables et la danse inévitable des petits flots me soumettront et m'enchanteront, moi l'enchanteresse (…) Le vieil enchanteur décevant et déloyal est mort et quand je serai vieille, le printemps et la danse des petits flots me feront mourir ». (p. 21).

La fin de la journée avec le déclin concomitant du soleil et de Gauvain[25] contribue à souligner le temps cyclique, tout comme l'alternance des nuits et des matins dans la partie centrale et les effets de simultanéité. Apollinaire transforme

[22] Ces formules sont d'Apollinaire dans le bulletin de souscription, M. Decaudin, *op. cit.*, p. 711.

[23] D' autres syntagmes répétés évoquent l'eau: «des petits flots à fleur de lac» (pp. 20, 21), les «flots danseurs» (p.84).

[24] «'Je suis belle comme le jardin d'avril, comme la forêt de juin, comme le verger d'octobre, comme la plaine de janvier.' S'étant dévêtue, la dame s'admira. Elle était comme le jardin d'avril, où poussent par places des toisons de persil et de fenouil, comme la forêt de juin, chevelue et lyrique, comme le verger d'octobre, plein de fruits murs, ronds et appétissants, comme la plaine de janvier, blanche et froide » (p. 21–22).

[25] P. 22.

donc le récit médiéval en un drame à résonance cosmique où se joue une interrogation philosophique existentielle sur les rapports entre les sexes et sur le temps, qui justifie l'expression d'«affabulation philosophique» qu'il emploie dans le bulletin de souscription. Le modèle médiéval permet ainsi ce que Jean Burgos nomme une «biographie déguisée»[26], haussée au rang d'archétype, où se joue un double jeu de projection et de mise à distance d'une histoire personnelle et d'une angoisse existentielle.

Merlin, voix transcendante et démultipliée du poète

Le matériau textuel médiéval supporte encore un autre travail d'identification en contribuant à affirmer la figure du poète en la personne ambiguë, solitaire et transcendante de Merlin. Par delà l'emprisonnement de Merlin, c'est moins sa défaite que celle de Viviane, congédiée et renvoyée au néant par Merlin[27], que suggère Apollinaire, dans un jeu de renversement qui va affirmer la victoire du poète à la fois sur la femme, le temps et l'espace. La chute de la couronne d'aubépine[28] apparaît comme un détrônement de Viviane tandis que la victoire de Merlin est marquée par son sourire[29]et par la persistance de sa voix, qui met en échec la tentative féminine d'anéantissement. Cette voix, présentée comme manifestation de son âme[30] et inouïe (p. 21), en fait une incarnation de la voix poétique, transcendant le temps, relayée imparfaitement par les êtres fantastiques (fées, démons, sorcières) qui font irruption sur la tombe. Le chapitre «Onirocritique» scellera la renaissance complète de cette voix de l'enchanteur, qui prend ponctuellement la parole au fil du récit central et dialogue avec certains personnages, mais se libère véritablement dans l'essor d'un *je* multiple au dernier chapitre. La résurgence du *je* d'ouverture et l'expression à la première personne dans «Onirocritique» peuvent ainsi se lire comme le *je* d'un Merlin libéré du tombeau et émancipé des catégories spatio-temporelles, aussi bien que comme la voix du poète[31]. Le *je* démultiplié, tout comme les parties de son corps, notamment les yeux[32], se présente comme victorieux de la mort, et se réapproprie le signe merlinien même de cette

---

[26] *Op. cit.*, p. XL.

[27] «Va t'en, à cette heure, car ton rôle est fini, tu as bien dansé » (p. 21).

[28] P. 21.

[29] «Merlin sourit en son âme» (p. 21).

[30] «Au son de la véritable voix inouïe de l'âme de l'enchanteur, la dame sentit la lassitude de la danse» (p. 21). «C'était bien la voix de l'enchanteur qui sortait de la tombe, mais inouïe» (p. 21). «Et la voix de son âme se fit entendre» (p. 21). «Le son triste du cor de Gauvain» (p. 22) apparaît comme un écho.

[31] J. Burgos développe cette interprétation dans son introduction.

[32] «Je me vis au centuple ».; «La troupe que j'étais » (p. 89), «Mes yeux se multipliaient dans les fleuves».

transcendance, le rire: «Ils m'y tuèrent quatre-vingt-dix-neuf fois. J'éclatai de rire à ce moment et dansai tandis qu'ils pleuraient » (p. 89). L'évasion symbolique de l'enserrement tombal est manifeste par l'affirmation répétée, «je me sentis libre, libre» (p.89), et l'exploration spatiale. La thématique de la fécondité fait aussi pendant à la stérilité de la relation amoureuse antérieure, avec la mention de la procréation de «cent enfants mâles» (p.89), ou la cueillette de «fruits semblables à des femmes» (p. 89). L'importance de la bouche, comme lieu de l'avalage[33] mais aussi du chant, est frappante, avec la démultiplication des sujets de la parole lyrique et des sources de la parole: pommiers, champs labourés, «bête molle couverte de plumes blanches», peuple[34]... «Onirocritique» semble présenter l'écriture, parallèlement au chant, comme résultat d'un processus sacrificiel du corps. Le pressoir quasi mystique du peuple chantant trouve ainsi un écho dans l'évocation d'un curieux rituel d'auto-sacrifice: «Un sacrificateur désira être immolé au lieu de la victime. On lui ouvrit le ventre. J'y vis quatre I, quatre O, quatre D »[35] (p. 88). Le chant, comme image de la création poétique, semble fondamentalement lié à une forme de violence douloureuse, mais qui scelle une victoire sur la mort dont Merlin est l'emblème.

Métaphores de la réécriture: sacrilège, dévoration, pourrissement, copulation, hybridation

Mise à mort, dévoration, pourrissement et copulation associés au corps mort: la violence semble la condition d'une autre vie. «Onirocritique» à travers ces métaphores de la création poétique, ne fait que reprendre des images exploitées dans la partie centrale du texte. Si on peut voir dans cette violence un travail de distanciation parfois virulente par rapport aux valeurs et modèles chrétiens parodiés[36], ne peut-on pas les appliquer aussi au travail de la réécriture?

Loin de sacraliser le modèle ancien, il s'agit de lui faire violence pour en tirer une vie radicalement nouvelle. Ce travail a pour prix une forme de sacrilège

---

[33] «J'avalai des troupeaux basanés» (p. 87); «On nous servit de la viande fraîche et je grandis subitement après en avoir mangé» (p. 88).

[34] «Nous nous dirigeâmes vers cette ville en regrettant les vallons où les pommiers chantaient, sifflaient et rugissaient. Mais le chant des champs labourés était merveilleux» (p. 87). «Une bête molle couverte de plumes blanches chantait ineffablement et tout un peuple l'admirait sans se lasser » (p. 89). «Tout un peuple entassé dans un pressoir saignait en chantant » (p. 90). «Le plus beau des hommes me prit à la gorge mais je parvins à le terrasser. À genoux, il me montra ses dents. Je les touchai: il en sortit des sons qui se changèrent en serpents de la couleur des châtaignes et leur langue s'appelait Sainte-Fabeau » (p. 90). «Nulle créature vivante n'apparaissait plus. Mais des chants s'élevaient de toutes parts » (p. 90).

[35] Voir J. Burgos sur l'interprétation hébraïque et alchimiste de ce iod.

[36] Voir J. Burgos pour l'analyse détaillée des motifs subvertis: anti-messie, anti-Nativité, etc.

à l'égard des matériaux mythiques, qu'il faut dépecer, mettre à mort symboliquement, et ingérer pour que vive un nouveau texte. Le viol d'Angélique, l'héroïne de l'Arioste, et le dépècement de son corps (les vautours l'«emportèrent par lambeaux, par-delà le ciel»[37] tandis que «Le chœur inouï des hiérarchies célestes» célèbre son ascension), déclinent ce motif. La formule oxymorique récurrente de «Noël funéraire»[38] pour désigner le cérémonial développé autour de Merlin résume le paradoxe d'une renaissance accomplie dans une mort douloureuse. Le Chapalu[39], affamé et dévoreur des sphinx[40], qui affirme que «celui qui mange n'est plus seul» (p. 51) ne serait-il pas une figure du poète librophage[41], un double sublimé des vermines rampantes qui se repaissent du corps pourrissant de l'enchanteurou du corbeau charognard, présenté comme friand des yeux des enchanteurs morts aux portes des villes et capable de parler s'il est bien nourri[42]? Apollinaire dans une introduction aux œuvres de Crébillon fils en 1911 recourt à des métaphores de reproduction sexuellepour commenter le processus de la réécriture: «Les belles œuvres ont toujours un prototype ou œuvre antérieure qui, excitant l'imagination d'un nouvel auteur, provoque la conception de l'œuvre nouvelle. Le prototype joue ainsi le rôle fécondant du mâle, tandis que le cerveau de l'écrivain nouveau devient en ce cas la femelle»[43], sorte d'écho aux images de copulation mobilisées sur la tombe de Merlin. Enfin, «le monstre Chapalu, qui avait la tête d'un chat, les pieds d'un dragon, le corps d'un cheval et la queue d'un lion»[44], figure peut-être simultanément cet hapax hybride qu'est *L'Enchanteur pourrissant*, texte hétérogène et étonnant, et son esthétique de la réécriture hybride et créatrice[45].

L'enserrement de Merlin selon Apollinaire dépasse le récit événementiel pittoresque, pour le hausser au rang de drame amoureux, cosmique et philosophique sur les rapports entre hommes et femmes, sur la figure cruelle de la femme et le rapport au temps. Apollinaire s'émancipe du modèle strictement narratif pour l'amplifier dans un registre lyrique et théâtral, dans une prose poétique qui se veut à son tour enchanteresse pour le lecteur et une continuation inédite[46]. Le Moyen

---

[37] P. 46. Angélique est aussi le prénom de la mère d'Apollinaire, avec qui il entretient un rapport de fascination-répulsion.

[38] Pp. 38, 40, 49.

[39] Il semble venir de *La Bataille Loquifer*.

[40] P. 50.

[41] Parmi les offrandes alimentaires apportées au tombeau se distinguent les mirages dont Morgane fait provision pour Merlin, assimilant nourriture et fruits de l'imagination, p. 29 et 81.

[42] Voir p. 24–25.

[43] Cité p. CXIII, par J. Burgos, d'après «Les Tableaux des moeurs du temps», dans *Les diables amoureux*, p. 75.

[44] P. 49.

[45] J. Burgos refuse l'idée de «modernolatria» chez Apollinaire et souligne son appropriation personnelle et originale de motifs antérieurs, p. CV.

[46] Le cortège funèbre semble inspiré du *Roland furieux*.

Âge pour Apollinaire s'y révèle matrice, bibliothèque, univers de l'étrangeté merveilleuse, espace mythique d'identification et d'appropriation distanciée[47], ou à l'occasion espace onirique et utopique[48]. L'enserrement devient aventure poétique: si Merlin peut faire figure de double du poète par sa transfiguration vocale, outre son statut de fils sans père, de solitaire et de faux démiurge[49], le cadavre de l'enchanteur pourrissant apparaît comme le lieu d'une énergie créatrice intense, où se joue le drame paradoxal d'une mort et d'une renaissance qui pourraient métaphoriser l'activité même de l'écriture d'Apollinaire. La forêt «profonde et obscure» peuplée d'êtres à demi-morts apparaît comme un lieu chaotique, primordial et matriciel, à la fois bibliothèque et nouvel esplumoir, où s'opère une violence sacrilège mêlée de fascination à l'égard des traditions, parmi lesquelles figure le Moyen Âge. En cela, la réécriture d'Apollinaire n'est pas celle d'un antiquaire, dévot des reliques du passé, mais d'un recycleur génial[50], qui assimile et transfigure dans un mélange d'irrespect et de familiarité des morceaux choisis selon ses goûts.

---

47 J. Burgos souligne que le Moyen Âge est pour le poète «un merveilleux toujours présent, des images jamais défraîchies, des noms aux sonorités étranges, un dépaysement qui en fait une époque hors du temps qui passe et donc le séjour de la poésie». C'est pourquoi le poète y trouve «un décor où il peut se mouvoir à l'aise pour y jouer sa propre histoire sans crainte d'être reconnu», p. CXVIII.

48 Le bref chapitre (pp. 67-70) met en scène simultanément le chevalier de cuivre, la dame à la fenêtre et la naissance royale de jumelles, inspiré de lieux communs médiévaux et du *Bel Inconnu*, où J. Burgos (p.XCI et suiv.) lit le rêve simultané de Merlin et Viviane d'un amour épanoui, aveu indirect et pudique d'une utopie amoureuse derrière une parodie discrète. Le *fier baiser* à la guivre marque l'opposition surmontée face à l'horreur de la différence, contact fertile opérateur d'une métamorphose. Dans la parole enchanteresse que déploie «Onirocritique», s'esquisse ce «point où les contraires cessent d'être perçus contradictoirement», cher aux surréalistes, cette abolition des antithèses antérieures fortes entre réel et irréel, vrai et faux, masculin et féminin et le dépassement de la séparation douloureuse des sexes puisque«deux animaux dissemblables s'aimaient» (p. 88). Tout en annonçant l'esthétique surréaliste dans «Onirocritique», il est loin du projet de la table rase de ces derniers. J. Burgos invite à distinguer les deux esthétiques, notant que l'onirisme est contrôlé et vise à célébrer la mainmise du poète sur le monde; il n'est pas le moyen de connaissance d'un monde occulte. Voir p. CII et suiv.

49 Merlin apparaît comme inversion du messie, par sa «Noël funéraire» et la venue des faux mages et faux santons guidés par l'ombre au lieu de l'étoile.

50 Roger Allard, dans le n° de *Sic* en hommage à Apollinaire, cité par Denis Bordat dans *Apollinaire*, Paris, Hachette Littérature, 1983, p. 220, observe: «Il se flattait d'être amateur de la nouveauté: pourtant il avait une âme d'antiquaire et de collectionneur. Dans les choses nouvelles, il cherchait surtout le rappel du passé et jouissait à y découvrir de lointaines et mobiles concordances. (...) Il aimait tous les aspects anachroniques des choses et des êtres. (...) ce goût du bric-à-brac littéraire et esthétique lui fut beaucoup reproché». Duhamel, critique contemporain d'*Alcools*, y voyait ainsi une démarche de «brocante» (*op. cit.*, p. 108).

Звученето на Шекспир в превода

Александър ШУРБАНОВ
Софийски университет

Островът на Калибан в *Бурята* „гъмжи от шумове, мелодии и звуци, изпълващи слуха със сънна сладост и винаги безвредни". Същото би могло да се каже и за поетическото творчество на неговия създател. Тези шумове, мелодии и звуци, съдържащи главната магия на Шекспировата драма, са най-трудният и поради това последният от нейните компоненти, претворявани в превода ѝ на чужди езици, в това число и на български. Борис Пастернак казва, че „преводачите са свикнали да възпроизвеждат по-скоро смисъла отколкото тона на дадено изказване, но онова, което е най-важно, е тонът" (Пастернак 1961, 215).

Нека започнем огледа на проблема с едно наблюдение на Уинифред Новотни в нейната книга *The Language Poets Use*:

Някои черти на звука и правописа могат да акцентират значението, както когато Шекспир, отбелязвайки в *Хенри V* (4.2.43), че изтощената и зле въоръжена армия в навечерието на битката при Ажинкур е пародия на добре изглеждащата армия, поела за натам, пише –

Big Mars seems bankrupt in their beggar'd host
(Великият Марс изглежда банкрутирал в тяхното одрипавяло войнство)

– възползвайки се от алитерацията и звуковата промяна в алитериращите думи, за да постави ударение върху контраста между „Big" (Великият) и „beggar'd" (одрипавяло), който подсилва внушението и смисъла на „bankrupt" (банкрутирал). Едно от взаимоотношенията между звуков ефект и значение е характеризирано от Емпсън по следния кратък и ясен начин: „Самият аз смятам, че неговото най-важно въздействие е да свърже две думи чрез подобието на тяхното звучене, така че да те накара да се замислиш за възможните им връзки". (Nowottny 1962, 5)

Този вид формалистичен анализ вече толкова отдавна е излязъл от мода,

че някои биха го счели за архаичен, и във всеки случай, особено когато се говори за драма, би било абсурдно звук и правопис да се разглеждат заедно като част от някаква интенционална стилистична схема. А и въобще едва ли е приемливо да се мисли за един драматург като човек, който „отбелязва" нещо от свое собствено име, вместо да възлага на персонажите си една или друга реплика. Но при все това, звукови фигури от цитирания тип са толкова често срещани у Шекспир и са толкова далеч от автоматизираните декоративни винетки на Лилиевия свфуизъм, че не можем да ги отпишем като случайни или конвенционални.

Изследването, което Новотни прави върху Шекспировата употреба на алитерацията, включва случаи, при които тя предизвиква иронично преобръщане на афиширано значение, както например в монолога на Бероун в *Напразните усилия на любовта* (3.1.180–88):

> This whimpled, whining, purblind, wayward boy;
> This senior-junior, giant dwarf, Dan Cupid;
> ***R***egent of love-***r***hymes, lord of folded arms,
> The anointed ***s***overeign of ***s***ighs and groans,
> ***L***iege of all ***l***oiterers and malcontents,
> Dread ***p***rince of ***p***lackets, ***k***ing of ***c***odpieces,
> Sole imperator and great general
> Of trotting paritors: O my little heart!

Снижаването на образа на Купидон в тази поредица от еднакво построени of-фрази е подсилено и от звуковото повторение, което им придава легитимност. В други случаи такова „съешаване" на думи може да подчертае тяхната метафорична свързаност:

> And this our life, exempt from public haunt,
> Finds ***t***ongues in ***t***rees, ***books*** in the running ***br***o***oks,***
> ***S***ermo***ns*** in ***s***to***n***e***s***, and good in everything.
> (*Както ви харесва*, 2.1.15–17)

Алитерацията може да изразява и пламенността на чувство, което се потиска, но заплашва да изригне всеки миг, както е в известната погребална реч на Марк Антони (*Юлий Цезар*, 3.2) –

> O judgment, thou art fled to ***b***rutish ***b***easts
> (О, разсъдък, ти си избягал при свирепите зверове) –

където прилагателното ловко подкопава популярността на Брут, подсказвайки – пак чрез звуковото сходство – че неговата природа е свирепа (брутална), или пък вече боботи, както в гневния отговор на крал Лир към Регана с не-

говото сложно и ефективно преплитане на няколко повтарящи се съгласни и гласни:

O! r**ea**son ***n***ot the ***n*****ee**d; our ***b***asest ***b***eggars
Are in the ***p***oorest thing su***p***erfluous.
Allow ***n***ot ***n***ature ***m***ore than ***n***ature ***n*****ee**ds,
Man's life is ch**ea**p as ***b*****ea**st's.
(*Крал Лир*, 2.4.266–69)

Ако лишите такива монолози от фонетичната им оркестрация, силата на изказа ще намалее чувствително – понякога дори фатално.

Но не бива да забравяме, че от Алитеративното възраждане през XIV век – а може би дори още от Староанглийския период – алитерацията винаги е била дълбоко вкоренен принцип на текстовото изграждане в английския език при оформяне на изрази, реторични фигури, заглавия и пр. Дори когато отсъства какъвто и да било смисъл, алитерацията като че ли продължава да упорства, както в толкова стихове на нонсенса или, ако се върнем към нашия материал, в неразгадаемата Хамлетова формула:

Marry, this is ***m***iching ***m***alicho. It ***m***eans ***m***ischief.
(*Хамлет*, 3.2.135)

Повечето европейски езици обаче нямат такава традиция и рядко очакват толкова много от алитерацията. Затова би било безполезно в превода да се повтаря или наподобява оригиналното звуково моделиране – в новия лингвокултурен контекст то не би постигнало същия ефект. „Всеобщото ухо" на новата аудитория може да не е привикнало към алитерацията по същия начин, както английското ухо се е приучило вследствие на продължителен исторически опит. Дори фонетичната система на нейния език, характеризираща се с далеч по-малко напрегнати съгласни звукове, може да е по-неблагоприятна за подобни развития. Как би трябвало да постъпи в такива условия на работа чувствителният към своя материал преводач, за да запази качеството на оригинала?

Българският опит в превода на Шекспировата драма сочи, че сравнително доскоро проблемът не се е набивал в очи или не е бил належащ и повсеместното присъствие на този прийом в оригинала почти напълно се е пренебрегвало. Едва през седемдесетте и осемдесетте години на миналия век Валери Петров с присъщия си тънък поетичен усет и високо стихотворно майсторство успя да постигне адекватно претворяване на стилистическото богатство на своя прототип. Що се отнася до алитерацията, която в нашата традиция не заема толкова централно място колкото в английската, той нерядко се вижда принуден да я замени с рима – очевидно преценил, че тя

с по-приемлива техника в българското стихосложение. Цитираният по-горе Бероунов монолог за дон Купидон е добра илюстрация на тази стратегия:

На туй джудже-гигант, хлапе-старик,
Монарх на римите и пръв регент
На меланхолиите, цар помазан
На припкащите полски съгледвачи,
на този дон Амур, дон Купидон,
маршал на женските поли хвърчащи
и крал на мъжките издути гащи,
слуга да съм, да му тръбя с тръбата
като помощника на акробата?

Римата, разбира се, е средство сродно на алитерацията и нейното въздействие върху публиката би могло да се разглежда като аналогично, въпреки че крайният резултат на това заместване е несъмнено стилистично обедняване поради сливането на две техники в една, намаляващо броя на инструментите, с които се борави. Освен това присъщото на алитерацията по-деликатно укрепване на семантичните връзки в стиха по този начин се заменя с общо нарастване на благозвучието или игривостта на изказа. Боя се, че тези функционални загуби са неизбежни. Истинската опасност идва, когато същият метод се приложи към превода на трагедиите. Умножаването на римуваните стихове в тях не може да не наруши суровия тон на този жанр. За съжаление, това се е случило на някои места във въпросните пиеси.

Що се отнася до римуването, Шекспировите умения в тази област не са нито по-малко сложни, нито по-малко разнообразни от алитеративните. Широко известен е емфатичният ефект на заключителните двустишия в края на някой важен монолог или епизод. Освен това се наблюдават и поредици от римувани двустишия, четиристишия, секстени и други, по-разгърнати строфични форми, които възникват неочаквано като своего рода фонетични кристали насред по-аморфното лингвистично обкръжение и привличат вниманието към себе си. Най-забележителното постижение от този род е сонетът, който обгръща първата среща на Ромео и Жулиета по време на бала в дома на Капулети (1.5.92–105). Пиесата, която е най-богата на такива лирически фигури, е *Напразните усилия на любовта*. Обширни пасажи от диалога на тази комедия преливат в остроумна игра на уж импровизирано стихоплетство. Съвестният преводач едва ли би подминал подобни структури. Пък и европейските езици по правило не оказват сериозна съпротива на тяхното възпроизвеждане. Естествено, в повечето случаи това трябва да води към поголяма сбитост, наложена от неподдаващата се на разширяване прозодийна форма, а нерядко и към жертване на семантични детайли.

Съществените въпрос, в последна сметка, е доколко тази усърдна рабо-

та е наистина оправдана. Дори, ако допуснем, че някой театрален режисьор прояви интерес към подобни особености на текста – което напоследък не се случва много често – дали той ще си даде труда да ги открои на сцената и ще бъдат ли те забелязани и оценени от една публика, която в общи линии се е отучила да възприема поезията като устно изкуство?

Нещо, което публиката не може да не усети, са схемите на лексикално повторение, открояващи определени думи и фрази. Важно е преводачът да не пропусне нито едно звено от тези вериги, защото това може лесно да доведе до разпадане на цялото. Изразната и реторическа стойност на анадиплозиса в упрека на Хамлет към майка му би трябвало да е очевидна:

> … for at your age
> The heyday in the blood is tame, it's humble,
> And waits upon the ***judgment***, and what ***judgment***
> Would step from this to this?
>
> (*Хамлет*, 3.4.68–71)

Подобни ефекти обикновено се разпознават от преводачите. Емоционално натоварени рефрени като следния, също в общи линии, се възпроизвеждат адекватно:

> ***Return to her?*** and fifty men dismiss'd?
> No, rather I'll abjure all roofs and choose
> To wage against the enmity o'th'air;
> To be a comrade with the wolf and owl,
> Necessity's sharp pinch! ***Return with her?***
> Why, the hot-blooded France, that dowerless took
> Our youngest born, I could as well be brought
> To knee his throne, and squire-like, pension beg
> To keep base life afoot. ***Return with her?***
> Persuade me rather to be slave and sumpter
> To this detested groom…
>
> (*Крал Лир*, 2.4.209–19)

Проблемът възниква, когато такива рефрени са по-нередовни и може да изглеждат разпилени, а поради това и незадължителни, както например в случая с погребалната реч на Марк Антони в *Юлий Цезар*, в която той умело си играе с думите „ambition/ ambitious" и „honorable men", зареждайки ги при всяко ново повторение с все повече ирония. Многократното повтаряне на „banished/ banishment" в редица страстни монолози на Ромео и Жулиета в 3.2 и 3.3 е не по-малко съществено, но рядко се запазва в своята цялост. Ключови думи, които отекват от началото до края на една или друга пиеса и заострят тематичния ѝ фокус, каквито са например „nature" в *Крал Лир* или

„love" в *Юлий Цезар* заедно с техните производни, още по-рядко се пренасят в превода със същата настойчивост.

Някои емфатични повторения могат да ни се сторят твърде незначителни и преводачите се изкушават да се отърват от тях, предпочитайки да съхранят поне донякъде ритмическата компактност на важен монолог, при все че повечето от едносричните думи в оригинала трябва да станат многосрични в приемния език. В резултат на това сърцераздирателни възклицания като следното –

> ***Blow***, winds, and crack your cheeks! rage, ***blow***!
> (*Крал Лир*, 3.2.1)

– се лишават в голяма степен от своята поривистост. Въздишката на отчаяние, която не можеш да не чуеш в „**Out, out**, brief candle" (*Макбет*, 5.5.23), дори да се възпроизведе звуково по някакъв магически начин, почти неизбежно ще се преполови все по същата причина и с подобни последици. Ето как звучат тези две места в превода на В. Петров:

> По-силно, вихри! Духайте, додето
> се пръснат бузите ви!
>
> ... Пф, угасвай,
> свещице кратка!

Дори Хамлет, чийто навик да повтаря думите обикновено се зачита, рядко се удостоява с привилегията да изрече „O that this **too too** sullied flesh would melt" (1.2.129) с оригиналната интонация на безнадеждност, фиксирана в удвояването на наречието. Цитирам няколко от по-новите преводи на пиесата:

> О, тази моя омърсена плът
> Да сгний, да се стопи, да се разлей!
> (Л. Огнянов)
>
> Да би могла таз омърсена плът
> като зацапан сняг да се стопи
> (В. Петров)
>
> Защо таз здрава плът не се стопи,
> Разложи и превърне на вода?
> (Сп. Николов)

Да се стопеше тази твърда плът!
Да станеше роса!
(Вл. Свинтила)

Похвалното в други отношения правило за икономичност при превода в такива случаи може да се окаже контрапродуктивно. Не би било справедливо обаче за подобни стилистични загуби да се винят само преводачите. Трябва винаги да се взимат предвид и прозодийните ограничения, при които те са принудени да работят. При все това не може да се отрече, че една промяна на тона от споменатия вид влияе върху характера на персонажи и ситуации.

Лексикалните повторения, фонетическата схематизация и синтактическият паралелизъм са отличителни черти на поговорките, афоризмите и игрословиците, които изобилстват в Шекспировите текстове. Почти невъзможно е тези елементи с тяхната неподражаема образност да бъдат пренесени невредими от един в друг език, но добрият преводач трябва да направи необходимото усилие да се приближи както до съдържанието, така и до формата им, тъй като тяхното отсъствие би накърнило сериозно цялостното въздействие на пиесата, изравнявайки общия ѝ тон и оскучнявайки движението ѝ. И характерите, и действието биха се лишили от присъщия им нерв. Не на място употребените думи и изрази (английските malapropisms) имат особено важен принос за хумористичното оцветяване на някои персонажи, както и за веселото настроение на комедиите въобще. Близостта в звученето на две лексически единици с коренно различни значения е в основата на този похват. От преводача се изисква голяма изобретателност, за да открие подобна двойка единици в рамките на същата семантична група в приемния език. Възхитителната грижливост и находчивост на Валери Петров при възпроизвеждането на всички тези ефекти са му помогнали да разкрие с безпрецедентна пълнота очарователната атмосфера на романтичните комедии. Ето само няколко примера: „блудкавия син", „прощавайте за изверженията", „безразвратно решен", „самоскитащи се празноличности" и пр.

* * *

Структурирането на текста на поетичната драма, разбира се, прониква по-дълбоко от фонетичното и лексикалното ниво. Тъй като тя в по-голямата си част е написана в стихове, важно е да се обърне внимание на прозодийните ѝ черти. Историята на Шекспировата рецепция почти във всички страни започва с превръщане на стиховете в проза, но повечето европейски езици в крайна сметка възстановяват стихотворната форма на оригинала. Едва ли е нужно да се доказва, че избраният от автора специфичен прозодиен строеж

на текста носи не по-маловажна информация от обсъжданата дотук лингвистична структура. Очевидно съществуват езици и култури, които са принудени от дълбоко вкоренени навици и особености да отбягват отчасти или изцяло превода в стихове. Доколкото знам, японският не търпи стихотворен текст по-дълъг от няколко реда, поради което на този език английската поетична драма се предава в проза. При френския и италианския същата трансформация изглежда се дължи на избор, отново канонизиран от традицията.

Българската рецепция преминава от прозаичен към стихотворен превод в ранните десетилетия на XX век и постепенно утвърждава този подход като единствено легитимен. Трябва веднага да се каже, че в поезията и на двата езика постепенно се е наложила традицията на силаботоничния стих. След Възраждането петостъпният ямб се установява у нас като една от основните метрически форми и това щастливо съвпадение с Шекспировия стандарт без съмнение е улеснило въпросното развитие. Прозодийната база на поетичния превод следователно може да се смята за идентична с тази на оригинала. Между двата езика обаче съществуват значителни разлики в третирането на тази база, които водят до някои промени в звученето на текстовете.

Ако в името на краткостта рискуваме да поопростим нещата, би могло да се каже, че докато английското съчетание на силабическия и тоническия принцип винаги е привилегировало последния, българското е клонило по-скоро към първия. Тези предпочитания и в двата случая са исторически обусловени. В резултат английското стихосложение може да си позволи широк спектър от метрически отклонения като анакрузата, вътрешната пауза, добавъчните неударени срички, инверсираната стъпка, варирането на стиховата дължина и пр. Доколкото броят на ударенията във всеки стих остава стабилен, прозодията се усеща като достатъчно плавна. Това положение култивира значително ритмическо разнообразие – волности, които за съжаление са недопустими в българската стихова организация с нейния по-силен силабичен уклон. Тук всяко прекалено отдалечаване от метрически регулирания 10–11-сричен стих би довело до какофония. Затова стандартизирането на Шекспировата гъвкава прозодия при превода изглежда неизбежно. Тази тенденция се засилва и от обичайното преводаческо тежнение към абсолютизиране на утвърдената норма. По-нататък проблемът се усложнява и от това, че в превода е трудно да се запази относителната краткост на оригиналните хипометрични стихове. Тъй като средната дължина на думите в приемния език обикновено е значително по-голяма, на тези места преводачът има рядката възможност да вмести пълното значение на авторовия текст в редовен петостъпен обем и няма лесно да се откаже от нея.

И все пак има начини за разчупване на литературната монотонност, която подобно прекомерно регулиране не може да не породи. В своя превод на дузина Шекспирови драми от петдесетте години на миналия век Любомир

Огнянов откри интересен метод за наподобяване на вътрешното вариране на стиха в английския оригинал. Той започна да третира сричките, които обикновено се смутолевят при нормално говорене, като единици без установена метрическа стойност. Това се прави особено когато две или повече гласни се събират наедно и могат да се слеят, макар и не само в такива случаи. Тъй като, за да се скандира, българският стих обикновено счита всяка гласна за отделна сричка, независимо дали е ударена или не, това нахлуване на разговорната неформалност в неговите владения създава интересни и оживяващи напрежения. При такъв подход редица прозодийни единици започват да функционират като дробни стойности, проблематизирайки метриката, без сериозно да я застрашават. Някои български думи се оказват годни да бъдат третирани като по-дълги или по-кратки величини в зависимост от метрическите изисквания в момента – почти като Шекспировите „heaven/ heav'n", „th(e)'", „dev(i)l", „ev(i)l", „spir(i)t", „treach(e)ry", „mirac(u)lous", „diff(e)rence" и т.н. Ето няколко примери, събрани само от първата сцена на *Хамлет*:

„Хорац(и)о смята всичко туй за басня"
„Да чуем и Бернардо (ка)кво ще каже"
„болнава, тъмна, сякаш в Страшн(и)я съд"
„на теб покой да дам, на себ(е) си чест"
„Той щеше да продума. Петел пропя."

Последният случай е малко по-различен – съвсем по шекспировски чрез хиперметричната сричка *Пе* тук се натъртва паузата между двете изречения. За съжаление, Огняновото достойно за адмирации новаторство засега остава без последователи, но от това то не става по-незначително.

Друг начин за разчупване на метрическата монотонност е използването на анжамбмана, който разбива самостойността на стиха. Употребата на този прийом у Шекспир, особено в зрелите му пиеси е твърде широка. Един от знаменитите монолози на Макбет, „If it were done, when 'tis done..." (1.7.1–28) например, прибягва към анжамбмана в 19 от 28-те си стиха, като разгръща дълги пасажи без нито един синтактически завършен ред и така подсказва трудно контролируем емоционален порив.

По-голямата част от българската поезия от нейната „златна епоха" (края на XIX и началото на XX век) се пише предимно в синтактично завършени стихове и нейният модел на естетическо съвършенство упорито влияе върху пресъздаването на чужди шедьоври у нас, включително и на Шекспировата драма. Едно дръзко изключение от това правило е изпробвано от бляскавия млад поет, преводач и критик Гео Милев, който през 1919 г. сътворява своя забележителен превод на *Хамлет* – доста свободен по отношение на пое-

тическата образност и други идейно-художествени детайли на оригинала, но успял майсторски да съхрани неговия характерен тон. В немалка степен това постижение се дължи на честата употреба на анжамбмани и на варирането на стиховите дължини. Ако в Геомилевия превод могат да се намерят някакви недостатъци в това отношение, те са свързани с пренебрегването на Шекспировото правило анжамбираните стихове да свършват на семантично важна дума, с което паузата след краестишието се подчертава едновременно с отменянето ѝ. Анжамбманите в приемния текст понякога са логически неоправдани, но затова пък винаги са достатъчно отчетливи, ако не за друго, поне заради неочакваната си отривистост. В. Петров, който също използва прийома системно, макар и не толкова често, напротив, прави преходите прекалено плавни и лишава стиха от силата му, като го прелива в дълги пасажи, в които сложността на синтаксиса заплашва да задуши поетическия ритъм.

Проблемите на метрическите норми ни изправят лице в лице с по-общия въпрос за организацията на речта. Стихът в Шекспировата поетическа драма е едновременно неприкрит и ненатрапчив, решително разкрепостен чрез техники от вида, който разгледахме. Нарушенията на метриката и анжамбманите създават необходимите условия, за да могат естествените разговорни интонации да влязат повече или по-малко непроменени в територията на мерената реч и да се натурализират в нея. Обсегът на стилистичния регистър и възможностите за всякакви ефектни комбинации са наистина впечатляващи. Това прави прехода от стихове към проза и обратно в една сцена или дори в един пасаж лек и достатъчно плавен, макар и не съвсем незабележим.

Самата проза е безкрайно гъвкава, способна да прелива от интонациите на всекидневието в реторически структурирана форма, която ни приближава плътно до ефектите на поезията. Съмнително е дали аудиторията би могла лесно да забележи, че знаменитата реч на Брут в *Юлий Цезар* (3.2) е в проза, докато тази на Марк Антъни е в стихове. Хамлетовият монолог в 2.2 („I have of late, but wherefore I know not, lost all my mirth…"), напомнящ за словото на Пико дела Мирандола за човешкото достойнство е не по-малко поетична по визия и структура от стихотворните му „арии". Голяма част от неговия диалог с гробарите в 5.1 обаче не се издига над обикновения разговор. Преводачът трябва да внимава за тези разлики и да използва целия диапазон от тоналности, като пресича границите между отделните части на текста без ненужни сътресения, но и без замазване. Задачата му се усложнява и от това, че за някои от тези части нямаме абсолютна сигурност дали са били съчинени в стихове или в проза.

Въпросът за това как трябва да се превеждат вмъкнатите в Шекспировите пиеси (около 100) песни и песнички се нуждае от специално изследване. Длъжни ли сме да съблюдаваме оригиналната прозодийна форма на всяка такава творба? Трябва ли тя да може да се пее с оригиналната си мелодия в

случаите, когато последната е запазена? Или пък можем да я приспособим към нова? Малцина режисьори извън англоезичните страни се придържат към автентичните елизабетински нотни текстове.

Движейки се по тънката черта между ниското и високото, преводачът се мъчи да постигне един сложен баланс. В някои случаи се натъкваме на непростимо разколебаване на прозодийната организация на текста, но почесто срещаната беда е клонението към скован книжен стил, който дори да ни респектира в едно печатно издание, на сцената би погубил всяка жизненост. Заслужава да се помни, че Шекспировият диалог по правило не е поредица от витийски речи, а пъргаво словесно взаимодействие със силна фатика, език на жестовете, често в съчетание с физическо действие, за което непрекъснато държи сметка. Що се отнася до монолозите, може би единственият тип, който не е живо драматичен, според класификацията на Манфред Пфистер (Pfister 1988, 136), е информативният. Всички останали видове, действени или не, са потопени по-скоро в динамиката на ставането отколкото в покоя на съществуването. Както казва Юна Елис-Фърмър, те представят „образ на ума все още в състояние на хаос, а не на резултантната, до която ще стигнем, когато всички сили постигнат равновесие" (Ellis-Fermor 1980, 33).

Такова умствено състояние предполага липса на гладко и последователно разсъждение, често прекъсване на речевия поток, нелогични прескачания от една към друга идея, накъсани и елиптични изречения, възклицания, въпроси, оставени без отговор и т.н. Добра илюстрация може да се намери в първия монолог на Хамлет в 1.2 („O that this too too sullied flesh would melt..."). Целта на преводача е да съхрани развълнуванията, сегментиран интонационен релеф на подобни монолози. Но преводът като репродуктивен акт, основан върху преценка на текста и поради това отличаващ се с по-голяма доза разсъдъчност от оригиналното творчество, обикновено оказва допълнително дисциплиниращо въздействие върху материала си, като умножава елементите на подреденост както на логическо, така и на тонално равнище. Това намалява емоционалната амплитуда на изказа и орязва експресивния му потенциал.

Подобна предпазливост е необходима и при диференциране на индивидуалните гласове в пиесите. Както забелязва Бен Джонсън, „Езикът най-много показва един човек – говорѝ, за да мога да те видя... Никое огледало не предава образа на един човек или неговото подобие толкова вярно, колкото речта му" (Jonson 1910, III, 415). Интонациите на Хамлет и Клавдий са коренно различни и когато се научиш да ги разпознаваш, ще можеш да проникнеш до дълбочината на всеки от тези характери. Пестеливото и съсредоточено иронично използване на думите у Принца контрастира с безличното официално витийство на чичо му. Полониевият начин на говорене с неговото объркано многословие е също психологически обусловен и е пак в

разрез с Хамлетовия. Една комедия като *Както ви харесва* може да бъде не по-малко разнообразна по отношение на интонациите. Тук игривата ироничност на Розалинда, разкриваща необичайната независимост на ума и способността на сърцето ѝ за съчувствие блести на фона на доста по-невзрачната, макар и съвсем не униформена романтична реторика на Орландо, мекушавата сантименталност на Силвий, горчивата меланхолия на Жак и празните двусмислици на Точилко. Нямаме нужда да ни се казва, че Макбет и жена му говорят по два съвършено различни начина, които подсказват дълбоко вътрешно несъответствие. Същото се отнася и за такива контрастни двойки като Отело и Яго, Корделия и двете ѝ по-възрастни сестри, Ричард II и Хенри Болингбрук. Преводач без усет за тези тънки модулации в използването на езика може да замаже различията и да ощети богатата индивидуалност, която е главно достойнство на Шекспировия драматичен свят. Впрочем някаква степен на изравняване изглежда неизбежно съпътства всички освен най-блестящите преводи.

Освен че се различават по неподражаемите си идиолекти, характерите у Шекспир се групират според социолекта, който представляват. Аристократите говорят по свой разпознаваем начин, противопоставен на говора на необразованите и груби селяци. Макар тези различия обикновено да се съхраняват грижливо при превода, традиционната нетърпимост на българската изящна словесност към непристойния език доскоро водеше до стесняване на пропастта между двете нива чрез повдигане на долното. Театърът от друга страна през последните две-три десетилетия тегли в обратната посока, като срива горното ниво до долното от страх да не прозвучи претенциозно. И двата вида тонално уеднаквяване са достойни за съжаление, тъй като стесняват широкия изобразителен регистър на пиесите, закодиран в тоналното им разнообразие.

Добрият преводач също би трябвало да може да разпознае и да намери начин да транспонира цял комплекс пародии и пастиши, с които Шекспир изважда на показ екстравагантностите на езика в някои области на обществения живот. Тук трябва да включим ироничните портрети на театъра в *Хамлет*, *Сън в лятна нощ* и *Напразните усилия на любовта*; не по-малко изтънченото пресъздаване на юридическия жаргон във *Венецианския търговец* и *Крал Лир*; речевите маниерности на характери като дон Армадо, Холоферн, Озрик и други. В превода тези отклонения от нормалната комуникация би трябвало да се съотнесат с модели, различими в новото културно обкръжение и все пак запазващи връзката си с исторически определените условности, които Шекспир е имал предвид – една доста трудна задача, особено когато тук не са налице подобни модели.

* * *

Трета група проблеми при акустичната организация на възпроизвежданите текстове се отнася към редица аспекти, които общо взето не са закодирани в прозодийната и фонетическа структура, но пронизват текста и допринасят немалко за това как „звучи" пиесата. Един от тях е постоянната преводаческа дилема дали да се придържаме към изцяло съвременен език или да дадем знак за „старостта" на оригинала. Вярно е, че текстът се пресъздава за днешната публика и би било нелепо тя да се затруднява с архаичен езиков продукт – в края на краищата Шекспир е писал за своите съвременници и се е съобразявал с тяхната реч. Преводът по принцип се стреми да наподобява тази комуникационна ситуация и осъвременява пиесите в езиково отношение. Това обаче трябва да се прави много предпазливо, тъй като прекомерната модернизация на изказа – включваща новостите на сленга – би предопределила един специфичен подход при театралната постановка, този на съвременния костюм, и би изключила всички негови алтернативи като несъвместими със звученето на текста. Налагането на известна патина – при всички положения по-малка от тази, която усеща англоезичната публика при срещата си с неревизирания оригинал – само ще ни помогне да запазим чувството за дистанция от случващото се в пиесата и ще повиши, а няма да снижи стойността ѝ.

Слабостта на тази привлекателно балансирана позиция е, че тя не насърчава преводачите да експериментират със скритите възможности на своя език и така им пречи да предадат една от най-поразителните черти на Шекспир – неговото творческо отношение към езика. (Твърди се, че около една четвърт от огромния за времето речник, с който той борави, са изковани от него думи и фрази.) Всъщност този аспект на произведенията му с времето е станал по-малко видим за публиката, привикнала да мисли за него като вечно присъстващ в езика от самото му начало. Той е и приглушаван от повечето преводачи, които нямат достатъчно самочувствие да оцветят приемния език със собствените си нововъведения. Едно забележително изключение от това правило в българската история на Шекспировата рецепция е отново Валери Петров, чиято неизтощима изобретателност в играта с думи и звукове е широко изявена както в собственото му творчество, така и в преводите му. Друг, още по-нов и също високо талантлив преводач, Спас Николов, демонстрира подобна готовност да съперничи на Шекспировата лингвистична дързост и има много добри попадения. За съжаление обаче той понякога изменя на добрия вкус и изпада в лекомислено екстравагантен тон, който не съответства нито на характерите, нито на атмосферата в пиесите. В такива случаи човек оценява въздържаността на не толкова самонадеяните му колеги.

Друго важно равновесие, което преводачите трябва да постигат, е това

между чуждите и родни нотки в своите текстове. Съществува постоянно изкушение да се откриват местни успоредици за фикционалния свят на оригинала. Такива открития са напълно естествени и представляват една от главните емоционални награди в процеса на превеждането. Но удовлетворението може да е измамно. Защото паралелите между две различни култури са в повечето случаи повърхностни и могат да създадат доста превратна картина за новата публика. Най-сериозната опасност за неопитния български преводач е да се плъзне по посока на някаква колоритна балканска обстановка и така да подмени западноевропейската атмосфера на оригинала. За да се избегне тази прекалена натурализация на материала – подход, типичен за ранния етап на всяка рецепционна история, – би било разумно в новия текст да се запазят някои реалии от ранно-модерната епоха въпреки тяхната чуждост. Сред тях могат да се включат рицарски снаряжения, обществени рангове, политически и религиозни институции, народни обичаи и т.н. Може, например, в превода да се пренесат аристократични звания като „prince" (принц), „earl" (ърл), „duke" (дук), „baron" (барон) и т.п., както и обръщения от рода на „sir" (сър), „madam" (мадам), „my lord" (милорд), „my lady" (милейди) като белези на британска обстановка, вместо всички те да се заменят с местни псевдо-еквиваленти от рода на „княз", „велможа" и пр., докато напълно се изличи разликата между *тук* и *там*. Дори злободневни отпратки с тяхната безспорна непрозрачност за една публика, твърде отдалечена в пространството и времето, не бива с лека ръка да се изхвърлят.

Българският превод показва голям разнобой в това отношение. Както обикновено, най-добре е да се придържаме към златната среда. Пример за това са издайническите имена на някои хумористични персонажи в комедиите. В миналото те нерядко биваха оставяни в оригиналния си вид – както всички други лични имена. Така ироничните етикети, окачвани от автора на някои от характерите, се изгубваха. Трябва да сме признателни на В. Петров, че най-сетне тези значими имена бяха преведени адекватно. Неговото дело показва как културната дистанция може да бъде запазена независимо от акултурацията, на която текстът задължително се подлага при какъвто и да е превод. Така Speed става Скок, Dull – Пън, Costard – Кратун, Sir Toby Belch – Сър Тоби Хлъц, Sir Andrew Aguecheek – Сър Андрю Чикчирик и т.н. Принципът очевидно се състои в това българското име да разкрива природата на съответния персонаж по начин също тъй многозначителен, макар и не тъждествен с този на английското. Отклонението от пълната еквивалентност се налага от необходимостта новото име да звучи не като български прякор, а като двойствено ориентирана лексико-семантична единица, която носи ясно, макар и често фигуративно значение за новата публика, като същевременно наподобява звученето на типично за българското ухо английско име. В повечето случаи търсеният ефект се постига като се избират кратки, за предпо-

читане едносрични думи със скупчени съгласни или с други характеристики на „английскост".

Един още по-сложен случай на чуждост се явява в пиеси с не-английска обстановка. Особено проблематични са италианските сюжети. Оригиналният текст показва силна тенденция към англицизиране на имена, звания, обръщения и детайли от околната среда, като с това потиска голяма част от непознатостта на чуждите места и ги придърпва към родното. В резултат ни се предлагат фамилни имена като Капюлет и Монтагю или лични като Тибалт, Балтасар, Питър, Грегъри, брат Лорънс и брат Джон, или пък топоними като Фрийтаун, все свързани с уж италианската Верона. Л. Огнянов запазва повечето от този англоезичен колорит, но В. Петров предпочита да се освободи от него. Така той сякаш възстановява нещо, което усеща като автентична форма на имената, макар тя всъщност да не е Шекспировата: Капулети, Монтеки (като съответните дами вече не са лейди, а сеньори), Пиетро, Грегорио, Лоренцо и Джовани, оставяйки само някои непоправени. Фрийтаун, естествено, възвръща далеч по-звучното си название Вилафранка, а Бенволио търва Ромео по време на меланхоличната му разходка „през старите смокинови градини" наместо сред по-северните явори, които Шекспир като че ли по-скоро е имал предвид. Във *Венецианският търговец* подходът е същият. Тук Дукът на Венеция е дож, маркиз Монферат става Монферато, Лансълот Гобо се преобразява в Ланчилото, а майка му Марджъри в Маргарита, докато Белмонт на свой ред се реабилитира като Белмонте.

Това цялостно ре-италианизиране на материала вече се приема като единствено разумното решение на проблема у нас, но то може и да се оспорва, защото изличава важна черта на Шекспировия текст, а именно частичната натурализация на една вносна история. Ако решим да обърнем по-голямо внимание на тази особеност на оригинала, ще се изправим пред друг труден проблем: дали авторовият подход ни подсказва да натурализираме пиесата по подобен начин във всеки друг език и култура или ще бъдем по-верни на неговата творба, ако запазим англицизираните италиански имена по метода на Огнянов? Отговорът на тази главоблъсканица съвсем не е очевиден.

Още по-трудно е да решим какво да правим със случаите, когато в пиесите се говорят и други езици или пък персонажи от други националности говорят английски с характерните си акценти. *Хенри V* е особено богат на такива лингвистични вметки: разговора на Краля с френската принцеса на нейния език от една страна и разните начини, по които се говори английски на британските острови, илюстрирани в речта на Флуелън, Макморис и Джейми. (Още по-тежки проблеми възникват пред преводача на испанските пасажи в *Алхимика* на Бен Джонсън или наподобяванията на холандски от страна на Лейси в Декъровия *Обущарски празник*.) Тъй като тези алтернативни начини на говорене във всеки отделен случай се съотнасят с основния

език на пиесата, нейният превод трябва да оркестрира отново цялата полифонична композиция, запазвайки значещите дистанции между централни и периферни говори без прехвърляне на цялата сцена в друг географски регион. Преводът на В. Петров отвреме навреме сякаш намеква по акустичен път, че Флуелън е нещо като германец, който се опитва да говори български. Джейми напомня за сърбин, а Макморис май има говорен дефект. Такива непредвидени ефекти са достойни за съжаление, но вероятно не могат напълно да се избегнат, освен ако сме готови да жертваме изцяло широкия спектър от фонетични варианти, представен в оригинала.

Тенденцията в превода да се култивира известна чуждост може да засегне дори по-строго закодираните езикови нива. Някои преводачи, например, вярват, че превесът на мъжки краестишия в английската поезия създава своеобразно звучене и затова трябва да се следва на всяка цена и в българския. В отделни езици, особено в по-инфлектираните такава конфигурация е трудно постижима, а и звучи неестествено. Традиционният български стих обикновено редува мъжки и женски каденци, тъй че всяко изключване на едните или другите би довело до странен акустичен резултат.

Друга характерност на английския език, която е особено забележима за преводача на поезия, е поразителната краткост на думите и изразите. Да вземем например един вече обсъден стих от *Крал Лир*: „Blow, winds, and crack your cheeks! rage, blow!" Той се състои само от едносрични думи, което прави адекватния му превод на повечето останали езици непосилна задача. В подобни случаи (макар и не в този) В. Петров е принуден да изковава нови думи – особено от категорията на абстрактните съществителни – по-кратки от съществуващите („съглас", „разхита", „търпеж", „напад", „сглоб", „коравосърд" и др.), за да вмести повече от оригиналните значения в наличното прозодийно пространство. Така с помощта на Шекспир една особеност на английския език прониква толкова дълбоко в българския, че въздейства донякъде и върху морфологията му. Естествено, това не става без откриване и активиране на вече съществуващи в него латентни модели и без изключителен поетичен усет за езика.

Дължината на изказването, между другото, трябва да се разглежда внимателно, когато имаме работа с драматичен текст. За да звучи той нормално – тъй както обикновено звучи у Шекспир, не като литературно изложение, а като словесно действие – неговите единици трябва да бъдат лесно произносими и изразителни с оглед на конкретно психологическо и мисловно състояние. Всеки прекалено амбициозен опит да се натъпчат в новата форма всички възможни нюанси на оригиналното послание лесно може да стигне до непроизносими чудовищни конструкции и до сериозно разхлабване на ритмическия скелет на текста. Самият обем на раздутите текстове затруднява поставянето им на сцена. Един неотдавнашен преглед на новите Шекспи-

рови преводи в балканските страни, направен от белградския колега проф. Вуядин Миланович, показва, че 1963-те реда на оригиналния текст на *Макбет* стават 2265 на албански, 2410 на български, 2045 на хърватски, 2220 на гръцки и 2754 на сръбски – средно увеличение с 20%, достигащо в крайния случай до 40 (Milanović 1996). Тази картина, струва ми се, е представителна в общоевропейски, а и в глобален мащаб. Но преводачът, който наистина се стреми към възпроизвеждане не само на смисъла на Шекспировата поетична драма, но и на нейното характерно звучене, трябва да постави подбора над изчерпателността като водещ принцип в своята работа.

Най-накрая, не бива да се залъгваме, че когато се захванем с един превод, ние сме съвършено свободни да изберем метода, в който вярваме, и да го прилагаме в чист вид. Ръцете и умовете ни, самите ни езици са здраво обвързани със стари традиции и нови моди, които не могат да се пренебрегват – налага се да съгласуваме всеки свой ход с тези обхватни системи, в които и чрез които функционираме, като с всяко свое решение печелим толкова, колкото и губим.

Българската традиция в превеждането и представянето на поетическата драма от самото си начало е доминирана от френски и немски неокласически образци и българоезичният Шекспир продължава и до днес да се съобразява с този естетически навик. Вследствие на това у нас той обикновено става по-формално реторичен отколкото е в действителност. При представяне в театъра текстът често добива известна независимост от сценичното действие и подтиква към рецитация. Такава във всеки случай бе нормата в миналото. От към края на петдесетте години на миналия век в поставянето на Шекспир започна да се забелязва едно обратно течение, което се мъчи да потисне поетичния характер и стихотворната форма на драмата, като откроява „естествеността" на езика им. Модерната тенденция, особено след турнето на Питър Брук в Източна Европа през седемдесетте, е тази на „физическия театър", който разчита на ефектите на мизансцена и до голяма степен се освобождава от текста като сложна тъкан от значещи звукове.

На това фактическо изличаване на текста, за щастие, противодейства цялостният високо-художествен превод на Шекспировите драми, завършен по същото време от многократно споменавания в тази статия Валери Петров. Той разкрива за чувствителното ухо богатия интерпретативен потенциал на техния език и така прави невъзможно пълното му игнориране. Всичко това иде да покаже, че преводът на драма не само обслужва нуждите на театъра, а понякога може дори да му дава необходимата за неговото развитие форма и посока. Но за да прави това, той трябва да извайва освен очертанията на физическото и словесно действие, и неговата трептяща тъкан от „шумове, мелодии и звуци, изпълващи слуха със сънна сладост и винаги безвредни."

Библиография:

ELLIS-FERMOR, Una : Shakespeare's Drama (ed. Kenneth Muir). London and New York : Methuen, 1980.

EMPSON, William : Seven Types of Ambiguity. Harmondsworth : Penguine Books, 1961.

JONSON, Ben : „Timber; or, Discoveries made upon Men and Matter". The Works (ed. Francis Cunningham), London: Chatto & Windus, 1910.

MILANOVIĆ, Vujadin : „On Translating Shakespeare in the Balkans" (unpublished). The Twenty-Seventh International Shakespeare Conference. Stratford-upon-Avon, 1996.

NOWOTTNY, Winifred : The Language Poets Use. London: the Athlone Press, 1962.

ПАСТЕРНАК, Борис: „Люди и положения". Новый мир 1: 215, 1961.

PFISTER, Manfred : The Theory and Analysis of Drama. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Шекспировият Спенсър: хипотекстът като машина

Евгения ПАНЧЕВА
Софийски университет

Когато в началото на 1590-те Шекспир започва активно да „се украсява с перата" на университетските умове Грийн, Марлоу, Пийл, Кид и Наш[1], „принцът на поетите" Едмънд Спенсър вече е издал първите три книги на своята монументална алегория *Кралицата на феите*. Докато влиянието на „умовете", и особено на Марлоу, върху Шекспир е било обект на немалко критическо внимание, отзвуците от Спенсъровия текст в Шекспирианата ми се струват недостатъчно осветени[2]. Затова настоящата статия си поставя задачата да опише някои моменти на интертекстуалния обмен Спенсър-Ше-

---

[1] Срв. първото споменаване на Шекспир в известния памфлет на Робърт Грийн от 1592 г. *Грийновият грош мъдрост, купена с милион разкаяния* (*Greene's Groats-worth of Wit bought with a Million of Repentance)*: Има една новоизлюпена Гарга, украсена с нашите пера, която със своето сърце на тигър, увито в кожа на актьор, си мисли, че може да изтрещи бял стих не по-зле от най-добрите сред вас, и понеже е съвършеното Момче за всичко, според собственото си мнение е единственият Сценодрусец в страната . *(*... there is an vpstart Crow, beautified with our feathers, that with his *Tygers hart wrapt in a Players hyde*, supposes he is as well able to bombast out a blanke verse as the best of you: and beeing an absolute *Iohannes fac totum*, is in his owne conceit the onely Shake-scene in a countrey).

[2] Срв напр. B. C. Watkins, *Shakespeare & Spenser*. Princeton Univ. Press, 1950. Изследването обаче малко се занимава с интертекстуалността: „Докато се съсредоточавам върху всеки поотделно и върху двамата заедно, аз не се занимавам с „влияния", а с поетични качества и духовни ценности". Срв. също Joan Fitzpatrick. *Irish Demons : English Writings on Ireland, the Irish and Gender by Spenser and his Contemporaries* (UPA, 2000), която споменава възможността епизодът с Ръдимейн да е повлиял при написването на по-кървавите сцени на *Макбет*. Алуин Талер в *Shakespeare and Democracy* (Univ. of Tennessee Press, 1941) обсъжда връзката на *Много шум за нищо* със Спенсър. Срв. също Alwin Thaler, „Shakespeare and Spenser", *Shakespeare Association Bulletin, X* (1935), 192–211; XI (1936), 33–40; и „Mercutio and Spenser's Phantastes," *Philological Quarterly, XVI* (1937), 405–407, както и Thomas P. Harrison, Jr., „Primitivism in Shakespeare and Spenser," University of Texas *Studies in English*, 1940, p. 39, ff. Сред съвременните изследвания на интертекстуалността у Шекспир се откроява Stephen J. Lynch, *Shakespearean Intertextuality : Studies in Selected Sources and Plays* (Greenwood Press, 1998), която обаче съдържа само едно споменаване на Спенсър (с. 6) в корпуса на своя текст.

кспир. Както и в постмодерна, такива вписвания са нещо съвсем естествено за ренесансовото поле на текстово производство, където именно палимпсестният принцип се счита за проява на майсторство и добър вкус. Основните циркулиращи хипотекстове в Женетовия смисъл на думата – Библията, Овидиевите *Метаморфози*, Томас Нортовия Плутарх, Холиншедовите *Хроники* и т.н – са своеобразни машини за текстово производство. Те не само предзадават предтекстово – и паратекстово – *пространство* за бъдещи палимпсестни наслагвания, но и генерират *във времето*, понякога взаимодействайки помежду си, нови сюжетни образувания и тропи.

Макар и да липсват преки доказателства, че *Кралицата на феите* е присъствала в Шекспировата библиотека, популярността на този многопластов Спенсъров комплимент към Кралицата-Дева сред елизабетинците е доказан факт. Най-малкото, забележително е, че *Сън в лятна нощ*, единствената пиеса с оригинален сюжет в Шекспировия канон, има своя собствена, макар и леко пародийна Кралица на феите, миниатюрната Титания, влюбена в полумагарето Ботъм. Целенасочени или не, подобни Шекспирови хипертекстуални препратки към сюжети, герои и места от *Кралицата на феите* съвсем не са малобройни. Вероятно една от причините е, че Спенсъровият епос е съвършената текстова ризома, която с лекота се протяга към и обраства с циркулиращи сюжети и образи.

За да отиде отвъд чистото регистриране на интертекстови вплитания, подобно обсъждане би могло да следва различни сценарии. Първо, то би могло да дискутира очевидната по-голяма наситеност на Шекспировите „цитати" от някои Спенсърови книги за сметка на други. Например прави впечатление Шекспировата липса на интерес към сюжетния и словесен материал на Книга Първа, *Легендата на Рицаря на Червения Кръст, или Светостта /Holinesse/*. Един от възможните отговори е, че за разлика от ревностния протестант Спенсър, Шекспир поне видимо не е ангажиран с религиозния дебат на своето време. Книга Втора, *Легендата на сър Гийон или Умереността* обаче учленява неостоическите си теми в напрежение с един нескриван интерес към чувственото и това сякаш повече интригува читателя Шекспир. Шекспировият канон предлага доста препратки към тази част на *Кралицата*, като аналогиите с образи, герои, ситуации, места и сюжети са наистина поразителни.

Друга алтернатива е да се проследи честотата на Спенсъровите „цитати" в определени Шекспирови текстове и, след като се регистрира по-голямата или по-малка пропускливост на един или друг Шекспиров текст на Спенсъров материал, или обратно, по-голямата или по-малка продуктивност на машината Спенсър в една или друга Шекспирова среда, да се стигне до известно тематизиране на установените факти. Поради ограничения обем на тази статия ще направя известен компромис между двата подхода.

Градините на Адонис и Дворецът на Венера

Един от най-очевидните канали на интертекстуалния обмен Спенсър-Шекспир минава през Овидиевия сюжет за Венера и Адонис. Разбира се, в края на XVI век този сюжет вече свободно тече в елизабетинското литературно пространство благодарение не само на солидното класическо образование в „граматическите училища", но и на Артър Голдинговия превод на *Метаморфозите* от 1567 г. Нищо чудно, обаче именно рециклирането му в Спенсъровия епос да е задействало интереса на Барда. Шекспировата епонимична поема от 1592 г. е писана две години след излизането от печат на първите три книги на *Кралицата на феите*.

Книга Трета, Канто I, 34 събира ядката на наратива в два реда, за да го развие подробно в следващите няколко строфи. В Канто VI Градините на Адонис са мистична утроба, съдържаща всички световни семена, място на пребиваване в промеждутъка, делящ две прераждания. Самият Адонис е „баща на всички форми", една гностическа фигура на портата на битието: той облича новородените в техните смъртни тела, „докато те не се върнат пак през задната врата" за следващите хиляда години.

В Спенсъровите Градини любовта на Венера е екстатично споделена:

> There wont faire Venus often to enjoy
> Her dear Adonis ioyous company,
> And reape sweet pleasure of the wanton boy ;
> There yet, some say, in secret he does ly,
> Lapped in flowres and pretious spycery,
> By her hid from the world, and from the skill
> Of Stygian Gods, which doe her loue enuy ;
> But she her selfe, when euer that she will,
> Possesseth him, and of his sweetnesse takes her fill.

(Там хубавата Венера имаше обичай да се наслаждава/ на радостната компания на скъпия си Адонис/ и да жъне сладко удоволствие от палавото момче; / Някои казват, че той тайно още лежи там, / обгърнат от цветя и драгоценни ухания, скрит от нея от света и от ловкостта/ на стигийските богове, които завиждат на нейната любов;/ но тя самата, когато поиска,/ го притежава и вкусва до дъно неговата сладост.)

Така Спенсъровият виртуален свят всъщност изличава Овидиевия финал. Адонис е неподвластен на смъртта, а глиганът-убиец споделя участта на Милтъновия Сатана:

> There now he liues in eternall blis,
> Ioying his goddesse, and of her enioyd :

Ne feareth he henceforth that foe of his,
Which with his cruell tuske him deadly cloyd :
For that wilde Bore, the which him once annoyd,
She firmely hath emprisoned for ay,
That her sweet loue his malice mote auoyd,
In a strong rocky Caue, which is they say,
Hewen vnderneath that Mount, that none him losen may.
(Book 3, Canto VI)

(Сега той лежи там във вечно блаженство, / наслаждавайки се на своята богиня, и тя на него: / Той вече не се страхува от оня свой враг, / който му се пресити с жестоката си бивна: / Че оня див глиган, който го измъчи, / тя беше здраво затворила, / така че сладкият ѝ любим да може да избегне злобата му, / В здрава скалиста пещера, която, казват, / била изсечена под оня връх, така че никой не може да го освободи.)

Споделеното блаженство на Спенсъровите Венера и Адонис е повече в идиличния тон на средновековния *Роман за розата* (16222–16320), отколкото на пределния хипотекст на Овидий:

И заслушани в птичите песни,
На Амур на игрите чудесни
Се отдаваха волно, без смут.
И държейки мъжа в своя скут,
Тя не спря да го нежно целува
С наставления как да ловува...
(16239–16244)[3]

Шекспировият хипертекстуален Адонис, от друга страна, страда от уникална нарцистична себедостатъчност, от пълна липса на интерес към другия:

Is thine own heart to thy own face affected?
Can thy right hand seize love upon thy left ?
Then woo thyself, be of thyself rejected,
Steal thine own freedom and complain on theft.
Narcissus so himself himself forsook,
And died to kiss his shadow in the brook.
(*Venus and Adonis*, 158–163)

[3] Гийом дьо Лорис и Жан дьо Мьон. *Роман за розата*. Прев. Паисий Христов. Библ. Ариел, София, Народна култура, 1997. С предговор от Стоян Атанасов.

(По себе си ли страдаш ти едничък?
С любов ли вплиташ дясна в лява длан?
Ухажвай се, отблъсквай се самичък,
Крещи „Крадец!", от себе си обран.
И Нарцис изостави се така,
Да се целуне в бистрата река.)[4]

За разлика от Спенсъровия тотален Баща, той, подобно на Приятеля от Шекспировите сонети, е склонен по-скоро циклично да погребе „пъпката на своето съдържание/удоволствие (*content*)" в самия себе си, отколкото „да си направи друг аз":

What is thy body but a swallowing grave,
Seeming to bury that posterity
Which by the rights of time thou needs must have,
If thou destroy them not in dark obscurity?
If so, the world will hold thee in disdain,
Sith in thy pride so fair a hope is slain
(757–762).

(Не е ли зейнал гроб туй твое тяло,
Заровило потомци, бъден род,
Които Времето на теб би дало,
Ако не ги лишаваш от живот?
Лишиш ли ги, светът ще те презре,
Че цвят такъв от гордостта ти мре.)[5]

Доколкото Шекспировата *Венера и Адонис* е и дебат за природата на пораждащото тяло, в нея като че по-силно се причуват теми от Спенсър, отколкото от Овидий. Книга X на *Метаморфозите* не предлага подобни тематични ядра. Любопитна е обаче чисто шекспировската трансформация и на двата хипотекста, която стои по-близо до собствените *Сонети* на Барда, отколкото до който и да е било от тях.

Финалът на поемата предлага връщане към потиснатия чрез Спенсър Овидий. Смъртоносната среща с глигана и тук завършва с метаморфоза – кръвта на Адонис се превръща в анемония. Но за разлика от Овидий и навярно като реминисценция от Спенсър, Шекспир мисли това преодоляване на смъртта като акт на бащинство. За неговата Венера метаморфозата на Адонис е сбъдване на собствената ѝ прокреативна мечта и затова тя третира цветето като свое дете:

[4] Уилям Шекспир, Кристофър Марлоу. *Поеми*. Прев. Е. Панчева. София, Обсидиан, 1994, 21.

[5] Пак там, 46.

Here was thy father's bed, here in my breast ;
Thou art the next of blood, and 'tis thy right :
Lo! in this hollow cradle take thy rest,
My throbbing heart shall rock thee day and night :
There shall not be one minute in an hour
Wherein I will not kiss my sweet love's flower.

(Гръдта ми ложе бе на твоя татко.
Роднина кръвен, ти я наследи.
Във празната ѝ люлка спи си сладко,
Сърцето ще те люшка и ще бди,
И всякоя минута от деня
Ще те целувам лекичко в съня.)[6]

Невъзможното сливане с любимия накрая е постигнато в парадоксалната майевтика на смъртта. Така едно заимствано от Овидий елегизиране на Адонисовия край дава шанс на Шекспир да слее Спенсъровата представа за него като всеобщ баща със собствения си конструкт на Адонис като непостижимия любим.

Машината за сюжети: Книга Втора

По подобен начин Спенсър може да е бил източник или най-малкото напомняне и за други сюжети, „места" и типажи, които са се ресли в елизабетинското интертекстово пространство. Например Книга Втора, Канто IV съдържа историята на Федон, чийто източник е Книга Пета на *Бесният Орландо* на Ариосто, преведена от сър Джон Харингтън през 1592 г. Тази история е в основата и на сюжета на *Много шум за нищо* (1600).[7]

В Спенсъровата *Книга Втора, Легендата за сър Гийон, или Въздържанието* Федон е една от хипостазите на гнева и липсата на умереност. Подведен от Филемон (себелюбов) по същия начин, по който Шекспировият Дон Джон подвежда Клавдио, той, обаче, тласка събитията към трагична развръзка. В крайна сметка и хубавата Кларибела, за която е сгоден, и невяр-

[6] Пак там, 64.

[7] Утвърдени шекспироведи като Китридж, Парът, Нийлсън и Доувър Уилсън вярват в това. Някои редактори на пиесата дори смятат, че Шекспир предпочита версията на Спенсър пред тази на Ариосто. Според тях „единственият разпознаваем прототип на „грубияна" Борачио е Спенсъровият „долен лакей". Талер пък смята, че ролята на прислужницата става по-положителна от Ариосто през Спенсър до Шекспир. За разлика от Ариостовата Далинда, от чието име се води разказът, Шекспировата Маргарет, подобно на Спенсъровата Присна, далеч не дърпа конците на сюжета и остава в задния план на фикционалния свят.

ната слугиня Присна, която се престорва на господарката си, и предателят Филемон стават обект на неговата жажда за мъст.

Макар и до определен момент точно да следва гънките на сюжета и да се движи по ръба на Спенсъровата трагична развръзка, Шекспировият текст предпочита да свие по посока на комедията. Поставена в атипична жанрова среда, историята на Херо и Клавдио се превръща в много шум за нищо: смъртта на Херо не само не е насилствена, но се оказва и мнима, Дон Джон е просто пропъден от техния свят, а прислужницата Маргарет си остава само подробност от пейзажа. Това, че моторите на тази жанрова трансформация са ниските персонажи на драмата, комичните градски стражи, Киселица и Кучидрян, които неумело боравят с езиковите знаци и тяхната интерпретация, вероятно може да се чете и като своеобразно метадраматично извинение за стореното насилие над хипотекста. Шекспировият интерес към ядрото на този сюжет обаче остава траен: той ще се прояви в нов, по-близък до Спенсър вид в трагедията на Венецианския мавър.

Многозначително е, че другият доказан източник на Шекспиров драматичен сюжет също се намира в *Книга Втора, за Умереността*. И ако Канто IV дава материал за една *комедия* на интерпретационния провал, историята на Крал Леир от Канто X подсказва на Шекспир възможности за трагичен прочит на същата тема.[8] Доказателство за това е Шекспировото хиперболично присвояване на мотива за отказа от красноречието. За разлика от Спенсъровата Кордеил, със свосто „Нищо, господарю" Шекспировата героиня напълно се отрича от похвалното слово. (Шекспир предпочита и варианта Cordelia, който се явява и у Спенсър, пред *Cordeill*, в което изкушеният читател би могъл да привиди *cor-de-ill*, сърце на злото. *Cordelia*, от друга страна, може, ако следваме известната анаграма на сонетиста Самюъл Даниъл, да се чете като *cor-delia/ cor-ideal*, идеално сърце).

Както и в *Много шум за нищо*, Шекспир променя финала на Спенсъровия наратив. У Спенсър краят на Леир е щастлив – той се сдобрява с най-малката си дъщеря, тя го приема и го възстановява на престола. След смъртта на Леир Кордеил/Корделия царува дълго и успешно, докато амбициозните ѝ сестри не въстават срещу нея и я хвърлят в затвора. След дълъг престой в него тя се обесва, „уморена от този окаян живот".

Забележителен е начинът, по който Шекспировият финал компресира епическото време на Спенсъровия наратив. В известния негов финал придобилият статуса на библейски патриарх Лир влиза, носейки на ръце мъртвата

[8] Разбира се, Спенсър отново не е единственият източник. Историята на Лир е разказана първо от Джефри Монмътски в неговата латинска *История на британските крале*, а през XVI век и от Рафаел Холиншед в *Хроники на Англия, Шотландия и Ирландия* (1577). Друг очевиден хипотекст е анонимната *Истинска хроника на крал Леир и неговите три дъщери* (The *True Chronicle Historie of King Leir and His Three Daughters*, (c. 1590, printed 1605).

Корделия, обесена по заповед на Едмънд. Така разположените в линейния ход на времето факти от разказания от Спенсър и Джефри Монмътски мит, съществуват синхронно и синоптично – смъртта на баща и дъщеря са почти едновременни. Нещо повече, нарушен е природният ход, възпят от *Сонетите* като утешение срещу преходността: тук смъртта на детето е изпреварила тази на бащата, още едно проявление на преобърнатия космичен порядък в трагедията.

Наред със заемките на сюжетни линии, някои характерни Спенсърови алегорични места и персонажи от Книга Втора също продуцират Шекспиров хипертекст. Брагадочио, сам базиран на Плавтовия *Miles gloriosus*[9], поражда Фалстаф и Пистол. Мамон и неговата пещера са предчувствие за *Венецианския търговец*. Беседката на блаженството може да е вдъхновила пасажи от *Антоний и Клеопатра*, и т.н.

Времето и Хермафродитът

Машината Спенсър произвежда особено интересен интертексуален продукт при спонтанните, необвързани с конкретен сюжет преноси на поетични теми, образи и отделни фрази от *Кралицата* към Шекспир. Тематичните и образни прескачания между нейните последни две песни, известни като *Песни за преходността*, и онези Шекспирови сонети, които търсят и предлагат рецепти за противодействие на рушителното Време, са така очевидни и толкова многобройни, че могат да бъдат обект на специално изследване. Вместо тях ще разгледам приликата между един от най-енигматичните сонети на Шекспир, № XX, и някои пасажи от Спенсъровия текст.

Заключителните станси на изданието на *Кралицата на феите* от 1590 г. представят любовното сливане на влюбените Аморет и Скъдамур чрез символно оценностения[10] за Ренесанса образ на хермафродита:

> Had ye them seene, ye would haue surely thought,
> That they had beene that faire Hermaphrodite,
> Which that rich Romane of white marble wrought,
> And in his costly Bath causd to bee site :
> So seemd those two, as growne together quite…
> (46a)

(Да бяхте ги видели, щяхте със сигурност да си помислите, / че те са онзи хубав хермафродит, / който богатият римлянин изработи от бял мрамор, / и

[9] Войникът-самохвалец (лат.).

[10] За смисъла, който Ренесансът влага в образа срв. Е. Панчева, *Разбягване на подобията. Опит върху ренесансовата култура*, София, УИ „Св. Кл. Охридски", 2000, 79-82.

изложи на показ в скъпата си баня: / така изглеждаха тези двамата, сякаш се бяха сраснали ...)

Едно от най-забележителните виртуални места, създадено от Спенсъровото въображение е Храмът на Венера (IV.x.). И ако в Градината на Венера от *Романа за розата* мистичният, скрит от непосветените център е Розата, тук върховната тайна е изобразена в статуята на богинята:

> ...it in shape and beautie did excel
> All other Idoles, which the heathen adore,
> Far passing that, which by surpassing skill
> Phidias did make in Paphos Isle of yore,
> With which that wretched Greeke, that life forlore
> Did fall in loue : yet this much fairer shined,
> But couered with a slender veil afore;
> And both her feete and legs together twyned
> Were with a snake, whose head & tail were fast combined.

(... тя по форма и красота надминаваше / всички други идоли, които езичниците обожествяват, / надминаваща онзи, който с върховно майсторство / Фидий създаде някога на остров Пафос, / в който онзи беден грък, който напусна живота / се влюби: и все пак тази грееше по-красива, / но покрита с тънък воал отпред; / а нозете и стъпалата ѝ бяха омотани / от змия, чиито глава и опашка бяха свързани здраво.)

Воалът и архетипният *ouroboros*, змията, захапала опашката си, всъщност скриват от погледа Венериния хермафродитизъм:

> The cause why she was couered with a vele,
> Was hard to know, for that her Priests the same
> From people's knowledge labour'd to concele.
> But sooth it was not sure for womanish shame,
> Nor any blemish, which the worke mote blame,
> But for, they say. She had both kinds in one,
> Both male and female. Both vnder one name:
> She syre and mother is her selfe alone,
> Begets and eke conceiues, ne needeth other none.
> (40–42)

(Причината, поради която тя беше покрита с воал, / беше трудно да се узнае, защото нейните жреци / се трудеха да я скрият от хорското знание. / Но действително със сигурност не беше заради женски срам / нито пък заради някой недъг, който би могъл да охули творбата, / а понеже, казват, тя притежавала и двата рода, / и мъжки, и женски. И двата под едно име: /

тя отец и майка е самичка, / ражда и също зачева, и не се нуждае от никой друг.)

Прочетен срещу този пасаж, Сонет XX губи закачливия си тон и се превръща в апология на Приятеля като хипостаза на върховната мистерия на любовта:

A woman's face with Nature's own hand painted
Hast thou, the master-mistress of my passion ;
A woman's gentle heart, but not acquainted
With shifting change, as is false women's fashion ;
An eye more bright than theirs, less false in rolling,
Gilding the object whereupon it gazeth ;
A man in hue, all 'hues' in his controlling,
Much steals men's eyes and women's souls amazeth.
And for a woman wert thou first created ;
Till Nature, as she wrought thee, fell a-doting,
And by addition me of thee defeated,
By adding one thing to my purpose nothing.
But since she prick'd thee out for women's pleasure,
Mine be thy love and thy love's use their treasure.

(Със женски лик, творен от естеството
си ти, любима и любим в едно.
Сърцето ти е женско, но без злото
изменчиво, за женските петно.
Очите ти от взора на жената
са по-сияйни, но не се въртят.
Те хвърлят по предметите позлата
и всеки цвят е скрит във твоя цвят.
Отпърво бил си за жена създаден,
но влюбена, природата реши
да ти добави нещо, и принаден,
излишъкът от тебе ме лиши.

Е, щом жените радва знакът нов,
на тях го дай. На мене дай любов.)[11]

[11] Преводът на сонета е мой.

Справедливостта и Милосърдието

Книга Пета на *Кралицата на феите* е *Книгата за сър Артегал, или Справедливостта*. Един от централните дебати в нея е за статуса на Милосърдието, олицетворявано от Мерсила. Канто IX описва двореца на Мерсила, на портите на който стои гигантската фигура на Страхопочитанието. Представата за тези порти има, разбира се, новозаветен прототип – Вратата на Милостта, през която Христос влиза в Йерусалим. Образът се явява поне в две шекспирови драми – ранната *Хенри VI*, III.ii. (*Open Thy gate of mercy, gracious God*), която предшества Спенсъровия текст, и по-късната *Хенри V*, III.iii., писана след него (*The gates of mercy shall be all shut up*). Но докато тези стихове биха могли да бъдат просто библейски отеквания, Канто X, 1 съвсем прилича на Шекспиров хипотекст:

> Some Clarkes doe doubt in their deuicefull art,
> Whether this *heauenly thing*, whereof I treat,
> To weeten Mercie, be of Iustice part
> Or drawne forth from her by diuine extreate.
> This well I wote, that sure she is as great,
> And meriteth to haue as *high a place*,
> Sith in th'Almighties euerlasting seat
> She first was bred, and borne of *heauenly* race :
> From thence pour'd down on men, by influence of grace.

(Някои школари се съмняват с умелото си изкуство, / дали това небесно нещо, за което говоря, / наречено милост, е част от справедливостта / или е извлечено от нея чрез небесен извлек. / Едно знам добре, че тя със сигурност е толкова велика, / и заслужава да има такова високо място, / понеже във вечното обиталище на Всевишния / е била отгледана и родена от небесна раса / от там изливана върху хората, с въздействието на божията любов.)

Порция във *Венецианския търговец* използва същия аргумент, дори същите думи:

> The quality of mercy is not strain'd,
> It droppeth as the gentle rain from heaven
> Upon the place beneath: it is twice blest ;
> It blesseth him that gives and him that takes...

(Природата на милостта не е пресилена, / тя пада като лек дъждец от небето / върху мястото отдолу: тя е двойно благословена; / Благословява онзи, който дава и онзи, който получава.)

Макар и да преработва добре известни теологически топоси, такова конструиране на милостта като царствена, както и свързването ѝ с регалиите и страхопочитанието силно напомня Спенсъровата Кралица на милосърдието:

'Tis mightiest in the mightiest: it becomes
The *throned monarch* better than his *crown;*
His *sceptre* shows the force of temporal power,
The attribute to *awe* and majesty,
Wherein doth sit the dread and fear of kings;
But mercy is above this *sceptred sway*;
It is *enthroned* in the hearts of kings,
It is an attribute to God himself;
And earthly power doth then show likest God's
When mercy seasons justice.[12]

(Най-могъща е сред най-могъщите: отива / на монарха на трона повече, отколкото короната му; / Скиптърът му показва силата на временната власт, / Атрибута на страхопочитанието и царствеността, / където седят ужасът и страхът от кралете; / но милостта е над властта на този скиптър; / нейният трон са сърцата на кралете, / тя е присъща на самия Бог;/ и земната власт най-прилича на божията, / когато милостта подправя справедливостта.)

Всичко е в ума

Текстът на Хамлет също понякога вплита нишки от Спенсъровата *Кралица*. Например Книга Шеста, ix, 30

It is the mynd, that maketh good or ill,
That maketh wretch or happie, rich or poore:

(Умът е този, който прави добро или зло, / който прави нещастния или щастливия, богатия или бедния.)

двукратно отеква в Хамлет, II.2 като израз на солипсизма на неговия протагонист:

There is nothing either good or bad, but thinking makes it so.

(Няма нищо, което да е добро или лошо, ако мисленето не го направи такова.)

Както и

[12] W. Shakespeare, *The Merchant of Venice*, IV.1.

O God, I could be bounded in a nutshell and count myself a king of infinite space…

(О, Господи, аз бих могъл да се затворя в орехова черупка и да се мисля за крал на безкрайни простори.)[13]

Бебето с кървавите ръце

В Книга Четвърта, Канто VIII на Спенсъровия епос краят на Златния век носи обръщане на естетическите полюси:

Then beautie, which was made to represent
The great Creatours owne resemblance bright,
Vnto abuse of lawlesse lust was lent,
And made the baite of bestiall delight :
Then faire grew foule, and foule grew faire in sight,
And that which wont to vanquish God and man,
Was made the vassall of the victors might :
Then did her glorious flower wex dead and wan,
Despisd and trodden downe of all that ouerran.
(III.VIII.32.)

(Тогава красотата, която бе създадена да изобразява / сияйния лик на самия велик Творец, / бе предадена на злоупотребата на беззаконовата лъст, / и превърната в стръв за животинската наслада: / Тогава красивото стана грозно и грозното красиво на вид, / И онова, което преди побеждаваше Бог и човек, / бе превърнато във васал на мощта на победителя:/ тогава нейното славно цвете повяхна и помръкна,/презряно и потъпкано от всичко, което избуя.)

Подобно размиване на границите срещаме най-напред в Шекспировите сонети за Тъмната дама:

In the old age black was not counted fair,
Or if it were, it bore not beauty's name ;
But now is black beauty's successive heir,
And beauty slandered with a bastard shame :
For since each hand hath put on Nature's power,
Fairing the foul with Art's false borrowed face,
Sweet beauty hath no name, no holy bower,
But is profaned, if not lives in disgrace.
(CXXVII)

[13] У. Шекспир, *Хамлет*. Прев. Ал. Шурбанов. София, Просвета, 2006.

(На времето бе черното презряно,
или поне не беше хвален цвят,
а днес е черното отвред ласкано,
и красотата всички клеветят.
Че всяка длан се мисли за природа
и украсява грозното без срам,
а красотата тъне във несгода,
лишена и от име, и от храм.)

Още по-запомнящо се звучи тази тема в хора на вещиците от първата сцена на *Макбет*, прилика, която остава незабелязана от редакторите на иначе подробно анотирания Спенсър на Пенгуин от 1978 г.:

Fair is foul, and foul is fair :
Hover through the fog and filthy air.
(I.1)

(Красивото е грозно, и грозното е красиво: / носете се през мъглата и противния въздух.)[14]

Прочутата фраза не е единственото тематично вплитане на Спенсъровия текст в *Макбет*. Ако четем трагедията на Спенсъров фон, магията на Вещиците например много прилича на троичната магия на дойката на Бритомарт:

Then taking thrice three hairs from off her head,
Them trebly breaded in a threefold lace,
And round about the pots mouth, bound the thread,
And after having whispered a space
Certaine sad words, with hollow voice and bace,
She to the virgin said, thrise said she it ;
Come, daughter, come, come; spit vpon my face,
Spit thrice vpon me, thrice vpon me spit ;
Th'vneven number for this business is most fit.
(Book Three, Canto II, 50)

(Тогава, като откъсна трикратно по три косъма от главата си, / тя трикратно ги сплете в тройна връв, / и уви конеца около гърлото на котела, / и след като пошепна за малко / някакви тъжни думи, с глух и нисък глас, / тя каза на девицата, каза ѝ го трикратно; / Ела, дъще, ела, ела; плюй в лицето ми; / плюй три пъти върху мен, върху мене плюй три пъти; / Нечетният брой е най-подходящ за тази работа.) [15]

[14] Срв. също Макбет, III.1. So foul and fair a day I have not seen./ Толкова грозен и красив ден не съм виждал./

[15] Срв. *Макбет:* Thrice the brinded cat hath mew'd. ...Thrice and once the hedge-pig whined. (Три пъти измяука щарената котка / Три пъти и веднъж изквича таралежът.) (IV.1).

Най-поразителното ехо от хипотекста, обаче е останалото без особено критическо внимание прескачане на Спенсъровия образ на кървавото дете[16]. Книга Втора, Канто I, 40 съдържа гротескното описание на пеленачето Ръдимейн, „червени ръце", което радостно си играе с кръвта, бликаща от прободената гръд на майка му:

> For in her streaming blood he did embay
> His litle hands, and tender ioynts embrew;
> Pitifull spectacle, as euer eye did view.

(В течащата ѝ кръв топеше то/ ръчички и ги багреше така; / скръбна гледка, непозната за окото.)

Името ясно позиционира детето в структурата на Спенсъровата алегория – то въплъщава идеята за неотмиваемостта на породения от невъздържаност (първороден) грях, но заедно с това внушава смущаващи асоциации с майцеубийство. В началото на Канто II Рицарят на Умерeността се опитва да измие тези кървави ръце, но без успех:

> He washt them oft and oft, yet nought they beene
> For all his washing cleaner. Still he stroue,
> Yet still the little hands were bloudie seene ;
> The which him into great amaz'ment drouve…

(Той ги миеше пак и пак, но те / не ставаха по-чисти. После пак, / ала стоеше си кръвта по тях, / което го доведе до голямо удивление ...)

В едно своеобразно връщане на литературното изтласкано, този запомнящ се образ се явява в Шекспировия *Макбет*. В направата на образа на Жалостта, която би заклеймила цареубийството-отцеубийство, вероятно е включена не само тъкан от библейското Откровение, но и горният Спенсъров „материал":

> And pity, like a naked new-born babe,
> Striding the blast, or heaven's cherubim, horsed
> Upon the sightless couriers of the air,
> Shall blow the horrid deed in every eye….

(И жалостта, като гол новороден младенец, / яхнал вихъра, или небесен херувим, / качен на гърба на невидимите куриери на въздуха, / ще протръби ужасното деяние във всяко око ...)

---

[16] Единственото известно ми изключение е Joan Fitzpatrick. *Irish Demons : English Writings on Ireland, the Irish and Gender by Spenser and his Contemporaries*, UPA, 2000.

Близостта е още по-очевидна в мотива за миенето на кървавите ръце в II.2 –

> What hands are here? ha! they pluck out mine eyes.
> Will all great Neptune's ocean wash this blood
> Clean from my hand? No, this my hand will rather
> The multitudinous seas incarnadine,
> Making the green one red ...

(Какви са тези ръце? Ха! Те вадят очите ми. / Дали целият океан на великия Нептун ще измие тази кръв / напълно от моята ръка? Не, тази моя ръка по-скоро/ ще очервени многобройните морета, / като направи зеленото червено ...),

както и в V.1 :

> Here's the smell of the blood still : all the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand.

(Ето я пак миризмата на кръв: всичките парфюми на Арабия няма да придадат сладост на тази малка ръка.)

Кървавото дете е и сред доминиращите *сценични* емблеми на драмата. То се явява като привидение във второто пророчество на Вещиците (IV.1) и, разбира се, алюзията е към не-природното рождество на Макдъф.

Сигурно списъкът със случаи, в които текстът на Спенсър е произвел Шекспиров текст, може да се допълни с още много мотиви и образни асоциации. Например в Книга Шеста, Канто I, 34, на *Кралицата на Феите* четем:

> For shame he weend a sleeping wight to wound ...
>
> (Че той считаше за срамно да нарани спящ човек),

мотив, който се среща в *Хамлет* и *Бурята*. Една от най-въздействащите икони на природния хаос след убийството на Дънкан в *Макбет* е образът на самоизяждащите се подивели коне (II.iv.14–18). Книга Пета, Канто VIII, 28 съдържа описанието на коне, хранени с убити хора.

В описанието на Серена в Книга Шеста, Канто VIII, 32 попадаме на стиха

> Through hils & dales, through bushes & through breres
> Long thus she fled…

(През хълмове и долини, през храсти и през тръни
Тя дълго бягаше така ...)

който звучи почти буквално в една от репликите на феите в *Сън в лятна нощ*:

> Over hill, over dale
> Thorough bush, thorough brier… (II.i.2-3)

(През хълм, през долина, през храст, през трън ...), и т.н.

Една от най-добрите илюстрации на Ролан Бартовата теза за текста като тъкан, ренесансовият текст е изтъкан от ясно разпознаваеми нишки, в които често пъти личат и други, още по-стари вплитания. Макар и ненатрапчив, Спенсър добавя плътност и цвят, и, ако изострим сетивата си за него, нови шарки в добре познатите килими на Шекспировия (хипер)текст.

Библиография:

FITZPATRICK, Joan : Irish Demons : English Writings on Ireland, the Irish and Gender by Spenser and his Contemporaries, UPA, 2000.

LYNCH, Stephen J. : Shakespearean Intertextuality: Studies in Selected Sources and Plays, Greenwood Press, 1998.

SHAKESPEARE, William : The Complete Works, Oxford Univ. Press, 1971.

SPENSER, Edmund : The Faerie Queene, Penguin, 1978.

THALER, Alwin : „Shakespeare and Spenser" in Shakespeare Association Bulletin, X , 1935, 192–211; XI, 1936, 33–40.

THALER, Alwin : „Mercutio and Spenser's Phantastes" in Philological Quarterly, XVI, 1937.

THALER, Alwin : Shakespeare and Democracy, Univ. of Tennessee Press, 1941.

THOMAS, P. Harrison, Jr., „Primitivism in Shakespeare and Spenser" in University of Texas Studies in English, 1940.

WATKINS, W. B. C. : Shakespeare & Spenser, Princeton, Princeton Univ. Press, 1950.

Дьо ЛОРИС, Гийом и дьо МЬОН, Жан : Роман за розата. Прев. Паисий Христов, София, Народна култура, 1997. С предговор от Стоян Атанасов.

ПАНЧЕВА, Е.: Разбягване на подобията. Опит върху ренесансовата култура, София, УИ „Св. Кл. Охридски", 2000, 79–82.

ШЕКСПИР, Уилям: Избрани комедии. Прев. В. Петров, София, Народна култура, 1983.

ШЕКСПИР, Уилям: Избрани трагедии. Прев. В. Петров, София, Народна култура, 1983.

ШЕКСПИР, Уилям, Кристофър Марлоу: Поеми. Прев. Е. Панчева, София, Обсидиан, 1994.

ШЕКСПИР, Уилям: Хамлет. Прев. Ал. Шурбанов, София, Просвета, 2006.

Островът, континетът, свободата и нацията: британски романтически образи на Франция и френското у Блейк и Коулридж

Любомир ТЕРЗИЕВ
Софийски университет

Отношението на английските романтици към Франция и френското е сложно и амбивалентно. То е амалгама от унаследени островни нагласи за здравословната, но и ограничаваща вкорененост на англичанина в традицията и за ненадеждната, но и освобождаваща настоящност на французина. Разбира се, британската обърнатост към Франция е предопределена от разтърсващите Континента политически събития, на които английските романтици са съвременници. В същото време, интересът надхвърля чисто политическите пристрастия и прераства в крехък идеологически нексус на ръба между естетиката и политиката. Валидността на този нексус зависи до голяма степен от променената конфигурация на дискурсивните практики в края на XVIII и началото на XIX век. Както твърди Лиза Крафтън, наложената от Лок вяра в стойността на личното дирене при формулирането на всеобщите закони на природата и съзнанието, „снабдява индивидуалните текстове с истинност, която трудно може да се обори“[1]. Иначе казано, новата епистема узаконява взаимовръзката между личното прозрение и обективните измерения на действителността. Може да се каже, че Франция е едно от огледалата, през които се проектира онази прословута романтическа способност да се съвместяват пречупената през индивидуална визия трансцедентална вяра в свободата от една страна и романтическата идеология на национализма от друга.

Този текст си поставя за цел, поне отчасти, да проследи перманентно предоговаряната сглобка между естетическо и политическо при изграждането на образа на Франция в поезията и прозата на двама от големите от първото поколение английски романтици Блейк и Коулридж. Основанието за този

---

[1] Crafton, Lisa Plummer, *The French Revolution Debate in English Literature and Culture*, Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1997, 109.

избор се корени в потенциално интересната съпоставка между различните проявления на романтическия национализъм при двамата поети, за които повод се оказва френската културна и историческа действителност.

При Блейк, най-изявения сред английските романтици апологет на промяната, която следва да се осъществи през разрушителната мощ на революционната енергия, френското е излъчено чрез сложни реторически схеми като символ на обновлението и просветеността. Както ще видим обаче, този символ е немислим без митичната матрица, която му осигурява древният Албион.

В пророческата си визия за Европа, например, поетът прославя Франция като мястото, на което Орк – въплъщение на творческото начало в Блейковата митологична схема – намира своето поле за изява:

> ...terrible Orc, when he beheld the morning in the east, Shot from the heights of Enitharmon, And in the vineyards of red France appear'd the light of, his fury
>
> ...страховитият Орк, щом утрото съзря на изток, се стрелна от висините на Енитармон, и в лозята на червена Франция изникна светлината на неговата ярост"[2].

Тази ярост е целебна доколкото „брегът на Албион е болен, тих / американските поля линеят" („Albion's coast is sick, silent; the American meadows faint!"). Франция е призвана да материализира привидения от поета телос на епохата: „Shadows of Prophecy shiver along by the lakes and the rivers, and mutter across the ocean: France, rend down thy dungeon!" („Пророчески сенки трептят край езерата и реките, и шепнат оттам океана: Франция, разруши своя зандан!")[3] Франция се оказва единствената надежда за визионера насред една Европа, над която витае духът на разложението и смъртта: „The dead brood over Europe, the cloud and vision descends over chearful France; /O cloud well appointed!" („Мъртвите мътят над Европа, облакът и визията се спуска над бодрата Франция / О благопоставен облак!"). Облакът ще разсее или по-точно ще погълне онази „ужасяваща мъгла" („appalling mist"), обвит в която лежи „болният принц на своя одър" („sick, sick, the Prince on his couch")[4]. Облакът и мъглата – тези два образа, които внушават отсъствието на светлина и следователно отменят възможността за визия – тук изпъкват през своето различие. Мантията на мъглата се явява метонимично продължение на безнадеждно болната политическа власт. Тоест инертността

---

[2] Blake, William, Poetry and Prose of William Blake, ed. by Geoffrey Keynes, London: Nonesuch Press, 1927, 241. Преводът на този и всички други цитати от поетическите текстове на Блейк и Коулридж е мой поради липса на актуални оторизирани версии.

[3] A Song of Liberty, *ibid.*, 203.

[4] *The French Revolution*, *ibid.*, 174.

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

на мъглата е един вид наглед на неспособността на политическия ред да се прероди през визия, която да го отвори към други хоризонти. Политическото безсилие едновременно предполага и обуславя естетическата немощ на стария режим. В този контекст, както и на други места в поезията на Блейк, облакът не отменя сетивата, а вещае революционно действие, което предпоставя възможността за прозрение[5]. По парадоксален начин прозрението не идва с притока на светлина, а се ражда в единство със затъмнението. Революцията не носи просветление, а излиза срещу мрака с мрак, който се оказва подходяща среда за окото на визионера. Иначе казано, неяснотата, породена от радикалното политическо действие, се компенсира от яснотата на естетическото видение, което става възможно, благодарение именно на тази изначална неяснота. В този смисъл, привидно оксиморонната двойка „облак и визия" сваля собственото си противоречие през взаимната обвързаност между динамичното начало, чийто носител е облакът, и провокираната от поетическото прозрение отвореност на сетивата за новото време. Интересно е да се отбележи, че единственото число на предиката, което събира облака и визията в едно, ни въвежда съвсем експлицитно в икономията на суплементарността. Франция едновременно грози политическото статукво и гради нова (естетическа) визия за Европа. При това, градивното начало не може еднопланово да се свърже нито с визионерския (естетически), нито с революционния (политически) полюс. Революцията е немислима без своя естетически суплемент и също толкова вярно е, че визията е немислима без революционното действие. Политиката може да бъде осмислена единствено като естетика, а естетиката намира своята реализация единствено през политиката. За Блейк, Франция символизира именно тази реализирана в настоящето еднопоставеност и взаимна обусловеност между политическото и естетическото. Еднопоставеност, заредена с надеждата за различно бъдеще.

Дори когато революцията се изражда и Франция разкрива своето лице на сила с милитаристични амбиции, Блейк, за разлика от Коулридж, както ще стане ясно по-нататък, успява да намери реториката, която да съхрани вярата му, че Континентът е непревземаем остров на духовността. В стихотворението *To God (Към Бог)* гласът на ангела призовава духа на поета да се спусне над земята и „да възроди изкуствата на британския бряг" („renew the Arts on Britain's Shore") в момент, в който „изкуството не блазни с чар ума" („Art has lost its mental Charms"), а „Франция ще покори света със своето оръжие" („France shall subdue the World in Arms"). В този странен естетическо-пацифистки сюжет британците следва да отвърнат с естетиче-

[5] Вж. например началните стихове на *The Marriage of Heaven and Hell* (*Обручанието на рая и ада*): Rintrah roars & shakes his fires in the burden'd air;/Hungry clouds swag on the deep. (Ринтра ръмжи и размахва своите огньове в натежалия въздух / Гладни облаци се люшкат в безкрая. *Ibid.*, 190.

ска визия на френската агресия и тогава „Франция ще падне във възхита" („France shall fall down & adore"). Ако обаче британците пропуснат да се възползват от редкия шанс да надделеят над сляпата сила на политиката със своето просветено изкуство, Франция спасително „ще възстанови изкуството на мира" („France shall the arts of Peacé restore")[6]. С други думи, кризата на френския дух е временна и се дължи на разрушената спойка между политика и естетика. Франция е попаднала изцяло в лоното на политиката и е загубила своята способност за визия. Британската насилено смирена позиция трябва да изпълни функцията на естетически коректив спрямо тази аберация. Британия трябва един вид да „пробуди" отново сетивата на Франция. Това е меко казано неочаквана роля за иначе „болния Албион", лишен от способността за визионерска инициатива. На това място трансцеденталнореволюционната реторика е сякаш подрината от Блейковия софистициран национализъм. Всъщност британските брегове, макар и „обкръжени от усмивката на меркантилни демони" („Brittannia's Isle /Round which the Fiends of Commerce smile")[7], все пак крият естетически потенциал, който могат да противопоставят на политическото умопомрачение. Тоест британската болест се оказва преодолима, когато възниква необходимостта да се помогне на съгрешилата, можем да предположим, поради дръзката си неопитност, Франция. Така Островът изпъква като съсредоточие на латентно присъща му визионерска енергия, която е потисната от капиталистическия етос и следва да бъде възродена. Доколкото тази енергия е излъчена през своята положеност в миналото на нацията (античното име Албион е призвано да означи тази оценностена миналост), тя придава стойност на британското, като му вменява превъзходството на произхода. В този контекст Франция отстъпва от позицията на единствен рупор на бъдещето и потъва в своята настояща неосъщественост.

Тази сглобка между британското и френското на арената на политиката и естетиката придобива още по-сложни измерения в някои от апокалиптичните визии на Блейк. В *Jerusalem* (*Йерусалим*) например когато природата и човекът се надигат във вихъра на обновително разрушителната буря, те се борят както за Албион, така и за Франция:

> Rivers thunder'd against their banks, loud Winds furious f
> Cities & Nations contended in fires & clouds & tempests :
> The Seas rais'd up their voices & lifted their hands on high :
> The Stars in their courses fought, the Sun, Moon, Heaven, Earth,
> Contending for Albion & for Jerusalem his Emanation,
> And for Shiloh the Emanation of France…

[6] *To God*, *ibid.*, 857.
[7] *Ibid.*, 857.

Реки се блъскаха о бреговете си, силни ветрове бушуваха бесни:
Градове и нации се бореха сред огън, облаци и бури:
Моретата надигаха глас и протягаха ръце нагоре:
Звездите се биеха в свои посоки, слънцето, луната, небето, земята
Се бореха за Албион и еманацията му Йерусалим
И за Силом еманация на Франция... [8]

В апокалиптичната космогония на поета природното и човешкото са въвлечени в единството на революционния акт. Това единство е снето и във фигурата на Албион, която в Блейковата визионерска схема представлява реторически скрепено единство от три хипостази. От една страна Албион олицетворява надмогналия доминацията на разума митичен Гигант от епохата преди Грехопадението. Всъщност за Блейк Грехопадението е свързано със загубата на целостта на природния древен човек, която се основава върху единството между разум, емоции, сетивност и визия. В съвременния свят Юризън (олицетворяващ разума) е взел връх над останалите страни на човешкото, а мисията на поета се състои в това да възстанови изначалното единство. Грехопадението може още да се определи като отделянето на еманацията от същинското тяло: „Albion is dead! his Emanation is divided from him!" („Албион е мъртъв! Еманацията му се отдели от него!")[9]. Доколкото еманацията на Албион е Йерусалим, загубата на оригиналната цялост е всъщност загубата на човешкост. Безкрайните измерения на човешкия оригинал са сведени в копието до крайността на географското местоположение. С това е заличена и възможността за визия, защото нейният неотменим атрибут е безкрайността. Копието, обаче надхвърля ограничените параметри на историческа и географска реалия, тъй като е натоварено с очевиден за всеки християнин визионерски потенциал. Можем следователно да твърдим, че в Блейковата схема Йерусалим е антропоморфизирано място, съхранило в потисната форма характеристиките на древния Гигант Албион. За да разложи зададените от институционалната религия политически образи и за да осъществи своя апокалиптичен потенциал, Йерусалим трябва да се възроди през своята човешкост. Тя може да бъде въздигната само през естетическо прозрение, което ще бъде едновременно и революционен/политически акт. Важно е да се отбележи, че романтикът Блейк обвързва единството между политическото и естетическото с възстановеното единство между природното и човешкото: всички природни сили са впрегнати в осъществяването на един човешки идеал.

Това ни отвежда при втората хипостаза на Албион. Като географско название това не е просто епоним. С други думи Албион като древно на-

[8] *Jerusalem, ibid.*, 653.
[9] *Ibid.*, 567.

именование на Острова не замества метонимично името на Гиганта Албион, а подобно на Йерусалим инхерентно съдържа в себе си човешкото. Всъщност Албион се явява абсолютен първообраз на Йерусалим: „All things Begin & End in Albion's Ancient Druid Rocky Shore". („Всички неща започват и свършват на древния скалист друидически албионски бряг")[10]. В този смисъл Албион е основен локус на Блейковия романтически национализъм, който привижда мястото, с което се отъждествява нацията, като органическо продължение на човешкото измерение. В третата си хипостаза, за която вече споменахме в този текст, Албион е „болната" съвременна Британия. Тоест, в името са съчетани трите темпорални измерения – митичното минало, проваленото настояще и революционно-визионерското бъдеще

В тази съпоставка Франция страда от един сериозен дефицит. Вярно е, че настоящето ѝ е обвързано с библейското минало (нейна еманация е Силом), но самата употреба на съвременното ѝ име я олекотява реторически като ѝ отнема измерението на мита. Освен това, макар и Франция да е антропоморфизирана в профетическата поема *Йерусалим,* референциите към нейната човешкост са далеч не тъй експлицитни, както в случая с Гиганта Албион. Въпреки че се явява настоящ локус на Революцията, която следва да отприщи Апокалипсиса, Франция не е еднозначно излъчена като мястото, където бъдещето ще намери своето осъществяване. Следва да се отбележи, че нейната еманация е свързана с идеята за единство, но в никакъв случай не е натоварена с апокалиптичната енергия на Йерусалим[11]. Тоест, Франция е олекотена не само откъм минало, но и откъм бъдеще. Що се отнася до настоящето, то е фатално обвързано с „болния Албион". Волтер и Русо, които според поета са сред строителите на проектираната от Юризън „сграда на вечната смърт" („the building of eternal death")[12], се оказват синове на Бейкън, Нютън и Лок. Континентът също е попаднал в лоното на бездуховността, тъй като, както пише Нортръп Фрай, за Блейк съвременната наука „е проявление на един сляп, механичен, субхуманен ред, а не на персоналното присъствие на божественото"[13]. Вярно е, че настоящето на Франция е отъждествено с любовта („Лува е Франция"), но в същото време тя не се е изтръгнала от хватката на разума и всъщност е „жертва на сенките на Албион" („Luvah is France, the Victim of the Spectres of Albion")[14].

---

[10] *Ibid.*, 597.

[11] „Цялото общество Израилеви синове се събра в Силом, и поставиха там скинията на събранието, понеже земята бе покорена от тях. Иис. Нав. 18:1.

[12] *Jerusalem*, 678.

[13] Fry, Northrop. „The Drunken Boat: The Revolutionary Element in Romanticism" in *Romanticism: Points of View*, ed. by Robert F. Gleckner & Gerald E. Enscoe, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, Inc., 1965, 301.

[14] *Jerusalem*, 679.

Но при цялата тази сложна и противоречива реторика на национализма, Блейк си остава радетел за единство между двете нации, което ще се основава на новата, внедрена в политиката власт, с която следва да се сдобие изкуството. Показателно в това отношение е писмото до приятеля му – скулптора Джон Флаксман – по повод на новооткрития в Лондон паметник, посветен на сключения през 1802 г. мир с Наполеон. След като гръмко обявява, че „е поставено началото на царството на литературата и изкуствата", Блейк изразява надеждата си, че „оттук нататък Франция и Англия ще бъдат като една държава и изкуствата им ще станат едно цяло", както и вярата си, че неговият приятел „скоро ще издига паметници в Париж..."[15]

По принцип Коулридж, за разлика от приемания за реторически радикален Блейк, е известен със своята метафизическа витиеватост и трагическа раздвоеност. Шеймъс Пери например твърди, че „мисленето на Коулридж следва да се разбира не през разрешението на определен проблем, а през усещането за някаква неразбория и нейното разчепкване"[16]. В този смисъл е изненадващо е, че отношението му към Франция като люлка на Революцията и като културно средище е определено по-полярно от Блейковото. Странно е също, че националнизмът му изглежда доста по-суров и еднопланов.

Развитието на възгледите на Коулридж по повод на Френската революция може да се проследи отчетливо в ключовото му стихотворение, посветено на събитието – *France: An Ode* (*Франция: Ода*). Одата е публикувана през 1802 г. и всъщност е непосредствено мотивирана от решението на Наполеон да приложи политическото си и военно влияние, за да прекрати избухналата в Швейцария гражданска война, след изтеглянето на френските войски от нейната територия. Решението, което има спорни морални и политически импликации, Коулридж свързва, общо взето еднозначно, със злощастната трансформация на Франция от революционна в експанзионистка сила. Етапите в промяната на възгледа на поета изпъкват още в уводното изложение, което набелязва съдържанието на отделните строфи. Проектът е типично романтически, доколкото се основава върху предпоставеното единство между преклонението на личността пред природата и раждането на обществения идеал. Можем да твърдим, че в стихотворението на Коулридж откриваме същата взаимовръзка между естетическата визия и политическото измерение, за която говорихме при Блейк. При Коулридж, обаче е интересно да се проследи преминаването от личното поетическо прозрение, което мотивира обожествяването на свободата като абстрактно понятие, към последващото обвързване на идеала с конкретната историческа действителност.

Първата строфа има за цел да потърси генезиса на преклонението пред

[15] *Ibid*, 1059.

[16] Perry, Seamus, *Coleridge and the Uses of Division*, Oxford: Clarendon Press, 1999, 7.

свободата, като извика онези предмети в природата, чието съзерцание е вдъхновило поета за „посветена любов" („committed love")[17]. На финала на тази строфа той призовава природните сили да потвърдят неговата пълна отдаденост на свободата като трансцедентален идеал:

Thou rising Sun! Thou blue rejoicing Sky !
Yea, every thing that is and will be free !
Bear witness for me, whresoe'er ye be,
With what deep worship I have still adored,
The spirit of divinest Liberty.

О слънце дето там изгряваш! О сини вєдри небеса!
Да, всяко нещо що свободно е и все ще бъде!
Бъдете ми свидетели, където и да сте,
С каква дълбока почит пак и пак прославях
Божествения дух на свободата[18].

Втората строфа осъществява сглобката между трансцеденталната поетическа визия и политическото проявление на идеала. Връзката между индивидуалния план и засягащото общността събитие е спонтанно осъзната, винаги вече налична, и не предполага никаква рефлексивна подготовка и темпорално прекъсване:

For ne'er, O Liberty! With partial aim
I dimmed thy light or damped thy holy flame ;
But blessed the paeans of delivered France,
And hung my head and wept at Britain's name.

Че ни за миг, о свобода! От мисъл дребна обладан
Не приглуших аз твойта светлина, не угасих свещения ти плам;
А химни пеех пред олтара на свободна Франция,
И свел глава ридаех над британския ни срам[19].

Покрусеният от неадекватността на островната действителност поет в този момент не намира ресурси, които да подхранят националната му гордост. Франция е излъчена през натовареното си с трансцеденталност настояще („свещения ти плам"), а Англия попада изцяло в сянката на тази светлина. Визията радикално измества и потиска вкорененото в традицията статукво на острова. С други думи, в одата на Коулридж британското минало не е

[17] Coleridge S. T., *The Poems of Samuel Taylor Coleridge*, ed. by Henry Frowde, London: Henry Frowde, 1912, 243.
[18] *Ibid.*, 244.
[19] *Ibid.*, 245.

осмислено през онази латентна митологична мощ, която може да захрани с отвъдност настоящето, както е при Блейк. Образът на Англия изпъква единствено през проваленатa политическа тукашност. Това отсъствие на трансцендентален обществен хоризонт до голяма степен предопределя развръзката в края на стихотворението.

В третата строфа Коулридж изразява разочарованието си от изстъпленията на терора във Франция, но съхранява вярата си, приема това развитие като „преходна буря“ и го мисли като „следствие от миналото на деспотизма и зловредното католическо суеверие“[20]. Но намесата в Швейцария, на която е посветена четвъртата строфа, прекършва духа на поета и затвърждава убеждението му, че Революцията е изневерила на идеала на свободата. Разочарованието преминава в солепсистка идеология, която предпоставя невъзможността индивидуалната визия да се обвърже с общественото развитие. Не тъй спонтанно както е възникнала, но точно толкова рязко, привидяната взаимовръзка е излъчена като несъществуваща и петата строфа отпраща свободата там, където още от самото начало ѝ е било мястото – в трансцеденталното естетическо пространство на индивидуалното преклонение пред Природата. Стихотворението завършва с приповдигнатост, която напомня за най-силните пантеистични моменти в поезията на Уърдзуърт:

Yes, while I stood and gazed, my temples bare,
And shot my being through earth, sea, and air,
Possessing all things with intensest love,
O Liberty! My spirit felt thee there.

Да, както си стоях там взрян с оголена глава,
Слял съществото си със суша, въздух и вода,
Владеещ всичките неща с най-истинска любов,
О свобода! С духа си тебе там съзрях[21].

Ако при Блейк разочарованието от континенталната и островната политическа действителност отвежда при възможността двете нации да се обединят върху основата на постигнатия през естетически механизми консенсус („една държава и изкуствата им ще станат едно цяло“), при Коулридж отсъствието на връзка между естетика и политика поражда, или по-скоро възражда, неочаквано първични националистически чувства.

Интересно е да се отбележи, че този национализъм оформя своя глас през гледната точка на елитарния естет. Показателно в това отношение е неедноkратно изразяваното в кореспонденцията на поета пренебрежително

[20] *Ibid*, 244.
[21] *Ibid*., 247.

отношение към естетическата стойност на френската литература. В писмо от 01.10.1809 г., например, Коулридж високомерно споделя, че не е обладан от желание да бъде „популярен в краткосрочен план" и затова не смята „да вкарва изреченията си във френските калъпи", създадени за хора, които „трудно разбират", защото „страдат от астмата на скудоумните"[22]. Естетическата немощ на френската книжовност намира своите дълбинни лингвистични основания в бедния реторически репертоар на френския език. В една от бележките си Коулридж заявява, че „по-старите езици са по-годни за поезия, тъй като са изразявали само по-важните идеи с яснота, а другите са оставяли в мрак". Френският език се оказва „абсолютно негоден за поезия, защото всичко е ясно в техния език..."[23] С други думи британското минало, погребано в добрите дни на Революцията под визионерската мощ на френския дух, сега възкръсва през поетическото богатство на „стария" английски език. Френските пости са обречени на елементарен изказ и на неспособност да прескочат в метафизиката поради самото естество на инструмента. Франция може да визионерства на политическата арена, но е изначално лишена от подобен шанс на полето на естетиката.

Ограниченият потенциал на френския език да изразява сложни идеи е свързан и с отсъствието на философска нагласа у французите. Ако има някакви наченки на подобна нагласа, те са се появили благодарение на британското благотворно влияние. В уводния параграф на своето *Есе върху страстите* (*An Essay on the Passions*) Коулридж предупреждава читателя да „не се сепва от комбинацията между думите `френски` и `философ`, колкото и хибридна да изглежда тя". Тази комбинация е сравнително нова и още не е получила гласност, защото „... едва през втората половина от царуването на Луи XIV готическата кръв бе разтворена до неузнаваемост в келтския серум".[24] Интелектуалната немощ на французите намира отражение и в непретенциозния синтаксис на френските литературни текстове, който ражда гълпа от имитатори в Англия: „сбитите като в епиграма изречения, характерни за англо-галския стил" не могат да съперничат на „импозантния ритъм и трудни извивки, които характеризират красноречието на Хукър, Милтън, Бейкън и Джереми Тейлър"[25]. Може да се каже, че в случая с Коулридж нексусът между естетическа елитарност и национализъм е последното убежище на поета, провалил се в опита си да привиди политиката като визия. Естетиката връща политиката като през криво огледало.

---

[22] Coleridge. S. T., *Collected Letters*, vol. 3, ed. by Earl Leslie Grigs, Oxford: Clarendon Press, 1959, 256.

[23] Coburn, Kathleen, *Inquiring Spirit: A New Presentation of Coleridge from His Published and Unpublished Writings*, New York: Pantheon Books, 1951, 156.

[24] *Ibid.*, 64.

[25] *Ibid.*, 110.

Струва ми се, че лутанията между естетиката и политиката на двамата британски поети от XVIII в. ни поставят пред няколко важни въпроса, които комай не са загубили своята тежест и в нашето пост-пост-модерно време. Възможно ли е днес, в епохата на надделяващото инструментално знание, интелектуалците, подобно на Блейк, да привидят в някакво политическо пространство своята Франция и своя Албион (т.е. пространство, в което национализмът да бъде преодолян през спойката между естетическа визия и политическо действие)? А може би следва, подобно на Коулридж, да демистифицираме възможността за такава спойка и да се надяваме на възможно най-добра чуваемост от нашата си „висока" камбанария? Имаме ли контрол над формите, под които се проявява политическото когато заемем подобна тясна елитарна позиция?

Библиография:

BLAKE, William : Poetry and Prose of William Blake, ed. by Geoffrey Keynes, London : Nonesuch Press, 1927.

COLERIDGE, Samuel Taylor : The Poems of Samuel Taylor Coleridge, ed. by Henry Frowde, London : Henry Frowde, 1912.

COLERIDGE, Samuel Taylor : Collected Letters, vol. 3, ed. by Earl Leslie Grigs, Oxford: Clarendon Press, 1959.

COBURN, Kathleen : Inquiring Spirit : A New Presentation of Coleridge from His Published and Unpublished Writings, New York : Pantheon Books, 1951.

CRAFTON, Lisa Plummer : The French Revolution Debate in English Literature and Culture, Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1997.

FRY, Northrop : „The Drunken Boat : The Revolutionary Element in Romanticism" in Romanticism: Points of View, ed. by Robert F. Gleckner & Gerald E. Enscoe, Englewood Cliffs, New Jersey : Prentice-Hall, Inc., 1965.

PERRY, Seamus : Coleridge and the Uses of Division, Oxford : Clarendon Press, 1999.

Съвременно преводознание и проблеми на библейския превод

Борис НАЙМУШИН
Нов български университет

Съвременното преводознание (Translation Studies) се оформя като самостоятелна дисциплина през 70-те години на миналия век, въпреки че от столетия насам многобройни преводачи и мислители изказват теоретични и практически виждания относно отделните проблеми на преводаческата дейност (за повече подробности вж. напр. Снел-Хорнби 1988, Льофевр 1992, Венути 1995, Щайнер 1998 и др.). С развитието на „културните изследвания" (Cultural Studies) в Западна Европа и САЩ, които обръщат особено внимание върху проблемите на личността в обществото, равнопоставеността на културите, правата на малцинствата, алтернативите на доминиращата култура (вж. напр. Кросбърг и др. 1992 или Дюринг 1993), преводознанието се оформя като интердисциплинна област, обединяваща подходите на езикознанието, културологията, антропологията, психологията, историята и други хуманитарни науки. Новата наука официално се ражда през 1976 г. по време на Колоквиума по литература и превод в Льовен (Белгия), а името си тя получава през 1978 г., когато Андре Льофевр в Приложението към сборника статии от Колоквиума предлага названието „Translation Studies„ за тази дисциплина, която да се занимава с проблемите, възникващи в процеса на създаване и анализиране на преводи (Баснет 2002).

На Пиер Франсоа Кайе, френски писател, преводач и теоретик на превода, а също така и дългогодишен председател на създадената от него Международна федерация на преводачите (FIT), се приписва авторството на определението на XX век като „векът на превода". За развитието на преводаческата дейност и преводознанието допринася и огромният световен пазар на превода, който в момента се оценява на повече от 10 милиарда британски лири годишно. В духа на теорията за цикличността на историята може да се отбележи, че в развоя на европейската цивилизация има и друг период, също така наричан „век на превода", и това е XII век, когато в Испания процъфтява прочутата

Толедска преводаческа школа от арабски, благодарение на която „варварската" ранносредновековна Европа се запознава със старогръцката наука и философия. От друга страна, това запознаване, наред с многото положителни моменти, привнася в западноевропейската християнска цивилизация и силна струя на античния езически мироглед, който активно започва да се проявява към края на Средновековието и началото на епохата на Ренесанса. Според други, „златният век на превода" в историята на европейската цивилизация е XV-XVI век, когато се подготвя почвата за Реформацията и започват да се правят преводи на Светото писание на народни езици. Както подчертава известният швейцарски критик и изследовател в областта на превода Едмон Кари, ролята на преводача е да служи като инструмент на хуманизма, мира и прогреса (Кари 1965, с. 181). В друга своя книга, обаче Кари задава въпроса дали Реформацията не е била преди всичко „един скандал между преводачите" (Кари 1963). Трябва да признаем, че този „скандал" е имал много сериозни последици за Европа и света, така че е полезно да се помисли върху това какви последици може да има за нас още един, пореден „век на превода" в епохата на глобализацията и информационните технологии.

В известната си книга, посветена на историята на превода на Запад, Л. Дж. Кели твърди, че историята на света може да бъде разказана чрез историята на превода и че без превода нямаше да има история на света (Кели 1979). Символично е също така, че проф. Тео Херманс от University College London (Великобритания) и Убалдо Стекони от „Преводаческа служба на Европейската комисия" дават на съвместния си доклад в рамките на семинара „Среща между теорията и практиката" („Theory meets Practice" seminar) заглавието „Преводачи като заложници на историята" (Херманс и Стекони 2002). Именно в духа на този подход смятам, че историята на преводите на Светото писание и функционирането на тези преводи в дадено общество дава ценни сведения за социалния живот на това общество, за светогледа на хората и промените в манталитета им. Така, политически коректните преводи и преразкази на Библията, които масово започват да се появяват в западното общество през втората половина на XX век, са израз именно на определени тенденции в обществото. Те се създават в отговор на едно съществуващо търсене и имат за цел да увеличат това търсене, т.е. да провокират промени в светогледа на хората именно чрез свещените книги на християнството. Това всъщност може да се посочи и като още един аргумент, който поставя под съмнение теорията за секуларизацията, защото в епохата на научния прогрес се появяват десетки нови преводи и преразкази на Библията, както и множество изследвания, посветени на проблемите именно на библейския превод (вж. напр. Брус 1978, Найда и де Ваард 1986, Мецгер 2001, Дейниел 2003, Райкън 2002, Бренър и Хентън 2002, Уилт 2003, Скорджи и др. 2003 и др.).

Във всяка област на човешката дейност има хора, които оставят трайна

следа в историята, стават основоположници на школи и течения. Така, както например всички съвременни фламенко китаристи, независимо от това дали го признават или не, са повлияни от музиката и техниката на Пако де Лусия, всички съвременни теоретици и практици в сферата не само на библейския, но и на общия превод не могат да подминат Юджин Найда и неговата теория за динамичната и формална еквивалентност. От своя страна, известният преводач и теоретик на превода Пол Нюмарк предлага концепцията за комуникативен и семантичен превод. Според него, комуникативният превод има за цел да създаде у читателя почти същото впечатление, което се създава у читателя на оригинала, докато семантичният превод се стреми да предаде точното контекстуално значение на оригинала, доколкото това позволяват семантичните и синтактичните структури на приемащия език (Нюмарк 1981, с. 39). Тази концепция практически по нищо не се различава от възгледите на Найда, който говори за динамична и формална еквивалентност (Найда 1978, с. 114–137). Разликата се състои само в това, че Найда подкрепя динамичната (комуникативна) еквивалентност, а Нюмарк – семантичния превод. В множество съвременни изследвания по този въпрос реално се говори именно за тези два основни типа превод, които биват назовани с различни термини (вж. напр. Рексрот 1961, Коен 1970, Роуз 1981, Леви 1967 и др.) Подобно положение дава основания на Пол Елингуърт, бивш преводач-консултант на Обединените библейски дружества (UBS) и редактор на излизащото два пъти годишно издание *Technical Papers for the Bible Translator* да каже, че няколко десетилетия след появата на теорията на Найда, дори и незначителни модификации на възгледите му се възприемат в теорията и практиката на библейския превод като голяма крачка напред (Елингуърт 2004).

В интерес на истината трябва да отбележим, че думите „всичко ново е добре забравено старо“ запазват правдивостта си и днес. Едно или друго откритие, един или друг пробив в науката е събитие, подготвяно от десетилетия и дори столетия изследвания, успехи и провали, от стотици знайни и незнайни учени и ентусиасти, чиито резултати лека-полека се натрупват и в един момент се появява човек, който успява да обхване с един поглед този разнороден материал и да направи обобщение, да формулира теория, да намери ефектно, запомнящо се название. Предимствата и недостатъците на двата основни преводачески подхода (*verbum pro verbo* „буквален превод“ срещу *sensus pro senso* „превод по смисъл“) се обсъждат и през античността, и през Средновековието, и през Ренесанса, и през Реформацията, като в дискусията участват Цицерон и Хораций, св. Йероним и Вилхелм от Мербеке, Еразъм Ротердамски и Мартин Лутер. В англоезичната традиция въпросът за това, че един превод е добър, когато неговият читател получава същото впечатление, което получава читателят на оригинала, се повдига още от А. Тайтлър през 1790 г. (Тайтлър 1790). Вероятно, по тази причина Л. Дж. Кели смята

(Кели 1979), и аз подкрепям това становище, че от времето на Цицерон не се наблюдават някакви фундаментални промени в спектъра на използваните преводачески техники и подходи. Известни, при това не особено значителни, вариации в тези подходи през вековете са резултат предимно от това, по какъв начин преводачът възприема комуникативната функция на оригинала, т.е. кои аспекти на текста – информативни или естетически – имат приоритет при превода.

От тази гледна точка подходът на Найда, както и формулираното от него противопоставяне между формална и динамична еквивалентност, е отражение на някои особености в практиката на библейския превод в най-новото време. Известно е, че от средата на XX век Библията активно се превежда на езиците на народи от т.нар. „трети свят", което поставя сериозни проблеми пред преводачите. Акцентът започва да се слага върху достъпността на превода за хора, имащи минимална, а често и никаква представа за библейската култура. Именно за тази цел Юджин Найда формулира теорията на динамичната еквивалентност, позволяваща определени, често значителни, волности с текста на оригинала, за да се предаде смисъла на посланието на текста. Найда е работил като библейски преводач и консултант в над 85 страни при преводи на Библията на над 200 езика, така че той на практика прилага теоретичните си постановки. Противниците на подхода на Найда наричат неговата теория „богохулна" (вж. напр. Клауд 1994), защото я оценяват от позиции, коренно противоположни на позициите на Найда, в резултат на което нещата се свеждат до „безмислена полемика по конкретни въпроси, призвана да демонстрира априорната непълноценост на опонента" (Десницки 2001). Така, опонентите на подхода на Найда твърдят, че задачата на преводача е да се направи „точен" превод на Библията, а след това проповедници и евангелисти да помогнат на хората да разберат посланието на Светото писание. На теория това звучи добре, но как да се постигне тази „точност", когато в езика на съответния народ в Океания няма, например, думата „агнец", защото на онези географски ширини овцевъдството не е развито, и какво ще обясняват евангелистите за това „нещо", което няма как да се преведе „точно" на този език? (Найда и де Ваард 1986). Освен това, кои ще са тези проповедници, които ще проповядват и обясняват Светото писание на родния език на местното население, кой ще ги обучава на този език и, съответно, колко пари ще струва подобно начинание? Теорията далеч не винаги се потвърждава от практиката, и именно по повод на такива случаи на американските войници им се внушава една проста мисъл, способна да спаси живота в момент на смъртна опасност, една проста мисъл, над която могат да се замислят заклетите теоретици: „If it is stupid, but it works, it isn't stupid", т.е. ако едно нещо е заклеймено като тъпо, но работи и дава желания резултат, тогава то не е тъпо. Като продължение на тази мисъл, войниците

се научават да не забравят, че „No OPLAN ever survives initial contact", т.е. че няма оперативен план в бойна обстановка, който да се запази в първоначалния си вид след първия контакт с противика.

Животът винаги внася свои корективи в теоретичните постановки, и работата на Найда, както и на много други активни преводачи на Библията на малки съвременни езици реално демонстрира някои от възможните начини за преодоляване на възникващите в процеса на такъв превод трудности. Иначе литературата по въпроса „за и против" теорията на динамичната еквивалентност е огромна, но, както се казва, кучето си лае, а керванът си върви. С тази леко иронична забележка в никакъв случай не искам да кажа, че позицията на „кервана" е „правилна", а позицията на „кучето" е „грешна", просто за пореден път искам да подчертая, че спорът относно различните преводачески подходи до голяма степен има чисто теоретична стойност, т.е. всеки защитава позицията си и, съответно, отрича позицията на своя опонент, но въпреки това нови преводи се правят и се публикуват, така че участието в подобни дискусии основно носи морално задоволство на самите критици. Освен това, на теория изглежда така, че все едно целият текст на Библията се превежда в рамките само на един-единствен преводачески подход, което просто не е осъществимо. Не може да има изцяло и само „буквален превод", защото езикът е асиметричен код и просто не е възможно на всяка дума на оригинала да съответства по една дума в превода, а освен това има и многозначни думи и т.н., така че привържениците на буквалния превод боравят с една умозрителна конструкция, която не съществува в реалността. Може да име подстрочен превод, т.е. всяка дума на оригинала да бъде преведена или обяснена, но това няма да бъде превод, който да може да се чете. По същия начин динамичната еквивалентност е похват, който се използва при необходимост, т.е. когато в оригинала има места, които представляват „преводаческа трудност" поради културни, исторически и др. особености и, съответно, изискват друг подход (преразказ, замяна на една реалия с друга и т.н.). С други думи, не може да има и превод, изцяло направен в духа на динамичната еквивалентност, така че, ако използваме заглавието на една статия на Д. Карсън, който обсъжда „Ограниченията на динамичната еквивалентност в библейския превод" (Карсън 1987), смело можем да говорим за ограниченията на всяка една преводаческа теория, просто защото тя е „теория", която не е в състояние да предвиди, да обхване всички възможни случаи в практиката, а по-скоро черпи от практиката материал за обобщенията си.

Преводознанието е предимно дескриптивна наука, която разглежда вече съществуващи преводи и въз основа на този емпиричен материал прави обобщения и препоръки, които обаче не са задължителни. Когато преминем от нивото на изречението към нивото на текста, категоричността на граматичния подход избледнява. Така както в лингвистиката на текста се водят споро-

ве за дефинициите на текста и може да има голям субективизъм в оценяването на текстове, преводознанието не може да предложи нито много детайлни препоръки за създаване на качествен превод, нито напълно обективни критерии за оценка. Разбира се, съществува „Харта на преводача", приета през 1963 г. на конгреса на Международната федерация на преводачите в Дубровник и редактирана през 1994 г. в Осло, където има следните изисквания към преводача и превода (Харта на преводача 1963):

- Всеки превод трябва да бъде верен и точно да предава идеята и формата на оригинала; запазването на тази точност представлява както морално, така и правно задължение на преводача.
- Въпреки това, не трябва да слагаме знак на равенство между верния и буквалния превод, защото верността не изключва възможността да се правят промени, имащи за цел да предадат на езика на превода, в друга държава, формата, атмосферата и вътрешният смисъл на произведението.
- Преводачът трябва добре да знае езика, от който той/тя превежда, и да владее в съвършенство езика, на който се превежда.
- По същия начин, преводачът трябва да бъде широко образован човек, добре да познава предметната област на превода и да се въздържа от работа в непозната за него област.

Както виждаме, изискванията са ясни и разумни, но когато стигаме до практическото им приложение, може да има голям субективизъм в оценката на посланието или атмосферата на произведението. Както справедливо отбелязва през 1861 г. английският поет и преводач Матю Арнолд в една своя лекция в Оксфорд, посветена на преводите на Омир, няма разногласия по въпроса за това, че основната задача на преводача е да бъде верен на оригинала; проблемът възниква, когато започваме да дискутираме в какво точно се състои тази вярност (Арнолд 1861). Един век по-късно, Итамар Евен-Зохар и Гидеон Тури, изтъкнати съвременни изследователи в сферата на преводознанието, отбелязват, че въпреки нарастващия интерес към областта на превода и стремежа на учени от различни области (езикознание, литература, антропология, социални науки) да използват превода като поле, където могат да изпробват свои теории и хипотези, все още не съществува „завършена или готова за използване теория на превода" (Евен-Зохар и Тури 1981). Това, което всъщност може да се направи, е да се анализира самият процес на превода, да се види как тече мисълта на преводача и защо той избира едно или друго преводаческо решение, по какъв начин преводачът наистина пресъздава дадена творба в едни нови езикови, национални, социални и исторически условия, различни от условията, при които е създадена оригиналната творба. Именно по тази причина един превод, и, в по-широк смисъл, всяко произ-

ведение на изкуството, може да получи доста противоречиви оценки, което често наблюдаваме, да речем, в сферата на литературата и изкуството.

Струва ми се, че тази констатация на Итамар Евен-Зохар и Гидеон Тури някак си имплицитно предполага, че създаването на една завършена теория на превода по принцип е възможно, но просто все още не е осъществено. В една по-късна своя работа, озаглавена *Дескриптивното преводознание и отвъд него*, Г. Тури изтъква, че преводознанието все още е в начален етап от развитието си и че усилията, насочени към оформянето на това направление като истинска наука, все още не са дали желания резултат (Тури 1995). За тази цел, твърди той, трябва да бъдат формулирани „закони на преводаческото поведение", защото всяка истинска наука се характеризирала с търсене на закони, регулиращи развоя на нейния предмет. Само по този начин преводознанието можело да излезе извън рамките на дескриптивния подход. Тук, според мен, въпросът е в това дали преводознанието по принцип може да стане нещо повече от една дескриптивна наука и да има завършен характер във вид на конкретни „закони", които да ръководят преводаческата дейност. Моят отговор на този въпрос е по-скоро отрицателен, т.е. смятам, че в сферата на общите изисквания към превода едва ли има какво да се добави към по-горната формулировка на Международната федерация на преводачите. Надявам се, че едва ли някой би могъл сериозно да мисли, че е възможно да има преводачески закони от типа "В ситуация *А*, направи това, в ситуация *Б* направи онова и т.н." Ако процесът на превода можеше да бъде описан в рамките на ясни закони и правила, отдавна трябваше да имаме съвършени компютърни програми, които изцяло да заменят човека както при писмен, така и при устен превод. Очевидно, подобни съвършени „заменящи човека" програми (все още?) не съществуват, поради което европейските институции продължават да набират стотици щатни и хонорувани преводачи от новите страни-членки на ЕС, а наличният софтуър позволява да се извършва единствено *computer-assisted translation* (CAT), т.е. „превод, подпомаган от компютър", където интелектуалната дейност е приоритет на човека, а компютърът реално не е нищо друго от една база данни, която не е в състояние да предложи преводаческо решение, което не е заложено в нея от човека.

Нещо повече, ако продължим сравнението с граматиката на книжовния език, дори и тази прескриптивна, задължителна за изпълнение система се намира в процес на постоянно развитие. По думите на Лайбниц, вечен мир е възможен само на гробището, т.е. завършеността на една система предполага, че тя вече не функционира. Така, например, може да се каже, че граматиката на древноегипетския език, доколкото ни е известна от запазените текстове, е завършена система. Ако една функционираща система се обяви за завършена, тя по необходимост ще се превърне в тоталитарна, която ще нагажда всички елементи от обкръжаващата действителност към ограниче-

ния брой теоретични постановки в нея. Стремежът на много теоретици на превода в миналото да формулират изискванията към една универсална еквивалентност на превода завършва с неуспех, защото такава еквивалентност просто не може да съществува. Всеки превод се прави от определени хора, с определени цели и за определена аудитория, така че във всеки конкретен случай има своя, частна преводаческа еквивалентност, зависеща от различен брой фактори, които са предимно неезикови по своя характер. Именно по тази причина смятам, че не е възможно да има завършена теория на превода и всеки стремеж към подобно „завършване" неизбежно ще доведе до сериозна криза в сферата на преводознанието. По същия начин не е постигнат позитивен резултат в разработването на лингвистиката на текста като „граматика на текста", която по подобие на граматиката на езика да описва правилата за създаване на текстове. Лингвистиката на текста също така си остава една предимно описателна дисциплина, която анализира текстове въз основа на определен набор от критерии, но препоръките ѝ носят много общ характер. Изучаването на лингвистиката на текста или на теорията на литературата и усвояването на теоретичните постановки в никакъв случай не гарантират, че съответното лице ще създава висохудожествени прозаични или поетични текстове. По същия начин изучаването на теорията на превода само по себе си не създава добър преводач, както дълбокото познание на теорията на музиката и хармонията сами по себе си не раждат талантливи композитори. Дори в сферата на правото, където бихме могли да очакваме максимална яснота и еднозначност на разпоредбите на закона, има закони и има подзаконови актове, които тълкуват закона за целите на практическото му прилагане. Как тогава една дейност, която по дефиниция е основана върху избора като основополагащ принцип, да бъде вкарана в рамките на „закони"? В известен смисъл Тури сам имплицитно отрича възможността да има ясни закони в преводаческата дейност, когато на друго място отбелязва, че традиционният подход към проблема за преводимостта трябва да бъде преразгледан и вниманието да бъде насочено към това при какви условия и по какъв специфичен начин преводното изречение/текст „Б" може да бъде обвързано с оригиналното изречение/текст „А" (Тури 1981, с. 4). Подобен подход тръгва от преводния текст, като реално би трябвало да се опитва да обясни мотивите на преводача за избор на едно или друго решение, т.е. акцентът не е върху „универсалните закони" на превода, а върху предполагаемите мотиви и намерения на преводача.

Развоят в подходите към превода през последните десетилетия е в очевидна връзка с развоя на съвременната западна културология, която, както бе отбелязано по-горе, поставя акцента върху проблемите на личността в обществото, равнопоставеността на културите, правата на малцинствата, алтернативите на доминиращата култура. На тази основа през 70-те години

на миналия век се зараждат и постколониалните изследвания (Postcolonial Studies), които разглеждат взаимоотношенията между Европа и бившите ѝ колонии (Саид 1979, Ашкрофт, Грифитс и Тифин 1989 и др.) от гледна точка на опита и постколониалната идентичност на социално, политически и културно потиснати групи, отразени в литературата и изкуството. Преводът също започва да се разглежда през призмата на идеите на културните изследвания, постколониализма и феминизма, в резултат на което се говори за особеностите на „посколониалния превод". В книги със символични заглавия като „Преводът и властта" (Тимочко и Генцлер 2002) и „Преводът и империята" (Робинсън 1997) се изтъква, че преводът е комплексна дейност в реални социални и политически условия, където се преплитат интересите на различни групи хора, в резултат на което преводът се е използвал като оръдие за постигане на културно превъзходство, създаване и поддържане на империи. От тази гледна точка е напълно обяснимо вниманието към превода на Библията и стремежът тези преводи да бъдат приспособени към интересите и нуждите на онези социални и/или етнически групи, които се чувстват потиснати в рамките на традиционната западна култура. Затова в постколониалните теории на превода са широко застъпени и такива подходи като деконструктивизмът и феминизмът (вж. напр. Дейвис 2001, Саймън 1996, фон Флотоу 1997, Масардие-Кини 1997 и др.). Така например в едно съвременно издание на Евангелието от Лука се казва, че в коментарите си преводачът се е опитал да представи не само традиционната интерпретация на текста, но и такива алтернативни подходи като феминизмът и деконструктивизмът (Найт 1998). Феминисткият подход към теорията и практиката на превода се оформя успоредно с общото развитие на феминизма и gender изследвания. Акцентът е върху политическата роля на езика и превода в обществото, етическите проблеми на превода и значението на културните и gender различия. Изтъква се необходимостта да се преразгледат традиционните „сексистки" метафори, описващи превода, като например *les belles infidèles* „красивите невернници", както и да се погледнат по нов начин старите преводачески митове за Вавилонската кула и кутията на Пандора. В резултат на подобен подход се стига до пренаписване на традиционните текстове в духа на феминизма. Библията заема много важно място в този процес, като основните спорове се водят около т.нар. „полово-неутрални преводи", имащи за цел да преодолеят „патриархалността" на езика на Светото писание. Това преодоляване по необходимост води към принципа на динамичната еквивалентност. Както вече споменахме, според теорията за динамична еквивалентност, преводът на библейските текстове трябва да създава у читателя същото впечатление, което се създава у читателя на оригинала. Така например в Библията на крал Джеймс (KJV) еврейската дума "ish" и гръцката дума „anthropos" винаги се предават на английски като „man", а пък гръцката дума „adelphos" (мн, ч.

„adelphoi“) – като „brother“ (мн. ч. „brethren“) или „brotherhood“. Редакторите на New Revised Standard Version (NRSV) са на мнение, че в много случаи “ish“ и „anthropos“ означават по-скоро „human species“, „people“, а не само „adult male“ (за което в гръцки има и специална дума – „aner“), а „adelphos“ („adelphoi“) – по-скоро духовни роднини, „братя и сестри“, например, в Първо послание до Коринтяни (1:25-26). Декларираната цел на такива преводи е да се даде максимално обективно описание на библейските събития и да се покаже, как са възприемали света участниците в тях. Въпреки стремежа към максимална обективност, характерен за научното познание през XX век, трябва да признаем, че подобни интерпретации отразяват не друго, а представата на съответния интерпретатор за това, как хората от онази епоха са възприемали събитията, на които са били наблюдатели или участници (срв. Десницкий 2001). По същия начин психолозите понякога твърдят, че ние се различаваме от животните, защото знаем, че говорим. Но това не е нищо повече от едно предположение, тъй като ние не знаем със сигурност по какъв начин животното „преживява“ своята система на комуникацията (срв. Рамишвили 1982, с. 210). Когато в гръцкия текст на Новия завет пише «братя», а ние го превеждаме на английски «братя и сестри», ние всъщност формулираме предположение за това, че съответният новозаветен автор е имал предвид именно такава «инклузивност», която обаче не е изразил експлицитно въпреки наличието на думата «сестра» в гръцкия език.

Този подход всъщност е пример за това как, въпреки вече упоменатата теза за секуларизацията, библейските текстове продължават да бъдат в центъра на обществения дискурс. Така например редица анализатори отбелязват, че по време на администрацията на президента Роналд Рейгън има тенденция към определен политически прочит на книгата на пророк Даниил и Откровението на Йоан, който има за цел да оправдае твърдата външна политика на САЩ (вж. напр. Готвалд 2002). Библията продължава да бъде в центъра на тъй наречените „културни войни“ (culture wars), свързани с проблемите на обществото, семейството, социалните роли на мъжа и жената, абортите, хомосексуалността и т.н. Всеки нов превод, всяка нова редакция на Библията в съвременните условия представлява израз на определени становища по тези важни въпроси и се превръща в инструмент за прокарване на определени обществени позиции и изграждане на идентичности.

Библиография:

ARNOLD, Mathew: „On Translating Homer. Three Lectures Given at Oxford", E-Texts for Victorianists. E-text Editor: Alfred J. Drake, Ph.D, 1861.
www.ajdrake.com/etexts/texts/Arnold/Works/on_translating_homer.pdf

ASHCROFT, B. GRIFFITHS, G. and TIFFIN, H.: The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures. London and New York: Routledge, 1989.

BASSNETT, S.: Translation Studies (New Accents). Routledge ; 2 edition (July 2002).

BRENNER, A. and Jan Willem Van Henten: eds. Bible Translation on the Threshold of the Twenty-First Century: Authority, Reception, Culture and Religion. London: Sheffield Academic Press, 2002.

BRUCE, Frederic F.: The History of the Bible in English. (3rd revised edition of The English Bible: A History of Translations.) London: The Lutterworth Press / New York: Oxford University Press, 1978. Pbk. Reprinted: 2003.

VENUTI, Lawrence: The Translator's Invisibility. A History of Translation. Routledge: London and New York. 1995.

VENUTI, Lawrence: The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference. Routledge, 1998.

GOTTWALD, Norman K.: „Biblical Scholarship In Public Discourse" in Biblical Interpretation: A Journal of Contemporary Approaches, Volume 11, Numbers 3-4, Brill Academic Publishers. 2003, p. 555–565(11).

DAVIS, Kathleen: Deconstruction and Translation. (Translation Theories Explained Vol. 8, ed. Anthony Pym), St. Jerome Publishing, Manchester, UK & Northampton, MA, 2001.

DANIELL, David: The Bible in English: Its History and Influence. Yale University Press. September 1, 2003.

DESNITSKY, Andrei: Bible Translation as Literary Translation. Article based on papers presented by the author at a joint conference of the Institute for Bible Translation and the Russian Academy of Sciences in Moscow, December 1999, and at the UBS Triennial Translation Workshop at Málaga, Spain, June 2000.
http://www.desnitskie.narod.ru/Andr_Articl/LiteraryTranslation.htm

ДЕСНИЦКИЙ, Андрей: „Форма – значение – истолкование: размышление о библейском переводе„ in МИФ 7: ἀποθέωσις / На акад. Димитри Сергеевич Раевски. / Ред. Мария Погребова и др. – София: НБУ, 2001.
http://www.desnitskie.narod.ru/Andr_Articl/RaevskyFestsch.htm

DURING, S.: ed. The Cultural Studies Reader. Routledge, N. Y., L., 1993.

EVEN-ZOHAR, Itamar and TOURY, Gideon: „Introduction". In Translation Theory and Intercultural Relations, Even-Zohar, Itamar and Toury, Gideon, eds. 1981. [A special issue of Poetics Today], II, 4: v–xi.

ELLINGWORTH, Paul: Review of Bible Translation: Frames of Reference edited by Timothy Wilt. Evangelical Quarterly. Oct. 2004, Vol. 76, Issue 4, p. 351–353.

CARY, Edmond: La traduction dans le monde moderne. Geneva, Georg & Cie. 1956.

CARY, Edmond: Les grands traducteurs français. Genève, Georg, 1963.

CARSON, D. A.: „The limits of dynamic equivalence in Bible translation" in Notes on Translation 121: 1-15.

KELLY, Louis G.: The True Interpreter: A History of Translation Theory and Practice in the West. New York, 1979.

CLOUD, David W.: „Modern Bible Versions", 1994, in
http://www.wayoflife.org/articles/modern2.htm

COHEN, J. M.: „Dr. Waley's Translations" Madly Singing in the Mountains. New York: Walker, 1970, p. 29–36.

CROSSBERG, L., NELSON, G. and TREICHLER, P.: eds. Cultural Studies. Routledge, N. Y., L., 1992.

LEVY, J.: „Translation as a Decision Process." To Honor Roman Jakobson. The Hague: Mouton, II, 1967, p. 1171-82.

MASSARDIER-KENEY, Fr.: „Towards a Redefinition of Feminist Translation Practice" in The Translator, 1997, 3, (1), p. 55-70.

METZGER, Bruce M.: The Bible in Translation: Ancient and English Versions. Baker Academic. 2001.

НАЙДА, Ю.: „К науке переводить. Принципы соответствий„ Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978, с. 114-137.

NIDA, Eugene and WAARD, Jan de: From One Language to Another: Functional Equivalence in Bible Translation. Nashville, Thomas Nelson, 1986.

KNIGHT, Jonathan Morshead: Luke's Gospel. Taylor & Francis Ltd. 1998.

NEWMARK, P.: Approaches to translation. Oxford, Pergamon Press. 1981.

RYKEN, Leland: The Word of God in English: Criteria for Excellence in Bible Translation. Weaton, IL, Crossway Books, 2002.

РАМИШВИЛИ, Гурам: „Език и култура" in Осятински, В.: 28 интервюта със световноизвестни учени. София, 1982, с. 208–218.

REXROTH, Kenneth: „The Poet as Translator" in The Craft and Context of Translation. University of Texas Press, 1961.

ROBINSON, Douglas: Translation and Empire. (Translation Theories Explained series ed. Anthony Pym), Manchester, UK, St. Jerome Publishing, 1997.

GADDIS, Rose, Marylin: „Translation Types and Conventions" in Translation Spectrum. Albany, NY: State University of New York Press, 1981, p. 31–40.

SAID, Edward: Orientalism. New York, Vintage, 1979.

SIMON, Sherry: Gender in Translation. London, Routledge, 1996.

СКОРДЖИ и др.: The Challenge of Bible Translation: Communicating God's Word to the World. Edited by Glen G. Scorgie, Mark L. Strauss, and Steven M. Voth. Grand Rapids: Zondervan, 2003.

SNELL-HORNBY, Mary: Translation Studies: An Integrated Approach. Philadelphia: John Benjamins, 1988.

SNELL-HORNBY, Mary: The Professional Translator of Tomorrow: Language Specialist or All-round Expert. Teaching Translation and Interpreting: Training, Talent and Experience. Amsterdam; Philadelphia, 1992.

TYTLER, Alexander: Essay on the Principles of Translation. 1790.

TYMOCZKO, Maria and GENTZLER, Edwin: eds. Translation and Power. University of Massachusetts Press, 2002.

TOURY, Gideon: „Translation Theory Today" in Poetics Today, Vol. 2–4 (1981), p. 1–7.

TOURY, Gideon: Descriptive translation studies and beyond. Amsterdam: John Benjamins, 1995.

WILT, Timothy: ed. Bible Translation: Frames of Reference. Manchester, UK & Northampton MA: St. Jerome Publishing, 2003.

von FLOTOW, Luise: Translation and Gender: Translating in the 'Era of Feminism'. St. Jerome Publishing/University of Ottawa Press.

The Translator's Charter. FIT. http://www.fit-ift.org/en/charter.php

HERMANS, Theo and STECCONI, Ubaldo: „Translators As Hostages Of History." A provisional printed version of the speech given by the authors in Luxembourg and Brussels on 17 and 18 January 2002 in http://www.ucl.ac.uk/dutch/pdf%20files/2001_01_18_history.pdf

STEINER, George: After Babel: Aspects of Language and Translation. Oxford University Press, USA, 3 edition. 1998.

La traduction comme miroir du rapport à l'identité nationale et à l'altérité en France et en Bulgarie

Marie VRINAT-NIKOLOV
INALCO

Pourquoi le choix de la culture française et de la culture bulgare comme emblématiques d'un certain type de rapport à l'altérité manifesté dans et par la traduction? Il y a à cela plusieurs raisons. Ce sont deux États-Nations, l'un catholique, l'autre orthodoxe, l'un à l'ouest de l'Europe, l'autre à l'est, qui se forment l'un dans l'orbite latine, l'autre dans celle de Byzance, dans des conditions un peu similaires et dont la langue-culture se constitue à peu près au même moment, soit au IX^e^ siècle, si l'on prend pour point de départ d'un côté les «Serments de Strasbourg» en 842, de l'autre la création de l'alphabet glagolitique par Constantin-Cyrille le Philosophe aux environ de 862.

Durant le Moyen Âge, la politique culturelle de leurs souverains respectifs présente des similitudes, de même que les *topoï* exprimés par les traducteurs sur leur projet traductif et leur pratique qui, dans les deux cas, se caractérise par le respect de l'esprit plutôt que de la lettre (rappelons que, de l'Antiquité au XX^e^ siècle, la pensée sur la traduction se meut forcément entre ces deux pôles, d'un côté la lettre ou forme, de l'autre l'esprit ou sens ou contenu). Mais les conditions dans lesquelles se constituent ces deux cultures au cours des siècles se distinguent de plus en plus radicalement: on connaît le prestige, voire l'ascendant, que prend peu à peu le français et sa culture au sein de l'Europe jusqu'au XVIII^e^ siècle, tandis que l'État bulgare est vaincu au XIV^e^ siècle par les Ottomans et devient l'une des provinces chrétiennes de ce vaste empire. D'un côté, donc, culture dominante, de grande diffusion, de l'autre culture dominée, «langue modime», selon l'acronyme nouvellement forgé par l'Union européenne[1].

Partant donc de l'ouvrage capital d'Antoine Berman sur la culture et la traduction dans l'Allemagne romantique[2], notamment du schéma qu'il propose concernant le type de rapport qu'une culture peut entretenir avec la langue maternelle et

[1] Moins Diffusé et Moins Enseigné.
[2] Berman, A., *L'Épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984.

les langues traduites, je tenterai d'instaurer un dialogue entre les cultures française et bulgare aux grands moments fondateurs où elles s'édifient et s'enrichissent, et de suivre les modes de traduire qui y ont lieu dans des circonstances parfois très différentes, parfois analogues selon les horizons culturels, religieux et politiques des traducteurs et du public; les relations entretenues par la langue officielle avec d'autres langues jugées dominantes ou plus riches (latin pour la France, grec mais aussi russe et langues occidentales pour la Bulgarie). On verra que des conditions fort différentes peuvent entraîner un mode de traduire semblable (annexant, ethnocentriste ou, au contraire, traduction décentrée, ouverte à l'Autre, à son altérité) et inversement. Au centre de cette étude se trouvera le discours des traducteurs et les représentations de la langue, de l'identité nationale et de l'altérité qu'il laisse percevoir.

Naissance des Etats nations, émergence des langues-cultures nationales: dans l'ombre du grec et du latin

Comme dans la plupart des pays européens, c'est par la traduction que naît la littérature en Bulgarie, au IX^{e} siècle. Je rappellerai brièvement que l'État bulgare est fondé en 681, par l'union entre deux ethnies différentes installées sur ce territoire, d'une part les Slaves, de l'autre les protobulgares venus d'Asie centrale. Les premiers souverains de ce nouvel État eurent très vite une conscience aiguë qu'il fallait forger puis cimenter son unité par une seule religion, une Église indépendante et surtout une langue qui soit à la fois langue d'État, de la prière et langue littéraire. Après avoir hésité à choisir son camp, entre l'église chrétienne d'Occident et celle d'Orient, Boris Ier se convertit à l'orthodoxie, et a la sagesse et le flair politique d'accueillir en Bulgarie les disciples des deux frères missionnaires Cyrille et Méthode chassés d'Europe centrale, et de leur offrir les meilleures conditions pour poursuivre leur œuvre d'évangélisation, de traduction des textes sacrés et de création d'une littérature slave originale sur la base de deux nouveaux alphabets: d'abord le glagolitique attribué à Constantin-Cyrille le Philosophe, puis le cyrillique qui porte son nom, même s'il n'en est pas le fondateur, et devint l'alphabet des Slaves orthodoxes de l'est et du sud. La naissance de cette culture slave et chrétienne se fait à partir du modèle le plus proche et le plus illustre de l'Europe médiévale: Byzance, héritière de l'antiquité grecque, c'est donc principalement à partir du grec, langue prestigieuse s'il en est, que l'on traduit.

Les discours des traducteurs bulgares du IX^{e} au XIV^{e} siècles, caractérisés par le topos d'humilité propre aux lettrés médiévaux, montrent bien la conscience qu'ils avaient de traduire à partir d'une langue déjà bien «rôdée», affinée, enrichie par une longue tradition, dans la leur, le vieux slave, langue écrite depuis peu et considérée comme pauvre, impropre à exprimer des subtilités. Au IX^{e} siècle

s'ajoute l'humilité personnelle: le sentiment de ne pas être préparé, de ne pas pouvoir se montrer à la hauteur d'une tâche quasi-messianique car demandée par Dieu. C'est ce qui ressort, par exemple, du prologue de Cieux (Nebesa), œuvre qui contient principalement la traduction d'une grande partie du Traité de la vraie foi de Jean Damascène, faite par Jean l'Exarque qui exprime ses doutes et ses hésitations à s'atteler à cette tâche en ces termes:

«Quant à moi, comme j'en avais entendu parlé maintes fois, j'ai voulu tenter de traduire en langue slave les commentaires des maîtres. [...]. Mais après mûre réflexion, j'ai eu peur, en me donnant le mal de traduire dans ma langue les commentaires des maîtres pour le plus grand profit des générations à venir, de les altérer. Car je connais bien la bêtise et la rudesse de mon esprit, ainsi que la faiblesse et la paresse de mon corps. Ayant réfléchi à tout cela, je renonçai. [...]

Et moi, tiraillé entre deux peurs, [...], j'ai entrepris cette œuvre et j'ai traduit le livre de saint Jean Damascène. [...] Je vous en supplie, vous qui lisez ces livres, priez Dieu pour moi, pauvre pécheur, lisez avec indulgence et attention, et pardonnez-moi si vous trouvez qu'à certains endroits, je n'ai pas traduit les mots comme il le fallait. Car il n'est pas toujours possible de traduire la langue grecque dans une autre »[3].

L'œuvre de traduction en vieux slave s'accomplit dans le cadre d'une ferveur et d'un respect littéraliste du texte sacré canonique, communs à l'ensemble du Moyen Âge et hérités de l'Antiquité. L'enjeu est aussi la diffusion du christianisme, d'où l'exigence de traduire dans une langue claire et intelligible, simple, proche de la langue parlée. On s'attache donc plutôt à rendre le sens.

Aux XIII[e] et XIV[e] siècles, après un siècle de domination byzantine, la situation a changé: tout d'abord a émergé une conscience identitaire bulgare (et non plus «slave», comme au IX[e] siècle), ainsi que le sentiment que l'on prolonge une tradition initiée par Constantin-Cyrille le Philosophe, dans une langue qui est création de Dieu puisque son créateur était un saint. Mais le XIV[e] siècle est aussi, à l'instar du XVI[e] en France, celui d'un renouveau spirituel lié, dans le contexte bulgare, au mouvement de l'hésychasme et à la chasse aux hérésies, qui entraîne une intense activité de retraduction, autour de la personnalité du patriarche Euthyme de Tărnovo. On pensait, en effet, que l'apparition des hérésies était due, notamment, à l'altération des traductions au fil des copies.

Parmi les traducteurs et auteurs qui ont travaillé à Athos, l'un d'eux, Isaj de Serrès, nous a laissé un témoignage intéressant dans sa «remarque détaillée» sur sa traduction des *Areopagitiki* du Pseudo-Denys l'Aréopagite[4], qui témoigne précisément de la représentation qu'il a du grec et du bulgare:

[3] Traduction du vieux slave en bulgare moderne dans: Klimentina Ivanova, Svetlina Nikolova, *Tăržestvo na slovoto*, Sofia, Agata, 1995, p. 181.

[4] Traduction du vieux slave en bulgare moderne par Borjana Xristova, Darinka Karadžova, Elena Uzunova, *Pripiski ot bălgarskite răkopisi* X–XVIII vek, t. 1, Sofia, 2003.

«Étant donné, par ailleurs, qu'il s'est trouvé un grand nombre de nos frères slaves, il y a longtemps et en divers endroits, pour traduire les saints écrits divins de la langue grecque, si sage, raffinée et concise, en notre langue, leurs noms sont connus non seulement des mortels mais ils sont aussi inscrits dans leurs livres à travers Dieu et ainsi ils sont encore vivants. [...] Au couchant de ce jour ensoleillé, au terme de ce siècle et de ma vie, j'ai pu moi aussi apprendre un peu le grec, assez pour comprendre sa concision et la difficulté qu'il y a de traduire de cette langue dans la nôtre. Car, d'une part, la langue grecque est par principe raffinée et riche par la grâce de Dieu, d'autre part, elle a été enrichie par divers sages au cours des siècles. Tandis que notre langue slave, qui est une bonne création de Dieu, comme toutes ses créations, est dépourvue de discours savants et pieux écrits par des hommes pénétrants, comme c'est le cas en grec ».

En ce qui concerne le mode de traduire, il se caractérise par un certain littéralisme, la recherche de l'exactitude la plus grande par rapport à l'original, notamment dans le respect de l'ordre des mots et à la syntaxe grecs, le choix d'un registre de langue élevé, épuré de termes de la langue quotidienne parlée, la création de néologismes, calqués sur le grec (surtout des mots composés).

À partir du XIII^{e} siècle, on assiste dans la France médiévale à une politique de traduction soutenue par les rois. Elle obéit aux mêmes motivations qu'en Bulgarie: donner à la langue vulgaire le statut de langue littéraire pouvant rivaliser avec les prestigieux modèles latins; instruire et éduquer un public laïque dans la foi chrétienne et dans sa langue, grâce à des textes qui font autorité. Mêmes motivations, mêmes discours: en présentant son manuscrit au roi Jean le Bon, Pierre Bersuire, qui vient de traduire *Les Décades* de Tite-Live, livre des réflexions sur la traduction du latin en «roman» semblables à celles des traducteurs médiévaux bulgares:

«Et bien que le parler élevé et la profonde latinité caractérisant cet auteur soient supérieurs à mon entendement et à mon intelligence, étant donné que ses constructions sont si nettes et brèves, si suspensives et constituées d'étranges mots qu'à l'heure actuelle peu nombreux sont ceux qui peuvent le comprendre, à plus forte raison traduire ou ramener en français, j'ai néanmoins pris la peine de le traduire pour vous obéir, à vous qui êtes mon seigneur et pour en faire profiter tous ceux qui par moi l'entendront »[5]. (1352)

Cette humilité, le regard que l'on porte sur la langue vernaculaire, plus rude et moins riche que le latin, le désir de se faire comprendre, font naître, là aussi, une pratique de la traduction plus soucieuse du sens, de l'esprit, que de la lettre. Sous le règne de Louis XII et Charles VIII, un autre traducteur, Robert Gaguin, s'exprime en termes clairs en faveur d'une traduction du sens:

[5] Horguelin P., *Anthologie de la manière de traduire, domaine français*, Montréal, Linguatech, 1981 (version disponible sur le CD-rom DIDAK de Jean Delisle), p. 21.

«Le latin est beaucoup plus concis que ne l'est le français et ne peut être clairement translaté sans allongements. Car si l'on convertissait chaque mot comme il est couché et écrit, le français serait rude, obscur, laid à entendre et désagréable»[6].

Bref, et pour reprendre la formule de Simon de Hesdin, dans son prologue à sa traduction de Valère Maxime, il s'agit de «faire de fort latin clair et entendable romant, de manière à ce que chacun puisse le comprendre».

De la «Défense et illustration de la langue française» de Du Bellay aux Belles infidèles: supériorité du français et traductions ethnocentristes

De la Renaissance au XVIII[e] siècle (le «Discours de l'universalité de la langue française» écrit en 1783 par Rivarol marque sans doute le point culminant de cette ascension), on assiste à un renversement spectaculaire du statut du français, au fur et à mesure que se consolide et s'agrandit le royaume de France: de langue vernaculaire considérée comme grossière et peu développée par rapport au latin si raffiné, elle deviendra, dans la conscience des hommes de lettres et notamment des traducteurs, la langue de la décence, de la pureté, de la clarté, en un mot la langue universelle. Ce renversement de perspective et de représentation, qui marque un tournant important dans l'horizon traductif de l'époque, se reflète sur le mode de traduire et produit, notamment, ce qu'on a appelé dès leur apparition les Belles Infidèles[7]. Au foisonnement lexical de la Renaissance succède une période normative d'épuration et de codification du français, qui impose l'usage de la Cour. La lecture des nombreux avertissements au lecteur ou préfaces des traducteurs permet de dégager des constantes qui, à leurs yeux, justifient les déformations caractéristiques de l'époque (additions, suppressions, modifications, francisation des textes: on adapte les mœurs antiques au code de bienséance du XVII[e] siècle et l'on francise systématiquement l'expression pour faire oublier que le texte est une traduction. Au topos de l'ingratitude du travail de la traduction, d'humilité, de servitude du traducteur, succède au Grand siècle celui de la supériorité du français sur les autres langues, même le latin, au nom du bon goût, de la clarté: il s'agit de «rendre la copie plus belle que l'original», de «transformer les rochers et épines de l'auteur [latin] en jardins délicieux».

Ainsi, dans sa préface à sa traduction du *Panégyrique de Trajan* de Pline le Jeune (1638), Jules Pilet de La Mesnardière justifie les libertés qu'il a prises en invoquant sa conception de la fidélité qu'il oppose à la servilité (topos qui aura

---

[6] *Ibid.*

[7] On attribue l'expression à Ménage, en 1654: «Lorsque la version de Lucien de M. d'Ablancourt parut, bien des gens se plaignirent de ce qu'elle n'était pas fidèle. Pour moi, je l'appelai *la belle infidèle*, qui était le nom que j'avais donné étant jeune à une de mes maîtresses ».

d'ailleurs la vie dure) et en ayant recours à un argument repris tout au long du XVII[e] et du XVIII[e] siècles: le «génie» de la nation et de la langue françaises.

«Mais il est temps que je m'explique touchant quelques circonstances qui regardent ma traduction. Il est certain qu'elle est conçue d'une façon particulière et qu'elle tient davantage de cette honnête liberté que l'on prend dans les paraphrases, que de la contrainte des traductions littérales. Si vous demandez la raison de ce dessein, je vous dirai seulement que le style de mon auteur et la nature de notre langue m'ont forcé d'en user ainsi. Car même si le français peut se vanter désormais d'être capable de grandes choses et de pouvoir les exprimer, il est néanmoins impossible qu'il rende toutes les beautés des langues grecque et latine, à moins que de s'étendre au large: et on peut dire du langage ce qu'on dit de la Nation, que la pleine liberté est l'élément du français. (…) Ainsi, j'ai pris la liberté de mêler souvent mes pensées parmi celles de notre auteur, d'achever certaines choses qu'il n'a pas expliquées autant qu'il semblait être nécessaire pour le plaisir du lecteur. [...] Car j'appelle fidélité cette espèce de courage qu'on pourrait nommer proprement l'âme de la traduction; et que certains juges sévères qui veulent que le traducteur ne change pas une syllabe mais que sa plume servile tremble à chaque trait qu'elle forme appelleront libertinage »[8].

Quant à Perrot d'Ablancourt, «patron» des Belles Infidèles, dans sa préface à sa traduction des *Guerres d'Alexandre* d'Arrien (1646), il juge sévèrement le style et la langue de l'auteur qu'il traduit, auxquels il oppose les qualités du français et de son style propre:

> «Je me contenterai de dire qu'il y a une si grande quantité de noms propres dans cette Histoire que j'ai été contraint d'en rejeter une partie dans les marges ou dans les remarques. (…) Ceux qui s'y connaissent en éloquence verront bien la raison que j'ai eue d'en user de la sorte et d'abréger quelques endroits trop languissants, outre que cet auteur est sujet à des répétitions fréquentes et inutiles que ma langue ni mon style ne peuvent souffrir »[9].

C'est bien par cette conception du français comme réputé supérieur aux autres langues que les «Belles infidèles» jettent les fondements en France d'une tradition de traduction ethnocentrique inéluctablement obsédée par «le linguistiquement correct». Ou, pour reprendre les termes d'Antoine Berman pour qui une traduction fondée sur la captation du sens, la fidélité au sens, est forcément ethnocentrique: «Fondée sur la primauté du sens, elle considère implicitement ou non sa langue comme un être intouchable et supérieur, que l'acte de traduire ne saurait troubler»[10].

Le XVIII[e] siècle demeure sur cette pratique corrigeante et lissante de la tra-

[8] Cité par Paul Horguelin, *op. cit.*, chap. IV, p. 78–79.
[9] *Ibid.*, p. 84.
[10] Berman, Antoine, *op. cit.*, p. 34.

duction au nom de la clarté, apanage, croit-on de la langue française. Au point que Rivarol peut, dans son fameux *Discours de l'universalité de la langue française*, en 1783, rendre un hommage quelque peu grandiloquent et empreint de supériorité à la langue française et à son *génie* (maître mot de l'époque):

«C'est en vain que les passions nous bouleversent et nous sollicitent de suivre l'ordre des sensations: la syntaxe française est incorruptible. C'est de là que résulte cette admirable clarté, base éternelle de notre langue. Ce qui n'est pas clair n'est pas français »[11].

Et si, au XIX[e] siècle, Mme de Staël et Victor Hugo, entre autres, appellent au contraire à l'ouverture sur l'étranger, à la fécondation de la langue et de la littérature nationales par l'altérité, dans la ligne droite de la pensée du romantisme allemand sur la traduction, le XX[e] siècle, lui demeure, dans l'ensemble une période de traduction «ethnocentrique». La préface écrite par Marc Chapiro à sa traduction des frères Karamazov, en 1956, le montre bien:

«Il est de notoriété publique que Dostoïevski écrivait mal. Sa phrase est le plus souvent longue et lourde, pleine de répétitions, coupée d'incidentes, et se trouve, de ce fait, complètement dépourvue d'harmonie. On a, en effet, l'impression de s'y embourber à mi-chemin. Il ne serait pas exagéré de dire qu'un collégien écrivant de la sorte n'obtiendrait pas son baccalauréat. [...] Une autre difficulté de la traduction est inhérente au génie de la langue russe, qui, comme la plupart des langues jeunes, est éminemment suggestive. Beaucoup de choses sont contenues dans la phrase russe, sans être expressément formulées. Le français, au contraire, comme toute langue évoluée, est essentiellement explicite. Pour rendre les suggestions de la phrase russe, il faut souvent la compléter »[12].

Renaissance et européanisation de la littérature bulgarepar la traduction (XIX[e] et XX[e] siècles)

Le Réveil national bulgare (1762-1878) est une période particulièrement importante pour l'histoire de la traduction, mais aussi de la littérature en Bulgarie. C'est le moment d'une prise de conscience culturelle et ethnique, d'une volonté clairement affirmée de rapprochement avec l'Europe, portées par la foi caractéristique des Lumières en l'instruction et en la raison, pour le progrès et la civilisation, dans les territoires bulgares qui se trouvent depuis 1396 sous la domination ottomane et font donc partie de l'Empire ottoman. L'une des spécificités culturelles de cette période riche en débats intellectuels est le rôle à la fois compensateur et

[11] Rivarol, Antoine, *L'universalité de la langue française*, Paris, Arléa, 1998.

[12] Chapiro, M.: "Avant-propos", dans Fedor Dostoïevski, *Les frères Karamazov*, trad. M. Chapiro, La Guilde du livre, Lausanne, 1956, p. 13–14.

formateur joué par la traduction d'œuvres étrangères, surtout à partir de 1840: elle compense la pauvreté en œuvres originales, encore fortement marquées par l'empreinte religieuse caractéristique de la période médiévale, forme le goût du public, crée en lui le désir de lire, l'habitue à d'autres formes et thèmes littéraires, éveille sa curiosité à l'égard de l'étranger; enfin elle permet aux auteurs de «se faire la main», avant de donner naissance aux premières œuvres écrites en bulgare.

L'un des topos de l'époque, radicalement opposé à la conception des traducteurs français contemporains, est le constat de l'indigence des lettres bulgares. Collaborateur à *La Revue périodique* de la Société des Lettres bulgares, «ancêtre» de la future Académie des Sciences, Nešo Bončev dresse un bilan négatif de l'état des lettres bulgares de son temps:

> «Examinez avec attention le royaume aveugle de nos lettres où occupent la place d'honneur un Robinson abrégé et un Robinson simple, Deux contes sur les femmes célèbres, Trois contes pour les enfants, Discours instructifs des philosophes anciens, Exemples historiques, (...), examinez avec attention, vous dis-je, cette farandole noire et diabolique et répondez-moi: est-ce avec des livres de ce genre qu'un peuple s'instruit?...(...) Nous l'avons examinée, cher lecteur, et crois-nous, parmi plus de cent livres, on n'en compte que cinq, tout au plus dix, qui font l'affaire; le reste n'est qu'ordure à brûler»[13].

Quant à l'écrivain Ljuben Karavelov, traducteur et auteur de l'une des premières oeuvres en prose du Réveil national, il dresse un même constat sévère d'indigence auquel s'ajoute un regret: la quasi-absence d'œuvres originales (regret qui rappelle dans ses termes celui d'un Du Bellay exhortant ses contemporains à dépasser la traduction et à créer):

> «Et de fait, nous, Bulgares, de tous les peuples d'Europe, nous sommes restés le plus en arrière, si l'on excepte les Albanais, les Karakatchans, les Tsiganes et les Samoyèdes. Nous n'avons pas encore de littérature propre; nous n'avons même pas encore cinq livres susceptibles de passer la critique; nous n'avons même pas trois livres originaux, c'est-à-dire susceptible d'être qualifiés d'œuvres bulgares ou de littérature bulgare; enfin, nous ne savons même pas ce qu'est la littérature et quelle doit être la nôtre »[14].

Dans ce contexte, le texte original est un instrument de connaissance que l'on peut modifier, voire parfaire, bref adapter, le cas le plus extrême (très courant dans les années 1850) est la bulgarisation des noms propres, mais aussi des référents culturels: c'est le cas, par exemple, de *La crue du Rhin*, de Christoph von Schmidt, devenue dans la traduction faite par Stefan Bobčev, *La crue du Danube*, où tous les héros reçoivent un nom bulgare. Il est courant également de traduire

[13] Bončev, Nešo, *Săčinenija*, izd. Bălgarski pisatel, Sofia, 1983, p. 118.
[14] Karavelov, Ljuben, "Našata književnost", *Svoboda*, g. I, br. 5, 6, 7, déc. 1869.

par l'intermédiaire de deux, voire trois ou quatre langues différentes, enfin, le plus souvent,ni le nom de l'auteur ni celui du traducteur ne sont explicitement indiqués.

C'est contre cet ethnocentrisme, jugé dépassé, désuet, que la génération du cercle Misăl se révolte – en la personne, surtout, de son «idéologue» le docteur Krăstev, mais aussi du poète Penčo Slavejkov – et prône de nouvelles exigences esthétiques plaçant au cœur de la création le «moi», s'appuyant résolument sur les mouvements culturels modernes de l'Europe occidentale et sur l'ouverture à l'universel, contraire au repli frileux sur le national. À l'exception du poète Javorov, les membres du cercle Misăl se sont formés à l'épreuve de l'étranger, principalement en Allemagne.

Penčo Slavejkov est très dur lorsque, rentrant d'Allemagne où il a fait ses études, il qualifie l'état de la littérature bulgare qu'il juge dépassée:

> «Quel héritage le passé nous a-t-il laissé? (...) Il nous a laissé la liberté – offerte et pour cela négligée, il nous a laissé aussi une «intelligentsia» – dont nous avons honte devant nos voisins. C'est une intelligentsia née à la croisée des chemins et allaitée avec le poison du néant temporel; aussi, ayant grandi, elle est demeurée à l'état de nain du point de vue moral »[15].

Si l'on examine le contenu des fascicules de la revue *Misăl*, l'ampleur et la richesse de sa rubrique «Traductions» ne peuvent qu'impressionner, de même que le choix exigeant aussi bien des œuvres que des traducteurs qui, en général, traduisent directement à partir de la langue originelle. Quant à la rubrique «Critique et bibliographie», elle contient des renseignements précieux sur les exigences des collaborateurs de la revue, par les critiques souvent acerbes qui sont faites des traductions parues et de la pratique dont elles témoignent: transposition-adaptation, traduction indirecte, inexactitude. Le docteur Krăstev va jusqu'à déclarer:

> «...Non pas que l'on manque de traducteurs en Bulgarie. Au contraire ! Dieu nous garde des traducteurs ! Ils ont poussé encore plus vite que les champignons et ne cessent d'engraisser le champ de la traduction. Mais sur la cinquantaine qu'ils représentent, on aurait du mal à en trouver cinq qui fassent l'affaire »[16].

Ainsi, si la traduction accompagne les processus d'élargissement et d'enrichissement de la littérature bulgare, aussi bien à l'époque de la Renaissance nationale qu'au début de notre siècle, entre ces deux moments, la «bulgaritude» ne s'affirme pas de la même manière, on ne traduit pas avec les mêmes objectifs ni, par conséquent, la même méthode.

[15] Slavejkov, Penčo, "Bălgarskata poezija – sega", *Săbrani săčinenija v 8 toma,* Sofia, éd. Bălgarski pisatel, 1959, p. 177.

[16] *Misăl*, n° de 1898, p. 96.

Au terme de ce parcours un peu rapide sur les modes de traduire en Bulgarie et en France, du Moyen Âge au début du XX^e siècle, envisagés dans la relation qu'entretiennent les traducteurs avec leur propre langue et culture, la représentation qu'ils en ont ainsi que de l'altérité, la montée du sentiment identitaire dans leur pays, je conclurai en reprenant le schéma proposé par Antoine Berman dans *L'Épreuve de l'étranger* et en remplaçant ce qui se passe dans l'Allemagne préclassique puis romantique par les phénomènes observés en Bulgarie:

– **langue / culture française classique**: → expansion / domination des langues étrangères «partielles»
prisonnière de canons → traductions adaptations
→ traductions ethnocentriques («Belles infidèles»)

– **langue / culture bulgare du Réveil national** → langue / culture «complétée» par des langues plus «formées»; conception utilitariste de la traduction et de la littérature.
→ traductions adaptations (bulgarisation)
→ traductions «amenant l'auteur au lecteur»

– **langue / culture bulgare au début du du XX^e siècle** → langue / culture «libre», «ouverte»
→ affirmation de la langue maternelle et production d'œuvres propres
→ traductions moins ethnocentriques[17]

On ne peut concevoir une véritable médiation culturelle par la traduction sans procéder au préalable à une «archéologie» de la traduction, à l'histoire des différents modes de traduire qui ont eu cours dans l'histoire, modes liés à la représentation que se sont faite les traducteurs sur leur propre langue /culture et sur les autres, considérées comme supérieures et plus belles, ou, au contraire, comme inférieures et négligeables; cette prise de conscience devrait permettre une pratique libérée de stéréotypes sur «moi» et «les autres», plus ouverte à l'étranger, elle devrait permettre un rapport apaisé entre identité et altérité.

[17] Berman, A., *op. cit.*, p. 238.

Рецепцията и натискът на контекста
(По повод преводите на български език от Блез Сандрар)

Румяна СТАНЧЕВА
Институт по балканистика
при Българската академия на науките

Освен през езиковите и стилистичните аспекти, преводът се оценява и по-общо като творческа сфера, поместена в контекста на рецепционния натиск на средата. Според епохата, мястото, политическата конюнктура, професионалните изисквания, както и според хоризонта на очакване на публиката, преводният текст претърпява най-често отклонения с адаптационен оттенък. Подобен подход личи особено отчетливо при значителна промяна на средата и времето на преводните публикации по отношение на оригинала. Случаят с преводите на български език на един френскоезичен авангардист от началото на XX век допълнително увеличава възможността за разминавания.

Българската публика познава днес френскоезичния писател-авангардист от швейцарски произход Блез Сандрар (1887–1961) от две стихосбирки, от превода на романа му *Злато* в две различни издания, от множество преводи, пръснати из литературните списания, като се започне от 1919 г., и се добавят антологии на френски поети, критически текстове и рецензии за преводите. За по-голяма прегледност ще започнем с едно изброяване на по-значимите преводи от Сандрар на български, както и текстове за него, като подчертаните в тъмен шрифт публикации ще послужат за основа на по-нататъшните ни разсъждения.

1) „Да смееш и да правиш шум", стихотворение в *Везни*, кн. 10, 1919.

2) **„Марк Шагал", стихотворение, (Вероятен, но неподписан преводач Гео Милев) в *Везни*, кн. 11, 1919, с. 335–336.**

3) *Златото*, Роман, Прев. от фр. Ал. Филипов, Предговор Д. Б. Митов, София, 1927.

4) „Айфеловата кула", стихотворение в *Щит*, бр. 30, 1934, с. 3.

5) „Рецензия за романа „Злато“ в *Воля* (Пловдив), бр. 2622, 29 февруари 1944.

6) „Нова книга на Блез Сандрар“ в *Народ*, бр. 562, 1946.

7) Из: „Проза за транссибирския влак“, Прев. Григор Славов. Из: „В сърцето на света“: „Нощта настъпва“, „Изглед от Кап Блан“, „Екваторът“, Прев. Пенчо Симов в *Антология на съвременната френска поезия,* (Съставител и редактор Невена Стефанова), София, 1966.

8) „В сърцето на света“ (Фрагмент). „Залези“, „Ние желаем...“ в *Френски поети*, Сборник, Подбрал и превел от фр. Пенчо Симов, София, 1970.

9) Злато. Невероятната история на генерал Йохан Август Сутер, Прев. Владимир Ганчев, София, 1971 (Библиотека за всички № 69).

10) „Моят танц“, „Залези“, „Лунна светлина“, „Ние не желаем...“ в *Френска поезия*, Подбрал и превел от фр. Пенчо Симов, Предговор С. Хаджикосев, София, 1978.

11) „Заведи ме на края на света“, откъс от роман, Прев. от фр. Васил Стоев в *Театър*, № 9, 10, 11, 1978.

12) „Опасна игра“, научно-фантастичен разказ, Прев. от руски Ал. Бацов, в *Орбита*, № 42, 20 октомври 1979.

13) Из: „В сърцето на света“, стихотворения, Прев. Иван Н. Иванов в *Простори*, № 2, 1982, с. 97–102.

14) „35°57′ Сев. Ширина. 15°16′ Зап. Дължина“, „Орион“, „Звездни нощи“, „Острови“, „Бял костюм“, „Лунна светлина“, стихотворения, Превод Иван Бориславов в *Море*, № 2, 1982, стр. 241–244.

15) „На кея“, „Бомбай-експрес“, стихотворения, Прев. Георги Мицков в *Лит. фронт*, бр. 45, 10 ноември 1983, с. 7.

16) „Вятърът“, разказ. Прев. Силвия Ненчева в *Вечерни новини*, № 258, 2 ноември 1986.

17) ***В сърцето на света,* стихосбирка, Прев. от фр. и предговор Иван Бориславов, София, 1987.**

18) СУГАРЕВ, Атанас: „В стихията на стиха“, рецензия в *Панорама*, № 6, 1987.

19) МАНОЛОВ, Андрей: „Зрелият плод на едно търпение“, рецензия в *Пламък*, № 11, 1987.

20) БОНЧЕВ, Георги: „С име на жар-птица“, рецензия в *Отечествен зов*, (Враца), № 61, 4 август 1987.

21) ЦАНКОВ, Георги: „Жар и пепел“, рецензия в *Пулс*, № 30, 28 юли 1987.

22) БОРИСЛАВОВ, Иван: „Фернан Леже и Блез Сандрар“ в БОРИСЛАВОВ, Иван: *Поезия и багри*, София, 1987.

23) МАНОЛОВ, Андрей: „Мнимите бродове на Блез Сандрар“ в *Литературна мисъл*, № 7, 1989, с. 101-107.

24) БОРИСЛАВОВ, Иван: „Роберт Делоне и поетите“ в БОРИСЛАВОВ,

Иван: *Светлината, която остава*, Студии за личности и явления в модерната западна живопис и поезията на 20 век, София, 1994.

25) *Легенда за Новгород,* поема, открита и прев. от руски, коментар Кирил Кадийски, София, Нов Златорог, 1995, 48 с./*La légende de Novgorod.* Découverte, première édition en fac-similé et version bulgare de Kiril Kadiiski. Sofia, 1995.

26) ***Поезия*, подбор и превод от фр. Кирил Кадийски, Предговор Мириам Сандрар (Cendrars, Blaise : *Poèmes*, Edition bilingue, Version bulgare Kiril Kadiiski, Avant-propos de Myriam Cendrars.) София, 2000.**

1. Симултанната рецепция

Както личи от списъка, именно през второто и третото десетилетие на XX в. можем да говорим за почти симултанна рецепция на френския поет. В българското списание *Везни* от 1919 г. името на Сандрар се среща на два пъти. В бр. 11, за да цитираме поне единия пример, може да се прочете преводът на *Portrait* (Портрет), из стихосбирката *Dix-neuf poèmes élastiques* (Деветнайсет еластични стихотворения), издадена през същата 1919 година, и публикуван в българското списание под заглавието *Марк Шагал.* Този превод дължим най-вероятно (тъй като не е подписан) на всеобхватния модернист Гео Милев, като текстът се характеризира с ямбичен стих, както и с известна тенденция към обстоятелственост и обяснителност. Тук влиза и решението на преводача да смени заглавието *Портрет* с името на художника, на когото е посветено стихотворението, а именно Марк Шагал. С този превод, въпреки преводаческата намеса или благодарение на нея, българската публика влиза в ритъма на авангардните търсения и се оказва в крак със западноевропейската публика, която би прочела Сандрар в оригинал. (Тук напълно съзнаваме, че тези, които са привлечени от авангарда, и тук и там, са по-скоро интелектуален кръг, а не публика в цялата широта на понятието). Това е времето на авангардите и присъствието на Сандрар в едно подобно авангардно българско списание е напълно естествено. И като поет, и като преводач Гео Милев, както е известно, и както се доказва и в този случай, не се ограничава до собствените си пристрастия, първоначално като символист, а по-късно като експресионист, а като творец, отворен за целия спектър на модернизма и авангарда.

Следователно става дума за една почти светкавична рецепция, движена от близост в естетическите нагласи и от общност във възгледите на преводач и превеждан поет. Мястото, където двамата поети виртуално се срещат, е от една страна това, което експерименторът Гео Милев нарича „фрагмент", а от своя страна Сандрар нарича „оголване" (dépouillement). Този нов път

към търсене и намиране на същности в лаконичността на изказа е една от важните линии на авангарда и модернизма на епохата. Близостта на двамата творци позволява да прибегнем до подобна генерализация за наглед лични естетически решения. Естетическото попълване със смисъл на Гео-Милева-та субективна енергичност среща новия динамизъм на Сандрар. Освен това изборът за превод именно на това стихотворение подкрепя мисълта, че Гео Милев също се интересува от общите промени, които настъпват в изкуствата от тази епоха като цяло и съзнава в дълбочина съществените мутации, които настъпват в модернистичните естетически тенденции, изразени чрез кубизма, фовизма и подготвящи сюрреализма. Би могло да се отбележи, че подобна рецепция само на две стихотворения е доста непълна. Но като се имат предвид материалите в списанието на Гео Милев, тези два преводни текста идват да допълнят една мозайка и дават значещи опорни точки на заинтересования български читател. От друга страна, тесният подбор улеснява преводача, тъй като не му са налага да осмисля употребата от Сандрар, особено в по-дългите му поеми, на разговорна и жаргонна лексика, нещо което ще се окаже своеобразна трудност при по-късната и почти интегрална рецепция на писателя-авангардист на български език.

Подобно сравнително бързо запознаване с нова творба на Сандрар се случва и с романа *Злато*, публикуван във Франция през 1925, а на български език през 1927 г. В посочените дотук случаи бързата реакция на преводачи и издатели може да разчита на аналогичната (привлечена от авангарда и модернизма) българска публика.

По-късно, когато авангардът се превърне в част от историята на литературата, ще забележим, че задачите на преводача се променят. Идва ред на двете богати издания с избрани стихотворения и поеми от Сандрар. Те обаче са публикувани много по-късно от оригиналите, около 70 години след „момента Сандрар". При нови естетически, и променени политически условия, както и при стратегия за цялостно представяне, преводът търпи контекстуални деформации.

2. Първата поетична антология и нейният контекст

През 1987 г., когато е публикувано изданието с преводач Иван Бориславов, България е в условията на комунистически режим, но вече се предусеща възможността за бъдеща промяна на политическата система в страната. Раздвижва се и културният живот. В духовната сфера се правят все по-големи усилия за еманципиране от политико-идеологическата опека. Инициативата на Иван Бориславов се вписва именно в това раздвижване.

Изданието на Сандрар от 1987 г. е озаглавено *В сърцето на света* (бе-

лежка №17 в предложената по-горе библиография). Известни са ограниченията в тогавашния обществен и политически живот, които се разпростират и върху културата и творческата сфера. Литературните преводи в подобна среда започват да бъдат оценявани не само според художествените им достойнства, но и в зависимост от съвместимостта на чуждия писател и на местните идеологически постулати. Необявената, но всесилна цензура принуждава да ѝ се противопоставиш също така мълчаливо – между прикритото двусмислие и качеството на изказа се поместват различни нюанси, които търсят разбиращ читател. Едно издание трябва не само да бъде „пуснато" от печат, но и да бъде разпространено. Последната подробност е важна, защото има случаи на издадени и неразпространени книги. През 80-те години оригиналната българска литература води същата необявена война. Едва ли е редно да разделяме преводната от оригиналната литературна продукция, тъй като те се осъществяват в един и същ контекст. Изданието на Сандрар от 1987 г. е посветено на 100-годишнината му, но по-важен е фактът, че става дума за поет, който съзнателно се противопоставя в началото на XX в. на установените от символизма поетични принципи, има славата на бунтар в поезията и в живота, и косвено може да подкрепи настроенията в българската поезия за постигане на нови изразни средства и на нови възможности за осмисляне на света.[1] Отзвукът от изданието е показателен: литературните критици откликват с четири коментара и открояват значението на изданието (вж. бел. № 18 до № 21 от библиографията). Съюзът на преводачите в България му присъжда годишна награда.

Предговорът, написан от преводача (самият той поет), Иван Бориславов, поставя няколко основни жалона: освен биографията на поета и разказа за изключителната му личност, предговорът представя Сандрар като творец, който „взривява всички стари поетически форми и формули". И по-конкретно, „в поемата [*Проза за транс-сибирския експрес*] се преплитат различни планове и гледни точки [... където] естетическото откритие е в пряка връзка с формулираната от Айнщайн теория за относителността [...], с появата на кинематографа. Именно кинематографичният монтаж помага на Сандрар да вмести в поемата си едновременно отдалечени във времето и в пространството събития, спомени и мечти, свободно преливащи се асоциации" (бел. 17/ с. 13–14). Освен редица подробности за поезията на Сандрар авторът на предговора подчертава и технически характеристики като „скъсването с обичайната метрика [...], пулсиращият филмов ритъм [...], прозаизирането на стиха, конкретността на изображението, използването на колажа [...], свободната асоциативност, изчистването на стиха от каквито и да е декоративни

[1] За тенденциите в българската поезия от това време вж.: ЛИКОВА, Розалия: *Поезия на седемдесетте и осемдесетте години*, София, Изд. на БАН, 1994.

елементи“ и пр. (бел. № 17, с. 18). С навлизане в детайлен анализ, Бориславов подчертава особено много промените, въведени в поетичната форма – което можем да тълкуваме като своеобразна транспозиция стремежите на съвременните български поети да се освободят от идеологическите ограничения, често дублирани и подкрепяни от формални изисквания, които подчиняват изкуството и литературата. Нека да споменем и това, че преводачът Иван Бориславов по онова време вече е придобил опит и чрез преводна работа върху Пол Елюар и Еме Сезер. Автор е дотогава на пет стихосбирки и на една книга (публикувана през същата 1987 г., бел. № 22 в библиографията) за взаимните влияния между западната поезия и изобразително изкуство през XX в., в която Сандрар е цитиран също. Друг негов труд с подобни сравнителни проучвания между изкуствата и литературата, в който също така е включен Сандрар ще бъде публикуван по-късно, през 1994 г. (бел. № 24).

От друга страна говорим за издание (това от 1987 г.), осъществено от държавно издателство в една тоталитарна държава и този контекст взима своя почти задължителен данък, който можем да разчетем в преувеличеното изтъкване на значението на социалния и антикапиталистически патос в творчеството на Сандрар. Но за да се оцени по-точно положителното значение на това издание, бих припомнила, че читателят от онова време знае да „чете“ подобни текстове селективно: клишетата се подминават, докато новите и новаторски идеи дори придобиват преувеличено значение. Без подобно отчитане на контекстуалното четене не бихме разбрали почти никое издание от комунистическия период. Можем да подскажем и обратното, че пишещият създава своя тактика: попълване на част от текста със сравнително клиширани оценки, за да не се видят от цензурата по-смелите твърдения. Читателят е свикнал да се ориентира в тези нарушени равновесия и мисловно възстановява баланса според убежденията си.

Съставителството, направено от Иван Бориславов из цялото творчество на Сандрар, е също от значение: *От целия свят..., Деветнадесет еластични стихотворения, Война в Люксембургската градина, Негърски стихотворения, Документални снимки, Попътни страници, Различни стихотворения, В сърцето на света.* Събитието в това издание обаче е най-вече работата на преводача, който съумява да наложи своя прочит на Сандрар и да го предаде на български, като наруши на много места доста строгите правила за превод на поезия тогава.

Защо правилата са „строги“ иска обяснение. Българската преводаческа школа в областта на поезията – ако мога да я нарека така – действително заслужава внимание. В модерната българска култура, от времето на Освобождението през 1878 г. и чак до 80-те и 90-те години на XX в. поетичният превод е най-често привилегия на поети и на интелектуалци, влюбени в поезията. Постепенно се изработват някои правила в областта на поетичния

превод, в частност на превода на френски стихове на български език. Правилата биха могли да се резюмират по следния начин:

– Да се уважава френската метрика, когато става дума за класически стих, като се запазва броят на сричките и се използват ритмичните стъпки, които биха подхождали най-добре (тъй като българското стихосложение е силабо-тонично, а френското е силабично). Въпреки немалко успехи на свободния стих в българската оригинална поезия, класическото стихосложение, понякога с частични отклонения, се предпочита и се използва и за преводи на чуждоезичен свободен стих.

– Да се спазва римата, като се търси еквивалентност на формата (мъжка, женска, дактилна) и на последователността, а при възможност и на звучността.

– Да се спазва цезурата, когато съществува в оригинала.[2]

Подобна строгост към формата в поетическия превод е подкрепяна от високите образци на българската символистична поезия (класически по форма и с много богата звучност), създадени от поети като Теодор Траянов, Николай Лилиев и др. В периода на комунистическия режим, държавните издателства и литературни списания (единствените тогава) бяха възприели като задължителни посочените правила в областта на поетичния превод и тези, по същество високи и положителни изисквания, се оказваха безалтернативни. Не можеше да се мисли за превод на поезия в свободен стих, нещо което в други култури се смята за възможно и дори за по-доброто решение. Преводът на оригинал, написан в свободен стих, трябваше да се предаде на български в стихотворна стъпка или стъпки. Натискът в подкрепа на отличната стихотворна форма при превод, в подобен унифициран контекст, не беше само естетическо изискване, а и своеобразна принуда. Не бихме могли все пак да го наречем цензура, което се отнася действително до две други сфери: идеологическата и стилистичната. И докато за идеологическа едва ли е нужно определение, тъй като доста отчетливо тя елиминира текстове и автори, които критикуват комунистическата идея и практика или възхваляват буржоазния начин на живот и философските му основания (индивидуализъм, свобода на избора и на инициативата и пр.), то стилистичната цензура се прилага върху самия език и изразни средства, от които се прочистват грубо-разговорния регистър, както и по-директно назоваване на сексуални атрибути и действия или на насилие.[3] Този контекст ще имаме предвид при

---

[2] Срв. ХРИСТОВ, Паисий: „Езикови проблеми на ритъма в българските преводи на френска поезия от XIX век (В. Юго, Ш. Бодлер, П. Верлен)", Велико Търново, 1995.

[3] Срв. с определението на Ал. Шурбанов и Вл. Трендафилов: „Стилистичната цензура също е много стриктна и демонстрира изявена неприязън към разговорните и особено табуираните езикови нива. Това забележимо олитературява повечето преводни текстове от разглеждания период. [края на 70-те и 80-те години на XX век] в *Преводна рецепция на ев-*

тълкуване на решенията на преводача на поезия, какъвто е случаят с преводите от Сандрар от Иван Бориславов.

3. Втората антология

Другото издание на избрани стихотворения от Сандрар (бел. № 26 в библиографията) е осъществено от Кирил Кадийски през 2000 г. По-различен е контекстът, в който се публикува това издание, тъй като през 2000 г., в условията на политически плурализъм и на пазарна икономика е избрано още по-добро решение – представянето на бъде двуезично, по инициатива на преводача, който е независим издател, сред културен климат, свободен от идеологически ограничения. Съпоставката на двете издания и преводите ще покаже някои сходни решения в преводите, въпреки различната политическа конюнктура, за да подчертае многопосочния натиск на контекста, не непременно политически, а по-скоро зависим от стратегията за (почти) интегрално представяне пред широка публика, при това – отдалечена от момента на творческия експеримент.

Изданието самò по себе си заслужава внимание със специалното оформление и хартия, както и с предговора от дъщерята на поета, г-жа Мириам Сандрар. Изданието предлага и приложѐния, най-важното от които е поемата-фантом, озаглавена *Легенда за Новгород*, открита (в буквалния смисъл на думата) от Кирил Кадийски, в руски превод, преведена от него на български и реконструирана на френски език, със съдействието на дъщерята на Сандрар. Да напомним, че поетът Кирил Кадийски е опитен и признат преводач от руски и френски, издал по онова време вече преводите си на Бодлер, Маларме, Пол Верлен и др.

4. Двете български антологии в съпоставка по 5 критерия

4. 1. Стихотворната форма

При преводите се откроява въпросът за избора на ритмична структура, която и при Сандрар се люшка от неточен александрин до свободен стих. Поемата *Великден в Ню Йорк*, например, в оригинала няма стриктно прилагана метрична схема за стиховете, макар че на места можем да откроим александрин. Ако не броим като сричка френското нямо „е“, по аналогия с разговорната реч, можем да определим като 12-срични и стихове като 16-тия

ропейската литература в България. Английска литература, Съставители Ал. Шурбанов, Вл. Трендафилов. София, Акад. изд. „Проф. Марин Дринов“, 2000, с. 8–9.

поред в поемата: „Qui-bat-tait-à-grand-coups-les-por**tes**-du-mo-nas-tè**re**“. Тук би трябвало да отбележим реформаторското намерение на Сандрар, а не несъвършенство на стиха му. Подобно разкрепостяване е видимо и при римите. Поемата е графично подредена в двустишия, като повечето от тях са римувани, но без да се спазва някакво редуване на мъжки, женски или други рими.

В първия превод на *Великден в Ню Йорк*, осъществен от Иван Бориславов, в повечето стихове е възприет дванайсетсричен метричен размер с цезура. Изключенията от стриктното спазване на избрания размер, вероятно са оставени, за да подскажат търсеното нарушаване на стриктния размер на стиха в самия оригинал. В българските (силабо-тонични) стихове, дванайсетте срички са предадени с ямб, което е обичайното подходящо решение. Римите са богати, разнообразни, понякога съставни. Спазено е отсъствието на рими в последните пет двустишия, така както е в оригинала на Сандрар. В изданието са дадени и много необходимите обяснителни бележки. Както на смислово и лексикално равнище, така и по отношение на формата преводът на Иван Бориславов напълно задоволява и изискванията на литературните критици, които посвещават положителни критически отзиви на изданието.

Във втория превод, осъществен от Кирил Кадийски, стихът гравитира около 12-те срички, изисквани от александрина, но цезурата не е спазвана навсякъде и освен това се стига до стихове с 14 или 16, дори 19 срички, за което преводачът очевидно е насърчен от нерегулярността на оригинала. Римата, както и при Сандрар, запазва значението си. Находка е римуването на дума с мъжка и дума с женска клаузула, или, както ще се види в цитата по-долу, на женска и дактилна. Тези хрумвания, както и съставните от две думи рими, предизвикват приятни фонетични изненади и компенсаторно напомнят за експериментите на авангарда:

> Люлеят сенки сградите край мен... Примирам.
> Не смея да погледна назад. Май някой тръгнал е подире ми.
> (№ 26/p. 29)

Известно е, че езикът и езиковите практики се променят, макар и трудно доловимо, в рамките на 15–20 години, и може би това е причина по-новият превод да има свое ново очарование. Можем да мислим и за известно надграждане, тъй като вторият във времето преводач може да се опре на първия за решаване на трудности с двусмислови пасажи, но той трябва да преодолее и трудността да се опази от повторения. Изглежда Кадийски съзнателно се е пазил от поглеждане в първия превод и дори е допуснал една неточност на смисъла в поемата, на с. 22–23: „Peut-être à cause de Vous“ в българския превод става: „може би за теб“, вместо „може би заради теб“.

4. 2. Обръщението към Бога

Във френския оригинал обръщението към Бог е в учтива форма. В молитвите на български език, обръщението към Бога е по-интимно, на „ти". Иван Бориславов запазва тази интимност, която впрочем подхожда отлично на изразените в поемата идеи. В съпоставка, преводът на К. Кадийски не показва разлика.

4. 3. Лексиката, изразяваща отвращение и погнуса

Сред по-ярките стихове, които илюстрират отблъскващи сцени са следните: „Ensuite, on vous aurait forjeté aux pourceaux / Qui vous auraient rongé le ventre et les boyaux" (накрая ще ви хвърлят на прасенцата / които ще изгризат корема и червата ви, № 26/p. 30) et „Trouble, dans le fouillis empanaché des toits, / Le soleil, c'est votre Face souillée par les crachats." (Мътно, сред безредно стърчащи покриви, / слънцето е вашето Лице омърсено от храчки, № 26/p. 34). И в двата цитата преводът е адекватен в лексикално отношение и формално издържан. Въпреки неизбежната при поетичен превод загуба на някои смислови единици, може да се обобщи, че това е един отличен превод на Иван Бориславов.

Накрая биха те захвърлили с отврата
На мръсните свине да ти гризат червата.
(№ 17/ с. 31)

А слънцето, Исусе, огряло този ден –
Това е твоя образ от храчки осквернен.
(№ 17/ с. 33)

В превода на К. Кадийски страданията на Христос са описани също така по начин, който не спестява нищо на българския читател и дори усилва шока с глагола „влекат": „Те после на свинете в калта ще те запратят – / корема ти да ръфат и ти влекат червата" (№ 26/ с. 30–31). В другите стихове, съдържащи отвращаващи представи, тоналността е аналогична у двамата преводачи и дори „от храчки осквернен" е повторено от втория във времето преводач (№ 26/ с. 34–35).

Забелязва се в други стихотворения склонност на преводите да омекотяват някои шокиращи ситуации. В поемата, озаглавена *Проза за транссибирския експрес*, се намира текстът „Des cercueils de Malmoë remplis de boîtes de conserves et de sardines à l'huile" (Ковчези от Малмьо, пълни с консервни кутии и сардини в олио), което е пълноценно представено в превода на Иван Бориславов, но което при Кирил Кадийски става „каси с някакви консерви и сардини в олио" (№ 26/ с. 41).

4. 4. Вулгаризмите и разговорният език

Като пример да вземем стиха „Elles ont du rouge aux lèvres et des dentelles au cul" (те са с начервени устни и с дантели по задника). В превода на Иван Бориславов е използван евфемизъм: „а носят червила и рокли от дантели". Прави впечатление обаче сходна въздържаност и на двамата преводачи по отношение на женската голота: Кирил Кадийски превежда същия стих също така евфемистично с „По тях дантели само и устни пламенеят". Така че в нито един от двата български превода не е останал дори намек за le cul от оригинала, като критика на ситуацията „женско тяло за продан". По-нататъшните сравнения с оригинала показват, че употребата на евфемизми по отношение на сексуално предизвикателни ситуации става системна. И започва да ни се струва, че това е някакво обществено изискване, някаква спазвана от преводачите конвенция на средата/публиката, натиск на контекста извън олитературяващите идеологически конвенции, валидни по време само за първия преводач.

Преувеличеното спазването на обществено благоприличие, трудно отделимо от лицемерието, е характерно за по-ранни етапи от развитието на модерните общества и е защитавано от религията. В едно проучване за манталитета на българите през XIX в. от Надя Данова попадаме на разсъжденията на един високо образован и пишещ българин, Тодор Икономов, който през 1870 г. препоръчва на българските жени да не следват модата от френските романи, където жените имат тънки талии и големи деколтета на роклите, защото има опасност, както да навредят на способността си да раждат деца, ако се пристягат, така и... да се простудят![4] Българският обществен и културен климат може би е запазил задълго нещо от тази свенливост/лицемерие. За сравнение да цитираме, макар и ироничния пасаж от „Персийски писма" (1721) на Монтескьо: „Мъжете тук се примиряват с положението си и гледат на изневерите като неизбежни удари на съдбата. Съпруг, който би желал единствен той да притежава собствената си жена, би бил считан за похитител на обществените развлечения, за безумец, поискал да лиши всички други мъже от живителната свежест на слънцето."[5] Разликата в нагласите е очевидна.

Другаде и при двамата преводачи откриваме своеобразна несмелост любовният акт да бъде отделен от чувствата. Стиховете на Сандрар констати-

---

[4] DANOVA, Nadia : „L'image de la France et des Français dans les textes bulgares au seuil des temps modernes » in *La France, l'Europe et les Balkans. Crises historiques et témoignages littéraires*, Sofia, Arras, Editions de l'Institut d'Etudes Balkaniques, Artois Presses université, 2002, p. 199–210.

[5] МОНТЕСКЬО: *Персийски писма*, Прев. Дора Попова, София, Народна култура, 1974, с. 137.

рат: „L'homme et la femme, même jeunes, s'amusent à faire l'amour" (мъжът и жената, макар и млади, се забавляват да правят любов, № 26/p. 46). Разделянето на любовното чувство от любовния акт (особено от страна на жените) е обществено неприемливо, докато не настъпва сексуалната революция през 60-те и 70-те години на XX в., а и след това се приема доста сдържано у нас. При Иван Бориславов ситуацията от оригинала е опоетизирана: „когато двама млади се любят до забрава" (№ 17/p. 40), а при Кирил Кадийски звучи така: „жената и мъжът – почти невръстни още – забрава търсят в любовта" (№ 26/p. 47). Идеята на Сандрар за самоцелност на любовта е само частично предадена при Бориславов, а при Кадийски е по-точно предадена, но замяната на забавлението със забрава придава трагични нотки на ситуацията. Фактът е, че нито един от двамата български преводачи не нарича любовта „забавление", както е в оригинала, писан много преди сексуалната революция.

Други примери, взети от поемата *Панама или приключенията на седемте ми вуйчовци*. В оригинала има текст от жаргонния регистър: „Les étalons s'enculent" (жребците се чукат, сношават). На български при Бориславов стихът е предаден със стилистично неутрална синтагма: „Жребци които се съвокуплявaт" (№ 17/p. 71). При Кадийски е употребен друг, поради двусмисленост, евфемистичен израз: „Скачащи един връз друг жребци" (№ 26/ p. 97).

Може да се добави още един пример в тази посока. В стихотворението *Кула,* което е част от *19 еластични стихотворения*, поетът преплита няколко образа, за да изрази по свой начин усещането за издигане, тази утвърдена в поезията тема още от времето на романтизма. Сандрар обвързва темата със съвременното, „симултанно" изкуство като посвещава стихотворението на художника Робер Дьолоне. В едно изброяване той смесва прояви на ерекция по начин, който може да изглежда шокиращ, но всъщност има главно игрово-провокативен смисъл.

[...]
Je dînais d'une orange à l'ombre d'un oranger
Quand, tout à coup…
Ce n'était pas l'éruption de Vésuve
[...]
Ce n'était pas la Trompette annoncée
Ni la grenouille de Pierre Brisset
Quand, tout à coup,
Feux
Chocs
Rebondissements
Étincelle des horizons simultanés

Mon sexe
O Tour Eiffel!
(№ 26/p. 112)

(Обядвах с портокал под сянката на портокалово дърво, / когато, изведнъж... / не беше изригването на Везувий [...] / не беше Последната тръба / нито жабата на Пиер Брисе, / когато изведнъж, / огньове / тласъци / подскоци / искри по симултанните хоризонти / моят член / О Айфелова кула!)

Идеята за издигането е подкрепена от едно чисто мъжко усещане, предадено като елиптичен елемент сред изброяване на поредица ефектни събития. На български „*Mon sexe*" не е лесно да бъде преведено, защото ще звучи или като анатомичен термин, или вулгарно. Трудността идва и от краткостта на френския израз. Иван Бориславов прибягва до разширение на израза в посока на евфемизма: „неутолимият ми мъжки порив" (№ 17/ с. 78). Кирил Кадийски, поставен пред същата трудност, макар и при друг културен контекст, предпочита да запази краткия израз на Сандрар и да се насочи към метонимията/свфемизъм „пол" вместо към директното назоваване. Макар че той работи в момент, когато разговорната реч (включително жаргонна) се опитва да спечели пространство, като се противопоставя на официалния и скован език от комунистическото време до 1989 г. и когато тя навлиза доста широко и неконтролируемо във вестниците и в другите обществено присъстващи медии. В художествената област на стиловете на изразяване, обаче, не могат да се налагат строги правила и решенията се диктуват от езиковото чувство на преводача.

Все пак прави впечатление, че българските преводачи на Сандрар изпитват неловкост да назовават директно сексуални обекти и сцени. Сякаш липсват утъпкани пътища в тази посока. Състоянието на българската култура обаче съвсем не е еднозначно определимо. Поначало във всяка култура има различни направления, по-класически и консервативно ориентирани, както и по-радикално иновативни. Макар и в българската среда да преобладават тенденциите, свързани с нормативността, пример за трансгресиращи литературни и етични идеи, както и съответстваща лексика могат да се посочат. Един ярък представител на еротизма в българската литература, още от края на XIX в. е ранният ни модернист Кирил Христов[6]. В прозата, пак Кирил Христов прави пробив с романа си *Тъмни зори* (1920) като влиза в теми като авто-еротизма и като сексуалното привличане между много млад мъж и по-възрастна жена, с което скандализира българската пуританска

[6] Повече подробности в: СТАНЧЕВА, Румяна Л.: „Екзотизъм и бохемство у ранните балкански модернисти" в *Списание на Българската академия на науките*, Кн. 3, 2006, с. 38–45.

среда. Друг роман, този път от Борис Шивачев, *Изобретателят* (1930), се впуска в сложността на сексуалната проблематика, на хомосексуализма, на дълбинната психология и на моралните задръжки и също е отхвърлен, и за дълго забравен. Но пак в предговора на същия този роман Шивачев говори за „космополитизъм", за да определи своя замисъл, но и да напомни за раздвижения интелектуален климат в годините между двете световни войни, когато българските писатели се чувстват свободни да общуват със света и да го покоряват и с думи, и с лично присъствие. Дискутирането на половите въпроси става част от културния пейзаж в България през 30-те години. Можем да илюстрираме тази освободеност с извадки от статия на културолога д-р Найден Шейтанов от 30-те години на XX в.: „Голяма част от сегашната художествена литература, особено във Франция, ала напоследък и в други страни, се разраства под слънцето, и в нощта, на новата сексуалност – на зова на пола, сексапийл, както казват англичаните (...) Буйната и повсеместна еротичност на епохата ни като че напира към някакъв свой мироглед, ако не вселеноглед. Изоставят се формите на миналото. Полът иска да се освободи от игото на срама. Любовта не ще вече да бъде грях. Всеки възрастен човек, заявява един немски сексолог, има право на любов, любовна наслада. И това смятат за член първи от декларацията за пол и любов, която се пише от всеки ден и всяка нощ на времето ни."[7] Следва дълго затваряне, както на цялото българско общество, така и в частност на българската литература, в идеологически (комунистически), формални (социалистически реализъм) и пуритански фалшиви морални норми от края на Втората световна война до 1989 г., при което естествено има периоди и индивидуални прояви на относителна либерализация. По-отчетливи са процесите през 80-те години, когато постмодернизмът навлиза и в българската литература, за да даде разкрепостяващи решения за едно задълго спъвано развитие. Във всички споменати примери обаче става дума за елитарни явления: ранен модернизъм, авангард, психологически роман, народопсихологическа есеистика, постмодернизъм, с индивидуални представители и тесен кръг разбираща публика. Българското общество като цяло изглежда се съпротивлява да приеме идеята за свободния модерен човек, така както и православната църква не е стигнала в модерното време до реформаторски идеи, в отглас на много променено в течение на две хилядолетия общество.

Става ясно, че трудните за превод думи са най-често от регистъра на разговорната или жаргонна лексика. Това е зоната на извъннормативното, това което не се среща в речниците, а само се изговаря, зона, за която и в други езици се отчита трудност или нежелание да се превежда с аналогични разговорни или жаргонни думи и изрази. Подобни са изводите на Томас Бъ-

[7] ШЕЙТАНОВ, Найден: „Двугеният на живота" в *Духът на новия свят*. Сборник под редакцията на Д. Б. Митов, Изд. Азбука, б.г., с. 46–47.

кли, които се отнасят до преводи между френска и английска/американска художествена литература, от проучването му върху „Разговорност, социална дистанция и универсалност“: „общо казано, преводите страдат от лингвистична консервативност в сравнение с оригиналните творби, и тази тенденция се отразява най-силно при текстове, които се впускат опасно по терена на разговорното, независимо дали става дума да жаргон, за диалект или за съчинен за случая правопис.“[8] Този извод, направен по други конкретни случаи, ни насърчава да снижим изискванията и критиката към евфемистичните решения на българските преводачи.

4.5. „Оголването“ от образност и от еднозначност

За анализа на преводите от Сандрар е необходимо да посочим някои от основните новаторски идеи в поетиката му. Много от поетичните находки на Сандрар могат да се резюмират, както споменахме и в началото, с понятието „оголване“ (*dépouillement*). Мислено в контекста на противопоставянето „символизъм срещу нова поезия“ това понятие придобива голямо значение. Всъщност самият поет го употребява неколкократно. И наистина освобождаването от определенията/прилагателните и метафорите е търсено и прието от поета като необходимо, както на равнището на езика, така и на равнището на идеите. Това оголване-отърсване е мотивирано или посочено като нова възможност за постигане на обемен смисъл в стихотворенията му *Заглавия*, *Главата* и *Големите фетиши*:

> Le bond d’être
> Dépouillé
> Premier poème sans métaphores

(Скокът да бъдеш / оголен /първо стихотворение без метафори)

(Titres, p. 152 ; посочените страници на оригиналния текст са от двуезичното издание, № 26 в библиографията.)

> La sculpture d’Archipenko est le premier œuf ovoïdal
> Maintenu en équilibre intense
> Comme une toupie immobile
> Sur sa pointe animée
> Vitesse
> Il se dépouille

[8] BUCKLEY, Thomas : „Oralité, distance sociale et universalité“ . – In : *Oralité et traduction*. Textes réunis par Michel Ballard. Arras, Artois Presses Université, 2001, p. 276.

Des ondes multicolores
Des zones de couleur
Et tourne dans la profondeur
Nu
Neuf
Total.

(Скулптурата на Архипенко е първото овоидално яйце / поддържано в интензивно равновесие / като неподвижен пумпал / върху оживения си връх / скорост / то се оголва / от многоцветните вълни / от оцветените зони / и се върти в дълбочина / голо / ново / всезначещо.)

(La Tête, p. 156, бел. № 26 от библиографията.)

Nœud de bois
Tête en forme de gland
Dur et réfractaire
Visage dépouillé
Jeune dieu insexué et cyniquement hilare

(Дървен чвор / глава във формата на жълъд / твърд и непокорен / оголено лице / млад безполов и цинично засмян бог)
(Les grands fétiches, p. 186, бел. № 26 от библиографията; всички подчертавания са за нуждите на анализа.)

Сандрар очевидно се стреми към естествен синтаксис в поезията, без инверсии и с минимална употреба на прилагателни и метафори. Именно в изчистването на стиха от „поетичното", от приповдигнатото, той вижда път към изразяване на по-пълноценен, цялостен, обемен, всезначещ смисъл.

След всички тези уговорки, остава да се погледне към превода на централната за поетиката на Сандрар тема за „оголването", като изчистване на изразните средства и като доближаване до същностите. Стихотворението *Глава* е преведено и от двамата български преводачи. При Иван Бориславов личи намерението да не се ползват инверсии, именно за да се избегнат капаните на „поетичното", да се изрази чрез неутрален синтаксис „оголването" от обичайните стихоплетчески прийоми, дори да се наруши неписаното, но много силно наложено правило, за прилагане на ритмични стъпки в поетичните преводи:

Скорост
То се оголва
Разнобагрени вълни
И многоцветни зони
То се върти сред тези дълбини

Голо
Ново
Цяло.

Конкретно за израза „Il se dépouille" Бориславов намира добро преводаческо решение със словосъчетанието „то се оголва", което има и преносен смисъл. Понятието на Сандрар „Total" поставя проблеми, защото носи и идеята за универсално-световно и дори на всезначещо и в този смисъл като че ли е малко обеднено от превода с „цяло". Така както е преведено обаче стихотворението *Глава*, в своята интегралност, звучи много убедително на български. Все пак прочитите могат да продължат. Един руски превод подчертава именно освобождаването от цветовете и връщането в глъбинното.

Скульптура Архипенко
Первое яйцеподобное яйцо
Оно держится в упругом равновесии
Словно неподвижная юла
На острие
Скорости
Оно выходит
Их красочных волн
Из цветных зон
И вращается в глубинах
Голое
Новейшее
И тотальное[9]

За разлика от тази провокация към българския културен контекст за нови прочити, сравнението с втория превод, в изданието на Кирил Кадийски, се оказва невъзможно. Дали поради печатна грешка, или по друга причина, този централен стих, „Il se dépouille", отсъства. Другата опорна точка, „Total", е преведена без разлика като: „цяло". Така че по нея няма изразен спор, нито диалог. Само в потенциален план може да се предложи руското „тотално" или друго българско решение, би било, например, „всезначещо".

* * *

В цялост двете преводни стихосбирки на творчеството на Сандрар (отличаващо се с това, че е авангардно и провокативно) са приносни за поч-

[9] „Еще один французский поэт-авангардист Блез Сандрар, сравнив своего друга с первооткрывателем Колумбом, посвятил ему верлибр «Голова»". Вж: ГОРБАЧОВ, Дмитро: „Укротитель пространства" в *Столичние новости*. Электронная версия, № 45 (193), 04–10декабря 2001. http://cn.com.ua/N193/culture/sculpture/sculpture.html, консултиран на 17.02.2007.

ти интегралната му рецепция у нас. Ценно е, че и за двете издания е взето предвид характерното за времето на авангарда преплитане на изкуствата и специално са търсени съответстващи изобразителни елементи. Дори още ранната публикация в сп. *Везни* е придружена от репродукция на картина от Марк Шагал: „Продавач на добитък". Изданието на романа *Злато* от 1927 г. включва портрет на Сандрар, нарисуван от писателя Франсис Пикабия, друг авангардист, при това с две призвания, на художник и писател. Изданието на Иван Бориславов от 1987 г. в издателство Народна култура е избрало за корицата портрет на Сандрар, рисуван през 1919 г. от друг модернист – Амедео Модилияни. Последното двуезично издание на Кирил Кадийски включва факсимилета с почерка на Сандрар, негови фотографски портрети, факсимиле на откритата в превод на руски език, а иначе изгубена в оригиналния си текст поема *Легенда за Новгород* и факсимилета на други корици и илюстрации. Подобни издателски решения говорят за усилие да се предаде в пълнота посланието на един неочакван за българския контекст поет.

Всеки поетичен превод е един възможен избор: на автор, на теми, на естетически послания, на прозодия. С влизане в тъканта на преводното слово, винаги могат да се оспорят едни или други решения. При обобщението обаче впечатлението е за постигнат резултат. На български имаме не само едно, а дори две почти пълни издания на този съвсем нестандартен поет, което самò по себе си говори за богатство на културния ни живот. В стиховата форма са направени всички творчески усилия, за да получим изисквания от българския контекст поетичен превод, в случая на границата между класическо и свободно стихосложение. За богатството на изказа можем да сме доволни, че е дело на хора с опит и поетичен талант. Естетическото послание на авангардиста Блез Сандрар се чете и в неудържимото му свободолюбие, и в парадоксите му, и в скитническата му нагласа и в „оголената" от изкусност/изкуственост лирична реч. Българският контекст се оказва възпиращ само за директния, суров на места еротизъм в оригинала. Тук обяснението идва не само от по-ограничения опит на писатели и читатели, възпирани от традиционния морал. Както отбелязахме разговорните и жаргонни думи и изрази поначало, и особено при превод, срещат спънки да влязат във високия регистър на писменото слово. Но важно е и това, че и при двете доста пълни издания, които разглеждаме, времето на авангардите, на провокациите, на желанието им да променят мястото на литературата в обществото е отминало. Усетът на българските преводачи за контекстуална съзвучност с момент без авангард най-вероятно им диктува по-голяма сдържаност в тази посока.

Опитът с преводите на Сандрар позволява да подчертаем разликата между симултанната рецепция и късната рецепция. Симултанните преводи осигуряват съзвучност и готовност за общуване със съвременните чужди явления, но страдат от фрагментарност. Късната рецепция се помества в слу-

чая не в идеята за закъснялост. Авангардите са бунтарски и съответно неканонизирани явления. Преводите от Сандрар, много години след неговото ярко присъствие, се вписват в друга стратегия, стратегията на своеобразното канонизиране на устояли във времето неканонични по своята същност явления. И макар че конкретното вглеждане ни подсказва, че Сандрар би могъл да премине и през нови преводни варианти на български език, направеното блести като културен акт, осъществен във всеки от случаите с поетичен талант и отдаденост. А и бъдещето на Сандрар на български език отново ще зависи от натиска на естетическия и манталитетен контекст.

Les *Pensées* de Joubert dans les notes d'Ivo Andritch

Jelena NOVAKOVICH
Université de Belgrade

Le moraliste français de la fin du XVIII[e] et du début du XIX[e] siècle, Joseph Joubert, auquel Ivo Andritch se réfère dans *Signes au bord du chemin* et dans son article "Quelques mots sur le style et la langue", a longtemps attiré l'attention du prix Nobel serbe. En témoignent ses cahiers qui sont conservés dans les Archives de l'Académie serbe des sciences et des arts, et où il notait, à côté de ses propres réflexions, les pensées des autres auteurs, parmi lesquels Joubert occupe une place importante. Les citations sont toujours conformes à l'original, le plus souvent sans aucune explication, mais elles sont parfois suivies d'un bref commentaire qui exprime l'attitude d'Andritch lui-même. Ces citations, comme d'ailleurs celles des autres écrivains qu'Andritch a introduites dans ses cahiers, pour les employer éventuellement dans ses essais ou ses œuvres de fiction, se présentent, si on emploie la terminologie de Gérard Genette[1], comme des "hypotextes" d'un ou de plusieurs "hypertextes" potentiels qui n'ont jamais été écrits, mais qui pourraient être restitués par une lecture qui situerait les fragments copiés dans le double contexte des conceptions de leur auteur et de celles de leur lecteur.

La première citation de Joubert se trouve dans le *Cahier à la couverture brune* (1933–1941), sans indications bibliographiques, tandis que la plupart des citations se trouvent dans le *Livre vert* (1953–1956) où Andritch se réfère aux *Pensées et lettres* de Joubert, publiée en 1954[2], et dans le *Livre bleu* (à partir de 1956), qui renvoie à la *Correspondance* de Joubert sans précisions en ce qui concerne l'édition. Les mêmes citations se répètent parfois, avec une pagination différente, ce qui montre qu'Andritch a lu cet auteur à plusieures reprises, et non seulement dans l'édition mentionnée, mais aussi dans les autres éditions, qu'il n'a pas indiquées, c'est-à-dire que l'enregistrement de ses pensées n'est pas le produit d'une impression momentanée, mais d'affinités plus profondes. Dans ces notes,

---

[1] Voir Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

[2] Joseph Joubert, *Pensées et lettres*. Textes choisis par Raymond Dumay et Maurice Andrieux, Grasset, 1954.

on trouve quelques thèmes qui sont communs aux deux auteurs (le bien et le mal, la discontinuité, l'antinomie du corps et de l'esprit, de la pensée et de l'action, l'expérience créatrice) dont l'examen peut découvrir à la fois ce qui lie et ce qui sépare les deux auteurs.

"C'est un bonheur, une grande fortune d'être né bon"[3], dit Joubert et Andritch note cette pensée dans son *Livre noir*. Elle est exprimée, *a contrario*, dans ses propres contes et nouvelles où les méchants sont toujours malheureux, ce qui ne signifie pas, bien sûr, que pour lui il suffit d'être bon pour être heureux, mais signifie en tout cas qu'un homme méchant ne peut pas être heureux. Pour Joubert, le bonheur est le signe d'une perfection qui n'est plus un idéal inaccessible auquel nous ne pouvons qu'aspirer, mais qui est à la portée de l'homme et qu'on ne peut atteindre que par un mouvement expansif qu'est la communication avec le monde et avec les autres hommes: "Tout ce qui multiplie les noeuds qui attachent l'homme à l'homme le rend meilleur et plus heureux"[4], lisons nous la phrase de Joubert dans le *Livre vert* d'Ivo Andritch, qui pense lui aussi que le sentiment de communauté avec les autres hommes est une source de bonheur: "Tous les hommes aspirent au bonheur, avec plus ou moins de force et d'acharnement, mais il semblerait que ce soient ceux qui le cherchent dans le bonheur en commun avec le plus grand nombre d'êtres auxquels la vie les lie, qui ont le plus de chance de le trouver", dit-il dans *Signes au bord du chemin*[5]. De ce point de vue, il devient possible non seulement de se perfectionner moralement, mais aussi de trouver un bonheur relatif.

La pensée de Joubert semble proche de celle d'Ivo Andritch surtout dans la période après 1930, lorsqu'il accepte de plus en plus, avec un scepticisme moral, une conception dialectique qui considère le monde non pas comme le règne du mal mais comme une lutte du bien et du mal, et qui découvre de plus en plus chez l'homme un instinct du bien et de la générosité, comme le montre la note suivante, datée du 18 novembre 1945: "Depuis qu'on pense et qu'on écrit en ce monde, on affirme et on répète sans cesse que, de tous les maux sur terre, l'homme est le pire, que 'l'homme est un loup pour l'homme'. Moi-même, j'écrivais ainsi; [...] Mais, avec l'âge, mon regard s'arrête de plus en plus sur le revers de la médaille. Et [...], de plus en plus souvent, je me rends compte que ce n'est que par l'intermédiaire d'un autre homme que nous pouvons connaître la beauté et la grandeur de la vie qui nous est donnée"[6]. Le bien et le mal, la création et la destruction, l'ordre et le désordre, le conscient et l'inconscient se présentent comme des oppositions com-

[3] *Ibid.*, p. 79.
[4] *Ibid.*, p. 78.
[5] Ivo Andritch, *Signes au bord du chemin* (traduit du serbe par Harita Wybrands), Lausanne, l'Âge d'homme, 1997, p. 115.
[6] Ivo Andritch, *Sveske*, Udrujeni izdavani, 1982, p. 25–26.

plémentaires dont l'antinomie se résoud sur le plan temporel par l'alternance de ces modalités antithétiques[7].

Andritch a trouvé chez Joubert plusieurs autres problèmes qui le préoccupaient lui-même. Le problème de la discontinuité y occupe la place la plus importante. "Je suis, comme Montaigne, impropre au discours continu"[8], dit Joubert chez lequel ce problème ne se pose pas seulement sur le plan du vécu, mais aussi sur le plan de la création littéraire. Il découle d'une opposition qui lui est inhérente: de l'opposition entre le corps et l'esprit, entre sa faiblesse physique et son incapacité de faire un effort prolongé, qui sont des conséquences de sa santé fragile, et sa force morale qui découle de sa lucidité et qui lui permet de dépasser sa faiblesse physique par sa pensée: "Les hommes sont comptables de leurs actions; mais moi, c'est de mes pensées que j'aurai à rendre compte. Elles ne servent pas seulement de fondement à mon ouvrage, mais à ma vie"[9]. "Il y a une faiblesse de corps qui procède de la force de l'esprit, et une faiblesse d'esprit qui vient de la force du corps"[10]. Cette contradiction intérieure, qui transforme Joubert en une nature méditative, tournée vers la vie antérieure, crée une nouvelle scission entre son "moi" et le monde extérieur, entre lesquels s'interpose l'écran de la subjectivité. "Nous voyons tout à travers nous-mêmes. Nous sommes un milieu toujours interposé entre les choses et nous"[11]. À l'opposition fondamentale entre le corps et l'esprit s'ajoute une suite d'autres oppositions (pensée/action, actif/passif, réel/imaginaire), et l'homme se présente comme un être contradictoire dont la connaissance de lui-même et des autres est incomplète et incertaine, car il considère tout en fonction de ses désirs et de ses traits de caractère "La vérité prend le caractère des âmes où elle entre. Rigoureuse et rude dans les âmes arides, elle se tempère et s'adoucit dans les âmes aimantes"[12], dit Joubert qui pourrait se ranger dans la seconde catégorie, et Andritch note cette pensée dans le *Livre vert*. Mais, il s'efforce d'insérer les réflexions de Joubert dans le contexte de ses propres préoccupations, comme le montre aussi la citation suivante: "Le propriétaire qui disait 'je pense comme ma terre'. Les uns donc pensent comme leur terre, les autres comme leur boutique, quelques-uns comme leur marteau, quelques autres enfin comme leurs bourses vides et qui aspirent à se remplir"[13]. Au-dessous de ce fragment de Jou-

---

[7] "Deux éléments s'échangent sans cesse et agissent alternativement en nous. On pourrait les appeler l'élément conscient et l'élément inconscient. [...] l'inconscient' est la force qui crée et détruit, le 'conscient', celle qui concilie, compose, lie entre eux les moments de cette activité créatrice ou meurtrière, les oriente, les sort de l'obscurité, leur donne enfin une forme qui les rend accessibles et visibles pour le monde dans lequel nous vivons" (*Signes au bord du chemin*, p. 139).

[8] *Pensées et lettres*, p. 40.

[9] *Ibid.*, p. 44.

[10] *Ibid.*, p. 53.

[11] *Ibid.*, p. 45.

[12] *Ibid.*, p. 115.

[13] *Ibid.*, p. 96.

bert, qui exprime lui aussi l'idée de relativité, Andritch a écrit entre parenthèses: "les beys", ce qui suggère qu'il pensait l'employer dans un roman ou un compte. L'idée de la relativité et de l'inconstance des choses humaines, qui relève de l'idée de la discontinuité, imprègne les *Signes au bord du chemin* où on lit que le monde est toujours "en mouvement, en contradictions et en mutations"[14], qu'"un être vivant ne peut échapper au changement"[15], et que l'homme ne peut jamais connaître entièrement ce monde, mais seulement en voir, "par moments, par à-coups et par morceaux", "un petit nombre d'aspects divers et contradictoires"[16].

De la conscience, de la relativité et de l'inconstance naît le mécontentement face à la réalité existante et le besoin d'opposer à l'indétermination et au chaos du monde sensible, que la faiblesse de Joubert et la maladie d'Andritch, souvent mortelle à l'époque de sa jeunesse, rend encore plus douloureux, la création d'un monde différent, meilleur, d'une réalité imaginaire: "Chacun se fait et a besoin de se faire un autre monde que celui qu'il voit"[17], dit Joubert, et Andritch note ces mots dans le *Livre vert*. Cet autre monde ne se trouve pas en dehors de la réalité, mais en constitue une partie intégrante. "Un rêve est la moitié d'une réalité"[18], encore une maxime de Joubert qu'Andritch a notée. Elle suggère une vision dialectique où, entre le réel et l'imaginaire, entre la veille et le rêve, entre la vérité et l'illusion, s'établit un rapport de complémentarité. "L'illusion est une partie intégrante de la réalité; elle y tient essentiellement, comme l'effet tient à la cause"[19], dit Joubert à un autre endroit. Sa pensée, qui suit les voies de l'idéalisme platonicien, teinté de la tendance préromantique à réhabiliter l'irrationnel, trouve des échos chez Andritch. Dans sa quête d'une vérité universelle, Andritch suit les courants marqués par les tendances irrationalistes et il ne limite pas le concept de la réalité à ce qui est connu et accessible à la raison logique, mais l'élargit pour englober le domaine du rêve et de l'imagination, sans exclure le conscient et le rationnel. La réalité, selon lui, englobe tous les phénomènes, "depuis la pierre et la plante jusqu'à l'homme, ses obscurs instincts et sa pensée consciente", "depuis le rêve et l'imagination – jusqu'au pain que nous mangeons, aux lois auxquelles nous obéissons et à tous les besoins dont nous sommes esclaves"[20], elle englobe la réalité et le rêve, l'accompli et le désiré, le monde extérieur et le monde intérieur, le conscient et l'inconscient. "Notre vie dans son rapport le plus intime avec la réalité, de même que nos vaines tentatives d'y échapper et nos inévitables retours en son sein – tout cela, ce ne sont que les façons de cette même réalité humaine

[14] *Signes au bord du chemin*, p. 166.
[15] *Ibid.*, p. 27.
[16] *Ibid.*, p. 67.
[17] *Pensées et lettres*, p. 63.
[18] *Ibid.*, p. 63.
[19] *Ibid.*, p. 122.
[20] *Signes au bord du chemin*, p. 138.

qui cache en elle un nombre infini de possibilités et revêt les aspects les plus variés dont certains paraissent parfaitement irréels"[21].

Mais, tandis que Joubert met au premier plan la tentative d'équilibrer les contradictions, Andritch met l'accent sur leur valeur relative. La constatation de Joubert qu'"une pensée est une chose aussi réelle qu'un boulet de canon"[22], notée dans le *Livre vert*, est suivie du commentaire d'Andritch: "C'est vrai, mais les hommes soi-disant actifs ne sauront et ne reconnaîtront jamais cette vérité, et les penseurs n'en seront jamais tout à fait conscients". Si la réalité est complexe et insaisissable, si rien n'est stable et solide, mais tout se meut et change, on peut tout de même trouver dans ce mouvement une régularité. C'est l'alternance de la construction et de la destruction, de l'ordre et du désordre, de la paix et du trouble, qui, comme le montre le conte *Une année de troubles*, a certaines analogies avec le cycle annuel, bien qu'on ait l'impression que pour Andritch les périodes de paix et de stabilité relative sont plus courtes que les périodes de troubles. Cette alternance est exprimée dans le fragment suivant des *Signes au bord du chemin:* "Seuls les êtres actifs avec leur combativité et leur insolence font avancer la vie, mais seuls les êtres passifs sont capables, avec leur patience et leur bonté, de la préserver, de la rendre possible et supportable"[23]. Andritch s'éloigne encore une fois de Joubert quand il cite, dans *Signes au bord du chemin*, sa maxime que "le soir de la vie apporte avec soi sa lampe", pour ajouter ensuite que l'auteur de ces mots "appartenait à ces esprits qui, pour toute chose dans ce monde, pour chaque mal et pour chaque dommage commis, cherchent un dédommagement, et s'imaginent que la vie elle-même le leur apporte en réalité", esprits qui cherchent "le nivellement et l'équilibre toujours, partout et à tout prix"[24].

Cette distance critique d'Ivo Andritch par rapport à Joubert fut suscitée probablement par la manière dont Joubert traite un autre thème, celui de la vieillesse, qui occupe une place importante dans son livre. Andritch lui aussi le remarque et il note dans le *Livre vert* un certain nombre de fragments sur la vieillesse. Les uns présentent la vieillesse comme un âge où l'esprit l'emporte sur le corps: "Ceux qui ont une longue vieillesse sont comme purifiés du corps"[25]. Les autres montrent que c'est une période difficile de la vie: "La fin de la vie est amère"[26]. Les troisièmes parlent des manières de rendre la vieillesse plus facile ou rendent compte de la possibilité de la supporter avec dignité: "Il faut réjouir les vieillards"[27]; "Il y a, dans les vêtements propres et frais, une sorte de jeunesse dont la vieillesse doit

[21] *Ibid.*, p. 169.
[22] *Pensées et lettres*, p. 50.
[23] *Signes au bord du chemin*, p. 9.
[24] *Ibid.*, p. 110.
[25] *Pensées et lettres*, p. 296.
[26] *Ibid.*, p. 301.
[27] *Ibid.*, p. 297.

s'entourer"[28]; "Vieillesse. Quelques-uns la portent la tête levée et le corps droit"[29]. Et l'exemple en est Joubert lui-même, qui dit: "Je ressemble au peuplier, cet arbre qui a toujours l'air jeune, même quand il est vieux"[30]. À cause de sa santé fragile, Joubert vivait surtout, pour ne pas dire exclusivement, d'une vie intérieure, dépourvue des joies de la vie quotidienne, des petites choses de la vie, et il semble avoir accepté cette privation et chercher le sens de son existence dans la lecture et la création littéraire. De ce point de vue, la vieillesse ne lui a pas apporté de nouvelles infortunes, et il y a découvert même certains avantages par rapports aux autres saisons de la vie, en la considérant surtout comme une période de sagesse. Il a exprimé cette idée d'une manière directe, sans avoir recours aux métaphores et aux symboles, mais Andritch n'a pas noté ces maximes[31].

À la valorisation positive de la vieillesse se rattache, d'une part, une distance ironique par rapport à certains traits de la jeunesse, surtout par rapport à son assurance, souvent injustifiée, exprimée par la maxime qui apparaît comme une opposition symétrique aux maximes sur la vieillesse, et qu'Andritch note aussi dans le *Livre vert:* "Adressez-vous aux jeunes gens: ils savent tout"[32]. D'autre part, elle se rattache à l'idée du rôle éducatif de la douleur et de la maladie ("Les douleurs qui rendent meilleur et les plaisirs qui rendent pire. Alors, les douleurs sont un bien. Le ciel nous a donné les maladies comme un grand moyen d'être sages"[33]), idée qui renvoie aussi à Andritch qui considère la douleur et la souffrance comme source de création artistique. Mais tandis que pour Joubert la vieillesse, à laquelle il a été préparé à l'avance par sa maladie, non seulement n'est pas très frustrante, mais a même un côté positif, Andritch a plus de mal à supporter le fardeau de son âge. La vieillesse est pour lui une période pénible où "le vin de la vie" est "bu ou tari" et où "il ne reste plus qu'à avaler, sans dégoût ni grimace, la lie amère qui s'est déposée au fond" (99). Ses cahiers, aussi bien que les *Signes au bord du chemin* sont pleins de fragments qui se rapprochent de la sentence de Sénèque "Rarum est felix idemque senex" qu'il a notée dans le *Livre vert*. Aussi, de ce point de vue, les écrivains français qui mettent l'accent sur les infortunes de la vieillesse et dont il a noté également les maximes lui semblent-ils plus proches que Joubert. Tel Vauvenargues qui constate: "Les vieillards et les sages ont tort; il faut être jeune et ardent pour juger, surtout les plaisirs" (noté dans le *Cahier n° 1*). "On tire peu de service des vieillards"[34]. Ou Montesquieu, qui dit: "On parle

[28] *Ibid.*, p. 296.
[29] *Ibid.*, p. 293.
[30] *Ibid.*, p. 40.
[31] "La vieillesse n'ôte à l'homme d'esprit que des qualités inutiles à la sagesse" (*Ibid.*, p. 294). Ou bien, à la même page: "Vieillesse. Elle ôte la force peut-être, elle ôte la puissance, mais, du moins, elle n'ôte pas la sagesse. Qu'a-t-elle donc de redoutable pour l'esprit?".
[32] *Ibid.*, p. 289.
[33] *Ibid.*, p. 299.
[34] Maxime 80.

beaucoup de l'expérience de la vieillesse. La vieillesse nous ôte les sottises et les vices de la jeunesse; mais elle ne nous donne rien"[35]. Ou bien Maurice Barrès: "La vieillesse, c'est quand tout concourt à devenir une occasion de fatigue, cesse d'être une expression normale de l'être"[36].

Mais, la phrase citée plus haut se rattache aussi à un autre aspect de l'expérience de Joubert, qu'Andritch n'avait peut-être pas en vue dans son commentaire, mais qui ne lui était pas tout à fait étranger, c'est l'éloignement de la vie de tous les jours, dont une des manières est la vieillesse, qui rend possible d'y voir plus clair. "On ne devrait croire ce qu'on sent qu'après un long repos de l'âme, et s'exprimer, non pas comme on sent, mais comme on se souvient", dit Joubert[37]. Plongé dans l'immobilité insouciante et friande d'un lecteur passionné, entouré de ses livres de chevet, protégé contre le tumulte du monde, Joubert menait une vie tranquille qui n'était pas troublée par l'effort de terminer son travail. Selon les témoignages qu'en a laissé Chateaubriand dans ses *Mémoires d'outre-tombe*, "afin de retrouver des forces, il se croyait toujours obligé de fermer les yeux et de ne point parler pendant des heures entières. Dieu sait quel bruit et quel mouvement se passaient intérieurement pendant ce silence et ce repos auxquels il s'adonnait !". Cet isolement paisible, conséquence des problèmes de santé à cause desquels il restait parfois toute la matinée au lit où il recevait des visites, comme le fera plus tard Marcel Proust, crée un terrain propice à la méditation et au surgissement des souvenirs où la souffrance perd de son acuité et devient plus supportable, où le vécu trouve son sens et l'antinomie entre la pensée et l'action s'abolit. "Il faut savoir raisonner, se souvenir, combiner nos idées et pour cela il faut rentrer en soi, fermer les yeux, l'ouïe, enfin se détacher du corps et le fuir, comme dit Platon"[38], écrit Joubert en anticipant Proust. La conscience de la discontinuité le mène vers une philosophie idéaliste platonicienne qui met au premier plan la domination de l'esprit sur la matière. Pour lui, l'homme est "un esprit revêtu d'un corps"[39]. Derrière l'apparence barriolée et trompeuse du monde sensible, se cache une essence unique et immuable qu'il s'efforce de capter par des mots qui ne décrivent pas "l'objet vu", mais "l'objet pensé"[40], en anticipant ce qu'on appellera le réalisme subjectif. Il constate que dans la vie quotidienne la sagesse est plus importante que la vérité: "'Chercher la vérité.' Oui s'il ne s'agit que de savoir: mais s'il s'agit de vivre? Alors, la sagesse vaut mieux"[41]. Il est, néanmoins, orienté surtout vers l'activité de la pensée, qui cherche une verité éternelle, cachée derrière l'instabilité du monde visible.

---

[35] Montesquieu, *Oeuvres complètes*, p. 1303. Noté dans le *Livre bleu (citations)*.
[36] Maurice Barrès, *Mes Cahiers*, VII, Paris, Plon, p. 295.
[37] *Pensées et lettres*, p. 228.
[38] *Ibid.*, p. 47.
[39] *Ibid.*, p. 45.
[40] *Ibid.*, p. 195.
[41] *Ibid.*, p. 110.

Andritch lui aussi a tendance à s'éloigner de la vie ordinaire. Il considère qu'il faut vivre dans le présent et que le retour dans le passé éloigne de la réalité, mais qu'on peut donner un sens à la vie si on la considère avec une certaine distance, dans la solitude qu'il appelle "la vraie patrie de ma conscience"[42]. Un des instruments de cet éloignement, pour lui aussi, c'est la mémoire. Dans ses essais, il parle des moments de plénitude où "les souvenirs ont la force de la vie, et la vie [...] la couleur des souvenirs" et où "la balance de l'existence et de l'inexistence reste tranquille, dans un équilibre parfait"[43], des moments où on a l'impression de sortir hors du temps et vaincre provisoirement la fugacité par la mémoire affective qui ressuscite les événements oubliés. Aussi fut-il attiré par l'idée proustienne du souvenir comme d'une possibilité d'abolir le temps, d'un souvenir spontané qui n'est pas le résultat de l'effort intellectuel, l'idée qu'il évoque dans le *Livre vert*. Mais, tandis que Joubert et Proust cherchent l'essence, en restant dans le domaine de l'expérience personnelle, Andritch cherche les vérités universelles et se réfère à la mémoire collective. La magie du souvenir ne semble pas lui rendre le monde perdu de son passé individuel, mais plutôt lui présente "les siècles qui sont en dehors de toute mesure et de toute raison", et qu'il veut évoquer dans ses oeuvres. Dans *Signes au bord du chemin*, il dit qu'on découvre plus facilement les vérités générales dans le passé, qui seul peut incarner "l'image de quelque chose de stable et d'achevé", que dans le présent qui est "toujours en mouvement, en contradictions et en mutations"[44]. Cette connaissance n'exclut pas l'idée qu'il pourrait y avoir "un endroit" où "la vérité nue et définitive se mette enfin à briller de tout son éclat"[45], mais cette idée est toujours suivie de la conscience que cet endroit est inaccessible à l'esprit de l'homme. Aussi "notre courage, notre grandeur et notre sagesse d'hommes" réside-t-elle dans notre effort renouvelé de nous approcher le plus possible de cette vérité absolue, mais aussi de vivre avec notre vérité humaine incomplète et imparfaite, "tant que nous sommes en ce monde, et que nous sommes contraints de nous y soumettre"[46].

L'abolition de l'antinomie entre la pensée et l'action, entre la conscience et la durée, entre la vie et la pensée, se présente pour Joubert et pour Andritch sur le plan de la création littéraire guidée par le principe classiciste de la maîtrise des émotions. La parole de Joubert est suscitée par la mémoire qui éloigne le sujet parlant du présent et le fait revenir dans le passé, que sa pensée transforme et auquel elle donne du sens, en gardant ce qui est essentiel, éternel, et en trouvant la forme la plus appropriée dans le discours fragmentaire des maximes qui sont, selon lui, "l'expression exacte et noble d'une vérité importante et incontestable" et qui "sont

[42] *Signes au bord du chemin*, p. 13.
[43] Ivo Andritch, *Istorija i legenda*, Udrujeni izdavani, 1976, p. 66.
[44] *Signes au bord du chemin*, p. 166.
[45] *Ibid.*, p. 140.
[46] *Ibid.*

à l'intelligence ce que les lois sont aux actions", "le fil dans le labyrinthe, la boussole pendant la nuit"[47]. Les maximes de Joubert ne naissent pas d'un coup, sans préparation, mais après un long travail dont le résultat est une suite de versions successives, qui figurent dans plusieurs cahiers. La mise en ordre, dans le chaos, des émotions et des impressions, se déroule par le perfectionnement stylistique qui donne aux pensées une clarté et une transparence cristallines. "Ce n'est pas ma phrase que je polis, mais mon idée. Je m'arrête jusqu'à ce que la goutte de lumière dont j'ai besoin soit formée et tombe de ma plume"[48], dit Joubert.

Il semble que ces mots ont laissé une forte impression sur Ivo Andritch qui y revient à plusieures reprises. Il les cite d'abord, partiellement, dans le *Cahier à la couverture brune*, ensuite, complètement, dans le *Livre vert*, pour les introduire à la fin dans ses propres réflexions sur le style et la langue. Leur répétition dans plusieurs variantes dessine le processus du perfectionnement stylistique de la pensée d'Andritch lui-même, une approche lente et jamais terminée de cette perfection que nous n'atteindrons jamais, et qui doit être sans cesse devant nos yeux comme notre objectif. D'autre part, ces mots apparaissent aussi comme l'expression de l'idée de l'union du contenu et de la forme, de la pensée et de l'expression, idée qui fait entrer Ivo Andritch dans les courants de la pensée littéraire moderne. Nous citons tout le fragment:

"L'aspiration à la perfection de la forme de l'expression est pour nous au service du contenu. Et bien faire ce service, c'est-à-dire exprimer clairement sa pensée ou son émotion, nous ne le pouvons qu'après avoir maîtrisé la langue que nous utilisons et l'expression stylistique de cette langue. Aussi avait-il raison cet écrivain qui a répondu lorsqu'on lui avait reproché de travailler lentement et de polir trop sa phrase: 'Ce n'est pas ma phrase que je polis, mais mon idée'"[49].

Cet emploi de Joubert résume en quelque sorte le rapport d'Ivo Andritch à cet auteur, rapport qui est à la fois acceptation et prise de distance, c'est-à-dire l'adaptation de ses pensées à ses propres intentions et leur introduction dans le contexte de sa propre pensée. Andritch reconnaît dans Joubert sa propre préoccupation du problème de l'écriture, sa propre conception de l'oeuvre comme fruit d'un long mûrissement, d'une épuration de l'expérience et de la pensée, issue d'une expression harmonieuse, parfaite, dont le représentant typique est Flaubert qui a, lui aussi, sa place dans les cahiers d'Ivo Andritch, et auquel se rattache Marguerite Yourcenar quand elle plaide, dans les notes qui figurent à la fin des *Mémoires d'Hadrien*, pour la correction et la "retouche" du texte écrit ("Faire de son mieux. Refaire. Retoucher imperceptiblement encore cette retouche")[50]. Andritch a copié

[47] *Pensées et lettres*, p. 99.
[48] *Ibid.*, p. 43.
[49] Ivo Andritch, "Nechto o stilu i jeziku", in: *Istorija i legenda*, p. 41–42.
[50] Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, 1974, p. 345.

plusieurs autres fragments de Joubert qui le confirment. La plupart sont ceux qui expriment le rapport à la création littéraire[51].

Cependant, cette quête aboutit pour Joubert et pour Andritch à des résultats différents. Pour l'un et pour l'autre, la vérité apparaît comme une lumière qui éclaire plus souvent les poètes que les philosophes: "La vérité est pour l'esprit précisément ce que la lumière est pour les yeux"[52], dit Joubert. Et, plus loin, nous lisons: "Une seule chose dans la poésie ne peut pas lui être dérobée, c'est sa lumière continue"[53]. Ces mots renvoient à l'identification aristotélienne de la poésie et de la vérité, qui fait l'objet d'un autre fragment, qu'Andritch a noté dans le *Livre vert:* "Voulez-vous connaître le mécanisme de la pensée, et ses effets? Lisez les poètes. Voulez-vous connaître la morale, la politique? Lisez les poètes. Ce qui vous plaît chez eux, approfondissez-le: c'est vrai. Ils doivent être la grande étude du philosophe qui veut connaître les hommes"[54]. Car, comme le dit Joubert un peu plus loin, et Andritch le note, "en cherchant le beau, ils rencontrent plus de vérités que les philosophes n'en trouvent en cherchant le vrai"[55]. Mais, cette vérité est pour Joubert un éclair momentané, une "goutte de lumière" qui reste séparée des autres moments brillants. Joubert déclare qu'il voudrait que ses pensées se succèdent dans un livre comme des étoiles au ciel, avec ordre, avec harmonie, mais par intervalles, sans se toucher, sans se mêler. La vérité se disperse en gouttes de lumières que sont les maximes de Joubert, le résultat imparfait d'une quête de la perfection à travers la création littéraire, de cette "maudite ambition de mettre tout un livre dans une page, toute une page dans une phrase, et cette phrase dans un mot"[56] qui tourmentera aussi d'autres écrivains français. La discontinuité de l'énoncé joubertien correspond à la discontinuité da sa pensée qui jaillit par intervalles. Incapable d'un effort prolongé, plus propre "à semer" qu'"à bâtir et à fonder"[57], il saisit les moments brillants de sa pensée et de son expérience, sans essayer d'en faire une construction littéraire qui les joindrait en un ensemble et dépasserait la discontinuité. "Je suis comme une harpe éolienne, qui rend quelques beaux sons, mais qui n'exécute aucun air. Aucun vent constant n'a soufflé sur moi"[58].

Pour Andritch pourtant la discontinuité constitue une des marques principales de sa vision du monde et de l'homme, mais elle n'est pas la caractéristique de son

[51] "Les meilleurs temps littéraires ont toujours été ceux où les auteurs ont pesé et compté leurs mots." (*Pensées et lettres*, p. 199); "L'art est de cacher l'art." (*Ibid.*, 86, copiés dans le *Cahier vert*. "Je suis ménager de mon encre..." (Joubert, Correspondance, 20), Copié dans le *Livre bleu*.

[52] *Pensées et lettres*, p. 111.

[53] *Ibid.*, p. 169.

[54] *Ibid.*, p. 168.

[55] *Ibid.*

[56] *Ibid.*, p. 42.

[57] *Ibid.*, p. 39.

[58] *Ibid.*, p. 40.

écriture, elle n'est qu'une étape dans le processus de la création littéraire, qui est son dépassement. C'est peut-être une des raisons pour lesquelles il exprime une certaine réserve par rapport aux maximes, et le discours fragmentaire des *Signes au bord du chemin* n'est qu'un aspect de son oeuvre littéraire où la place principale est accordée aux romans et aux contes. Aussi ne présente-t-il pas sa conscience comme une suite discontinue de gouttes de lumières, mais comme "une épée de lumière" qui est "plantée" à travers l'univers infini[59] et sa pensée créatrice comme un pont brillant par lequel il veut lier différents points dans l'espace et différents moments dans le temps, pour arriver, "par les abîmes du non sens et de l'inconscience", au "pays de la vie et de la réalité"[60].

C'est ainsi que la lecture de Joubert par Ivo Andritch confirme la constatation de Proust que "les écrivains que nous admirons ne peuvent pas nous servir de guides, puisque nous possédons en nous, comme l'aiguille aimantée ou le pigeon voyageur, le sens de notre orientation", mais que, quand nous jetons un coup d'œil "sur une page que nous ne connaissions pas de Joubert ou d'Emerson, les réminiscences anticipées que nous y trouvons de la même idée, de la même sensation, du même effort d'art que nous exprimons en ce moment, nous font plaisir comme d'aimables poteaux indicateurs qui nous montrent que nous ne nous sommes pas trompés"[61]. Andritch lui-même exprime une idée semblable dans *Signes au bord du chemin*, en disant qu'à la lecture des bons écrivains "des miracles se produisent sous nos yeux" car nous découvrons que quelqu'un d'autre a vu et ressenti de la même façon la "pensée qui nous a tant de fois effleurés" et "nous restons méditatifs devant cette phrase, reconnaissants et heureux" comme si nous avions obtenu "le don le plus extraordinaire que la lecture puisse offrir à quelqu'un"[62]. Et ce "don" pour Andritch, c'est que "nous avons compris qu'en fait nous ne sommes jamais seuls" et que "nous sommes liés aux autres êtres par des liens multiples et secrets que nous ne soupçonnons même pas, et que 'notre' auteur nous révèle"[63]. Les *Pensées* de Joubert sont pour lui un appui dans sa propre quête de la sagesse, qui se déroule à travers son écriture, la possibilité de confirmer les résultats de son expérience à travers les rencontres avec les autres auteurs, mais aussi d'agrandir la portée de ces pensées, en les considérant dans le miroir de ces propres préoccupations. Dans ce miroir non seulement elles se reflètent, mais aussi, et encore plus, elles se transforment, en perdant leur sens premier pour devenir l'expression de l'expérience spirituelle d'Andritch lui-même, tout en gardant certaines connotations originelles qui enrichissent cette expérience de nouvelles significations.

---

[59] *Signes au bord du chemin*, p. 13.
[60] Ivo Andritch, *Istorija i legenda*, Sarajevo, 1976, p. 59.
[61] Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard (Ed. de la Pléiade), 1971, p. 311.
[62] *Ibid.*, p. 140–141.
[63] *Ibid.*, Cf. aussi p. 174.

Les 'manuscrits scéniques' de Beckett et la cohérence de son écriture dramatique

Dina MANTCHEVA
Université de Sofia

Tous les critiques qui se sont penchés sur l'œuvre théâtrale de Samuel Beckett sont unanimes à relever la cohérence thématique de ses pièces et leurs divergences structurelles[1]. En effet, les textes dramatiques de Beckett écrits en l'espace de trente ans, posent toujours les mêmes problèmes: l'échec des efforts humains, la difficulté et la souffrance de vivre, la fin qui ne vient jamais. Cependant, si les pièces majeures, *En attendant Godot* (1952), *Fin de Partie* (1957), *La dernière Bande* (1959), *Oh les beaux jours* (1963), sont plus dynamiques et dramatiques, quoique basées sur une seule situation répétitive, les dramaticules concis, *Cette fois* (1976), *Solo*, *Berceuse*, *L'Impromptu d'Ohio*, *Catastrophe* (1982), *Quoi où* (1983) sont absolument statiques et plutôt narratifs.

Suivant l'idée communément admise par la critique[2] Beckett prépare sa dernière écriture à partir de *Comédie* (1964). Et pourtant, l'auteur irlandais n'oublie jamais ses premières oeuvres théâtrales. Tout en poursuivant son itinéraire dramatique, il continue à réfléchir sur ses grandes pièces du début de sa carrière scénique. Cependant, cette méditation est assez particulière. Le dramaturge ne s'attaque jamais à ses textes une fois publiés, mais il les complète de mises en scène originales qui enrichissent leur interprétation initiale.

---

1 LYONS, Charles: *Samuel Beckett*, New York, Grove Press, 1983.
ENGELBERTS, Matthijs: «Quelques thèses sur la narration et le théâtre chez Beckett» in *Lectures de Beckett, Textes réunis par Michèle Touret*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1998, p. 55–65.
ACHESON, James (ed.): *Beckett's later Drama and Fiction, Text's for Company*, London, McMillan Press, 1987.

2 JACQART, Emmanuel: *Le Théâtre de dérision: Beckett, Ionesco, Adamov*, Nouv. éd. rev. et augm., Paris, Gallimard, 1998.
ROJTMAN, Betty: *Forme et signification dans le théâtre de Beckett*, Paris, Nizet, 1987.

Les carnets de notes, un manuscrit particulier

Depuis le milieu des années soixante jusqu'en 1984, Beckett élargit ses occupations dramatiques et littéraires par une autre activité, celle de metteur en scène. Sur les seize représentations théâtrales qu'il fait de ses propres oeuvres dramatiques[3], dix portent sur ses quatre premières pièces. Cependant, ces productions scéniques ne reprennent jamais l'œuvre imprimée dans son intégralité. Elles apportent plusieurs changements tant au niveau verbal que paraverbal. Le texte dramatique y est parfois raccourci, de nouvelles didascalies concernant le décor et les accessoires, l'aspect et le comportement scénique des personnages y sont ajoutées.

Dans ses nombreux carnets de notes que l'auteur irlandais n'a jamais publiés, il a minutieusement signalé toutes les modifications introduites dans ses drames en vue de leur réalisation scénique. De cette façon, ses cahiers de mise en scène, rappellent un manuscrit particulier, car ils contiennent la gestation et l'élaboration de la version définitive des pièces. Cependant, à la différence du manuscrit traditionnel, ceux-ci ne précèdent pas, mais poursuivent les textes publiés. Ils transposent l'écriture dramatique sur scène en lui conférant un caractère nouveau et illustrent bien l'idée de Beckett selon laquelle "l'œuvre dramatique est une forme en mouvement"[4]. Et ce mouvement implique aussi bien les conditions spécifiques du spectacle, que l'évolution esthétique et dramatique de l'auteur lui-même.

Ainsi, l'écrivain-metteur en scène, prend-t-il en considération d'une part les circonstances concrètes liées à la réalisation d'une pièce: la présence scénique et l'apparence physique des comédiens, les moyens techniques disponibles et les problèmes pratiques immédiats concernant l'aire de jeu. D'autre part, lorsqu'il s'agit de la traduction d'une pièce, il examine attentivement la version proposée et finit parfois même par corriger son propre texte anglais à partir de celle-ci[5].

Dans ce sens Beckett précise qu'il aborde ses drames comme s'ils étaient des œuvres étrangères et les étudie minutieusement[6].

La distance de plus en plus grande qui sépare la publication des pièces ma-

---

[3] Voir la liste complète des réalisations théâtrales de Beckett de ses propres pièces dans l'article de KNOWLSON, James: «Samuel Beckett metteur en scène: ses carnets de notes de mise en scène et l'interprétation critique de son œuvre théâtrale» in *Lectures de Beckett*, *op. cit.*, p. 70.

[4] MAROWITZ, Charles: "Paris Long", *Encore*, mars, 1962.

[5] Sur la mise en scène de la pièce *En attendant Godot* traduite en allemand (Berlin, 1975) voir les ouvrages suivants:
COHN, Ruby: "Godot" par Beckett à Berlin" in *Travail théâtral*, N XX, été, 1975, p. 124–128.
COHN, Ruby: *Just Play, Beckett's Theatre*, Princeton, Princeton UP, 1980, p. 236.
GARFORTH, Julian, A.: "Un Godot trilingue" in *Samuel Beckett Today/Beckett aujourd'hui*, N 5, 1996, p. 155–175.

[6] HÜBNER, Alfred: "Samuel Beckett inszeniert *Glückliche Tage*", *Probenprotokoll von Alfred Hübner, Fotos von Horst Güldemeister*, Francfort, Suhrkamp, 1976, p. 10.

jeures de leurs représentations théâtrales, entamée par l'auteur irlandais, explique un autre fait intéressant dans leurs réalisations concrètes. Les mises en scène successives d'un même texte ne sont jamais identiques. Elles contiennent un certain nombre de changements plus ou moins considérables qui témoignent de l'expérience personnelle de leur créateur et révèlent son effort constant de trouver la forme scénique la plus adéquate au contenu de la pièce en question. On note à ce propos les deux productions relativement différentes d'*En attendant Godot* à Berlin (1975) et au Festival d'Adélaïde (1984)[7] en Australie, de *La Dernière Bande* à Berlin (1969, 1977) et à Paris (1970, 1975), de *Fin de partie* à Berlin (1967) et à Londres (1980), de *Oh les beaux jours* à Berlin (1971) et à Londres (1979)[8].

Les notes de travail, en tant que manuscrit théâtral spécifique, sont assez hétérogènes. Elles contiennent trois parties plus ou moins distinctes – ***métatextuelle*** (les commentaires de l'auteur sur les pièces, ses remarques sur l'intrigue et les personnages), ***scénico-technique*** (le travail même de Beckett comme metteur en scène) et ***textuelle*** (les remaniements apportés dans les drames en vue de leurs représentations scéniques concrètes). Ces trois niveaux feront l'objet de notre analyse, dans le but de montrerle rapport entre les formes scéniques des grandes pièces conçues par l'écrivain irlandais et ses dramaticules concis.

Le niveau métatextuel

Par rapport à l'ensemble des carnets de notes, ***la partie métatextuelle*** est la plus limitée. Cependant, elle n'y est pas la moins importante. Comme il est notoire, Beckett a refusé pendant toute sa vie de donner des interviews, de faire des commentaires sur ses textes et même de répondre à certaines questions précises que les metteurs en scène, les acteurs, les critiques ou même les spectateurs lui ont posées. À la différence de la plupart des écrivains modernes qui se sont longuement exprimés sur leurs propres œuvres, l'auteur irlandais n'a jamais accompagné ses créations dramatiques de théories esthétiques. Dans ce sens, la partie méta-

[7] Il s'agit d'une mise en scène faite par Walter Asmus (Compagnie théâtrale de San Quentin), revue et complétée par Beckett à Londres pour le Festival d'Adélaïde (Australie).

[8] Les carnets de notes (Archives Beckett, Bibliothèque de Reading, Grande Bretagne) se rapportent aux mises en scène suivantes réalisée par Beckett:
En attendant Godot (Schiller Theater Werkstatt, Berlin, 1975),
Fin de Partie (Schiller Theater Werkstatt, Berlin, 1967; Compagnie théâtrale de San Quentin, Londres, 1980),
Oh les beaux jours (Schiller Theater Werkstatt, Berlin, 1971, Londres, 1979),
La Dernière Bande (Schiller Theater Werkstatt, Berlin, 1969).
Quant aux mises en scène réalisées par Beckett de *La dernière bande* (Théâtre Récamier, Paris, 1970; Théâtre d'Orsay, Paris, 1975; Akademie der Kunste, Berlin, 1977), nous nous appuyons essentiellement sur les témoignages des comédiens et des metteurs en scène qui y ont participé, ainsi que sur les archives photographiques des théâtres à Paris.

textuelle est encore plus précieuse pour tout chercheur. Elle contient certaines remarques que Beckett fait en lisant ses propres textes et contribue à la meilleure compréhension des derniers.

Ainsi, l'auteur irlandais y renforce-t-il l'aspect universel de ses personnages pour mettre l'accent sur leur appartenance au genre humain. Cette tendance à créer des individus abstraits se retrouve encore dans la version publiée des pièces. Les protagonistes y sont conçus en dehors de tout contexte social, historique ou économique concret et revêtent un caractère général. Mais, dans le même temps, ils sauvegardent encore des bribes d'une certaine individualité grâce aux noms propres qui les désignent. En revanche, les variantes scéniques des drames éliminent justement ces quelques traits particuliers des individus pour insister sur leur image globale. Dans les notes de mise en scène de la pièce *En attendant Godot* (Berlin, 1975), Vladimir et Estragon semblent synthétiser les deux tempéraments humains fondamentaux. Ils y sont définis comme "deux forces dynamiques", dont l'un est "apathique", tandis que l'autre est "nerveux"[9].

Les personnages dans les derniers ouvrages dramatiques de Beckett poursuivent et accentuent la tendance dans ses mises en scène à construire des êtres de plus en plus universels. Ce sont des protagonistes anonymes, dépourvus de toute trace individuelle, y compris de nom propre. Ils sont désignés soit par un nom générique, soit par la fonction qu'ils assument sur le plateau, soit par des prénoms phonétiquement similaires: Femme (*Berceuse*), Récitant (*Solo*), Entendeur, Lecteur (*L'Impromptu d'Ohio*), Bam, Bem, Bim, Bom (*Quoi où*). Les personnages y sont "aussi ressemblants que possible". Ils sont couverts de longs manteaux noirs qui cachent leurs corps. Leurs cheveux blancs et leurs gestes presque identiques, renforcent leur similitude visuelle.

Le caractère abstrait des personnages dans les mises en scène de Beckett est accentué par l'ambiguïté de leurs rapports sur le plateau. Les remarques métatextuelles de l'auteur irlandais laissent planer l'incertitude, car ses phrases interrogatives sont dépourvues de réponse claire. Dans les carnets de travail de *Fin de Partie* (Berlin, 1967) les questions: "Clov remarque-t-il la sortie de Nagg? Et Hamm?", sont suivies d'un commentaire flou: "Quelquefois à cheval" et "Qui sait"[10]. On pourrait interpréter ces interrogations dépourvues d'explication nette comme une mise en relief implicite de la polysémie textuelle qui hante l'auteur irlandais.

L'ambiguité recherchée de Beckett dans son travail scénique, n'est pas sans penser à celle de ses derniers ouvrages où elle devient le principe structurel fondamental. Ainsi les propos répétitifs émis par la voix enregistrée de la Femme que

[9] BECKETT, Samuel: *En Attendant Godot*, Reading University Library, ms. 1396/4/4, p. 5.

[10] SOLOV, Sandra: "Les notes de mise en scène pour *Fin de partie*" in *Revue d'Esthétique théâtrale*, numéro spécial hors série, *Samuel Beckett*, éd. par Pierre Chabert, Toulouse, Privat, 1986, p. 298.

celle-ci écoute assise dans la berceuse en ouvrant et refermant régulièrement ses yeux, pourraient être interprétés comme l'image de ses souvenirs obsédants, mais aussi comme celle de ses rêves similaires qui n'en finissent pas. Le titre même de la pièce, *Berceuse* insiste sur cette lecture multiple. L'image de la berceuse qui balance doucement l'héroïne confère un caractère répétitif à ses souvenirs qui l'endorment et se situent à mi-chemin entre le rêve et la réalité.

Et ce n'est pas un hasard si l'ambiguité en tant que principe esthétique est formulée à deux reprises dans les dramaticules de Beckett. Alors que le protagoniste de *Catastrophe* s'exclame: "Quelle idée cette manie d'explicitation"[11], celui de *Quoi où* finit par conclure: "Comprenne qui pourra"[12].

La partie technico-scénique

Si le niveau métatextuel dans les carnets de notes de Beckett illustre son évolution d'auteur dramatique, ***la partie technico-scénique*** y fait voir son expérience pratique et son travail concret de metteur en scène. Celui-ci comprend deux moments préparatoires bien distincts: l'articulation thématique du texte et sa vision instrumentale sur le plateau.

D'une part le dramaturge décompose ses drames en plusieurs centres sémantiques en fonction de leurs idées dominantes. Il note minutieusement les différents sujets qui organisent le discours des personnages et qui définissent la cohérence de leur parole. Ainsi *Fin de partie* (Berlin, 1967) est divisée en quatre grandes séquences, dont chacune est à son tour segmentée en un nombre de séries constitutives. À titre d'exemple, dans la première partie seule, l'auteur irlandais relève 15 fragments[13].

Cette manière presque mathématique d'aborder le texte qui cherche à relever les changements sémantiques minimaux, préfigure déjà la structuration spécifique des dramaticules. L'action fabulaire y est remplacée par l'alternance de segments courts et répétitifs, dont l'enchaînement thématique crée la signification de l'ensemble. *Cette fois* se présente comme le bilan particulier de la vie humaine au seuil de la mort. Le Souvenant, couché dans son lit y écoute les bribes d'une même voix, définies comme A, B et C[14]. Ces dernières viennent de trois côtés différents de la scène, et évoquent l'enfance, la jeunesse et la vieillesse du personnage.

D'autre part, la partie technico-scénique des carnets de notes revêt un caractère essentiellement instrumental. Elle contient un certain nombre de remarques

[11] BECKETT, Samuel: *Catastrophe et autres dramaticules*, Paris, Ed. De Minuit, 1986, p. 77.
[12] Idem, p. 98.
[13] SOLOV, Sandra: "Les notes de mise en scène pour *Fin de partie*" in *Revue d'Esthétique*, numéro spécial hors série, *op. cit.*, p. 291–301.
[14] BECKETT, Samuel: *Cette fois* in *Catastrophe et autres dramaticules*, *op. cit.*, p. 9.

précises liées à l'ordonnance même du spectacle. Y sont relevés sous différentes rubriques, le type particulier de l'éclairage scénique et sa durée précise, les entrées et les sorties des comédiens, le nombre de pas qu'ils doivent faire avant de prendre la parole. Les régies techniques sont complétées souvent de schémas et de croquis précisant la place exacte de tout élément sur l'aire de jeu. Les carnets de notes de Beckett annoncent déjà son esthétique du minimalisme, particulièrement caractéristique de ses dramaticules, où tout signe théâtral, même celui qui paraît apparemment superflu, est important du point de vue sémantique.

Les petits drames de l'auteur irlandais portent l'empreinte de ses notes instrumentales de praticien du théâtre. Non seulement y sont indiqués les différents mouvements scéniques et leur durée chronométrée (la montée de l'éclairage, les pauses discursives, le rythme que les personnages adoptent pour ouvrir et refermer les yeux, pour sourire et retrouver le sérieux), mais y sont introduits parfois même des schémas explicatifs concernant la structuration de la scène.

La pièce *Catastrophe* en est l'un des exemples probants. Elle semble poursuivre l'expérience technico-scénique de Beckett de manière particulière. La fable porte sur la répétition d'un monospectacle, pendant laquelle le Metteur en scène "met la dernière main au dernier tableau"[15] censé représenter un individu en catastrophe. Le sujet du texte se résume en une série de précisions visuelles concernant l'aspect physique et le comportement scénique de l'acteur, dans le but de lui conférer toute la valeur suggestive de son rôle de Protagoniste en détresse.

La partie textuelle et les principes structurels de la mise en scène

Si les remarques métatextuelles et technico-scéniques dans les carnets de notes de Beckett enrichissent l'interprétation de ses pièces, c'est à la partie textuelle que revient la plus grande importance. Elle apporte certains changements dans le discours verbal et didascalique de ses drames et contient les composantes sémantiques du spectacle.

Les mises en scène de Beckett suivent deux tendances fondamentales – la quête d'une unité visuelle maximale et le refus de mouvement dramatique.

Le plus souvent l'auteur irlandais organise ses spectacles autour d'une image dominante qui constitue leur noyau sémique et renforce leur cohérence scénique. Cette figure clef n'est jamais inventée. Elle est implicitement contenue dans le discours textuel des drames bien connus, mais sa visualisation sur le plateau lui confère une importance particulière qui influence à son tour la parole verbale. Les connotations métaphoriques de cette image privilégiée empruntée le plus souvent à la Bible ou à la mythologie grecque et orientale, renforcent le caractère universel des pièces et en font une parabole de l'existence humaine.

[15] Idem, p. 71.

La mise en scène d'*En attendant Godot* (Berlin, 1975) est structurée par la figure de la crucifixion[16] qui n'est pas sans rappeler les souffrances de Jésus Christ au Calvaire. Elle est suggérée par un certain nombre de signes visuels redondantsreprésentant des croix verticales et horizontales dont notamment: les mouvements cruciformes de Vladimir et Estragon au fond de la scène et leur disposition des deux côtés de l'arbre, les bras écartés des personnages, les corps allongés de Pozzo et Lucky après leur chute en forme de croix. Tous ces éléments complétifs signalés méticuleusement dans lemanuscrit scénique, modifient l'interprétation de la pièce proposée le plus souvent par la critique. La version scénique d'*En attendant Godot* ne met plus tellement l'accent sur l'acte même de l'attente. Elle fait plutôt voir l'image tragique de la condition humaine, montrée comme une Passion éternelle et irrémédiable.

En revanche, la mise en scène de *Oh les beaux jours* (Londres, 1979) est organisée par la métaphore visuelle de l'échec individuel. Celui-ci est suggéré par deux types de signifiants complétifs: les objets insolites qui ont perdu leur fonction instrumentale et l'image de l'envol brisé figurée par le jeu de la comédienne sur le plateau.

Les accessoires scéniques décrits dans les carnets de notes, se détachent sensiblement de ceux contenus dans les didascalies de la pièce écrite. Non seulement ils visualisent l'idée d'un monde en décomposition progressive, mais ils montrent les actes ratés de Winnie, obligée de s'en servir. Elle ne peut ni ajuster le miroir, ni y voir sa figure, puisqu'il a un manche trop long, tandis que sa surface réfléchissante est extrêmement petite. Les autres objets qui forment l'univers de l'héroïne ne sont pas moins inutiles. La lime à ongles est très longue et assez étroite, la brosse à dents a des soies rares, le parasol est à étoffe trop petite et à manche démésurément long. Quant à la figure de l'envol brisé, elle est évoquée par les mouvements des bras de Winnie, tels des ailes d'un oiseau, par son regard qui fixe le zénith, et par l'enfoncement continuel de la femme dans la terre. Les connotations intertextuelles de cette image ne sont pas sans rappeler une version inversée du mythe antique d'Icare. Alors que le récit hellénique met surtout l'accent sur l'image même du vol et sur l'individu enivré par sa capacité d'atteindre le soleil, jusqu'à en oublier ses ailes de cire, la lecture moderne insiste avant tout sur le rêve irréalisé et sur le tragique de l'envol brisé. Aussi l'héroïne y est-elle définie comme "un oiseau avec du mazut sur ses plumes"[17].

L'importance que Beckett accorde à l'image dominante dans ses spectacles, pourrait expliquer ses efforts constants de trouver la forme scénique la plus ex-

[16] COHN, Ruby: *Just Play: Beckett's Theatre, op. cit.*, p. 259–260.
KNOWLSON, James: «Samuel Beckett metteur en scène: ses carnets de notes de mise en scène et l'interprétation critique de son œuvre théâtrale» in *Lectures de Beckett, op. cit.*, p. 79-80.

[17] D'après l'explication de Beckett lui-même, cf. *Revue d'Esthétique*, numéro spécial hors série, *op. cit.*, p. 284.

plicite pour en constituer le noyau sémique. Voilà pourquoi, les mises en scène successives d'un texte ne reprennent presque jamais la même figure visuelle.

Les carnets de notes de *La Dernière bande* en 1969[18] mettent l'accent sur la philosophie gnostique du manichéisme, calquée sur le dualisme métaphorique de la lumière et de l'obscurité. Le spectacle ainsi construit, insiste sur l'incapacité de l'homme de s'orienter dans la vie, d'y déceler le bien et le mal pour reconstituer son harmonie initiale. La version scénique de la pièce est organisée sur le contraste tragique entre l'existence solitaire de Krapp dans sa turne obscure et son bonheur manqué, évoqué par les yeux clairs d'une femme qu'il n'oubliera jamais. En revanche, les mises en scène du même drame à Paris (1970, 1975) et à Berlin (1977), atténuent les effets contrastifs de la lumière et éliminent la juxtaposition trop accusée entre le passé et le présent. L'accent y porte essentiellement sur le dramatisme du personnage qui écoute avec intensité le magnétophone contenant les récits enregistrés de ses souvenirs. Cet objet mécanique devenu le seul interlocuteur du personnage, suggère son isolement du monde, sa solitude grandissante.

Les dramaticules de Beckett des années quatre-vingts, pareils aux versions scéniques de ses pièces majeures, sont structurés sur une seule image visuelle à connotations intertextuelles qui embrasse leur contenu fabulaire de manière particulière et renforce leur cohérence textuelle. Dans *l'Impromptu d'Ohio* les deux personnages, le Lecteur et l'Entendeur, assis face à face, dont l'un appuie sa tête de la main gauche, et l'autre de la main droite, rappellent l'homme et son double reflété dans un miroir. Le récit biographique à la troisième personne que le Lecteur lit, et que l'Entendeur écoute avec attentioncomme s'il y reconnaissait son propre passé, suggère de même l'image d'un miroir verbal qui reflète les deux individus. L'image visuelle et sonore du miroir et celle du dédoublement de chacun des deux interlocuteurs dans l'autre ne sont pas sans penser au récit mythique de Narcisse se contemplant dans l'eau. Ces allusions à l'histoire bien connue, semblent insister sur la solitude extrême de l'homme moderne, enfermé en lui-même, obsédé par ses propres problèmes, incapables d'entrer en contact avec ses semblables et d'établir des rapports avec eux. La tension suscitée par le texte découle de l'identification entre l'histoire racontée et l'image des deux personnages. En revanche, la projection du verbal sur le visuel et vice-versa qui devient l'un des principes structurels dans les dramaticules de Beckett, renvoie à son travail de metteur en scène.

Quant à la persistance d'une même image scénique tout au long du spectacle, elle est étroitement liée à l'objectif de Beckett de compresser ses oeuvres écrites, au point de les rendre maximalement statiques. Voilà pourquoi dans ses carnets de notes il tend à éliminer les traces infimes d'action scénique que ses pièces contiennent.

---

[18] Extrait du cahier de mise en scène de Samuel Beckett pour *Das Letze Bande* in *Revue d'Esthétique*, *op. cit.*, p. 329.

Le plus souvent l'auteur cherche à réduire les différences entre les scènes initiales et finales de ses spectacles. Comme les images inaugurales dans ses textes assument le rôle d'exposition, tandis que les séquences visuelles finales revêtent le statut de dénouement particulier, les similitudes extrêmes entre ces deux types de tableaux sur scène, créent l'impression de stagnation dramatique. Ainsi, les changements visuels indiqués dans les didascalies publiées de *La dernière bande* contiennent un certain dynamisme, quoique minimal. Alors qu'au début de la pièce Krapp est présenté immobile, assis à une petite table face au public, à la fin il écoute les paroles enregistrées au magnétophone et remue sans bruit ses lèvres, comme s'il poursuivait son monologue intérieur. Les objets qui l'entourent portent également l'empreinte d'un certain mouvement fabulaire. Dans la scène de clôture, un dictionnaire vient se joinde aux accessoires initiaux – les bobines, le magnétophone et le microphone. Il résume l'action dramatique de manière particulière en évoquant les efforts de Krapp de mieux déchiffrer les messages enregistrés. En revanche, dans la mise en scène de la pièce à Paris[19] (1975), le début du spectacle rejoint sa fin. Le personnage y est toujours immobile, assis à la même table vide. Ce n'est qu'après le commencement de la représentation que Krapp apporte du cagibi sombre le magnétophone et le microphone, les boîtes avec les bobines, pour les remettre après à leur place. Ce dispositif scénique lié à tout son passé, semble visualiser l'expression "sortir tout ce qui est caché de l'ombre de l'oubli"[20]. La mise en scène rappelle ainsi un rêve particulier ou un souvenir monologique et l'action dramatique y est sensiblement intériorisée.

L'attention que Beckett prête au statisme de ses spectacles est particulièrement évidente dans ses mises en scène successives d'une même pièce. Ainsi, dans la première version théâtrale d'*En attendant Godot* (Berlin, 1975), le début et la fin des deux actes suivent les didascalies textuelles dans l'œuvre publiée. Chacune des parties y commence au crépuscule et se termine sur le lever de la lune, englobant ainsi une durée de quelques heures. En revanche, dans la variante scénique du drame en 1984, les deux actes sauvegardent la même lumière scénique depuis le commencent jusqu'à la fin et le spectacle donne l'impression d'un temps figé qui ne progresse pas.

L'auteur irlandais renforce également le statisme de ses mises en scène par l'élimination des références à l'espace extrascénique, contenues dans ses pièces écrites. Dans la version théâtrale de *Fin de partie* en 1967, le récit de Clov décrivant le garçon qu'il aperçoit de la fenêtre, est supprimé. De cette façon l'idée d'une intrigue hypothétique extérieure est complètement écartée. La représentation de la pièce en 1980 réduit encore plus sensiblement les sorties de Clov de

[19] CHABERT, Pierre: «Samuel Beckett, metteur en scène ou répéter *La Dernière Bande* avec l'auteur» in *Revue d'Esthétique*, 1976/2-3, p. 224–248.

[20] Idem, p. 247.

la scène et raccourcit le trajet de ses déplacements. Le protagoniste fait parfois semblant de marcher, mais il reste "raide, ses genoux et ses reins endoloris"[21] ne lui permettent pas de bouger. L'éventuelle possibilité du personnage de quitter la chambre, perceptible dans la pièce écrite, est ainsi complètement rejetée dans sa version scénique.

Mais, si dans *Fin de partie* le protagoniste arrive parfois à sortir du plateau, bien qu'avec un grand effort, dans *La Dernière Bande* en 1975, Krapp est complètement coupé du monde. Le réduit qui motive ses sorties, n'est plus situé dans l'obscrutié de l'espace extrascénique, suivant les didascalies de la pièce. Dans le spectacle, le cagibi sombre est installé au sein même de la turne scénique[22]. De cette façon l'acteur, même quand il va y chercher quelque chose, reste toujours sur l'aire de jeu. Par cette scène enfermée et qui ne communique pas avec l'extérieur, Beckett montre le protagoniste prisonnier de sa situation, sans aucune perspective de s'en tirer.

En dernier lieu, les mouvements répétitifs et symétriques que les personnages effectuent sur scène, finissent par renforcer le statisme recherché dans les mises en scène de Beckett. Les trajets en rond ou en demi-cercle des comédiens et leurs gestes similaires, rappellent dans l'ensemble "ceux d'êtres enfermés dans une cage"[23]. Ces structures visuelles dont l'auteur enrichit ses spectacles, accentuent l'idée de manque d'issue dans l'existence humaine, formulée dès *Fin de partie:* "Vous êtes sur terre, c'est sans remède"[24].

Et pourtant, l'image de stagnation totale créée par les versions scéniques des pièces n'y exclut pas complètement l'idée de progression dramatique. Mais c'est un dynamisme de type nouveau, où "tout est atténué"[25] et "les mouvements sont de faible amplitude"[26]. Tout en éliminant la partie événementielle dans ses drames, Beckett y ajoute un nombre d'éléments à peine perceptibles qui rythment la parole et déclenchent son fonctionnement. Ce sont les sourires expressifs des personnages, leurs regards significatifs, la manière dont ils se serrent la main.

Le statisme de l'action scénique et l'esthétique du minimalisme mis en relief dans les spectacles de Beckett, sont repris et intensifiés dans ses dramaticules Non seulement les protagonistes n'y quittent plus la scène, mais ils sauvegardent dans

---

[21] BECKETT, Samuel: *Fin de partie*, R.U.L., ms. 1980, p. 21.

[22] CHABERT, Pierre: "Samuel Beckett metteur en scène ou répéter *La Dernière bande* avec l'auteur" in *Revue d'Esthétique*, 1976/2/3, p. 247.

[23] BECKETT, Samuel: *En attendant Godot* R.U.L., s 1396/4/3 (les notes pour le Schiller Theater, Berlin, 1975).

[24] BECKETT, Samuel: *Fin de Partie*, R.U.L., ms. 1980, p. 91.

[25] Explication donnée par Beckett lors des répétitions de *Fin de partie* en 1967 au Schiller Theater, Berlin.
Voir HAERDTER, Michael: "S. Beckett répète *Fin de partie*" in *Revue d'Esthétique*, numéro spécial hors série, *op. cit.*, p. 314.

[26] Idem.

l'ensemble la même place sur le plateau. La scène est vraiment devenue une cage pour la Femme assise dans une berceuse, pendant toute la durée du spectacle, pour le Récitant de *Solo*, enfermé dans sa chambre, pour l'Entendeur et le Lecteur, immobiles des deux côtés d'une table dans *L'Impormptu d'Ohio*. La reprise circulaire de l'action dans ces textes concis, est suggérée par des mouvements visuels et sonores infimes: le balancement mécanique de la berceuse, les tocs réguliers de l'Entendeur, qui coupent le récit du Lecteur en parties presque égales, les mouvements répétitifs et symétriques des personnages dans *Quoi où*.

La tendance à l'intériorisation de l'action entamée dans *La dernière bande*, devient l'un des piliers fabulaires dans les dramaticules. Ils se réduisent le plus souvent à des souvenirs qui reviennent toujours les mêmes (*Solo*, *L'Impromptu d'Ohio*), à des rêves similaires qui montent à la surface (*Cette fois*), à des monologues intérieurs elliptiques et répétitifs. (*Berceuse*). Les personnages, y écoutent ces récits sonores de leur passé, venus de l'extérieur et semblent s'y dédoubler. Mais, bien que dépourvus de parole, ils ne sont pas réduits en objets statiques, car ce sont eux-mêmes qui déclenchent et dirigent ces voix par leurs yeux ouverts ou fermés, par leur regard qui scrute le vide et même par leur respiration accélérée. Les dramaticules de Beckett font ainsi voir l'aboutissement de son écriture minimaliste, entamée dans ses premières pièces et réalisée en particulier dans leurs mises en scène.

Vers un genre nouveau

Les carnets de notes de Beckett modifient le genre de ses grandes pièces du début de son itinéraire dramatique, définies comme des farces tragiques. Les régies scéniques y atténuent sensiblement les éléments comiques ou ceux liés au cirque. Les personnages clownesques au nez violacé, au visage blanc et au costume farcesque y font place à des êtres âgés au physique indifférent, habillés souvent en gris ou en noir[27]. Les interprétations scéniques des drames majeurs faites par leur créateur dans les années soixante-dix et quatre-vingts, cherchent plutôt à suggérer "l'arrière-fond psychologique"[28] des protagonistes, leur fatigue, leur épuisement, leurs angoisses intérieures, leur conscience d'absence de perspective d'avenir. Comme le signale Walter Asmus, Godot en 1980 "était plus poétique que comique"[29].

Les versions scéniques des premières pièces ont également recours à des élé-

[27] KNOWLSON, James: "Beckett aujourd'hui Changements dans l'interprétation et recherches beckettiennes" in *Cahiers Renaud-Barrault*, 1985, N 110, p. 20.

[28] WALTER Asmus: "Réduire... Les deux mises en scène de Godot" in *Revue d'Esthétique*, numéro spécial hors série, *op. cit.*, p. 353.

[29] Idem.

ments empruntés à la musique et à la peinture qui accentuent le métissage des arts. Le rapport particulier entre le verbal et le paraverbal et le caractère répétitif des signes qui ponctuent les spectacles ne sont pas sans rappeler la partition musicale, basée sur l'alternance entre le rythme et les sons. La reprise simultanée ou successive d'un thème par des éléments visuels sur scène se rapproche tout particulièrement de la forme de canon.

Quant au pouvoir expressif de la peinture, elle n'est pas sous-estimée non plus dans les carnets de notes de l'écrivain – metteur en scène. Les remarques scéniques dans les cahiers de travail accordent une attention accrue aux nuances des couleurs, aux pantomimes visuelles, à la richesse des images plastiques. Tous ces signes visuels tendent à remplacer l'absence de cohérence syntagmatique dans la fable, par un nouveau type de cohésion, associative et paradigmatique, caractéristique du texte lyrique.

Le genre particulier des derniers dramaticules de Beckett s'avère ainsi préparé par les mises en scène de ses premières pièces. Le plus souvent le discours verbal y est presque dépourvu de sujet concret et le langage se réduit à un commentaire détaillé des signes visuels et sonores de l'espace. Les personnages y retracent en détail le lieu où ils se trouvent, la lumière qui les éclaire, la position qu'ils occupent. La voix enregistrée de la Femme décrit la berceuse dans laquelle elle est assise, la couleur de la robe qu'elle porte. Le Récitant de *Solo* dépeint minutieusement la chambre qu'il habite, la faible lumière du lampadaire à pétrole, la fenêtre noire qui cache l'extérieur. D'une part, ces récits portent l'empreinte de la perception subjective qui les rapproche du texte lyrique. D'autre part, ces histoires composées souvent de phrases nominales à la troisième personne du singulier, se rapprochent de la forme discursive des indications scéniques. De cette façon, si la critique relève l'aspect essentiellement descriptif et pictural[30] des dramaticules, le principe même qui y structure le langage se retrouve déjà dans les versions scéniques des grandes pièces, faites par l'auteur lui-même.

Le rythme des derniers textes de Beckett, préparé de même par ses mises en scène n'est pas sans penser à la musique non plus. Non seulement les nuances de la lumière, les bruits et les autres signes minimaux y ponctuent le discours, mais la parole elle-même, débitée d'une seule haleine à cause du manque fréquent de ponctuation, rappelle la sonorité musicale.

---

[30] BLIN, Roger: «Conversations avec Lynda Poskine» in *Revue d'esthétique*, numéro spécial hors série, *op. cit.*, p. 164.
ABBOTT, Porter H.: « Samuel Beckett and the Arts of Time: Painting, Music, Narrative » in OPPENHEIM, Lois (ed.): *Samuel Beckett and the arts: Music, Visual Arts, and Non-Print Media*, Manufactured in the United States of America, 1999, p. 7-24.

Conclusion

Les carnets de travail de Beckett liés à la mise en scène de ses premières pièces s'avèrent un manuscrit spécifique qui concilie sa pratique théâtrale et son évolution esthétique et dramatique. Les nombreuses remarques scéniques que l'auteur y ajoute au fil des ans, constituent un chaînon important entre le début et la fin de sa carrière scénique. Elles jouent un rôle de redondance par rapport à ses pièces majeures qui apportent la notoriété à leur créateur et un rôle génétique par rapport à ses derniers dramaticules concis et elliptiques.

Les notes de travail de Beckett modifient sensiblement différents aspects dans ses textes publiés pendant les années cinquante-soixante. Les régies théâtrales renforcent l'expressivite visuelle de sa première écriture, accentuent sa forme stylisée et renforcent sa compression verbale. Les nombreuses versions scéniques des pièces majeures, faites par l'auteur lui-même, jalonnent son itinéraire dramatique et illustrent l'importance accrue des signes visuels dans ses créations destinées à la scène. Elles annoncent sa poétique du minimalisme, élaborée tout particulièrement dans ses dramaticules et assurent la cohérence de sa dramaturgie.

От нагона към превеждане до границите на интерпретацията

Ирена КРЪСТЕВА
Софийски университет

„Идеалният превод би следвало да позволи да се почувства присъствието на оригинала..."
(Стоян Атанасов, „Барт на български или за двусмисленото насилие")

Преводът е преди всичко средище на културен обмен, с други думи взаимодействие. „Превеждането установява контекст, който влиза във взаимодействие със съвкупност от други, повече или по-малко важни, предварително свързани контексти, известни или неизвестни на преводача, които обаче не покриват изцяло чуждата култура..."[1]. На второ място, като знак на нашата езикова епоха, имайки предвид, че XX векбезспорно е „векът на превода", преводът мисли самия себе си и се превръща в „саморефлексия", така както съвременната литература, например, се превръща в рефлексия за литературата. Преводът несъмнено е свързан с интерпретацията. Ето мнението на Хайдегер по този въпрос: „Всеки превод е сам по себе си интерпретация. [...] А интерпретацията на свой ред е само завършването на превода, който все още мълчи [...]. Съобразно същността си интерпретацията и преводът са едно и също нещо"[2]. Преводът е, както казва Антоан Берман „проява и пренос на буквата на творбата"[3], но и на нейния дух. И накрая, както твърди Южен Ванс в колективния труд *Ухото на другия*[4], преводът носи положителна енергия от типа на либидната. Благодарение на този „либиден" превод

---

1 Cordonnier, Jean-Louis, *Traduction et culture,* Hatier/Didier, Paris, 1995, p. 10–11.

2 Heidegger, Martin, *Les Cahiers de l'Herne*, cahier dirigé par Michel Haar, Paris, éd. de l'Herne, 1983, p. 456.

3 Berman, Antoine, „Critique, commentaire et traduction", in *Poésie*, No 37, 1986.

4 Vance, Eugène, «De la traduction au passé composé» in Claude Lévesque et Christie V. McDonald (dir.), *L'Oreille de l'autre*, Montréal, VLB, 1982, p. 179–187.

Танатос се превръща в Ерос, тоест застиналото мъртво тяло на оригиналния текст оживява в чуждия език.

Преводът е следователно едновременно езиков и афективен акт, културен и рефлексивен акт, комуникативен (с всички резерви, изразени от Валтер Бенямин в „Задачата на преводача“[5] и подети от теоретиците на превода, които следват бенямановата традиция, като Антоан Берман и Анри Мешоник) и рецептивен акт. Преводът е винаги амбивалентен: той е своеобразно любомразие (*hainamoration*) към превеждания текст, тоест към Другия, ако си послужим с лаканианската терминология. Що се отнася конкретно до мен и собствения ми преводачески опит, бих казала, че любовта ми обикновено е насочена към оригинала, докато „омразата“ засяга преди всичко майчиния ми език и всичките му несъвършенства и недостатъчности. И така, в преводаческия акт съжителстват два нагона: нагон към живота, свързан с оригиналната творба, която живее благодарение на превода (според Валтер Бенямин преводът осигурява славата на творбата[6]) и нагон към смъртта, свързан с желанието да се сломят, да се „убият“ съпротивите на собствения език.

Преводаческата дейност е едновременно съзнаван и несъзнаван процес. И тук ми се ще да припомня знаменитата фраза на Жак Лакан: „Несъзнаваното е структурирано като език“[7]. Преводачът на Джойс, Валери Ларбо, отбелязва в *Под покровителството на Свети Йероним*[8], че преводаческата работа съдържа нещо „сексуално“: желанието за превеждане. Именно това желание за превеждане, което прави преводача преводач, може да се назове според сполучливия израз на Антоан Берман „нагон към превеждане“ (*pulsion du traduire*[9]). Нагонът към превеждане винаги предпоставя съществуването на *друг* език, онтологически по-висш от родния. Нагонът към превеждане иска да преобразува майчиния език, противопоставяйки го на не-майчините и поради това винаги превъзхождащи го езици, които са „по-гъвкави“, „по-игриви“ или „по-чисти“. „Би могло да се каже, че метафизичният прицел на превода е лошото сюблимиране на преводаческия нагон, докато етическият прицел е неговото преодоляване. И действително, преводаческият нагон е психичното основание на етическия прицел, без което последният би бил само безсилен императив. Преводаческият мимесис е волю-неволю нагонов.

---

5 Benjamin, Walter, „La tâche du traducteur“, in *Oeuvres*, tome 1, tr. fr., Paris, Gallimard, 2000, p. 244–263.

6 *Ibid.*, p. 247.

7 Лакан произнася тази любима своя фраза в интервю от 1966 г. – Cf. Lapouge, Gilles, „Un psychanalyste s'explique“ in le *Figaro littéraire*, 1 décembre 1966. Тя ще бъде подета през 1972-1973 г. в неговия *Семинар XX. Още*. – Lacan, Jacques, *Le Séminaire*, livre XX, *Encore*, Paris, Le Seuil, 1975.

8 Larbaud, Valéry, *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 2001.

9 Berman, Antoine, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984, p. 21.

Но в същото време, той преодолява натиска, защото вече не иска именно това тайно разрушаване/преобразуване на майчиния език, желано от самия този език и метафизичния прицел. В представляваното от етическия прицел преодоляване се проявява друго желание: да се установи дяволско отношение между чуждия език и собствения език"[10].

Според Франц Розенцвайг „превеждането служи на двама господари"[11]. Докато първият е оригиналното произведение, неговият автор, чуждият език, то вторият е този, за когото е предназначена творбата, потенциалният читател и собственият език на този читател и разбира се на преводача. Същината на преводаческата етика се крие във верността към оригинала, в уважението към чуждостта на творбата, накратко: към Другия. От друга страна, имайки предвид, че не съществуват девствени езици и култури (несъзнавани въжделения на всеки преводач), преводачът трябва волю-неволю да вземе предвид актуалното състояние на езика, да черпи от всички негови регистри като се опитва да го обогатява с нови заемки и неологизми, без да се страхува да престъпи езиковите и културни обусловености. В крайна сметка, всеки преводач трябва да осъзнае съпротивата на собствената му култура към превода, упражняваното във всеки превод насилие над майчиния език, поради това, че, както отбелязва Антоан Берман в *Изпитанието на чуждото*[12] всяка култура би искала да бъде самодостатъчна, за да може да сияе над другите и да си присвои тяхното наследство. Като смислов и културен пренос преводът предполага едно изначално насилие. Но той, както отбелязва Стоян Атанасов, оставя също и липси, пропуски, отсъствия, „празнини": „Насиленият текст не е само предаден текст; той е пробит, разрушен, осакатен текст"[13].

Преводът има право и следва да разсъждава за себе си и за своето въздействие. Неслучайно, съвременни философи от ранга на Фуко и Дерида отбелязват, че като форма на знание поетиката на превеждането (сполучлив израз на Анри Мешоник[14], който замества традиционно използвания термин традуктология) може да бъде доближена до някои утвърдени през XX век дискурсивни форми като *археологията* на Мишел Фуко или *граматологията* на Жак Дерида. Макар и различни, тези три вида рефлексии се отнасят до вече отчленени от други области на познанието измерения, които те включват в собственото си поле на изследване и така обогатяват неговото

---

[10] *Ibid.*

[11] Rosenzweig, Franz, „L'Ecriture et Luther", in *L'écriture, le verbe et autres essais*, tr. fr., Paris, PUF, 1998, p. 55. („Die Schrift und Luther", in H. J. Stoerig, *Das Problem des Uebersezens*, Wissentschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1969).

[12] Berman, Antoine, *L'épreuve de l'étranger*, *op. cit.*

[13] Atanassov, Stoyan, „Barthes en bulgare ou la violence ambiguë", in *Violence et traduction*, Sofia, Sofita, 1995, p. 246.

[14] Мешоник озаглавява така една от най-добрите свои книги. – Meschonnic, Henri, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999.

съдържание, превръщат го в интердисциплинарно, разполагат го на границата на различни дисциплини, които често изглеждат доста отдалечени една от друга. Рефлексията на превода предполага проучването както на собственото пространство, така и на полетата на дисциплините, с които частично се припокрива: лингвистика, литература, рецептивна естетика, психоанализа и пр.)[15]. Тази рефлексия е своеобразно исторически и културно разположено утвърждаване, въпрос на оцеляване. Казано с други думи преводът винаги е датиран и подлежи на остаряване[16].

Преводът представлява своеобразен пренос: културен, смислов, афективен. Френската дума за пренос *transfert* произлиза от думата *transfertur* (пренасям, предавам). С *transfertur* е свързана и думата *translatio,* която означава преводаческата дейност във Франция до XVI век. През Средновековието, например, формулата *translatio imperii* набляга върху историческия аспект на преноса на Римската империя в създадената от Карл Велики империя, а формулата *translatio studii* – върху научния аспект на преноса на гръцката и римската наука в Париж[17]. Преводът е свързан исторически и с интерпретация. Думата *traduction* (превод) се появава във Франция в началото на XVI век като неологизъм, в резултат на превода на написания през XIV век трактат на италианския хуманист Леонардо Бруни *De Interpretatione recta*. Този термин измества употребяваните до този момент термини *interpretazio* (превод на гръцката дума *hermeneia*; както е известно, за устния превод се използва друга гръцка дума, *metaphora*) и *translazio* (английският език запазва думата *translation*). Добрата интерпретация става условие *sine qua non* за един почтен превод. Още през XIV век Леонардо Бруни отбелязва важността на интерпретацията за предаването на значението на текста, констатация потвърдена и от други хуманисти (напр. Еразъм Ротердамски), който вижда *съвършения превод* в абсолютното съвпадане на интерпретация и разбиране. Както споменах в началото, някои съвременни философи като Хайдегер също смятат, чеинтерпретация и превод са едно и също. Други, като немските роматици начело с Шлайермахер, *За различните методи на превеждане*[18], 1813 г., разграничават превода от интерпретацията. Лично аз мисля, че независимо от това, че е необходимо условие за осъществяването на добър

---

[15] Cf. Berman, Antoine, *L'épreuve de l'étranger, op. cit.*, p. 290-291.

[16] Проблемът за остаряването на превода винаги занимава през XX век доста теоретици на превода, от Валтер Бенямин – Cf. Benjamin, Walter, „La tâche du traducteur", *op. cit.*, p. 250, до Антоан Берман – Cf. Berman, Antoine, *L'épreuve de l'étranger, op. cit.*, p. 281.

[17] Cf. Curtius, Ernst Robert, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, PUF, 1956, p. 71.

[18] Schleiermacher, Friedrich, *Des différentes méthodes du traduire et autre texte*, tr. fr., Paris, Le Seuil, 1999 (*Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersezens*).

превод, интерпретацията трябва да спре в определена точка, да бъде ограничена и в никакъв случай да не се допуска залитането в коментар или преначисване на текста. (Тук говоря, разбира се, единствено за съвременни и изключвам класическите или други отдалечени във времето текстове, за които коментарът е абсолютно наложителен). Тази точка, в която интерпретациите отпадат и като единствен вариант остава само преводът, Жак Лакан назовава в своя V Семинар *Образуванията на несъзнаваното*[19] с тапицерския термин „точка на забождане" (*point de capiton*). Това е именно точката, в която означаващото забожда своето означавано, избрано измежду всички възможни като единственото адекватно. Така смисълът е „закарфичен", забит, фиксиран веднъж завинаги.

Понятието *граници на интерпретацията* принадлежи на Умберто Еко и е свързано с мярата[20]. Веднъж отделен от своя автор и от неговото намерение, както и от конкретните условия на неговото произвеждане и следователно от подразбиращия се референт, текстът започва да се рее в едно потенциално безкрайно пространство от възможни интерпретации. Вследствие на това нито един текст не може да бъде интерпретиран според утопията за един авторизиран, определен, изначален и краен смисъл. Еко твърди, че трябва да се придържаме към дефинирането на една своеобразна колебливост или неустойчиво равновесие между начинанието на интерпретиращия и верността към творбата. Да се каже, че един текст е потенциално безкраен, не означава, че всеки интерпретативен акт може да се увенчае с успех. Дори най-радикалният деконструктивизъм възприема идеята за съществуването на абсолютно неприемливи, лоши интерпретации (*mésinterprétations*). Очевидно е, че в светлината на „теорията" на Умберто Еко за *границите на интерпретацията* преводачът приема гледната точка на читателя. Функционирането на текста може да бъде обяснено като се отчете ролята на неговия получател (*destinataire*) в неговото разбиране, актуализиране, интерпретиране, както и начина, по който текстът предвижда неговото участие. В този смисъл изкованото от Ханс-Роберт Яус понятие *хоризонт на очакване* се определя като системата от психологически, културни и исторически очаквания на читателя, на реципиента (*récepteur*). *Границите на интерпретацията* неизбежно засягат проблематиката на рецептивната естетика. И затова, изхождайки от предпоставката за съществуването на няколко вида интерпретации, Еко разглежда интерпретацията от гледните точки, от хоризонтите на очакване на автора (*intentio auctoris*), на творбата (*intentio operis*) и на читателя (*intentio lectoris*). Според него класическият дебат възниква около два подхода: тър-

[19] Lacan, Jacques, *Le Séminaire*, livre V, *Les formations de l'inconscient*, Paris, Le Seuil, 1998.

[20] Cf. Eco, Umberto, „*Intentio Lectoris*. Notes sur la sémiotique de la réception", in *Les limites de l'interprétation*, tr. fr, Paris, Grasset, 1992.

сенето в текста на това какво е искал да каже авторът и търсенето в текста на това какво казва авторът независимо от неговите намерения, основавайки се било на текстовата свързаност, било на системите от значения на текста за читателя. И тук позицията на Еко е категорична: за да се интерпретира един текст трябва поне да се признае съществуването на буквален смисъл, от който да се изходи. Такава е и позицията на Бенямин в „Задачата на преводача", както и тази на Жан Болак в „Спиране върху смисъла"[21]: и единият и другият дават като пример за гениален буквален превод „чудовищния" превод, който Хьолдерлин прави на Софокъл и който преобръща наследените от XVII век представи за добър превод в стила на „красивите неверници"[22].

Семантичната интерпретация, наричана още наивно четене, се различава от критическата или *семиотична интерпретация*, която се опитва да обясни поради какви структурни основания текстът произвежда този или онзи смисъл. Включвайки се в дебата за значението на текста от позицията на читателя, Еко твърди, че херметико-символното четене на текста се осъществява по два начина: като се търси вложената от автора в текста смислова безкрайност и като се търси пренебрегната от автора смислова безкрайност. Еко засяга и едно друго разграничение, предложено от него още в *Lector in fabula*, между основаната единствено на текста интерпретация и употребата ѝ за извличане от текста на сведения за личния живот на неговия автор. Ясно е, че докато интерпретацията на текста покрива *intentio operis*, то употребата на текста се основава на *intentio lectoris*. Макар че допуска безкрайност от читателски предположения, Еко напомня, че те все пак трябва да бъдат проверени в текстовата свързаност, която не би удобрила случайните предположения. Но дори да не отрича по принцип съществуването на хипотеза, според която всяка интерпретация е недоразумение, лоша интерпретация, подобен подход изключва употребата на критически метаезик, понеже поради своята природа лошата интепрпретация не би могла да се свърже с никакъв определен текст. С други думи, текстът не би могъл да контролира собствените си лоши интерпретации. Това се отнася, разбира се, и за неговия автор, особено ако той вече не е между живите (тук естествено се изключват особените случаи на авторизирани преводи, при които живият автор, носител на езика на превода, може да го контролира).

Както вече споменах, Жан Болак също се занимава с проблемите на превода и интерпретацията в статията си „Спиране върху смисъла". Като познавателно средство, преводът засяга най-напред изходния *текст* в неговото различие и вероятна непреводимост и след това прицелния *език*. Той почива

---

[21] Bollak, Jean, „Arrêt sur le sens", in *L'âne*, avril-juin 1992, p. 40–46.

[22] Добре известно е, че френският писател Жил Менаж изковава метафоричния израз *Les Belles infidèles* към 1654 г., за да окачестви доста свободните преводи на антични текстове на Никола Перо д'Абланкур.

върху интерпретацията на изходния текст, която започва да „превежда" повече или по-малко изчерпателно този текст, без да изчерпва „мрежата от значения", която самият превод трудно изчерпва. Този вид предварителен превод, „пред-превод" (*avant-traduction*), каквато всъщност е интерпретацията, има за задача да ориентира превода и след изпълнението на тази задача, следва да се оттегли, да се заличи. В преводаческия акт работата по разбирането на изходния текст върви редом с работата по произвеждането на крайния (преведения) текст. Често, едва при завършването на сложния преводачески процес, преводачът си дава сметка, че смисълът, който през цялото време е смятал за точен, изобщо не е такъв. В търсенето на смисъла той неизбежно прибягва до препрочитане, коригиране, препревеждане – работни техники, които предполагат преформулиране на преведения текст. Така интерпретиращият превод се отдалечава, освобождава се от първичната интерпретация, отделя се от нея. Преводът започва да „живее" самостоятелно. Ето какво казва самия Болак по този въпрос: „Преводачът … внася собствената си референтна система. Новият смисъл не се *намира* в преобразуването, той не се измисля, а се налага срещу „първичния" текст, като си служи посвоему с него като с текстуалност, която се е установила по един начин, но може да бъде установена по друг начин в превода. Това е случай на отделяне, в което няма нищо произволно, нито неконтролируемо каквито и да бъдат начина на образуване или степента на оттделяне на първоначалния текст"[23].

Остава да се изясни още един важен въпрос: Кой всъщност е преводачът? Каква е неговата задача? Ще цитирам дефинициите, които Антоан Берман предлага в статията си „От превод към предаване" и в книгата *Изпитанието на чуждото*: „Преводачът е преди всичко същество, чиято задача е да пренесе текст от един език в друг. След това, преводачът е същество, чиято задача е да пренесе един текст с дефинирана собственост... Той трябва да „съобщи" текста на един индивид или общност, които символично или юридически погледнато са неговите автори или собственици"[24]. „Преводачът „трябва да се подложи на анализа", да набележи системите на деформация, които застрашават неговата практическа дейност и действат несъзнателно на равнището на езиковите му и литературни избори. Тези системи произхождат едновременно от логическите, идеологическите, литературните и психичните регистри на преводача"[25]. Всеки преводач е изпитал върху себе си страховитата реалност на несъзнаваното, проявяващо се в лапсуси, нонсенси, зле разчетени думи, неволни пропуски.

За да илюстрирам казаното дотук, ще дам един пример, свързан с начал-

---

[23] Bollak, Jean, „Arrêt sur le sens", *op. cit.*, p. 46.

[24] Berman, Antoine, „De la traduction à la translation", in *Traduction et culture(s), TTR, Etudes sur le textes et ses transformations*, vol. 1, nº 1, 1er semestre 1988, p. 38.

[25] Berman, Antoine, *L'épreuve de l'étranger, op. cit.*, p. 19.

ните преводачески проекти, осъществени в България в епохата на Възраждането. Става дума за първия превод от френски език, публикуван в България през 1836 г. Парадоксалното в него е, че оригиналният език на творбата не е френският, а английският (американски) език: *Richard Saunders*, наречен още *Poor Richard* (псевдоним на Бенджамин Франклин), чието френско заглавие е *La science du bonhomme Richard ou Moyen facile de payer des impôts*. Българският превод излиза под заглавието *Мудрост добраго Рихарда* и е дело на Гаврил Кръстевич. Ето някои от особеностите на този превод:преводачът има оскъдни познания по френски език, който изучава само шест месецапреди да се заеме с превеждането на творбата; българският превод е по-близък до английския оригинал, отколкото до френския текст. Имам две хипотези за тези странни явления: действието на несъзнаваното или по-голямата прилика между българската и американската публика, далеч от френската изтънченост от онова време. Странностите не свършват дотук. Кръстевич споделя в предговора, че е бил подтикнат за начинанието си от патриотични подбуди; че е търсил яснотата и съвършенството; че е използвал разговорния език, тоест женския език, че е помолил своя учител Райно Попович да редактира текста и че е против побългаряването на текста, което би го направило неузнаваем. Побългаряването е едновременно основен проблем и подход на преводаческата дейност в епохата на Възраждането, но също и своеобразна реакция против чуждото влияние във времето на борба за независима Църква, оспорване на османското владичество, образуване на нацията, утвърждаване на българския език, формиране на читателския вкус. Във Франция от XVII век се наблюдава същото явление на пофренчване на превежданите текстове съобразно с добрия френски вкус, познато под името „красивите неверници“[26].

За да завърша, ще се върна към въпроса за преводача или по-точно за неговия подпис. Коментирайки есето на Валтер Бенямин „За езика изобщо и за човешкия език“[27] от 1916 г., преведено на френски от Морис дьо Гандияк, Жак Дерида пише, че всеки преводач е в правото си да говори за превода. От примера с биографията на Франклин става ясно, че това правят и българските преводачи. „Защото ако структурата на оригинала е белязана от изискването да бъде преведена (така мисли не само Дерида, но и Борхес, а да не говорим за немските романтици – бел. е моя), то установявайки закона, оригиналът започва да задължнява и към преводача. Оригиналът е ... първи-

[26] Малерб, например, си позволява да промени в превода си оригиналния текст на Тит Ливий поради неговите несъвършенства. Вече стана въпрос за свободните преводи от гръцки и латински (Тацит, Лукиан, Цицерон) на Никола Перо д'Абланкур.

[27] Benjamin, Walter, „Sur le langage en général et sur le langage humain“, in *Oeuvres*, tome 1, tr. fr., Paris, Gallimard, 2000, p. 142–146.

ят ищец, той започва да липсва – и да плаче след превода.“ За да завърши: „Как ще преведете подписа си? И как ще се въздържите да го положите, ако става въпрос за Йахве, за Вавилон, за Бенямин, който се подписва съвсем близо до последната си дума? Но в буквата и между редовете стои също и подписът на Морис дьо Гандияк“[28]. Дори когато се смалява съвсем пред тежестта на творбата, която трябва да преведе, дори когато желае да се заличи, да стане невидим, да „изчезне“, преводачът полага своя подпис върху преведения текст както чрез изборите, които прави, така и чрез границите, които си налага или които му налага прицелният език.

[28] Derrida, Jacques, „Des tours de Babel“, in *Psyché. Inventions de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p. 218, p. 235.

TEXTE ET CONTEXTE

ТЕКСТ И КОНТЕКСТ

Понятието 'опит' при Григорий Палама

Георги КАПРИЕВ
Софийски университет

Когато става дума за понятието 'опит' във византийската традиция и особено в исихазма на XIV и XV век обикновено биват застъпвани две – всъщност взаимно изключващи се – мнения. Или се твърди, че в случая на исихазма не може да се говори за никаква философско-богословска рефлексия, а само за една чисто мистическа практика и за съответния ѝ опит, или се настоява, че опитът не играе никаква роля при исихастите, защото в техния стремеж към непосредствено богопознание те не проявяват никакъв интерес към емпирията на света. Както винаги в подобни случаи, и двете твърдения са неправилни, при което очевидно иде реч за две различни дефиниции на 'опит'. В следващото тук размишление ще се опитам накратко да разтълкувам понятието 'опит', основавайки се върху съчиненията на Григорий Палама (1296–1359), големия систематик на късновизантийския исихазъм.

1. Изходната точка

На едно решаващо важно място във второто си писмо до Варлаам, Палама настоява, че опитът (ἐμπειρία) стои в основата на всяко достоверно доказателство, като освен това той – отвъд всички доказателства – съдържа в себе си началата (ἀρχαί) на всички умения и знания[1]. Това изказване е толкова по-важно, защото всъщност темата, по която се размишлява в писмото, е възможността за аподиктичен силогизъм относно божествеността. Става следователно дума за една генерализираща теза, имаща предвид както знанието за контингентния свят, така и за божественото. Задачата тук следователно се състои в извеждането на значенията на 'опит' в двете сфери и посочването на допирната им точка.

---

[1] *2 ad Barlaam*, 14 (I 268, 8–10). Съчиненията на Григорий Палама се цитират по изданието Gregorios Palamas, ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΑ, edd. P. Chrestou et alii, Thessalonike, 1966 ff.

2. Ролята на опита в областта на естественото познание

Въпреки разпространяваните мнения, Палама отдава голяма значимост на сетивното и рационалното познание. Той категорично заявява, че тъкмо благодарение на троичия характер на човешкото познание, чрез което тварите биват познавани едновременно сетивно, разумно и ноетично (αἰσθητικὸν, λογικὸν, νοερὸν), при което човекът обхваща всички познавателни форми, човекът е образ Божи в по-голяма степен от ангела. В тази връзка особено силно се подчертава сетивното познание, свързано по естествен начин с рационалното и интелектуалното и неприсъщо на ангелите. Чрез този тип познание в неговата естествена връзка с разума става възможно откриването на различните изкуства и науки, както и човешкото творчество изобщо. Само човекът е творението, на което е от Бога дадено да твори от нищо, макар и не от абсолютното нищо (ἐκ μὴ ὄντων, εἶ καὶ μὴ ἐκ μηδαμῆ ὄντων)[2].

Палама обръща внимание на удивителния факт, че божествената светлина, придаваща вечния живот, навлиза първоначално в душата чрез преходните и видими неща[3]. Бог се познава чрез тварите, подчертава многократно Палама. Всички, включително светците, получават първоначалното си богопознание посредством съзерцаване на биващото. Всички, с изключение на светците, съзерцават присъщата на Бога благодат, сила, мъдрост само посредством творението[4]. Чрез творението човекът съзира творческата енергия на Бога (ἡ δημιουργικὴ τοὰ θεοὰ ἐνὴργεια)[5]. Това познание е достъпно на всички хора по силата на тяхната природа. По този начин човекът познава Бог като причина на всичко съществуващо[6].

Естественото познание (φυσικῆ γνῶσιῖ) бива определяно като „смесено познание" (σύμμικτοῖ γνῶσιῖ). То е познание на ума (νοαῖ), в което обаче задължително взимат участие представната способност (φανταστία) и сетивното познание (κατὸ τὴῖ αἴσθ»σειῖ)[7]. При това познанието чрез сетивата се формира от телата, но не просто от тяхната телесност, а от формите, свързани с телата (ἐκ κατὸ τὸ σὲματα εἴδῖν)[8], докато представната способност посредничи между сетивното и ноетичното познание[9]. Това познание се основава следователно изключително върху „смесения" опит на сетивата и интелекта и съответно обхваща само онова, което по никакъв начин не надхвърля твар-

---

[2] *Capita 150*, 63 (V 71, 24–32).
[3] Cf. *Capita 150*, 18 (V, 45, 20–23).
[4] *Theophanes*, 27; 30; 32 (II, 255, 14–17; 258, 17–20; 260, 10–13); *Triades*, II, 3, 71 (I, 604, 4–21).
[5] *Capita 150*, 150 (V, 119, 11–12).
[6] *Triades*, II, 3, 67; II, 3, 71; III, 1, 33 (I, 600, 12–24; 604, 4–10; 644, 23–645, 2).
[7] *Capita 150*, 19; 20 (V, 45, 24–26; 46, 13–14).
[8] *Capita 150*, 15 (V, 44, 23–28).
[9] *Capita 150*, 17 (V, 45, 7-8).

ния интелект. Значимостта на това знание не бива да бъде подценявана. Този дар Божи е не само условие и фундамент на всяко познание[10], но – както се видя – и неотменима съставна част от богопознанието изобщо.

От естественото познание произтича философията. Палама подчерава, че философията е ползотворна за упражняване острота на душевното око. Тя дава истинно знание за биващото като биващо и е в състояние да разкрива действителните закономерности. Той често формулира философията като метафизика, но не е чужд и на гледната точка, от която философията се разглежда като обхващаща цялото рационално-дискурсивно знание (ἐπιστ»μη). И в двата случая тя бива схващана като възможен инструмент за постигане на спасителната истина на светия Дух[11].

Взета сама по себе си, философията е дар Божи, даден ни от Твореца за спасяване от мъчителното невежество. Заедно с това Палама настоява, че философията е природен (φυσικὸν), тоест общодостъпен дар, различаваща се по това от мъдростта, която е духовен дар (πνευματικὸν δῖρον)[12]. От тази перспектива той заявява, че едва благодатта на светия Дух и духовните слова на Светото Писание превръщат философията в безвъпросно ползотворно знание[13].

3. Ролята на опита в областта на духовното познание

Палама твърди убедено, че всяко биващо може да бъде подведено с оглед на същността под десетте Аристотелови категории, докато Бог, който е свръхсъщностна същност (ᾗ Θεῶῖ οὐσία ὑπεροὐσιὸῖ), може да бъде разглежда само през релацията (τῶ πρὸῖ τί) и творческото действие (τῶ ποιεῦν). Бог е Творецът на всичко, защото той е сътворил и управлява всичко, и наш Отец, защото той задава нашето ново рождение по силата на неговата благодат[14]. Докато положения, състояния, места и времена могат да бъдат приписват на Бога само метафорично, ποιεῦν и ἐνεργεῦν могат да бъдат изказвани истинно единствено за Бога[15]. С творенето и (съшностното) действане тук се имат предвид два различни вида божествена активност: става дума за творческата и боготворящата енергия на Бога в тяхната насоченост към творението.

---

[10] *Triades*, II, 3, 42; III, 1, 30 (I, 575, 29–576, 4; 642, 10–12).
[11] *Triades*, II, 1, 7; II, 1, 42 (I, 471, 5–7; 503, 24–504, 13). *Capita 150*, 123 (V, 104, 21).
[12] *Triades* I, 1, 22; II, 1, 12 (I, 385, 29–30; 474, 25–28).
[13] *Triades*, II, 1, 6 (I, 470, 9–14).
[14] *Capita 150*, 134 (V,110, 23–31).
[15] *Capita 150*, 133 (V,110, 10–12).

3.1. Божествените енергии

Както е известно, Палама поставя в центъра на своя философско-богословски синтез традиционното православно учение за различаването между същността и същностната енергия на Бога, което има в последна сметка аристотелово-проклови корени. Не става дума за *distinctio realis*, тоест за различаване по субстанция или по предмет, а за πραγματικῇ διαίρεσιΐ, тоест за различаване по действие и поради това по действителност. Божията енергия няма собствена същност, но тя не е и акциденция на Божията същност[16], а е друго πρύγμα, при което думата „πρύγμα" се превежда и мисли като „нещо" в смисъла на „действащо", „оказващо въздействие", „действително". За божествените енергии важи: πρήγματα ἐστι, κ¨ν οὐκ οὐσίαι[17].

Едната енергия на Бога се подразделя по-нататък на същностна и творческа. Особеност на творческата енергия Божия е това, че с оглед на нея Бог следва да бъде гледан като някой, който има сила или потенция: τῷ δυνήμει ἰξει. Това обаче не означава, че той изтърпява (παθεῦν) или не е осъществил нещо в своята природа. Не става дума за слабост, а тъкмо напротив за всемогъществото Божие. Под δῦναμιΐ тук се схваща волята (βοῦλησιΐ) Божия, която се тълкува като силата за творене (τῷ δὸ δυνήμει ποιεῦν). Творческите енергии образуват нейното действие[18]. Затова по-късната паламитска традиция говори за δῦναμιΐ ἐνεργητικ». Тази δῦναμιΐ е същностна сила, която обаче не съвпада със самата същност. Волята е следователно посредникът между същността и творческите сили, който обаче няма собствена същност или субстанция. Тук не става дума за никакво субстанциално опосредяване между Бог и творението, така че простотата на божествената природа остава ненакърнена.

Съществуването и начинът на съществуване на божествената енергия се разяснява чрез едно твърдение, симптоматично за цялата традиция: Ако същността не би имала никаква различаваща се от нея енергия, тогава същността не би съществувала действително (ἐνυπὸστατοΐ) и би могла да бъде разглеждана единствено мисловно[19]. Тази обща позиция засяга всяка природа: Никоя природа не би могла нито да съществува, нито да бъде познавана, ако няма своите същностни енергии (ξωρῖΐ τᾶΐ οὐσιὲδουΐ αὐτᾶΐ ἐνεργεῖαΐ)[20]. В този смисъл човекът изобщо не би могъл да мисли, вижда, слуша, говори, върви, яде и т.н., ако не би имал различна от същността си енергия, чието наличие именно показва, че човекът е в ипостас (ἐν ᾧποστήσει). Общо ми-

[16] *Capita 150*, 135 (V, 111, 14–112, 6).
[17] *Contra Gregoras*, II, 21 (IV, 280, 29–30; 35).
[18] *Capita 150*, 133 (V, 110, 14–22).
[19] *Capita 150*, 136 (V, 112, 7–8).
[20] *Triades*, III, 3, 6 (I, 685, 10–12).

сленият човек (ᾗ καθόλου ἀνθρωποῖ) е напълно ἐνυπόστατοῖ. Защото в този случай става дума за същностна енергия, тя е подобна (ᾗμοῖα) в различните човешки ипостаси. Бог също има своята природна енергия, благодарение на което не е абстрактна същност, а съществува в ипостаси. Разликата спрямо човека и изобщо творението се състои в това, че енергията на трите ипостаси е не подобна, а една по битие и число (μῖα ὢντωῖ καῖ τὼ ἐριτμὼ), при което става дума за една вечна и нетварна енергия, защото същността Божия също е вечна и нетварна[21].

Бпжествената природа и природната енергия Божия образуват заедно Божието съществуване (ὕπαρχιῖ), при което енергията се отъждествява с живота на Бога. В нейното изразяване навън тя бива определяна като Божия благодат. Тази изявявана общо от цялата Троица енергия се нарича още 'свети Дух' или 'Дух Божи', който, разбира се, в никакъв случай не съвпада с ипостасата на Светия Дух. Причастността към този Дух представлява причастие към самата Божественост, а „причастие" (τὢ μετὴξειν) се тълкува като „имане на част от онова, към което се причастява" (μὴροῖ ἰξει του μετεηομὴνου)[22]. Затова причастяването към Божествеността се определя директно като обожение (θὴωσιῖ).

3.2. Причастността към божествените енергии

Всяка сътворена природа е отдалечена в абсолютен смисъл от природата на Бога. Бог обаче е заедно с това и природата на всичко биващо, доколкото биващото е причастно към Бога и получава чрез тази причастност своята устроеност. Разбира се, не става дума за причастност към природата, а към енергията Божия. По този начин Бог е битийността на биващите (ᾗντὸτηῖ τῖν ὢντον), формата във формите като принцип на формата (εᾴδοῖ ἐν τοῦῖ εᾐδεσιν ᾗῖ εᾶδεήρξον), мъдростта в помъдрялите (σοφῖα τῖν σοφιζομὴνων) и изобщо всичко на всичкото (ἁπλῖῖ τὸ πήντα πήντων), при което той не е природа, битие или форма, защото е над всяка природа, битие и форма. Човекът може да се приближи към Бога само чрез причастност към неговата енергия. При това не става дума за естествена (или: по природа) причастност, която е общо присъща на всички биващи. Иманата предвид тук κοινωνῖα (общност) възниква не въз основа на природата, а на волевия избор (προαῖρεσιῖ) на оногова, който желае да бъде по-близо или по-далеч от Бога. Този тип причастност е следователно достъпен единствено за разумните същества (μὸνων τῖν λογικῖν) и зависи от техните добродетели и пороци. Само

[21] *Capita 150*, 136; 137; 138 (V, 112, 8–19; 112, 20–28; 113, 7–8). Cf. *Triades*, II, 3, 6 (I, 685, 12–17).

[22] *Capita 150*, 110 (V, 95, 27).

при разумното същество е възможно да има перманентно страдание или блаженство[23]. Нетварната енергия Божия, тоест божественото и боготворящо просветление, се придава пропорционално на способността на възприемащите (ἐναλὸγωῖ ... καῖ κατὸ τῦν ἐπιτηδειὸτητα τῖν ᾠποδεξομὴνων) и според мярата на тяхната вяра (κατὸ ἐναλογῖαν τᾶῖ πῖστεωῖ)[24].

Причастността към същностната или природна енергия Божия е единение с Бога. Удостоените стават „един дух с него" (οᾗ κατηχιωμὴνοι τὺ Θεὺ ἓνῖσθαι, ᾗῖ ¨ν εῶναι πνεὰμα μετ' αὐτοὰ)[25]. Те живеят самия живот на Бога, защото въипостасират вечните енергии на Божията същност и така познават Бог в Бога (ἐν θεὺ θεὸν)[26]. Съзерцаването на Бога сред единението с енергиите не може да бъде сравнявано с никоя форма на рационално-дискурсивното знание. Това непосредствено екзистенциално богопознание се нарича поради това 'опит' (πεῦρα)[27].

Палама решително се обявява против тълкуването на това виждане (ὅρασιῖ) като представи, и то като сетивни представи, които са по-малоценни от схващането чрез мисълта (νο»σιῖ). Тази интерпретация е погрешна поради това, че е произведена със силата на разума и естествената философия (λὸγῖ καῖ φιλοσοφῖᾶ φυσικῖ). Тя обаче тук се опитва да интерпретира тъкмо онова, което стои над разума и природата. Но не е възможно, цитира той Иоан Златоуст, начинът на пророческото съзерцание да бъде обясняван чрез разума. На това е способен единствено мъдрецът, който е обучен по силата на опита (ᾗ τῖ πεῦρα μαθὲν). За разума е понякога непосилно да схване самите природни дела и събития. Още по-малко е способен да направи това относно енергиите на Духа. Те се познават и стават известни само благодарение на духовната практика (πρήχει) и на съответния опит (πεῖρᾶ). Става дума за опит от тайната Божия, тоест опит от свръхестествените енергии на светия Дух. Само обучените в опита, тоест тези, които са „вкусили" енергиите в опита (ἐν πεῖρᾶ γευσήμενοι), са в състояние да дават чрез прогласяваните от тях слова свидетелство за тези енергии[28]. Това свидетелство, настоява Палама, е същинското богоучение. Ако се държи на съхраняването на понятието

---

[23] *Capita 150*, 78 (V, 79, 8–80, 3).

[24] *Capita 150*, 69; 109 (V, 74, 24–75, 2; 95, 23–25).

[25] *Capita 150*, 75 (V, 77, 27–28).

[26] *Triades* II, 3, 46; III, 3, 12 (I, 579, 25–29; 690, 26–27).

[27] При обозначаването на този опит, Палама винаги използва думата 'πεῦρα', а не 'ἐμπειρῖα'. Възможно е той да се съобразява с нюансите в значението (ἐμπειρῖα = знанието, постигнато чрез продължително възприемания и опит и πεῦρα = опитът, постигнат чрез изпитване) – cf. F. Passow, *Handwörterbuch der griechischen Sprache*, Darmstadt ^{5}1993, Bd. I/2, 893; Bd. II/1, 785, без обаче дори веднъж да е изказвал това експлицитно.

[28] *Triades* III, 3, 2–3 (I, 680, 9–681, 22). Cf. *Theophanes*, 32 (II, 260, 14–16); *Triades* II, 2, 12 (I, 519, 11).

'теология', то във всеки случай тя трябва да бъде определяна като 'теология на опита'.

От тази перспектива Палама противопоставя на φυσικῦ γνῶσιϊ, тоест на смесеното познание на естествения разум, което се придобива чрез ума по силата на опита от сетивата и представите, една πνευματικῦ γνῶσιϊ, който се постига чрез πνευματικοὰ δὲρου πεῦρα[29]. (κατὸ πνεὰμα σοφία), която е по-истинна и по-превъзходна от мъдростта на естественото философстване, защото тя познава Бог в истина (ἐν ἐληθείῦ θεῶν): тя е ἔ ἐληθῦῖ σοφίαῖ καῖ ἓ σωτ»ριοῖ γνῶσιῖ[30].

Познанието на естествения разум е опосредено чрез сетивния опит и ума и той възприема творческите енергии на Бога, които от своя страна са опосредени от божествената воля. Богопознанието, придобито в екзистенциалния духовен опит, е непосредствено в сравнение с разумното богопознание. По своята същност Бог не влиза в отношение с нищо и не стои в никаква релация. Той обаче позволява да бъде съзерцаван релационно в своята същностна енергия, при което обаче все пак става дума за една релация със самия Бог, защото не е опосредявана от творението. Затова благодатното съзерцание трябва да бъде наричано само в преносен смисъл „знание", понеже то не е само познание, но и обожение[31].

Позитивният свръхестествен опит в общението с Бога надхвърля както философията, така и спекулативната теология. Той „обитава" познавателната сфера на действителната среща с Бога, която е недостъпна за дискурсивното знание. Двете познавателни сфери са обаче не противопоставени, а субординирани. Затова Палама подчертава, че истинският философ (ἧ ἐληθῦῖ φιλὸσοφοῖ)[32] е обученият чрез духовния опит, а дискурсивното знание добива същинската си ценност едва в светлината на този опит и на свидетелството за него.

4. Тялото като устой на човешкия опит

Не е достатъчно да се забележи, че двете познавателни сфери са субординирани, защото разстоянието и разликата между тях остава твърде голяма, за да може по този начин да се счита за осигурено някакво единно познание и съществуване на човека. Естественият разум познава биващите като биващи и чрез това творческите енергии на Бога. Свръхприродният опит дава на

[29] *Capita 150*, 20 (V, 46, 11–15). Cf. *Triades*, II, 1, 28 (I, 489, 8–9).
[30] *Capita 150*, 25-26 (V, 48, 23–49, 14).
[31] *Triades*, II, 3, 15–17 (I, 551, 4–554, 13); *Capita 150*, 114; 150 (V, 98, 23–27; 119, 11–12); *Contra Akindynon*, I, 6 (III, 42,1–2).
[32] *Triades*, I, 1, 17 (I, 380, 9).

причастните към Духа познание за същностната енергия на Бога, а с това и предзнание за бъдещите събития, разбиране за тайнственото и за даровете на Духа, небесно гражданство, участие в хора на ангелите, безпределна радост, богоподобие и най-сетне обожение[33]. Тези познавания не стоят в никаква пряка връзка с естественото познание.

Палама забелязва, че добрите ангели също имат познание за сетивно възприемаемите неща (ἐ τῖν αἄσθητῖν γνῖσιῖ). Те ги възприемат обаче не посредством сетивна или природна сила, а благодарение на богобразната сила (θεοειδεῦ δυνήμει), от която не може да остане скрито нищо настоящо, минало или бъдещо. Веднага след това той добавя, че и хората, причастни към божествената светлина, притежаващи я в съответна мяра, имат пропорционално на тази мяра (ἐναλὸγωῖ τὺ μὴτρὺ) и познание за биващото[34]. Очевидно е, че това познание трябва да е съвсем разнопорядково в сравнение с познанието, достъпно за естествения разум. В името на човешкото единство трябва следователно да съществува такова място на срещата, в което опитът, добит от познанието в едната и в другата сфера, да се сбира, да се координира и да действа съвместено.

Една стъпка към отговора на този въпрос става възможна благодарение размишлението на Палама, в което се провежда една от разликите между начина на съществуване на хората и ангелите. Той забелязва, че разумната и ноетична природа (λογικῦ καῖ νοερὸ φῦσιῖ), а такива са природите на ангела и човека, има живота същностно (οὐσῖαν ἰξει τῦν ζω»ν). Разликата между ангела и човека се състои в това, че човешката разумна и ноетична природа има живота не само като същност, но и като енергия. Чрез тази енергия тя оживотворява съществуващото съвместно с нея тяло (ζωοποιεῦ γὸρ καῖ τῶ συνημμὴνον σῖμα), по силата на което животът се изказва правомерно и за тялото. Разликата между тялото и душата от тази гледна точка е тъкмо в това, че одушевеното тяло (ἰμψυξοῖ σῖμα) има живота само като енергия и го има благодарение на енергията на душата, докато душата го има и като енергия, и като същност. Ангелската νοερὸ φῦσιῖ обаче не притежава животворящата енергия, защото Бог не ѝ е придал тяло. Чрез тялото Бог е дарил на човека и само на човека всички познавателни форми (при което сетивният опит е присъщ изключително на тялото), благодарение на което човекът е образ Божи в степен, по-висока от тази на ангелите. В тази връзка Палама забелязва, че за това именно Бог е отредил само на човека да изразява чрез тялото си (с такава сила, каквато е силата на вярата му) присъствието и откровяването на висшия Логос в плът, в което ангелите не вземат никакво участие[35]. Очевид-

[33] *Capita 150*, 76 (V, 78, 17–21).
[34] *Capita 150*, 64–65 (V, 72, 17–23).
[35] *Capita 150*, 30; 32; 63 (V, 51, 10–20; 52, 3–7; 71, 24–72, 7).

но с, че тук иде реч на първо място за тялото като точката, в която се удържа природната жизнена и познавателна енергия. Последната забележка отвежда все пак към една позиция, която е свързана по-скоро със свръхсъщностните енергии.

Когато Палама говори за удостоените носители на „свръхестествените енергии на Духа", които обозначава просто като „светци", той подчертава, че блажените боготворящи енергии са общи за душата и тялото. Тези енергии придават на плътта (σήρχ) достойнството на Духа (τοὰ πνεῦματοῖ ἐχῖα). Те преминават в тялото от ума, при което делата на енергиите го усъвършенстват и обожават. Така и тялото става духовно (σῖμα πνευματικὸν). Както божествеността на Логоса, станал човек, е една за душата и тялото му, при което тялото се обожава посредством душата, така и при духовния човек благодатта на Духа преминава посредством душата в тялото, с което му се задава способността да изживява влиянието на божественото (πήσξειν τὸ θεῦα). Душата, постигнала блажената ентелехия (μακαρῖα ἐντελὴξεια), обожава и тялото, чрез което и действията на тялото стават божествени. Божественият афект (πήθοῖ) и съответната енергия са общи на душата и тялото тъкмо поради това. Светецът действа в света посредством общата на тялото и душата благодат на обожението. В тази συμπήθεια те, тялото и душата, са свързани и единени с Бога[36].

Няма съмнение, че Палама – изцяло верен на традицията – тълкува обожението на човешкото тяло в последователна аналогия с обожението на тялото Христово по силата на перихорезата в рамките на ипостасното единение. Той строго отхвърля псевдо-аскетическия спиритуализъм и платоническото принизяване на тялото. Той осъжда манихейското отричане на тялото като източник на злото и му придава една първостепенна роля. Тялото е съдържателят и на божествените енергии, които се провождат в света тъкмо чрез него. Затова то е решаващият устой на човека в битието, който го прави човек и определя особената му позиция. Палама, при когото ударението не пада никога само върху душата, а върху психо-соматичната цялост на човека, разглежда тялото като органа, който координира субординираните в ума естествени и свръхестествени енергии на човека.

От тази перспектива става ясно основанието на Палама да схваща като център на обожената човешка цялост не ума, а сърцето (καρδῖα). Сърцето се определя като „първият плътски разумен орган" (πρῖτον σαρκικῶν λογοστικῶν ὦργανον)[37]. Нашата душа (ψυξ»), обяснява възгледа си Палама, е действено нещо, разполагащо с множество сили (πολυδῦναμον πρῦγμα), между които се числи и умът. Тя използва като орган присъщото ѝ по природа тяло,

[36] *Triades*, II, 2, 12 (Chrestou I, 518, 7–519, 9). Cf. *Triades*, II, 2, 9 (Chrestou I, 514, 20-515, 11).
[37] *Triades*, II, 2, 27 (Chrestou I, 534, 4–5).

на което придава живота. Вътрешният съдържател (μεσαίτατοῖ ᾦξμα) на всички естествени и свръхестествени енергии на човека е сърцето. То бива определяно като ръководен орган (ἐγεμονικὼν ὤργανον) и престол на благодатните дарове (τᾶῖ ξήριτοῖ θρὸνοῖ), където се съхраняват ума и всички разумни помисли на душата (ᾗ νοὰῖ καῖ οᾗ λογισμοῖ πήντεῖ τᾶῖ ψυξᾶῖ). Затова и молещият се ум усеща в сърцето самия себе си и своите свойства и състояния. В този смисъл Палама подчертава, че за вдълбочаващите се в исихията е необходимо постоянно да завръщат и затварят своя ум в тялото и особено в съкровеното тяло на тялото (τὺ σὲματι τῶν νοὰ, καῖ μήλιστα τὺ ἐν τὺ σὲματι ἐνδοτήτῖ σὲματι), наричано сърце[38].

Благодарение на сърцето тялото е безвъпросният притежател, координатор и посредник на всеки човешки опит, при което както на естествения, така и на свръхестествения опит на човека се приписва най-високото място сред всички екзистенциални и познавателни способности. Не е случайност, че Палама завършва една от най-важните доказателствени процедури относно отношенията между Духа, ума, енергиите и тялото тъкмо с изречението: „Всичко това става ясно от опит" – „Ταάτα δὸ πήντα τῖ πεῖρῦ δᾶλα γῖνεται"[39].

[38] *Triades*, I, 2, 3; II, 2, 16 (Chrestou I, 395, 17–396, 22; 524, 9–12).
[39] *Triades*, II, 2, 9 (Chrestou I, 515, 10–11).

МИСЛЕНЕ В АСПЕКТА НА МОРАЛНАТА ОНТОЛОГИЯ. НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ 10-ТА КНИГА НА *ИЗПОВЕДИ* НА АВГУСТИН

Рая КУНЧЕВА
Институт за литература
при Българската академия на науките

През 1793 г. в едно писмо, адресирано до негов колега[1], Имануел Кант пише за задачите, върху които работи, формулирайки ги по следния начин: 1. Какво аз мога да зная? (Метафизика). 2. Какво аз съм длъжен да правя? (Морал) 3. На какво аз бих могъл да се надявам? (Религия). След тях идва четвъртата, която всъщност обединява първите три, и тя е: Какво е човек? Тази постановка на Кант предсказва разработките в областта на философската антропология през XX-ти век. Но връщайки се векове назад, на границата между IV-ти и V-ти век, Августин в 10-та книга на *Изповеди* задава същия въпрос в контекста на другите три, разсъждава за човека в аспекта на познанието, на доброто и злото и в аспекта на връзката Душа – Бог.

Конкретно в неговия текст въпросът е зададен от първо лице:

„И се обърнах аз към себе си, и рекох сам на себе си: „Ти кой си?“ И отговорих: „Човек.“[2]

Зад повествователния модус от първо лице стои антропологично откритие, понятие за човека, трайно залегнало в нашето мислене за самите нас. То може да бъде назовано с различни термини и е предмет на поредица концептуализации през XX-ти век. Ще се позова тук на Чарлз Тейлър, който в книгата си *Изворите на Аза. Формирането на модерната идентичност*[3] назовава антропологичното откритие на Августин с термина „радикална рефлексивност“[4].

---

[1] Карл Фридрих Щойдлин (Stäudlin), професор по теология.

[2] АВГУСТИН: *Изповеди*, превод Анна Б. Николова, София, Народна култура, 1993, с. 168.

[3] ТЕЙЛЪР, Чарлз: *Изворите на Аза. Формирането на модерната идентичност*, превод Тодорка Минева, София, Сонм, 2003. Виж Част II, Интериорността, глава 7-ма „In interiore homine“, с. 131–145.

[4] Пак там, с. 134.

За проекта на Тейлър, който се състои в изследването на моралните източници при формирането на отговора на въпроса „Какво е човек?", епистемологичният аспект е в центъра на вниманието. Именно в този аспект е въведено и понятието „радикална рефлексивност": „Светът, за който знам, че е тук за мене, е изпитан от мене, мислен от мене или има смисъл за мене. Познанието, съзнанието е винаги притежание на някой деятел.[...] В обичайните ни отношения с нещата почти не отчитаме това измерение на опита и се съсредоточаваме върху изпитаните неща. Ала можем да се обърнем и да превърнем тази дейност в обект на нашето внимание, да осъзнаем нашето съзнание, да се опитаме да изпитаме своя опит, да се съсредоточим върху начина, по който светът съществува *за* нас. Именно това наричам заемане на позиция на радикална рефлексивност или заемане на гледна точка от първо лице"[5].

За Августин обръщането към себе си означава влизане в пространство, с което аз-ът може да се идентифицира, но и пространство където присъства Бог, тоест висшата ценност, смисълът на живота. Мога да позная Бог, Истината, Доброто само ако се обърна навътре в себе си, в душата си, в разума си. В онтологичния ред според Августин над разума може да бъде само Бог. Така че, заемането на гледната точка от първо лице се оправдава, има смисъл, само ако дава възможност да се види това, което е над нея. Ако тази визия е редуцирана, обръщането навътре към себе си получава противоположната морална санкция. Обръщането навътре и нагоре е в аспекта на ценностите, нещо повече, това е фундаменталният избор, пред който човек е изправен винаги. Така очертана постановката на Августин не се различава от тази на Платон и неоплатонистите. Но тя има и друга страна. За християнството границата, която има най-голямо значение, е тази между Създателя и неговото творение. Абсурдно е отъждествяването между тях, от което следва онтологичната пропаст между човешката душа и Бог. Така се наслагват два модела на отношението между Душа и Бог – първият, на плавно и „сигурно" издигане чрез съзерцанието и сливане при платонистите, вторият, този на вездесъщия и всемогъщ Бог, който „слиза" чрез своя син, чрез Христос, до човешката душа. Според Августин човекът не може сам, със свои сили, да извърши фундаменталния избор между живота, подчинен на тленното и да се обърне към Бог. Действията на Бог не са в отговор на действията на човека, но Той е справедлив. За да бъде Бог справедлив, човекът трябва да има свободна воля и да бъде отговорен за действията си. Следователно желаното и търсеното обръщане навътре не е „сигурно", но достатъчно е цялостно да се пожелае, за да се извърши. Обръщането навътре всъщност вече означава събиране в себе си. Но тази цялост е обект на изкушения и слабата човешка

[5] Пак там, с. 134.

душа отново пада в състоянието на разпиляност в света на множественото, преходното и тленното. От това бегло и схематично представяне на обръщането навътре, заемането на позицията от първо лице при Августин следва, че ако говорим за познание, то то е познание, което се отнася до смисъла на живота. Затова и когато в 10-та книга ще зададе въпроса за щастливия живот, Августин отново ще се пита за това „Какво е човек?".

Обръщането към субекта като определящ за познанието е теоретично обосновано от Кант, но както самият той е предвидил, само този аспект не е достатъчен, за да се отговори на въпроса за човека. Кант отговаря на въпроса „Какво мога да знам" със своята *Критика на чистия разум*. Не намира отговор на въпроса „Какво е човек?", но предлага начина, по който този въпрос може да бъде зададен. А той е в това, че е необходим цялостен подход. Този въпрос е актуален и сега и цитираната книга на Чарлз Тейлър може да бъде разглеждана в посоката на тези търсения. На такъв въпрос една отделна наука или само религията, или само изкуството не могат сами за себе си да дадат задоволителен отговор. Така с въвеждането на „гледната точка от първо лице" се поражда проблем, който може да се определи и като методологически. „Не е много преувеличено да се каже, че именно Августин е въвел интериорността на радикалната рефлексивност и я е оставил в наследство на западната философска традиция. Това е била решителна крачка, защото ние несъмнено сме отдали голямо значение на гледната точка от първо лице. Модерната епистемологична традиция от Декарт насетне и всичко, което произтича от нея в модерната култура, е възприела тази фундаментална гледна точка..."[6]. В съвременната епоха епистемологичният аспект изисква да бъде разгледан в контекста на въпросите за доброто и злото, когато сме изправени пред антропологичната проблематика. Така, очертавайки опасността от схематизиране на възгледите на Августин, Ч. Тейлър изяснява, че точната оценка за него ще бъде тази, която ще отчете, че Августин е открил и аргументирал със средствата на рационалния анализ вътрешния Аз като ценностно натоварен. „Тази промяна се е състояла в превръщането на обръщането към себе си в първо лице в същностен елемент, който позволява достигането ни до по-висша участ – тъй като фактически е крачка по пътя, отвеждащ ни до Бога, – и следователно е поставила началото на нова линия на развитие в нашето разбиране за моралните извори, формирали цялата западна култура."[7] Понятието за вътрешен Аз, създадено от Августин, не може да се сведе само до епистемологичния аспект. Линията Августин – Декарт свидетелства за редуциране на изходната позиция на Августин. Тъй като този въпрос е извън обсега на настоящите наблюдения, от обширната литература върху него ще

[6] Пак там, с. 135.
[7] Пак там, с. 135.

препратя само към книгата на Ц. Бояджиев *Августин и Декарт*[8]. Неговият анализ на дълбоката разлика между si fallor, sum на Августин и cogito ergo sum на Декарт е: „За първия „аз съм" означава „аз-съм-като-творение-Божие", за втория – „аз-съм-като-мислеща-вещ". За първия себеидентичността на човешкото съществуване се определя от неотменното присъствие на Бога в нас, за втория – от несъмнената наличност на акта на мислене в душата."[9]

„...за Августин истинно съществуващият човек, т. е. послият пътя към Бога християнин, е непременно **жив човек** (курсивът на Ц. Б.), за Декарт действително и безспорно съществуващото е „мислещата субстанция, ens cogitans. Но за конституирането на ens cogitans е достатъчна наличността на ясна и очевидна истина в душата и ефективен метод, способен да актуализира тази истина."[10]

Ето защо е актуално да се върнем назад към мисленето на Августин, към понятията, които той създава и към начина, по който ги аргументира, когато мисли за човека. Поставяйки Августин в началото на една фундаментална традиция в осмислянето на човешката идентичност, а именно създаването на корелативните понятия вътрешен свят – външен свят, трудността с да се погледне на него едновременно като на много далечен и на много близък. Тази парадоксална задача е според мен конкретният отговор на почувстваната необходимост от цялостен подход при разглеждането на антропологичната проблематика с оглед концепциите на Августин.

Тук ролята на коректните и задълбочени разграничения е много важна. Защото, както посочва Филип Кари,[11] има различни видове интериорност. Създаването на понятието вътрешен Аз от Августин е неговият отговор на ситуацията, която всъщност самият той създава – позната под термина Християнски платонизъм. Със своята некохерентност като ситуация и със създадените в отговор на нея понятия, със своите изисквания тя, разбира се, е конкретно исторически обусловена. Но и не може да се приеме като за външно предпоставяща. Напротив, от Августин е извършена анализационна работа върху създаването на нов тип понятия. Самият ход на аргументиране мобилизира ресурсите на посочените по-горе три аспекта на Кант и в проследяването му ще проникнем до сложността на самия въпрос, до моментите, когато аргументацията и разсъжденията, поели в посоката на един от аспектите, спират, за да започнат отново, поемайки друг аспект. Анализационната работа на Августин видяна като процес е свързана и с разгъването на текста като тук проблемите на реториката не могат да бъдат поставяни сами

[8] БОЯДЖИЕВ, Цочо. *Августин и Декарт*. София, Университетско издателство „Св. Климент Охридски", 1992.

[9] Пак там, с. 82.

[10] Пак там, с. 83.

[11] CARY, Phillip: *Augustine's Invention of the Inner Self*, Oxford University Press, 2000, p. 3.

за себе си. С други думи, в *Изповеди* ще наблюдаваме смяна на аспектите, която е в резултат на изчерпване на аргументацията с една мрежа от понятия, за да бъде подхваната друга, чрез която отново да се подеме пътя на търсене на истината. Това обяснява и защо тук, в тези наблюдения, ще се търси контекстното значение на понятията.

Авторитетите за Августин са Библията и Плотин.[12] Наистина, не може да се отрече внимателно самонаблюдение или откровеност, които придават на *Изповеди* качествата на литературна творба. Но те не са само това. Интроспекцията, в модерния смисъл на думата, е подчинена или подпомага създаването на понятията Бог и Душа. В същото време чистата спекулация му е чужда. Това, че той никога не се отдава на разсъждения с цел да изгради философска система сама за себе си е посочено от изследователите на Августин. „Преди да подходим към изложението на Августиновото учение, следва да се запитаме по кой път трябва да поемем. Обикновено следваният е този, според който отделните схващания се събират по една предвзета схема, например схемата на някой схоластичен наръчник, и така, грижливо отбрани от общото творчество, се обединяват в някаква „система" на Августиновата философия. Това безспорно има своите предимства: човек може бързо да узнае каква позиция е заел Августин по определени проблеми. Недостатъците? Това би било наръчник, някаква Августинова философия, която Августин никога не е писал и навярно не би признал като своя. Августин не позволява да бъде пресован в някаква предвзета схема, без да изгуби своеобразието и най-добрите си страни. **Така единственият проходим път към някакво донякъде точно изложение на Августиновото учение се оказва този, по който се оставяме да бъдем водени от самия него и сами повтаряме движенията на неговата мисъл: този път не протича по прави линии, а в постоянно кръжене около едната среда, която е Бог**[13]. С други думи казано, тясното преплитане на теологично, философско и конкретната задача на търсенето на истината чрез рационална аргументация, изисква също така да се потърси и един цялостен подход към неговите текстове. Разбира се, в някои от тях, както при ранните му диалози, например, *За реда* (386), *За свободната воля* (388-395), *За музиката* (387-391) философската проблематика преобладава, в други, както, например, *За Троицата* (400-415) или *За Божия град* (403-426) теологичното в смисъл на изясняване на съдържанието на основните понятия на християнството, както и на изграждането на църквата

[12] В разъжденията му за душата, от Библията – най вече посланията на апостол Павел и Псалмите, по отношение на неоплатонизма специалистите спорят кои точно книги е чел и очевидно този въпрос ще остане поле на дискусия. Тук се придържам към цитираното изследване на Ф. Къри.

[13] ЖИЛСОН, Етиен, БЬОНЕР, Филотеус: *Християнската философия*. София, 1994, с. 140-141, (курсив на Е. Ж.).

като институция са в центъра на вниманието; преобладаването на една или друга проблематика естествено маркира отделните периоди в неговия живот. В тази хронология като граничен момент се явяват *Изповеди*, написани след като Августин става епископ на гр. Хипон през 395 година. Зад себе си той е оставил кариерата на преподавател по реторика, отказал се е от манихейството като учение, което предлага възглед за света, който не е създаден от един всемогъщ и справедлив бог, а се допуска и друг източник като така се дава на злото субстанциален статут. Зад себе си е оставил или преодолял привлекателността на скептицизма, с който се запознава чрез текстовете на Цицерон. Зад себе си е оставил и голямото събитие в интелектуалния му живот – срещата му с книгите на Плотин и негови последователи. Неоплатонизмът предоставя на Августин концептуален апарат за мислене на етичните понятия като нематериални, за едно виждане на света в светлината на морална онтология, за запознаване с ученията на Платон за душата и познанието и с теологията на Аристотел през Плотин, с една дума, с философски възглед, който се доближава и в неговите очи се отъждествява с християнството. Но само с едно изключение – личността Христос. Всички тези етапи, скицирани грубо тук, както и личните преживявания и терзания в житейския му път, са описани от лична гледна точка, така че тази творба се посочва от редица коментатори като парадигмален пример на литературния жанр автобиография. Всички те са разказани в първите девет книги на *Изповеди*. Но след тях има още четири книги. Последните три, както посочва Ана Николова в коментара си, „са посветени на познаването на Бога чрез съзерцание на творението в последователност времето, материята, формата, човека."[14]

В 10-та книга, изповядвайки не своето минало, събитията, които вече са се случили, а това какъв е той сега, в момента, когато пише *Изповеди*-те, Августин трябва да задълбочи своя анализ, защото дилемата е осъзната в цялата ѝ дълбочина. Разказал е за това как е имал погрешни разбирания за същността на Бог – антропоморфна, материалистична, как след запознаването си с неоплатонистичния възглед по нов начин осмисля християнската доктрина, разказал е за покръстването си и за мистичното преживяване в Остия. Оттогава са минали тринадесет години. Сега, отдавайки се на служба на християнската църква, той трябва да се изповяда такъв, какъвто е. Следователно за замисъла на Августин не е достатъчно да разкаже само за своите търсения на концепция за Бог, която да задоволи потребността му от истина, в която безусловно да вярва. Книгата не завършва с „докосването" му до Бог при мистичното въздигане с Моника и, както вече е било посочвано, Августин го представя с малко думи, следвайки модела на Плотин. С други думи, самата композиция на *Изповеди* показва, че разбирането му за религиозното

[14] АВГУСТИН: *Изповеди*, превод Анна Б. Николова, София, Народна култура, 1993, с. 301.

не е редуцирано до мистичното сливане с Бог. Напротив, Августин е изправен пред това да се вижда като направил фундаменталния избор, но губещ и печелещ битката със себе си, със своите навици, със своите несигурни решения, с изкушенията на гордостта и самолюбието. Той трябва отново да прецени себе си – като творение на един Бог, който изисква цялата любов и подчинение, който е добър и който наказва справедливо. Бог, който е създал в свободния акт на своята воля един перфектен свят, в който има хармония, и всички творения способстват и показват тази хармония и ред. Но човекът е насочил своята любов не към своя създател, а към творенията заради тях самите. Неговото състояние е състояние на разлятост, а не на концентрация, сам не може да си помогне и единствено Бог в лицето на Христос може да му помогне. Включването на 10-та книга след деветте автобиографични книги, които като разказ за миналото представляват едно завършено цяло, е повод дори да се предположи от някои изследователи на Августин, че тя е писана по-късно и включена допълнително в цялата композиция и въобще за последните четири глави дали са органично свързани с автобиографичните. Очевидно *Изповеди* не се вписва в модерната представа за автобиография, но тази тема стои отвъд задачата, която си поставям с моите наблюдения. Все пак надделява мнението, че съществуват достатъчно основания да се признае цялостния характер на този шедьовър на литературата. Но точно в 10-та книга Августин дава своето прочуто разсъждение и описание на паметта като запазваща всичко и все пак неидентична със себе си. Тук паметта е осмислена така, че се отличава както от идеята на Платон за познанието като памет за вечните идеи, така и от двете доминиращи в модерното време представи за съзнанието – като пасивно приемане на идващото от сетивата и запазване на тези отпечатъци от една страна и като автономно от външния свят действие на Аз-а, изразяващо се в конструиране на свой свят, от друга.

Августин е ключова фигура не с това, че е създал система, а с процеса на своето мислене, със съчетаването на противоречивост и желязна кохерентност на аргументите, с откриването на говорене от позицията на личен опит за универсални същности или, както самият той очертава пътя на познанието, – от вярата, при това безпрекословна и цялостна, към разбирането на Бог като централно понятие, спрямо, което се осмисля всичко друго. Не наука, а мъдрост, не чиста теория на познанието, а възглед за мисленето като неразривно свързано с убеждения, взимане на решения; т. е. потопено в ситуации, процеси, практики и заемане на позиции.

10-та книга е разделена на 43 глави и съответно – на 70 подраздела. Тематично са обособени четири части: въвеждащи глави, две централни части, първата, посветена на работата на сетивата и съзнанието, втората – на греховете и заключителни глави. Тук ще бъде разгледана само частта, посветена на сетивата и съзнанието.

За разглежданата тук тема е необходимо да се подчертае, образът на безкрайните пространства на паметта се намира не в книгите, разказващи за миналото, а в 10-та книга. Чрез него се открива едно подробно разглеждане на паметта. Моята цел е да разгледам контекстуалните значения на една теория, която в литературата за Августин се означава с понятието memoria. Ще следвам отблизо текста и ще проследя темата за паметта в хоризонта на композицията на *Изповеди*, защото има разлика и в аргументацията, и в тона на изложението, например, с трактовката на паметта в *За Троицата*. Нека да припомня този образ на паметта: „И ще премина отвъд тази своя природа, ще се изкача стъпало по стъпало към Оня, Който ме е създал: и ето, навлизам в полята и ширите обиталища на паметта, където се намират съкровищата от неизброими образи, внесени от усещанията за всяка една вещ. Тук е скрита дори всяка наша мисъл, използувана от нас, когато увеличаваме или намаляваме, или по някакъв начин променяме онова, до което се е докоснало сетивото – и изобщо всичко, що ѝ е било поверено и е било положено в нея, и все още не е погълнато и погребано от забравата. Когато съм там, пожелавам си да ми се даде всяко поискано нещо: и някои неща веднага се явяват, други се търсят по-дълго и сякаш се извличат от някакви по-далечни скривалища, трети пък се изсипват на тълпи – и докато нещо друго се иска и се търси, те изкачат насреща и сякаш казват: „Да не би случайно нас да търсиш?“ И ги прогонвам аз с ръката на сърцето си от лицето на спомена, докато се очертае онова, което искам, и излезе то пред очите ми от скривалището си. Едни неща се явяват лесно и подредени тъй, както съм ги поискал; и вървят те едно след друго, и вървейки, се скриват, за да се върнат отново, щом поискам. Цялото това действие се извършва, когато разправям нещо по памет“. (10, 8, 12) Обобщавайки, в края на книгата, Августин отново ще предпочете да представи паметта чрез този впечатляващ образ: „О, Истина, къде ли не мина с мен заедно, учейки ме от какво да се пазя и към какво да се стремя, тогава, когато на тебе изказвах вътрешните прозрения мои, на които бях способен, и за съвет питах! Пребродих целия всемир отвън със сетивата си и разгледах в себе си силата на моето тяло и моите сетива. След това навлязох в потайностите на паметта, вместилища много лъкатушни, пълни с безброй дивни богатства: и ги огледах, и се поболях; и ни едно от тях не можах да различа без Тебе, но открих, че Ти не си ни едно от тях.“ „…и достигнал вече ширите съкровищници на паметта, едно разглеждах, друго заравях, трето отново изваждах: но не Ти бях аз, когато вършех всичко това, сиреч моята сила, с която вършех всичко това, не беше Ти: понеже Ти си светлина трайна, която аз питах за всяко нещо – дали съществува, какво е, как трябва да бъде оценено: и слушах твоите напътствия и повели.“ (10, 40, 65) Дори само близкото вглеждане в 10-та книга с посочените по-горе две централни части – едната, посветена на паметта, и другата – на греховете, ни застав

да държим в хоризонта на нашето внимание както платонизма, така и християнската доктрина. Наистина, както най-проникновените изследователи на Августин посочват, той не се вписва в една кохерентна система.

Преди да започна с анализа на частта, посветена на паметта, необходимо е, макар и накратко, да се спра и на въвеждащите глави, доколкото темата за познанието е заявена в тях, макар и в един твърде концентриран вид, често представена чрез антитези или приемаща формата на парадокс. Целта на рационалното търсене, което Августин предприема, преминавайки през последователните степени на реда сетивно – душа – Бог, е Истината. Изходната му позиция е основана на сигурността, която му дава вярата, и в този смисъл той е непоклатимо уверен спрямо Бог, но същевременно несигурен в познанието за самия себе си. Ето как Августин основава изходната си позиция: „Затова, докато се отдалечавам от Тебе, присъствам повече в себе си, отколкото в тебе – и все пак зная, че Ти по никакъв начин не можеш да бъдеш осквернен. А аз на какви съблазни мога да издържа и на какви не мога – това не зная". (10, 5, 7)

Основният принцип, на който почиват епистемологичните възгледи на Августин е, че базата за оценка е вътрешната истина. „Но вътрешното е по-добро и на него съобщават всички вестители телесни: че то стои начело и преценява отговорите на небето и земята…Вътрешният човек е познал всичко това чрез посредничеството на външния човек." (10, 6, 9) Той съпоставя чутия вън глас с вътрешната истина. За него външното, сетивното е само подтик, повод, а решаващата инстанция е вътре. Августин посочва трите функции на душата спрямо тялото – тя дава живот, дава сетивност, но тези две функции не са присъщи единствено на човека, защото той ги споделя с животните и така стига до третата функция – разума, паметта, чрез която, преминавайки, ще достигне това, което стои над нея. Така движението е навътре и нагоре като този модел на въздигане Августин е получил като концептуално наследство от Платон – Плотин. Какво стои зад движението нагоре в *Изповеди?*

Необходимо е първо да се посочат разликите между неговата позиция, която се осмисля и като жизнена позиция, и философското съзерцание на един неангажиран интелектуален елит, каквито са средите на неоплатониците. Второ, това изкачване трябва да се разграничи и от мистичното преживяване, описано в 8-ма книга. Преминаването през степените на онтологичния ред до мимолетното съзиране на вечността и последвалото пропадане в света на навика и преходното е многократно описван от Августин. В 7-ма книга, където е разказан периода на неговото запознаване с книгите на Плотин, има описание, изброяващо всички етапи, на които сме свидетели и в 10-та книга: „И тъй търсех, стъпка по стъпка – от телата към чувстващата чрез тялото душа и от нея – към вътрешната нейна сила, на която телесните сетива съобщават

за външния свят и до която достигат животните, а по-нататък към способността за разсъждаване, към която от телесните сетива се насочва всичко, за да получи от нея преценка; а после тази способност откри собствената си променливост и се издигна до разбиране на самата себе си, откъсна размисъла от обичайния му ход, измъкна се от противоречията на купища измислици, за да открие каква светлина я облива, когато без да изпитва и най-малко съмнение, тя възвестява, че непроменливото трябва да се поставя над променливото – и от тук започва да познава и самото непроменливо: а ако по някакъв начин не го познаваше, в никакъв случай нямаше да го постави над променливото. И достигна тя до Това, Което Съществува в проблясъка на миг озарение. И тогава съзрях Твоята невидимост, разбрана чрез създанието: но погледа си да спра не можах, не издържа слабостта му – и аз отново се върнах към обичайния свят и отнесох със себе си само спомен вълшебен за нещата, чийто аромат бях вдъхнал, без още да мога да ги вкуся." (7, 17, 23)

Преминаването през последователните етапи на разсъждението както тук, така и в други текстове, отразява онтологичния ред според Августин. Разбира се, това е ценностно ориентирана онтология. Разглеждането, мисленето в порядъка на йерархия, а именно – кое е по-доброто, кое е по-близо до Истината – това са непрестанните въпроси на Августин. Предпоставка за преминаването, изкачването от степен в степен е логиката на отрицанието, почиваща върху основен постулат на християнската доктрина – Създателят и творението са същностно различни. Пространствените параметри над – под са само помощно средство, както и всички пространствени метафори, като експлицитно се отхвърля тяхното разбиране в смисъл на ориентири в предметния свят. Не случайно използвам цитати от книга 7-ма, посветена на този момент в интелектуалния път на Августин, когато той се запознава с Плотин. Тази проблематика, съпоставена с разсъжденията на същата тема в 10-та книга, помага да се очертае по-ясно това, което Ч. Тейлър нарича интериорност. Как радикалното заемане на позицията на Аз-а в *Изповеди* се проявява при разглеждането на епистемологичната проблематика?

По отношение на съзерцанието на видимия свят Аз-ът задава въпросите, а красотата на творението им отговаря. В пътя на познанието той е воден от вътрешна истина – воден е чрез вездесъщността на Бог. Кръгът се затваря, защото това, което човекът познава, го познава само благодарение на Бог. И все пак подробното анализиране на мисловните процеси, както и на процесите на възприятие, води до очертаване на вътрешни инстанции на преценка, всяко действие на съзнанието е представено като осмислено и целенасочено. Така тази обща рамка на предопределеност, на пълна зависимост от волята на Бог, който в августицизма е безкрайно могъщ, всезнаещ и справедлив, се изпълва с многообразни, разчленени дейности, наблюдавани от окото на душата – разума, при което непрестанно се осъществяват ходове на експликация.

Те се наблюдават и на чисто текстово равнище. Както ще видим в постъпателното разгъване на проблематиката, повторното поставяне на даден въпрос, но вече в друг аспект е винаги стъпка напред в изясняването или предвижването на мисълта; също обичаен похват за текстовото развитие е дадено положение да се представи първоначално в максимално синтезиран вид, който по-късно се разгъва.

Процесът се развива стъпало по стъпало, наистина, но в 10-та книга вниманието е изключително съсредоточено върху въпроса за паметта и всички други аспекти на перцепцията и мисленето са видени през аспекта на паметта. Ако се съпостави пространният анализ на работата на сетивата в *За свободната воля* с представянето тук, което е дадено под алегоричната форма на задаване на въпроси към видимото и получаване на отговори от сетивния свят, става ясно, че в 10-та книга гледната точка е променена. Той като че ли наистина влиза вътре в пространството на паметта и разглежда всичко оттам – сетивно възприятие, въображение, математическо познание, чувства и пр. Работата на сетивата е разгледана с оглед на съдържанието на паметта, а не на връзката външен обект – сетиво. Или с други думи, онтологичният ред сетивно – душа – Бог, макар и спазен, не е представен абстрактно, а гледната точка е тази на отвътре. В други текстове Августин разработва представата за хармонично устроен свят, за един съгласуван и вечен ред, в неговите степени на близост и отдалеченост от вечните форми. Подобен поглед, приближаващ се до Плотин, тук е заменен с гледна точка, ситуирана вътре, тази гледна точка дава възможност за създаването на ново понятие – вътрешен Аз като собствено пространство. Ситуирането на гледната точка вътре е както подход, характеризиращ 10-та книга, така и самия обект на изследване – душата изследва душата. Това означава, че за Августин в 10-та книга памет съвсем не означава само запомняне в общоприетия смисъл на задържане в съзнанието на дадена информация с възможност за нейното по-късно възпроизвеждане. Преди да пристъпя към разглеждането на паметта, необходимо е да се припомнят в тезисен вид основните положения, на които почива неговата „теория" за съзнанието, отново максимално близо до текста на *Изповеди*: Бог знае всичко за мен, да крия нещо пред него е самоизмама. Познанието, което имам за себе си, не може да бъде изчерпващо.Това, което зная за себе си, съм го постигнал само благодарение на Бог. Знанието, както и всичко останало, е негово творение. Първо трябва да се вярва, а после да се разбира. Ние се отличаваме от другите създания по това, че разбираме. Възможността за познание е дадена, но както и спрямо другите дадени от Бога неща, хората не я употребяват правилно, насочват я навън, към преходните неща, а не навътре и нагоре.

Тъй като ще наблюдавам динамиката между експлицитно и имплицитно и как имплицитното значение функционира на различните нива на експлика-

ция и тъй като този проблем не е само семантичен като своеобразно мото на това, което следва, нека да служи фразата на Августин: „Ти, който си с мен още преди аз да съм с Тебе“ (10, 4, 6).

Да се върнем отново на впечатляващия образ на огромните пространства на паметта, цитиран по-горе. Реториката не би трябвало да отклони вниманието ни от първото разграничение, направено тук от Августин, а именно от една страна – образи, от друга – „всяка мисъл, с която променяме полученото от сетивата“. След краткото описание на това, което паметта съдържа, структурирано в две групи, идва описанието на това как тя работи. Виждаме един пълен контрол над паметта или паметта като пасивен резервоар, от друга страна – сила, която може да предизвика само възхищение. Каквото поискам, ми се дава от паметта. Дори и да ми се натрапят лъжливи решения, аз съм в състояние да ги отхвърля. Няма и най-малкият намек за слабост или способност за правене на грешки. Но все пак, и ми се иска да го подчертая особено, Августин вижда в множествеността, разположена в паметта, източник на деструкция. Действието е видяно в контекста на условията, а те предполагат различни възможности за използване на паметта. Тези безкрайни пространства и зали на паметта в 10-та книга са в контраст с образа на тясната душа в I-ва книга на *Изповеди*: „Но как ще призова Бога мой, Бога и Господа мой, когато, призовавайки Го, все вътре в мен самия ще Го призовавам? И кое е мястото в мен, където ще дойде моят Бог?“ (1, 2, 2)

Дейностите на паметта също са разделени на два типа. Първият представя търсене на значение. Вторият – възстановяване на готово значение като примерът е наизустен текст, а трябва да се посочи, че аналогичен пример Августин използва, за да представи текущото време. Какво стои зад констатацията на Августин, че в паметта всичко е в моята власт, нищо не ми убягва, нищо не ми се съпротивлява. Анализът на Т. К. Скот[15] върху теорията на Августин за акта на избор в *За свободната воля* [16] показва, че всеки акт на избор съдържа искане и търсене. Но те почиват върху условието – мога, в състояние съм. Това условие получава следната експликация: в моя власт е да извърша нещо, ако когато реша да го направя, го правя и когато реша да не го правя, не го правя.В контекста на този анализ става ясно, че представата за вътрешно свободно движение на разума, неограничено и винаги успешно, посочено от Филип Кари като концептуално откритие на Августин, а именно, Аз-ът като вътрешно частно пространство, би трябвало да се допълни в смисъл, че то е целенасочено, търсещо и осмислено!

Да разгледаме по-подробно двата типа процеси. Първият – на търене в

---

[15] SCOTT, T.: *Augustine: His Thought in Context*. Paulist Press. Place of Publication, New York. 1995.

[16] AUGUSTINE: *On Free Choice of the Will*. Thomas Williams, Hackett Publishing, 1993.

паметта на нещо, което със сигурност там присъства (не описва случай на търсене на нещо, напълно забравено, на отрицателен или погрешен резултат от търсенето). Това, което се търси, има своеобразна власт над търсещия, защото, правейки избор, той не приема и отхвърля всички приблизителни или несъответстващи предложения на паметта. Тоест, в търсенето съществува властно имплицитно знание.

Вторият тип представлява процес на възстановяване на готово значение, при който няма избор, няма и натрапване на прибързани и неточни решения, а нещата се явяват подредени и техният ред за Августин е парадигматичен пример на протичането на времето, за времето в неговата променливост, в реда на отминаване, така както материалните неща, съставените от части неща, отминават, за да дойдат други. Разсъжденията му за същността на времето в книга 11-та имат друга цел[17]. Докато при разказ или стихотворение, които се прочитат, или рецитират, както и при речта, за съзнанието няма проблемна ситуация, няма търсене и метафизично казано, ние сме в света на преходното. „Защо поемаш кривия път на твоята плът? Нека тя след тебе да поеме по твоя прав път ! Всяко нещо, което ти чувстваш чрез тази плът, е някаква част, а ти не познаваш цялото, части от което са тези неща: и все пак тези части са ти приятни. Но ако сетивата на плътта ти бяха способни да обхванат цялото и ако самите те, по силата на това, че са част от цялото, не бяха получили за свое наказание полагащия им се един само дял от вселената, тогава ти щеше да искаш съществуващото в настоящия момент да мине, за да получиш по-голяма наслада от цялото. Та нали и човешкият говор ти чуваш пак чрез сетиво на плътта и искаш сричките да не стоят, а да отлитат, за да дойдат други и да чуеш цялото? Тъй е и с всички неща, които са съставни части на нещо друго, и тези части, от които се състои то, не съществуват всичките заедно; а ако могат всичките заедно да се усетят, те създават повече наслада." (4, 11, 17)

Но преходното е това, което се възприема от сетивата. В 13-та глава на 10-та книга Августин разглежда именно данните на сетивата. Основните положения тезисно могат да бъдат изложени така: Петте сетива са вратите към вътрешното и тук се прави първото разпределение и категоризиране на усещанията. Налице е памет за възприет, в смисъл на преживян аспект или качество, а не памет за обекта на възприятие. Предконцептуална памет, в която предметите се възприемат като образи, но образи на техните аспекти или сетивни качества. Сетивата възприемат само сетивни реалности. Периметърът на всяко сетиво е строго определен. Така както художникът, изправен

[17] БОЯДЖИЕВ, Цочо. Августин и проблемът за времето. // БОЯДЖИЕВ, Цочо: *Кръстопът на духа. Философски есета и студии от Платон до Фичино.* София, „ЛИК", 1998, с. 99–115.

пред разгръщаща се пред него панорама, ще види съчетанието на цветове, ще види светлината и формите и няма да облече това, което вижда с понятия, така и паметта според Августин работи по отношение на сетивното. Тази концепция, бидейки в мрежа от други концепти, слага отпечатък върху конкретното самонаблюдение. Парадигмата, по която се представя сетивното в паметта, е от семантичен характер. „В паметта е запазено всичко и е разграничено според входа на своето влизане: през входа на очите са светлината и всички цветове и форми на телата, през входа на ушите – всички видове звуци, през входа на ноздрите – всички миризми, а всички вкусове – през входа на устата, както пък чрез цялото тяло – осезаването твърда ли е вещта, или е мека, топла ли е или студена, гладка ли е или грапава, тежка ли е или лека, вътре в тялото ли е или вън от него. Всички усещания паметта приема, за да бъдат съхранени и когато е нужно – показани от великите ѝ глъбини и нейните незнайни за мене неизповедими недра: нали всяко нещо влиза в нея през свой вход и в нея се разполага. При това влизат не самите неща, а образите на усещаните неща – и те стоят там на разположение на съзнанието, когато то си ги припомня." (10, 8, 13)

В паметта влизат не самите неща, а техните образи. Нищо материално не може да присъства в душата. Тези образи са на разположение на съзнанието и когато сетивата не работят. В зависимост от насочването на вниманието, но не навън, а навътре, към съзнанието, в търсенето, в размисъл за, в медитация върху работата на съзнанието данните на едно сетиво са актуализирани, а данните на другите сетива само имплицитно присъстват. Сетивното в паметта е под контрола на действията на разума и на волята. Познанието и волята са понятия, които взаимно се предполагат.

В трактата *За свободната воля* е дадена много по-детайлна картина на връзката между сетива и разум. Там Августин въвежда инстанцията на вътрешното сетиво, което е присъщо и на другите живи същества, а не само на човека. В трактата много подробно е разгледана оценяващата функция, която се наблюдава на всички нива при работата на сетивата спрямо предметите. Йерархията между оценено и оценящо се проследява и е валидна до нивото на разума. Тя не се отнася за него, защото разумът не е над мъдростта и вечните истини. Разумът е този, който оценява всичко, както и себе си. Тази авторефлексия е невъзможна при сетивата. В *Изповеди* Августин говори от позицията на вътрешното пространство и разглежда какво вече има там, а от сетивните неща в паметта има образи и това в този контекст е достатъчно. Тук, в паметта, той открива и вечните истини, но не като образи, както сетивните неща, а такива, каквито са. От това според мен не би трябвало да се прави обобщението, че Августин „пренася" Формите на Платон в душата. Той не разглежда абстрактно въпроса за познанието и съответно за интелигибелния свят. Само казва, как неизменните истини присъстват в

душата. И те, според Августин, присъстват по различен начин от сетивните, променливите неща.

Саморефлексията като тема се експлицира в следващата, 14-та подглава, защото паметта е и място на среща на Аза със самия себе си. „Вътрешно извършвам всички тези действия в огромните чертози на паметта си. „...Там и себе си аз срещам и за себе си си припомням – какво, кога и къде съм правил нещо и по какъв начин съм изпитал въздействието тогава". (10, 8, 14).

По отношение на паметта за себе си Августин разграничава това, което лично е преживял, ситуации, в които той е бил, и как е реагирал на тях, от една страна, и от друга – това, което е приел в паметта си на базата на чужд опит, като веднага добавя, че е приел чуждия, осланяйки се на своя. Така отново решаващата инстанция е вътрешната. В своята категоричност, а всички възгледи на Августин са изведени до своя логичен край, тази идея трудно може да бъде приета. Но тя основно разклаща начина на мислене, отреждащ на съзнанието пасивна роля спрямо данните на сетивата, както и спрямо това, което е постъпило като междуличностна информация. Анализационната работа, която Августин извършва вътре в тази рамка, е впечатляваща. В нея се срещат положенията на християнската доктрина, експлицитно и категорично формулирани, така и самоанализът и типологията на менталните явления или, по-точно казано – множеството типологии, както и зачатъци на типологии.

За ролята на авторитета в познанието Августин е писал много и тази тема тук не може поради ограниченото място да бъде разгледана. Само ще припомня един от въпросите, който Августин отправя към своя събеседник в диалога *За свободната воля*: „Знаеш ли го, или вярваш на някой авторитет?"

Августин свързва срещата със себе си в паметта с две теми, наистина от особена важност. Първата – за взимането на решения, за т. н. разговор със себе си, за всички проекции на мисълта в личното бъдеще на Аз-а, които се построяват в настоящето като за техни материали им служи миналото. И този вътрешен диалог се извършва с помоща на думи, а тези думи имат своите значения в паметта. Тоест, във взимането на решения, във формирането на надежди или опасения опитът от миналото е материал, който се използва по определен начин и тук трябва да се напомни за едно от основните положения на Августин относно човека – той, човекът, не употребява правилно това, което му е дадено. Както посочих по-горе, в главите, посветени на паметта, няма да срещнем негативно развитие на дадена възможност. В тази прекрасна апология на силата на паметта (тук понятието сила се разбира в смисъла, който Августин му придава в *За размерите на душата*) водеща е мисълта за съществуващото като добро, от една страна, а от друга, опирайки се на анализа, който той вече е извършил върху волята, която е дадена на човека, за да върши добро, защото ако му беше дадена, за да върши зло,

наказанието на Бог щеше да бъде несправедливо, а това, както казва Августин, е абсурд.

Втората тема, е тази за езика. Разговорът със себе си за разлика от този с Бога е вербален. Това дава основание на Августин да види участието на паметта вече чрез езика:

„И от тази основа изхождам за бъдещите си действия, предвиждания и надежди: и всички тях премислям, сякаш са пред мен. „Това и това ще направя" – си казвам аз вътрешно в огромната утроба на моята душа, изпълнена с безкрайно много и безкрайно големи образи: и следва това и това. „О, ако можеше да стане това или онова !" или: „Боже, пази от това или онова !", казвам аз тези думи и ето, още докато говоря, явяват ми се на разположение от същата съкровищница на паметта образите на всички неща, за които говоря: а ако те липсваха, въобще нямаше да говоря за кое да е от тях". (10, 8, 14)

Подчертавам, че темата за езика се появява за първи път тук и не беше необходима за Августин в частта, посветена на сетивните данни. Те присъстват в паметта като образи, докато срещата със себе си, която Августин очевидно интерпретира подобно на възприемането на сетивните неща, всъщност би трябвало да е на друга основа, защото чувствата, решенията, опасенията не са сетивни. Това че разумът, като едно вътрешно око разглежда вътрешното пространство и вижда аз-а като действащ и като чувстващ не означава, че заема по-различен статут от всяко друго нещо, което е променливо. Вижда го, по-точно казано, вижда се, но в качеството си на сетивно, променящо се. Параметрите, чрез които Августин представя спомена за себе си – какво, кога и къде, подсказват променливост, която е характерният признак за сетивните неща. Според Августин душата е променлива във времето, но неизменна по отношение на място, в смисъл, че пространствените измерения са нерелевантни за нея.

И наистина, 14-та подглава се явява като междинна „спирка" между категориите сетивно и душа. Тази междинност е отразена в двете различни гледни точки – срещам себе си и разговарям със себе си. Тази двойственост, на срещата на Аза със себе си от една страна като с предмет и от друга, на срещата със себе си като със субект подсказва според мен възможността и за друга разграничителна линия. Езикът е представен като паралелна и съпътстваща дейност, думите се явяват като че ли на втори план, те черпят от ресурсите на паметта. Също е показателно, че думата като знак е представена чрез своята звукова, а това означава материална страна, която се явява в паметта като образ. Този образ се свързва със своето значение, което се намира в паметта. Знаковата функция на думата, а именно като заместваща липсващ предмет, тоест явяваща се вместо предмет, тук, в ситуация на мислене за бъдещето е твърде видима. Защото точно когато се говори за вероятни, а не налични неща, ставащи в момента, всичко е затворено в съзнанието.

Следващата подглава задълбочава проблематиката на самонаблюдението: „Велика е силата на паметта, превелика е, Боже мой, тайник е тя обширен и безкраен ! Кой е достигнал до дъното му? А сила на моята душа е тя и е свързана с моята природа, но аз самият не обхващам изцяло всичко, което съм. Следва ли от това, че душата е тясна сама себе си да обхване, като не схваща къде е онова, което е нейно? Нима то е вън от нея, а не в нея? И как тогава не го схваща?“ (10, 8, 15) Всяко произнасяне на име на предмет се съпровожда с виждането му в паметта и при отсъствие на сетивното възприятие на съответния предмет. И Августин многократно напомня, че в паметта не влиза самият предмет, а неговият образ, защото иска да държи видима за читателя границата между материално и духовно. В душата не може да влезе нищо материално, влиза само образ на материалното, следователно влиза не самият звук, а образ на звука, влиза не самата светлина, а образ на светлината и т.н. Така, след като е затвърдил тази фундаментална граница, той пристъпва към разглеждане на тези неща, които, за разлика от предметите, са нематериални, несетивни. В глава 11- та Августин дава своето разбиране за самия процес на мислене – събиране грижливо на разпръснати в паметта неща. При употребата на понятието „събиране“ от Августин трябва да се разбира не случайна комбинаторика, а стремеж, отговарящ на движението навътре и нагоре. „Събиране“ е понятие от особено значение за Августин. То е осмислено като противовес на разпиляване, на състояние на грях. Отново теорията за мисленето е облечена в понятията на духовното търсене на цялостност, на истината.

По какъв начин присъстват несетивните неща в паметта? На първо място Августин слага знанията на свободните изкуства. Как присъства, например, понятието за граматика (литература)? Тъй като променящите се неща, сетивните неща, се представят в паметта чрез образи, непроменливите, универсалните знания, които разумът е приел като верни, с други думи, истината, тя ще присъства в паметта по различен начин от този на сетивните неща. „Но самите вещи, които се означават чрез тези звукове, аз не съм докосвал с някое сетиво и не съм виждал освен в душата си; ала в паметта си съм скътал не образите им, а тях самите. „... Откъде и по какъв път са влезли те в паметта ми? Не зная: понеже, когато съм ги възприемал, не съм се доверявал на усета на чуждо сърце, но в моето сърце съм ги разпознал и съм ги приел за верни, и съм му ги поверил и един вид скътал там...“. (10, 10, 17) Думите, чрез които се представя знанието, са материя. Това, което е в паметта, е нещо различно, това са самите неща, такива, каквито са, защото не са докосвани със сетиво и са виждани само в душата, тоест виждани са само от разума. Августин не знае как те са влезли в душата и това е логично, защото за човека единствените канали на контактуване със света са сетивата, но той знае, че ги е разпознал именно в своето сърце. Тогава единственото логично за-

ключение е, че те са били в паметта, но дълбоко скрити и при подсещане отвън те излизат. При Августин не може да се твърди, че има начален момент, защото от гледна точка на интроспекцията, дори и да знае и да помни кога дадено познание е станало реалност за него – конкретен житейски момент, например, прочитането на книгите на Плотин, това се явява само „подсещане" за съществуващо вече в съзнанието му познание.

Добре познатият още от Плотин аргумент – щом душата съдържа вечни истини, тя е безсмъртна, тук не е необходим. Проблематиката е видяна чрез употребата на езика: при чуването на фразите в съзнанието влизат образите на звуците на думите, а самите звуци отминават така, както всяко материално, променливо нещо отминава. Означаваното е в паметта и то присъства там не чрез образ, а самото то.

По отношение на въпроса, който тук ни занимава, е необходимо да се открои парадоксалния, от наша гледна точка, статут на тези положения в съзнанието – от една страна, те са приети за верни и то не само чрез разума, а от друга, те имат универсален характер. Точно представянето им като преживяно значение е това, което минава отвъд концепцията на Платон за вечните идеи. В *Изповеди*, когато Августин наблюдава как работи неговото собствено съзнание в процес на създаване на ново значение, тоест, когато наблюдава работата на имплицитното значение в процеса на постигане на някаква логично приемлива експликация, тогава става обяснима активната и решаващата роля на вътрешната инстанция. И тогава възклицанието „ Да, вярно е! " прозвучава с тона на вътрешна убеденост и решимост, който не би бил на място във философското съзерцание, което е цел на платониците. Също така, когато обяснява, че тези знания, които тук представям като имплицитни значения, са дълбоко скрити, като че ли в тайни скривалища, едва ли е необходимо да се прибягва до терминологията на Фройд.

В глава 11-та самонаблюдението прави следващата крачка. След като е „доказал", че тези знания са в паметта той представя процеса на научаване „на това, което виждаме вътрешно само по себе си" като „събиране грижливо и внимателно". Ако сме мислили, че Августин има предвид нещо аналогично на съвременното разбиране за интуиция, когато говори за включването на вътрешното зрение, след това твърдение трябва да се освободим от тази наша представа. Понятието за „събиране", чрез което се представя процесът на мисленето, има не само когнитивно значение, но и духовно-етично. Симбиозата между когнитивно и ценностно е същностна характеристика на мисленето на Августин. Когнитивното е интенционално и емоционално напрегнато. Но „събирането" на „пръснати и подминавани" значения като че ли не отваря достъп до появата на ново значение. Наистина, траекторията на мисленето е кръгова, но и целенасочена – към рационално доказване на базови за Августин положения относно разбирането му за Бог, положения,

които в най-важните си аспекти вече са формирани по времето, когато пише *Изповеди*. Както бе посочено по-горе, при изясняването на импликациите на тези положения, а това всъщност прави Августин във всички свои текстове, става очевидна тяхната противоречивост и некохерентност. *Изповеди* и особено 10-та книга са уникални с това, че логическата спекулация се извършва в режима на самонаблюдение, на интроспекция.

Следващата глава, 12-та, въвежда категорията на числата -- тема, която има дълга традиция в античната мисъл. Душата съдържа принципите на числата, но както показва изключително префинениият анализ на ритъма в *За музиката* тези абстрактни същности се разглеждат като притежаващи сетивна страна, имаща своя образ в съзнанието и този образ се среща с „числова редица", която съзнанието притежава, и която е инстанцията, която оценя. В *Изповеди* проблематиката за числата отново минава през ситуацията на употреба на езика. Както и в другите случаи, и тук той предпочита примери с речта и устната комуникация, но спирайки се на геометрията, засяга и аспекти, свързани с визуален знак, където отново е приложена същата логика на разграничение между сетивно възприемаемо и вътрешно присъствие.

Универсалният характер на числата е изтъкнат на фона на разликата в лексиката на отделните езици. Съпоставяйки тези съображения с подробния анализ, който въпросът за числата получава в *За музиката* виждаме друга трактовка. Сетивата схващат нещата като съставени от части, от което следва, че за тях е непостижимо числото едно, а всички числа го съдържат, от което следва принципната невъзможност числата да бъдат възприети от сетивата; за безкрайността, която не може да се схване нито чрез образ, нито чрез фантазъм, а чрез вътрешната светлина; за разбирането на числата и мъдростта като едносъщни, от всичко това става по-ясно в какъв аспект числата са включени в интроспекцията на Августин. Освен присъствието им сами по себе си, другата важна характеристика, е тяхната универсалност – „всеки ги знае и ги разпознава вътрешно". Но веднага трябва да бъде посочено, че Августин поставя числата след, т. е. по-високо от знанията на свободните изкуства. Това е в линията на неговото разбиране за математиката като парадигма на научното познание. Както и при предишните степени, и тук следващата стъпка е да се видят тези съдържания на паметта в контекста на конкретния опит – как са били научени, като това включва и лъжливите контрадоказателства. За първи път тук е прокарано разграничението между истина и лъжа, което имплицира, че в паметта се съдържат и неща от които той би искал да се освободи. По-точно, осъждайки ги, той продължава да ги държи в паметта си. Той естествено помни и различни свои етапи в разграничаването между истина и лъжа и различието в интерпретациите. Именно различните етапи, различните аргументи и интерпретации, разположени в протичащото време, дават нов аспект на осмислянето на паметта. Паметта

притежава способност за авторефлексия – тя помни не само съдържанието, но и наличието в даден минал момент на акт на помнене. В следващата 11-та книга на *Изповеди* Августин развива своята идея за времето, в която паметта е разтеглена душа от настоящето към миналото, а очакването – разтегляне на душата в бъдещето. В 10-та книга, представяйки настоящето на съзнанието си, Августин създава своето понятие за памет, но както видяхме по-горе, описва и как в съзнанието присъстват проекции за бъдещето. Всъщност, под това, което той нарича „нещата такива, каквито са", може би е най-добре да се разбират самите когнитивни процеси. Но, както бе нееднократно показвано, семантичното поле в епистемологията на Августин е пропито с ценностни аспекти и йерархии. В този смисъл той създава динамичен, а не статичен модел на понятието. Без да мога да разгледам този въпрос по-обстойно, ще се задоволя с изказването на хипотезата, че под „нещата сами по себе си" Августин има предвид категория на почувствани като очевидност значения. Преминавам към следващата категория, застъпена от него, а именно чувствата, които той назовава движения на душата.

Ако подредбата, която проследихме – сетивно, познания на свободните изкуства, числата и сега чувствата на душата, има ценностна ориентация, а това е така, защото представлява пътя на приближаване към Бог, тогава поставянето на чувствата над универсалните и вечни истини е твърде знаменателен факт, наистина коренно променящ интериорността в сравнение, например, с Плотин. Но все пак да видим какви са чувствата като притежание на паметта според Августин, как в текста на 10-та книга той разгъва тази проблематика. Първото разграничение, което прави, се отнася до чувствата в душата и чувствата в паметта. Чувствата в паметта са от предишни състояния и тези състояния могат да не съвпадат със състоянието в момента на спомнянето. Тук отново разграничението тяло – душа е във фокуса на вниманието, за Августин няма нищо странно ако състояние на тялото ми, което си припомням, се различава от състоянието, в което съм, но е твърде странно да си припомням, т. е. да има в паметта ми състояние на душата, което да е различно от състоянието, в което е тя, когато си спомня. „Нали душата е самата памет". Но непосредственият опит, интроспекцията дава като очевиден факт наличието на две различни състояния – едно в спомена и друго в актуалния момент на спомнянето. За да излезе от затруднението, което създава логиката на съвпадение между две неща, обединени в една категория, в случая, между душа и памет в категорията „душа", Августин прибягва до метафората за паметта на чувствата като стомах на душата. Чувствата наистина остават в паметта, но са без „вкус". Не са твърде чести случаите, когато Августин признава безсилието на концептуалния си апарат и пряко си служи със сравнение. Проблемът, пред който е изправен, се състои в това да признае различие във функциите на неща, обединени в една категория

или в рамките на едно понятие, което влиза в противоречие с принципите на изграждане на семантичното пространство като хомогенно пространство. Душата и паметта в аспекта на чувствата не функционират синхронно. Споменът за радостта не ме прави автоматично радостен или по друг начин казано, радостта в душата се преживява, а радостта в паметта се запомня, присъства, но за разлика от сетивните неща, не като образ, за разлика от знанията и числата, не такава, каквато е, а присъства различна – „без вкус". И както често се случва в разсъжденията на Августин, резултатът е типология, която по нов начин потвърждава изходните постулати. Модусът на присъствие на спомена за чувствата в паметта не нарушава основното разделение: сетивно - несетивно. Тук в зародиш е нов тип понятие.

Избраното от Августин сравнение, както и негативната характеристика – „без вкус", създават впечатление като че ли в неговата ценностна система радостта в душата е поставена по-високо от радостта в паметта. (Използвам примера с радостта, следвайки текста на Августин, защото в неговата аргументация от особена важност са примерите, които разглежда. Това, че от чувствата той избира да говори за радостта има своите по-нататъшни основания в развитието на текста.) Но това би било напълно погрешно впечатление. И то не само като съответствие на неговата жизнена позиция, изразяваща се в стремеж към сдържаност и аскетичен живот. Сравнението от наша гледна точка е твърде странно. Наистина и в съзнанието, и в стомаха се извършва процес на преработка, но очевидно Августин има и нещо друго предвид. Да се представи храната в стомаха като лишена от вкус, означава не позоваване на директен опит, а извършване на логическа операция на тотална абстракция – лишаване на предмета от неговите отличителни качества, а сетивата възприемат качества. Отново откриваме действието на разграничението между сетивно и несетивно. Чрез сравнението разграничението между радост в настоящо преживяване и радост в спомена получава значение на разграничаване между сетивно и несетивно. Но в категорията на сетивното Августин прави разграничения, които също изграждат йерархия. Отново ще привлека *За свободната воля*. Там е дадено подробно разглеждане на храната в частта, която е посветена на сетивата и обектите, които те възприемат. Августин прави следната типология: зрението и слухът са различни като възможности за всеки отделен човек, но това различие не се отразява на общия за всички обект на възприемане, който остава незасегнат. Не е така при храната. Тя като обект се трансформира в „частите на нашето тяло", става наша частна собственост, за разлика от светлината и звука, които остават достъпни за всички и не се превръщат в нещо частно. А общото, публичното има по-висок ранг от частното. Така е при Платон, така е и при Плотин. Следователно, интертекстуалната връзка между трактата *За свободната воля* и *Изповеди* дава допълнителни значения на странното и като че ли неуместно

сравнение на паметта като стомах на душата в параграфите, разглеждащи по какъв начин чувствата присъстват в паметта. Те присъстват, но са лишени от качества и представляват частна сфера на собствено притежание, а нямат характер на общо достояние. Ако направим следващата стъпка в тълкуването на странното сравнение на Августин, ще трябва да си дадем сметка, че процесът на абстрахиране, който е в основата на мисленето, е това което отговаря на лишавнето от сетивното. В паметта чувствата не присъстват нито като образи, нито сами по себе си, а в абстрактна форма, лишени от своите качества. Защото така запазени в паметта те могат да бъдат извикани отново и да се говори за тях. Трансформирането на чувствата в паметта, превръщането им в спомени, осигурява необходимата дистанция спрямо тях, за да могат те да станат обект на мисълта, за да може за тях да се говори. Чрез разглеждането на присъствието на чувствата в паметта Августин създава една трета представа за концепт, а именно – абстракция, но имаща характер на нещо лично, резултат на вътрешна трансформация. Тогава става ясна логиката, по която „стъпалото" на чувствата се намира над стъпалата на вечните и универсални истини – знанията на свободните изкуства и числата. Те самите са абстракции и затова присъстват самите те, докато за да присъстват чувствата в паметта е необходима много по-интензивна работа на абстрахиращия разум, много по-дълбока трансформация. Именно тук победата над сетивното е най-голяма.

Какво друго би могла да притежава паметта? Тя притежава понятието за себе си. „Изричам „памет" – и различавам това, което назовавам. Но къде го разпознавам, ако не в самата памет?". (10, 15, 23) За момента този въпрос остава без отговор, но следва втори, като че ли още по-труден: как присъства „забравата" в паметта? Въпрос, който е твърде странен за нас, тъй като ни е трудно да не посегнем веднага към готовото понятие „забрава". Следват подробни аргументи за това, че забравата не може да присъства нито като образ, нито самата тя. Наистина това са трудни въпроси, които карат Августин да признае: „А аз, Господи: безспирно над тези въпроси се мъча и в себе си се мъча. Превърнал съм се сам за себе си в *земя на много труд и на много пот* (Бит. 3:17,19)". (10, 16, 25)

Въпросът за това как забравата присъства в паметта има смисъл само ако под присъствие се разбира състояние, а не концепт, защото състоянието на забрава изключва състоянието на памет. Но отново навикът на готовите решения ни подвежда. Какво по-лесно от това да вкараме памет и забрава в опозиция? Но Августин е безкомпромисно логичен – ако помним забравата, а това е очевидно от нашия опит – когато чуем звуците на думата „забрава", ние знаем какво те означават, а нямаше да знаем ако тя не присъстваше в паметта. Тогава, когато си припомняме забравата, тя се явява, но заедно с нея се явява и паметта. Разсъждението като че ли стига до непреодолима

трудност и тогава Августин формулира същността на своите търсения: „И тъй, ще прекрача аз и паметта, за да постигна Оня, Който ме е отделил от четириногите и птиците небесни и ме е направил по-умен от тях. Ще прекрача и паметта, за да те открия Тебе, благо истинско, отрадо спокойна ! Ала къде да Те открия? Ако Те открия извън паметта си, то следва, че не те помня. А ако не Те помня, как ще Те открия?“ (10, 27, 26)

Още за геокултурните оси на европейската история

Симеон ХАДЖИКОСЕВ
Софийски университет

Геополитиката е един от най-важните раздели на съвременната политология. Както подсказва и наименованието, тази наука се занимава с въздействието на географските фактори върху хода на локалните и на глобалните политически процеси. Само допреди петнадесетина години понятието *геополитика* (и онова, което се криеше зад него) бе сред отхвърляните от марксическата идеология и политология, защото се смяташе, че мотивира и обосновава експанзионистичната политика на големите империалистически метрополии. Крепостта на световния социализъм – Съветският съюз, както и доминираният от него Източен блок, използваха сходни похвати за експанзия и господство, но използваха друга терминология от типа на „подпомагане на революционно-демократичните движения на народите по света".

Има достатъчно основания да предполагаме, че баща на геополитиката е френският просветител Монтескьо. В четиринадесета книга на капиталния си труд *Духът на законите* (1748) той разглежда проблематиката на държавното управление в светлината на зависимостта му от особеностите на климата и географското положение на страната. Монтескьо не е първият, който се интересува от въздействието на климата върху културата. В началото на същото столетие, което днес обикновено назоваваме епоха на Просвещението, тази проблематика интересува небезизвестните Фонтьонел и Фенелон, а техните хрумвания и идеи биват подети и обобщени от забравения днес абат Дюбо. За първи път обаче едва в *Духът на законите* на Монтескьо идеята за зависимостта между климат и култура е обоснована с неопровержима изследователска логика. Днес изводите на големия френски просветител ни изглеждат пределно ясни и неопровержими, но за съжаление често забравяме, че по времето, когато той пише своя труд, погълнал около три десетилетия, в европейската хуманитаристика все още е на мода провиденциалистката представа за прогреса на Лайбниц и Босюе. Забележителната заслуга на Монтескьо безспорно е в това, че за разлика от предшествениците си, интерпретиращи развитието и прогреса като резултат от божествено провидение,

той вижда общественото развитие като сцепление от естествени причини и взаимодействия, като отдава заслужено място на географския фактор и климата. Така преди около две столетия и половина възниква *геополитиката* като дял от науката за човека и обществото.

През XIX век, когато науката прави зашеметяващи открития и оказва огромно въздействие върху общественото развитие, идеите на Монтескьо, заложени в *Духът на законите*, не може да не попаднат върху благодатна почва. Позитивистичната философия на Огюст Конт допринася за сближението между наука и изкуство, до прилагането на научни методи и похвати и в художествената литература. Едва ли е случайност, че в теорията си за „кристализация" на любовта Стендал използва аналогии от бурно развиващата се по онова време химия. За социалната антропология, която е доминиращ принцип в гигантската фреска на Балзак *Човешка комедия*, наукоподобен аналог е палеонтологията, науката за измрелите животински видове, направила впечатляващ прогрес тогава в лицето на Кювие и Сент-Илер. А няколко десетилетия по-късно Зола формулира своята представа за „експерименталния роман" под въздействието на успехите на физиологията и психологията около средата на столетието.

Духът на Монтескьо присъства най-отчетливо обаче в естетическите теории на Иполит Тен, най-авторитетният европейски литературовед през втората половина на XIX в. Професор в Парижката художествена академия, още като млад учен той е ученик и последовател на прочутия Огюст Конт и изповядва негови философски позиции, основани върху вярата в науката и прогреса. От „позитивната" философия на Конт идват в антропологията на Иполит Тен такива позабравени днес сентенции като „Науката е законната царица на света и бъдещето" или „Вярвам, че всичко е възможно за човешкия разум". В може би най-значителната от днешна гледна точка творба на Тен *Философия на изкуството* (1865) е пространно и убедително мотивирана позитивистката идея на автора за обусловеността на творенията на изкуството от три определящи фактора, назовавани от него *раса*, *среда* и *момент*. Не е тук мястото да анализираме подробно естетическите теории на И. Тен. Достатъчно е да напомним, че по отношение на втория фактор – средата, философът естетик убедително мотивира идеята, подсказана му от Монтескьо, че географската среда, климатът и дори ландшафтът (микросредата, пейзажът, природните гледки) имат своя дял при формирането на една национална култура и литература.

Днес литературоведите и естетиците не опровергават теориите на Иполит Тен, но за съжаление не се и зачитат в него. В епохата на постмодернизма позитивисткият патос на френския учен изглежда в най-добрия случай демодиран. Вярно е, че някои от конкретните му наблюдения днес се нуждаят от прецизиране, но водещите принципи на неговата позитивистическа

естетика издържаха проверката на времето. Съвременните постмодернисти би трябвало по-често да си припомнят забележителната мисъл на Тен, водеща и за един от любимите му философи – Спиноза, че светът е като задача по геометрия, която трябва да бъде решена. Защото Спиноза твърди, че светът е сътворен по една геометрична формула. Постмодернистите обаче, усъмнили се в достоверността на „големите повествования", съкрушено твърдят, че е невъзможно да бъде открита и решена тази формула.

В днешната геополитика се говори за *о с и* на взаимодействие и *д ъ г и* на напрежение. В общи линии жаргонът на политологията е трудно съвместим с речника на литературознанието и естетиката. Различни са и целите на тези хуманитарни науки. Общото между тях е, че изследват фундаментални характеристики на човешките общества. Но онова, за което ще стане дума по-нататък, се отнася не толкова до политологията и литературознанието, колкото до историята, философията, социалната антропология и културологията.

Става дума за основните културни оси в развоя на дадена цивилизация. Всички световни цивилизации са подчинени на динамиката на две съставки – *уседналост* и *мобилност*. Във фазите на развитие и разцвет цивилизациите обикновено са *статични* (уседнали). В периоди на кризи и упадък се проявява тенденцията към мобилност: племената и етносите се разселват, търсейки нови източници на препитание. В общи линии това е присъщо на неразвитите цивилизации, които едно време наричахме чергарски племена. За най-развитите древни цивилизации (египетска, шумерска, персийска, индийска, китайска, древногръцка) е характерна една или друга форма на уседналост и стабилност.

На обширния свръхконтинент Евразия основна ос на придвижванията на етносите е по посока *изток – запад*. Ако обобщим пределно характеристиките на това движение, бихме казали, че става дума за миграция на племена от степите на Средна Азия към равнините на Европа. В продължение на повече от хиляда и петстотин години са фиксирани поне пет последователни вълни на подобни нашествия: около началото на новата ера в Европа се разселват германските племена, няколко столетия по-късно обширни европейски земи заемат славяните. През XIII в. започва експанзията на татари и монголи /"Златната орда"/, както и на селджукските турци, а през XIV в. започва завоюването на континента от османските турци, достигнало своя апогей с обсадата на Виена през 1683 г.

При по-внимателно вглеждане в тези миграционни процеси несъмнено ще установим разнообразие в осите на напрежение. При разселването на германските племена е имало съществени придвижвания и в други посоки – на север, но също така и на югозапад и югоизток. Турската експанзия в Европа е тръгнала от Балканския полуостров, неизменно се придвижва в северозападна посока.

Най-общото движение обаче е по оста *изток – запад*. То е до голяма степен предопределено и от спецификата на свръхконтинента Евразия: за ранните цивилизации Атлантическият океан е бил непреодолима пречка пред миграцията. Когато към края на XV в. започват Великите географски открития, испанските конкистадори /това се отнася също и за португалци, французи и англичани/ съхраняват основната посока на миграционния пренос: *изток – запад*. /Самостоятелна тема за изследване е твърде обоснованото предположение, че скандинавските викинги са достигнали до Нюфаундленд и са го колонизирали още през XII в. Неотдавна пък млад български антрополог, който живее и работи в САЩ, лансира труднодоказуемата теза, че още по времето на Римската империя европейците са достигнали до брегове на Мексико и са оставили следи там./

Нека напомним най-сетне, че и завоюването и колонизирането на Северна Америка, обосноваващо парадигмата на тази най-цветуща цивилизация, се движи по същата ос *изток – запад*. Едва ли може да се говори за някаква закономерност обаче, тъй като в зората на човешката цивилизация има примери и за движение в обратна посока: *запад – изток*. Предполага се, че още по времето на последния ледников период обитатели на Азия са преминали през Беринговия проток /тогава все още суша или може би по леден мост/ и след това се отправили на юг, заселвайки целия американски континент. Това, че за европейския материк цивилизационната посока е била *изток – запад* не е свързано с религиозни, а още по-малко стопански или други съображения, а с географския релеф и очертанията на суперматерика Евразия.

Основната цивилизационна ос *изток – запад* задълго запазва значението си в културната история на Европа. Редом с нея съществува и друга, второстепенна ос *север – юг*, която е с по-ограничени размери, предвид географските особености на континента. Тези оси не само обозначават основните посоки на разселванията в хода на възникването и утвърждаването на европейската цивилизация, но до голяма степен са показателни и за социокултурния ѝ статус.

Неотдавнашното противостояние на двата военнополитически блока, които популярно назовавахме *източен* и *западен*, отново възобнови стария спор къде започва европейския Изток, т. е. до къде се простира „същинска" Европа. Еднозначен отговор на този въпрос не е възможен, но нека напомним, че според една популярна теза Изтокът започва там, където преобладава православието. Европейският изток според друга теза обхваща земите, които са духовно наследство на погиналата преди столетия Византийска империя.

Но и по късата ос *север – юг* отчетливо личат белезите от конфесионалното и културно разграничение. В европейския север преобладават страните с *протестантско вероизповедание*, докато югът е преимуществено *католи-*

чески. Изключение прави католическа Полша, образуваща своеобразен анклав в духовния субконтинент на протестантските страни. Люлката на европейското християнство – Балканите – пък е място на хилядолетния сблъсък и съперничество между *християнство* и *ислям*. В рамките на тези противостояния най-конфликтният европейски регион несъмнено е Балканският полуостров, който е и най-често използвания проход за трансфер на етноси и култури. Като реакция срещу столетното османско владичество тъкмо на Балканите са най-ярко изразени в сравнение с останалите части на Европа тенденциите към *партикуларизъм* и *сепаратизъм*. Неслучайно в началото на XX век на полуострова пламна Първата световна война и той заслужи недотам ласкавото прозвище „буре с барут".

По какъв начин умерените географски ширини и северът оказват въздействие върху капиталистическото развитие, показва Макс Вебер, във фундаменталния си труд *Протестантската етика и духът на капитализма* /1904 – 1905/. Чрез него ученият стана основател на нова научна дисциплина, назована за запад не съвсем точно „социология на религията".

И от тези бегли наблюдения става ясно, че основните миграционни, етнокултурни и религиозни движения и напрежения на континента са разположени по дългата ос *изток – запад*, докато по оста *север – юг* те са значително по-ограничени. В началото на XIX в. обаче, когато в Европа се налага модата на романтизма, за сравнително кратък период от време, съвпадащ с първите две десетилетия на столетието, културният диалог *север – юг* се активизира необикновено много, като стрелката на промените сочи категорично на юг. Проблемът е в това, че както вече имахме случай да отбележим, романтизмът се изяви най-напред сред потомците на германските племена – в Германия и в Англия, и почти по едно и също време, в края на XVIII в.

Франция, която в продължение на столетия бе носителка на художествения прогрес, неочаквано се оказа в положение на изпреварена и догонваща. Съществено значение имаше и обстоятелството, че в нея бе осъществена най-кръвопролитната европейска революция, последвана от режима на Наполеон и неговите завоевателни войни. Извън каквото и да било съмнение романтизмът бе реакция и съпротива спрямо Френската революция и империята на Наполеон, защото те бяха свели ролята на личността до статист в историята, докато романтизмът бе екзалтиран от самостойността на човешкото „аз" и утвърждаваше по всякакъв начин индивидуализма като крайъгълен камък на битието. Романтизмът е първото модерно явление в европейската култура, защото е основан върху автономията на човешката личност.

Не ми е известно в литературознанието да са били въвеждани определения от типа на *северен* и *южен* /или *германски* и *романски*/ романтизъм. Подобни термини биха били лишени от сериозен смисъл, тъй като най-съществената отличителна черта на всеки тип романтизъм е неговата национална

багра. Без колебание можем да говорим за немски, английски, френски или руски романтизъм, но понятия като германски, романски и славянски романтизъм са до голяма степен изкуствени конструкти.

Ако се ограничим само до романските литератури, които са обект на нашия интерес тук, ще трябва да отбележим, че само френският и отчасти италианският романтизъм са явления с европейска значимост. Испански и португалски романтизъм съществуват, но те са интересни предимно в плана на развитието на съответните литератури и остават почти незабележими при прилаганата от нас бленда спрямо европейския литературен и културен процес. Едва ли ще сгрешим с твърдението, че с изключение на френската литература, която бързо реагира на предизвикателствата на новото време и съумява бързо да се върне на позициите на водеща европейска литература, повечето романски литератури се оказват в положението на догонващи при разцвета на романтизма, не съумяват да се преориентират бързо от *псевдокласицизъм* /защото такъв е вече класицизмът в годините след Френската революция/ към *романтизъм*.

Най-важната в духовно отношение европейска точка по оста север – юг в началото на XIX в. се нарича Копе. Това е имението на банкерската фамилия Некер в околностите на Женевското езеро недалеко от Франция. За да стане по-ясно, че това е мястото, където мадам Дьо Стал прекарва по-голямата част от изгнанието си по време на Наполеоновото владичество, когато ѝ забраняват да се приближава до Париж на повече от 40 левги. /Ще припомня, че една старинна левга се е равнявала на 4.445 км./ Поради това мадам Дьо Стал била принудена да премести литературния си салон от дома си на ул. „Бак" край Сена в швейцарското имение на баща си. Къщата в Копе не била обаче обикновен литературен салон, а мястото, където се срещнали немската и френската художествена култура. В Копе пребивавали /понякога за дълго време/ блестящият интелектуалец и любовник на мадам Дьо Стал Бенжамен Констан, братята Август Вилхелм и Фридрих Шлегел, колоритният швейцарски икономист и историк Сисмонди. Там младият Аделберт фон Шамисо, лутащ се мъчително между истинската и приемната си родина, бил натоварен да преведе на френски език лекциите на Фр. Шлегел, който получил покана да чете естетика в Парижката Сорбона.

Особено близка била френската писателка с Август Вилхелм Шлегел, който я запознавал с литературата и културата на тогавашна Германия и я съпровождал при пътуванията ѝ из Европа. Благодарение на него тя бива посрещната радушно в дома на Гьоте във Ваймар. /Нека не пропуснем да отбележим, че мадам Дьо Стал посещава два пъти Гьоте – през 1803 г. и през 1807 г./. Като се абстрахираме от личното ѝ творчество, тя се нагърбва с нелеката задача да стане посредник между две велики култури, които малко са се познавали взаимно. Мадам Дьо Стал не е притежавала обаче задъл-

жителното предусловие, необходимо за подобно посредничество – тя не е владеела немски език и черпела познанията си за немската култура чрез Август Вилхелм Шлегел. Две десетилетия по-късно Шамисо показва нагледно как може да бъде осъществено подобно културно посредничество. Истинска духовна трансмисия в това отношение е зрелият Хайне, който живее четвърт век в Париж /1830 г. – 1856 г./ и пише някои от публицистичните си работи направо на френски език, преди да ги публикува в авторитетни местни издания. Наистина Хайне не е достатъчно правдив съдник на културния живот в родината си, но поне е имал предимството да манипулира до известна степен представата на французите за немците, докато мадам Дьо Стал е видяла Гьоте, Шилер и Фихте не през собствените си очи, а през погледа на иначе добросъвестния си приятел Август Вилхелм Шлегел.

Това ще да е и причината, поради която обемистата ѝ книга *За Германия* днес предизвиква интерес само у изследователите на романтизма. Интересна е и съдбата на самата книга в светлината на личния конфликт на авторката с всесилния по онова време Наполеон. Мадам Дьо Стал пише *За Германия*, пътувайки из немските земи през 1807 г. Солидният опус от осемстотин страници по всяка вероятност е завършен във Виена, столицата на Австро-Унгария, където писателката се установява след пътуването си в Германия и Бавария. Ръкописът бива предоставен на парижки издател, който подготвя книгата през 1810 г. *За Германия* е вече пред постъпване в книжарниците, когато тайната полиция на Наполеон арестува тиража и унищожава книгата. Императорът се опасявал, че тя съдържа нападки срещу особата му, както и срещу водената от него политика. Репресиите срещу мадам Дьо Стал са още по-сурови след този случай – авторката вече няма право на достъп до френска земя, а имението ѝ в Копе става забранена територия за френски поданици. След дълго пребиваване във Виена, Русия и Швеция, през 1813 г. мадам Дьо Стал се установява в Англия, където прави ново издание на книгата си. След падането на Наполеон тъкмо това издание се разпространява във Франция. Драматичната съдба на книгата е причина дори във Франция тя да се обозначава с две дати – 1810 г. и 1813 г., годината на унищоженото първо и тази на второто английско издание. И двете датировки са обосновани, но според мен е по-правилно да се приеме като автентична втората датировка, тъй като първото издание на книгата е било осуетено от полицията на Наполеон.

Жермен дьо Стал е от сравнително редките случаи на личност, чието значение и влияние в културата превъзхожда значително литературните ѝ постижения. Въздействието ѝ като културен *медиатор* в епохата на ранния европейски романтизъм далеч надхвърля завоеванията ѝ като романист, теоретик и историк на литературата. При това тази роля на медиатор не се изчерпва само с Франция, а се отнася и до Италия, където тя също дава тласък за първите изяви на местния романтизъм.

Обикновено тази функция на мадам Дьо Стал е най-често подценяваната в литературните истории. Ролята на посредник между литературите на германския север и на романския юг освен всичко друго предполага и организационни умения да бъде селекциониран духовен и интелектуален капацитет за трансфера на идеи между двата типа култури, които се оказват толкова различни в началото на XIX в. Като писателка и като жена мадам Дьо Стал несъмнено е имала свои несполуки и неосъществени амбиции, но дейността ѝ, свързана с трансфера на идеи и популяризацията, е била изключително ефективна. Тя е умеела да подбира кръг от съмишленици около себе си и да го мобилизира за съвместна работа в едно направление. Приятелството ѝ с първосъздателите на немския романтизъм братя Шлегел е особено показателно в това отношение, макар че незнаенето на немски език се е отразило съществено върху визията ѝ за немската литература и култура. Въпреки това главите, посветени на Гьоте, Шилер и Клопщок в книгата ѝ *За Германия*, не са изгубили привлекателността си дори до наши дни, защото авторката е съумяла да съхрани впечатленията си от непосредствения контакт с писателите.

Друг емблематичен пример за способността на мадам Дьо Стал да бъде генератор на идеи и да мобилизира личности за осъществяването им е свързан с името на швейцарския писател Сисмонди, една от най-колоритните фигури сред кръжеца около мадам Дьо Стал в Копе. Почти напълно забравеният днес Жан-Шарл Леонар Симонд дьо Сисмонди /1773–1842/ е бил навремето авторитетен икономист, историк и литературовед. Подобно на нея той притежавал качества на посредник между културите: познавал превъзходно френската и италианската култура, като дълги години пребивавал в Италия. Сисмонди не притежавал оригинален ум, но бил невероятно работоспособен и методичен в работата си. В духа на характерните за епохата на Просвещението грандиозни научни проекти създал две впечатляващи с обема и изчерпателността си поредици – *История на италианските републики през Средновековието* в 20 тома и *История на французите* в 31 тома, последният от които излязъл подир смъртта му.

Много по-впечатляващи са обаче книгите му *За литературата в Южна Европа* /1813/ и *Новите принципи в политическата икономия* /1819/. Първата от тях е обемиста почти колкото *За Германия* на мадам Дьо Стал и излиза по едно и също време с нея. Самостоятелен в изследванията си по политикономия и история, в литературознанието Сисмонди се намирал изцяло под влиянието на своя влиятелен патрон. Той споделял разбирането, смятано за азбучна истина от кръжеца в Копе, че литературите на европейския юг са принципно различни от тези на севера и съвременното литературознание трябва да открои ясно тези различия, защото пътят на преодоляването минава през тяхното осъзнаване.

Сисмонди е бил съветник на мадам Дьо Стал по въпросите на италианската литература и култура. По всяка вероятност той я е съпровождал по време на престоя ѝ в Италия през зимата на 1815–1816 г. В началото на 1816 г. започва да излиза новото списание *Библиотека италиана*, чиято първа книжка започва със статията на френската писателка „За начина на превеждане и за ползата от преводите". В тази статия, преведена на италиански от Пиетро Джордани, мадам Дьо Стал съветва италианците да зарежат митологията, да превеждат повече творби от френската и от северните литератури. Статията предизвиква голям отклик и всъщност с нея започва големият спор за романтизма в Италия. Макар да не е замесен директно в този дебат, Сисмонди несъмнено взима косвено участие в него.

Първата значителна творба на мадам Дьо Стал е обемистото ѝ есе *За литературата* /1800/, в което, следвайки принципите на Монтескьо от *Духът на законите*, тя се опитва да постави литературата в контекста на обществознанието и културата: „Поставих си за цел да изследвам какво е въздействието на религията, нравите и законите върху литературата, както и влиянието на литературата върху религията, нравите и законите… Струва ми се, че не са достатъчно анализирани моралните и политическите причини, модифициращи духа на литературата."

Днес с основание се смята, че в есето си мадам Дьо Стал не е предугадила нито една съществена черта на раждащия се по същото време романтизъм. Тя все още не е познавала братя Шлегел и възгледите им за новата литература. Въпреки това най-живата и убедителна част от творбата ѝ са главите, посветени на северните литератури /XI–XVII/. Главата, посветена на Шекспир /XII/, несъмнено полага началото на шекспироманията във френската култура, присъща и на романтическата култура изобщо.

Голямата заслуга на мадам Дьо Стал пред френската култура е в яснотата и категоричността, с която откроява предимствата на новата романтическа литература в северните страни пред вече отдавна несъстоятелното подражание на древните в литературите на Южна Европа. Съдете сами: „Литературата на древните е присадена литература у съвременниците; *романтическата* или *куртоазната* литература е за нас местна, автохтонна /"est chez nous indigène"/, нашата религия и институциите ни са онези, които са я накарали да процъфти."

Навремето есето на мадам Дьо Стал *За литературата* е имало голям успех. Още на следващата година авторката подготвя за печат второ издание, в предговора към което прави още едно важно откритие, което отваря пътя на романтизма във Франция: „На северните литератури може да се подражава; /"les littératures du Nord sont imitables"/ те предлагат друг тип красоти в сравнение с ония, към които сме привикнали: бихме спечелили, ако се възползваме от това."

Така още с първата си сериозна публикация мадам Дьо Стал формулира неопровержимия естетически силогизъм, че корените на романтизма са в християнството и куртоазната доктрина, докато подражанието на гръко-римската античност е свързано с езичеството и по същество е чуждо на западната култура. Следователно подражаването на северните литератури би означавало връщане към изконните начала на собствената култура.

Да се продължава в тази посока значи да се проследи преодоляването на класицизма във френската култура и утвърждаването на новото модерно изкуство, каквото е бил *романтизмът* в началото на деветнадесети век.

Връщайки се накрая отново към проблема за геополитическите и културалните оси в развоя на европейската култура, трябва отново да потвърдим, че оста *изток – запад* е магистрална за нашата цивилизация. С рухването на света на реалния социализъм през 1989–1991 г. в лицето на т. нар. Източен блок отново се актуализираха споровете относно това кои са очертанията на Централна и Източна Европа. Тези спорове са до голяма степен белязани от духа и стилистиката на съвременната геополитика. Нещата се усложняват от появата на нови реалии и термини като *евроатлантическо пространство* и *глобализация*. В началото на XIX век обаче, когато Гьоте лансира понятието *световна литература*, идеята за конвергенция на северните и на южните европейски литератури, отстоявана от мадам Дьо Стал и сподвижника ѝ Сисмонди, несъмнено е важен факт в процеса на утвърждаване на представата за общоевропейска литература.

По-късно, при утвърждаването на кръжеца в имението Копе и при написването на книгата *За Германия*, именитата писателка избистря и доразвива идеите си. В XI глава от втората част на *За Германия* тя заявява още по-категорично: „Романтическата литература е единствената, която все още подлежи на усъвършенстване, която тъй като, бидейки укоренена на наша почва, тя е единствената, която би могла да расте и да се обновява. Тя изразява нашата религия, тя напомня за нашата история, произходът ѝ е древен, но не и античен. Класическата поезия трябва да мине през възпоменанията на езичеството, за да стигне до нас; германическата поезия е християнската ера на изкуствата: тя използва нашите личностни впечатления, за да ни развълнува. Духът, който я вдъхновява, е насочен непосредствено към сърцата ни и изглежда възкресява нашия собствен живот подобно на някакво привидение, най-могъщото и най-страховитото от всички."

L'œuvre de décentrement: le cas de la littérature siamoise

Jean MARCEL
Université Chulalongkorn (Bangkok)

Il convient de reconnaître d'entrée de jeu que de toutes les civilisations extrême-orientales, Chine comprise, celle du Siam (Thaïlande) est *la plus aux antipodes de la nôtre* sous tous aspects[1]. Cette assertion de départ nous fait obligation, lorsque d'aventure nous abordons certaines questions de culture ou de civilisation relatives à ce pays, d'observer deux règles absolues et péremptoires: la prudence et la rigueur – sous peine de méprise, qui risque le plus souvent de n'être qu'une autre forme du mépris.

Parmi les aspects de ces antipodes évoqués, il y a l'art en général et la littérature en particulier, que nous aborderons ici de façon plus spécifique. Il s'agira moins ici de brosser un panorama de la littérature siamoise, ou même d'en donner un simple aperçu, que d'interroger les assises anthropologiques sur lesquelles elle repose. Expériences et observations nous aurons assez appris que la moindre attitude des Thaïs devant la vie, devant la mort, devant l'amour, devant l'argent ou la conduite automobile s'avère plutôt visiblement différente de la nôtre; pourquoi faudrait-il donc qu'ils aient vis-à-vis de l'art ou de la littérature les mêmes engagements et les mêmes obligations que nous?

Tout au long de ce petit essai sans prétention, en forme de réflexions multiples et de digressions diverses, j'ose tenter, s'il se peut, de répondre (d'abord pour moi-même) à certaines interrogations qui ont été ces dernières années soulevées par des esprits sérieux sur le rapport de l'Occidental avec la culture de ce qui est devenu pour certains notre pays d'accueil ou d'adoption. Et comment donc s'y prendre autrement qu'en évoquant son propre cheminement au cours de tant d'années de présence assidue au milieu des Siamois?

J'ai souvenir que dans les premiers jours de mon arrivée dans ce pays, que j'aimai sur-le-champ, n'en parlant pas encore la langue (littérature et conversations

---

[1] J'emprunte cette formule à des hommes avisés qui ont tous plus de cinquante ans de présence dans cette partie du monde.

m'étaient encore interdites), j'avais du moins les yeux qu'il me restait pour *voir*. Et j'avais été très choqué par l'aspect visuel de l'environnement: couleurs, formes, volumes (des maisons, des monuments, des panneaux d'affichage) m'étaient comme une agression dans mes habitudes occidentales de toujours.

Je n'en étais tout de même pas à mon premier séjour à l'étranger, ayant déjà vagabondé assez longuement dans presque tous les pays d'Europe; j'avais l'habitude de ce que l'on appelle le *dépaysement*. Mais c'était là mon premier voyage en Asie, et pour tout dire en dehors de ma sphère culturelle. Je m'étais dit sur le coup du choc qu'il fallait me laisser le temps de m'adapter. Le malaise persistait. Et me tenaillait. J'étais convaincu qu'on ne pouvait pas utiliser ces couleurs, ces formes, ces volumes, qu'il existait tout de même des normes universelles ! Puis, en bon cartésien, je me suis mis à douter. Et j'entrepris alors une longue descente en moi-même pour interroger les assises de ce que je croyais devoir être l'*universel*. Cette descente, je la poursuis toujours aujourd'hui, et je dois à la vérité d'affirmer qu'il s'agit de la troublante expérience de ma vie. J'y ai découvert des évidences, par exemple, que j'étais le produit de ma propre culture (mais je ne savais pas encore jusqu'à quel point) et que pour comprendre tant soit peu celles des autres, surtout s'ils sont à des années-lumière de la mienne, il me fallait procéder à une petite et constante opération: réaffirmer d'abord solidement les assises de ma culture et me dire à chaque instant que ce que je vois, aussi bien que ce que je juge par ma réticence, est l'une des réalisations possibles de l'esprit humain. J'appelai à la longue cette opération *décentrement de soi*, par lequel non seulement il ne s'agissait pas de renier, ni même de remettre en cause ma culture mais plutôt de comprendre pourquoi celle-ci me maintenait en état de choc devant des phénomènes admis le mieux du monde par ceux qui les vivaient sans problème et sans se poser mes questions.

Pour faire bref et ne pas avoir à vous faire suivre pas à pas ce cheminement sur des mois et des années, je dirai que j'en suis arrivé à dater très précisément les assises de ma culture: la Renaissance européenne. C'est elle, événement capital, qui avait opéré cette dichotomie entre d'abord le sacré et le profane, puis entre le vulgaire et le savant, enfin entre le temps et l'infini, et qui délimitait ainsi les frontières de mon esprit – avec toutes les conséquences esthétiques qui remontaient à la surface pour me placer en état de choc dans un pays qui n'avait pas traversé cette toute petite rupture à l'échelle de l'histoire humaine, cette grandiose rupture à l'échelle de nous-mêmes, cette rupture nôtre, irréparable et irréversible, néanmoins nécessaire. Du moins pour nous.

Les guerres de religion avaient pour la première fois induit l'humanité occidentale dans la voie du doute, puis dans celle de la négation; l'avènement de la science avait conduit à la connaissance du monde, puis à son exploitation à outrance; l'art et la culture qui en découlaient affirmaient la primauté de l'homme dans la création, le créateur, l'auteur, la personne, l'individu – sa solitude. L'idée d'*universalité*, dans ce moment grandiose, prenait la place de toute transcendance.

Et puisqu'il s'agira ici plutôt de littérature, affirmons tout de go que Michel de Montaigne est le point culminant de cette aventure: *Je suis moy-mesme la matière de mon livre.* Il crée même une forme nouvelle pour le dire: l'essai, dont l'apparition comme genre est inouïe dans l'histoire de toutes les littératures connues. Ce moment se prolongera jusqu'à fleurir dans le romantisme sous la forme du *moi* d'auteur, dont nous vivons encore, même quand on le nie, ou le renie.

La Renaissance, qui, comme son nom l'indique, faisait *renaître* tant bien que mal le vieil idéal culturel et politique de l'empire romain, prolongeait ainsi la seule civilisation de l'humanité où la vertu des lettres fut véritablement une valeur suprême, Rome n'a jamais eu de sciences ... pas même de mathématiques – à l'échelle des civilisations, c'était hier ... Par la Renaissance, nous fûmes, jusqu'à tout récemment, les héritiers de cette *civilisation littéraire*, en fait, jusqu'aux bouleversements des suites de la dernière guerre dite mondiale. Laïcisé, ce culte des lettres avait donné lieu à une métaphysique des *belles-lettres*, refuge en nos temps (et souvent contre nos temps, comme Montaigne dans sa tour) de ceux que nous appelons *les gens cultivés*. Pourquoi faudrait-il donc que cet héritage assez étroit, il faut bien en convenir, soit celui de toute la terre? Un certain décentrement nous apprendrait que notre prétendue universalité des valeurs, pour être l'une des options de l'esprit humain, n'en est pas la seule.

J'avais donc découvert entre-temps que les valeurs que l'on disait *universelles* n'étaient le plus souvent qu'une des *virtualités* de réalisation de l'esprit humain. Mais il importe de se décentrer pour les apercevoir ainsi. Et les contempler dans leur propre système de valeurs. Couleurs, formes et volumes, jadis si étrangères (pas même exotiques) se sont, pour ainsi dire, à travers moi, expliqués. Je les comprends. Je les aime, comme partie intégrante d'un tout qu'il m'a fallu explorer. J'y ai mis des années, à travers des hésitations, des régressions, des découvertes, me disant que si un Thaï acceptait *cela*, je pouvais bien aussi le faire, ou du moins me mettre à sa place pour essayer de voir par ses yeux. On n'en demande pas tant aux touristes d'une saison. Mais j'avais décidé de m'établir à demeure dans ce pays – sans devenir Thaï (j'ai compris que c'était résolument impossible), j'allais du moins tenter de m'intégrer le mieux possible à un système de valeurs, qui n'était pas celui que je professais au départ, et que je n'extirperais donc pas de moi.

Avec la langue, un certain intérêt pour la littérature du pays me vint – déformation professionnelle d'une formation de philologue ... Je n'en resterai jamais qu'un simple amateur, point du tout un spécialiste. Et c'est ainsi qu'un jour je tombai sur une entrevue du plus actif des traducteurs de la littérature thaïe en français, Marcel Barang. À la question qu'on lui posait, à savoir si les Thaïs s'intéressaient à leur littérature, il répondait: *Guère*[2]*!* Ce qui paraît bien léger quand on n'a pas défini ce qu'est la littérature dans une civilisation où tout, au départ

[2] www.eurasie.net/webzine/article, 21 mai 2003.

comme on l'a vu, est dissemblable de la nôtre. Et l'éminent traducteur de donner des chiffres, qui ne disent rien non plus dans une civilisation où 70% de la population est encore rurale et agricole[3]. De plus, il n'était offert pour toute illustration d'une suite d'assertions que des mentions de romans. Justement ! Ajarn Chetana Nagavaraja, considéré comme le plus éminent humaniste thaï (à l'occidentale – et qu'on ne peut pour cette raison soupçonner de dire n'importe quoi), précise: «Il faut bien reconnaître que toute évaluation de la littérature thaïe qui ne tiendrait pas compte du rôle joué par la tradition orale est condamnée à ne donner qu'une image déformée de notre héritage littéraire.[...] La tradition orale, avec son accent sur l'improvisation, est toujours vivante aujourd'hui»[4].

Ce point de vue nous fait revenir à ce que nous disions plus haut: la littérature (et l'art en général) possède dans la civilisation occidentale un statut qui l'assimile à une métaphysique ayant plus ou moins remplacé le sacré; cette hypostasie de la création artistique sous toutes ses formes culmine dans l'œuvre et l'action de Malraux.

On ne peut raisonnablement demander à des civilisations qui n'ont pas emprunté notre cheminement de concevoir certaines réalités comme nous le faisons, et qui n'ont certes pas non plus à le faire. C'est ainsi qu'il nous faut procéder à un certain effort mental pour imaginer des civilisations où l'art et la littérature ne sont que des décors, des ornements de la vie plutôt que la vie elle-même, et ne possèdent conséquemment point le statut que, pour notre part, nous leur accordons. On objectera que certaines civilisations y sont tardivement parvenues (Japon, etc.), mais il faut bien reconnaître que c'est le plus souvent par contamination et mimétisme. Ce qui n'enlève rien à leur excellence.

Et qui plus est, nous exigeons de ces littératures étrangères qu'elles nous ressemblent, et obligatoirement dans les mêmes termes (formes). Le traducteur français ne parle-t-il pas que du roman? Or, un jeune écrivain antillais a récemment fustigé d'importance cette attitude en montrant que les littératures non-occidentales n'« étaient connues, appréciées et célébrées en Occident [que] pour autant qu'elles ont signé leur reddition face aux genres littéraires occidentaux, faisant même allégeance au principal d'entre eux, le roman, au détriment des manières d'écrire propres à leurs cultures respectives »[5].

Notre traducteur va même jusqu'à déplorer que beaucoup d'écrivains thaïs n'écrivent que des nouvelles[6]. Or, une enquête rapide auprès d'un certain nombre

---

[3] Faisons le sort qu'il convient au reste de l'argumentation: *«Les médias (TV, cinéma, internet) se chargent de faire une concurrence déloyale au livre»*. Voilà un demi-siècle que l'on entend le même argument partout en Occident !

[4] *Fervently mediating (criticism from a Thai Perspective)*, Bangkok, Chomanad Press, 2004, p. 187 et 172.

[5] Raphaël Confiant, "De l'euphorie triomphante...", *Le Monde*, 17 mars 2006.

[6] «Il existe aussi une pléthore de nouvellistes, dont certains sont très bons. Mais, dans la majorité des cas, ils n'écrivent que des nouvelles ».

de nouvellistes connus nous a révélé qu'ils préféraient tous la nouvelle au roman pour les deux raisons suivantes (conformes en cela à certaines spécificités de la littérature thaïe écrite contemporaine): 1) elle était plus proche de la forme du récit oral court, dont ils avaient conscience de prolonger la tradition authentiquement thaïe; 2) la publication dans les gazettes quotidiennes en était facilitée. Car ce n'est pas la moindre des caractéristiques de la production écrite contemporaine que de se manifester dans la presse – cette presse qui, en Occident, contrairement à autrefois, n'est plus considérée comme un support noble de la littérature, sauf pour la critique, qui en est le plus souvent l'aspect publicitaire. Ajarn Chetena a attiré l'attention sur ce phénomène qui fait que des universitaires n'hésitent pas à publier dans des journaux des textes qui sont des produits authentiques de l'esprit, que l'on ne concevrait pas à l'Ouest de publier dans des gazettes, si ce n'est dans *Le Monde diplomatique*, ou *les Nouvelles littéraires*. Ici, le journal qui publie le plus de textes dignes de l'appellation de *littéraires* est le *Krungthep Turakit* (*Journal des Affaires de Bangkok*) ! Inimaginable dans les pays d'Europe ou d'Amérique[7]...

Tous ces nouvellistes, donc, convenaient cependant qu'il était beaucoup plus difficile pour eux de composer une nouvelle que de concevoir un roman, les contraintes que supposait cette forme brève étant beaucoup plus propices aux plaisirs multiples de l'exécution proprement dite. C'est donc le plus souvent pour des raisons d'art que ceux que l'on appelle les *nouvellistes thaïs* choisissent de s'adonner à ce genre de courte surface dont ils savent à peine ce qui le différencie du conte ou de la fable de la tradition orale[8].

Et ce n'est pas non plus sans raison si l'une des œuvres majeures de la littérature siamoise écrite est sans doute le *Lay Chiwit* (1954) de Kukrit Pramoj[9] –que l'on considérerait en Occident comme un roman (il est effectivement publié en traduction sous cette rubrique), mais qui est en réalité d'une composition indéfinissable, faite d'une mosaïque de onze courtes biographies d'autant de personnages, qui meurent en même temps lors du naufrage d'un bateau-bus – satisfaisant du même coup à la tradition thaïe du genre bref issu de l'oralité, à thématique philosophique traditionnelle du *karma* bouddhique et à la particularité de la composition *en motifs*, qui semble être l'une des caractéristiques spécifiques de toute la culture thaïe (depuis la peinture murale des temples jusqu'à la cuisine !). Comme dans le cas de toutes les civilisations, cette culture du motif généralisé forme sys-

[7] Notre traducteur, d'ailleurs, traite dédaigneusement ces écrivains qui « trouvent rarement des débouchés dans l'édition. Ils publient parfois leurs travaux dans les magazines grand public ». *Op. cit.*, p. 2.

[8] On en trouvera un assez bon échantillon en français dans le numéro de la revue *Europe*, incidemment consacré à des écrivains thaïs et laotiens (et principalement à Choderlos de Laclos), n° 885–886/janvier-février 2003.

[9] *Plusieurs vies*, traduit par Wilawan et Christian Pelleaumail, Paris, «Langues & Mondes» – l'Asiathèque, 2003.

tème; si l'on en déplace ou supprime un seul élément, on risque alors de mettre en péril l'équilibre de l'ensemble.

Si le phénomène même du langage organisé, que nous appelons *littérature*, existait à n'en point douter depuis toujours, le mot même de *littérature* (*wannakhadi*) n'a été introduit dans la langue thaïe que par une décision de l'Académie en 1914, seuls existant, antérieurement, les mots qui désignaient les diverses formes des poèmes (*klong*). Dans un pays où tous les rois furent des poètes ... où la première grande préoccupation de l'actuelle dynastie, après la destruction d'Ayuthaya par les Birmans en 1767, fut de restaurer dans l'écrit, par la voie d'une tradition orale vivante qui les avaient conservées, les œuvres de l'ancienne dynastie, de façon à pouvoir les sauver une autre fois d'une éventuelle destruction[10]. Un pays où la meilleure lyrique contemporaine est à chercher dans la chanson populaire, héritière directe de la tradition poétique séculaire[11]. Un pays où il n'y eut pas d'autre mot pour dire *art* que le mot *ngnam*[12] (beau), qui désignait aussi ceux qui en étaient les responsables (que nous appelons *artistes*). La civilisation qui a donné la plus belle statuaire bouddhiste de toute l'Asie, d'un Bouddha à la fois androgyne et ferme, ne peut pas avoir agi sans une conscience assurée de son art ... mais encore là, conformément à une conception humble du statut de l'art, l'artiste n'y revendiquant aucun privilège de renommée ou de la propriété créatrice ... L'œuvre seule *est* ... et n'est que comme le signe vénérable d'une transcendance indéfinie, et non comme objet d'*exposition* ... C'est nous qui avons inventé cette forme laïque du rôle que jouait autrefois le *décor d'art* dans la didactique religieuse, et qu'il joue encore d'ailleurs dans les civilisations que nous n'avons pas trop abîmées ...

Pour définir les traits majeurs de la culture thaïe, Ajarn Chetana y va d'une métaphore musicale. L'orchestre traditionnel thaï (*piphat*) se compose, notamment, de deux xylophones appelés *ranat;* au premier (*ranat ek*) est dévolu le rôle de mener et de développer la mélodie, alors que le second (*ranat thum*) sert à ponctuer le rythme en syncope; il serait, si l'on veut, l'équivalent de notre *second violon,* si seulement il ne lui était pas conféré (et à lui seul) la liberté de procéder à des improvisations, interdites au premier, et c'est donc bien ce second qui paradoxalement mène l'orchestre. Lorsqu'un maître joue avec son disciple, il se met d'office au *ranat thum* et laisse à son disciple le plaisir de déployer la mélodie principale au *ranat ek;* c'est de cette position qu'il s'affirme vraiment comme *maître*. Il en était de même dans l'ancienne structure politique de la royauté sia-

[10] On dira, bien sûr, qu'il s'agissait là d'une entreprise de légitimation pour asseoir le nouveau pouvoir... Toujours l'explication par le bas ! On sait à quel type d'esprits reviennent ces explications corrosives.

[11] Chetana Navagaraja, « The Thai Popular Song and its Literary Lineage», *Comparative Literature from a Thai Perspective,* Bangkok, Chulalongkorn University Press, 1996.

[12] On utilise aujourd'hui *silpa*, formé comme *wannakhadi* du pali et né à la même époque.

moise, où un second roi (habituellement le frère) était l'équivalent de ce que l'on pourrait appeler *le bouffon du roi*, sa conscience – souvent, le palais de ce dernier connaissait des fastes que ne se permettait pas le roi en titre. Il en est aussi de même dans la cuisine thaïe, où le responsable du résultat est celui qui découpe et prépare les aliments, le plus souvent en improvisant avec ce qui se trouve sous sa main, le chef en titre se contentant de les faire sauter. Toute la culture thaïe est sur ce modèle du *ranat thum:* l'improvisation en est la composante capitale, aussi bien dans la musique que dans le théâtre (notamment le *likay*). Et qui dit *improvisation* affirme la primauté de la *variante*. Et de l'anonymat. Aussi, n'est-il pas juste de croire, comme le fait souvent un regard superficiel, que toutes les statues du Bouddha se ressemblent. Il y a assurément des moules qui fonctionnent à profusion – mais les moules diffèrent entre eux par des variations parfois infinitésimales. Il m'arrive d'aller contempler assez souvent une fresque que deux artistes sont à peindre dans un temple (Wat Trit) depuis une dizaine d'années et qui en ont pour encore autant de temps … Or, du premier coup d'œil, on a l'impression qu'ils reproduisent des fresques déjà vues ailleurs (au Temple du Bouddha d'Emeraude de Bangkok ou à celui de Nan dans le Nord): motifs traditionnels semblent s'y fondre avec des scènes attendues; or, le moindre examen attentif de ce qui est encore en chantier révèle des variations imperceptibles dans le foisonnement des motifs et des originalités parfois drôles (comme dans le cas du *ranat thum*) dans certaines scènes: des touristes occidentaux facilement reconnaissables à leurs chemises fleuries et leurs shorts, un aveugle vendeur de billets de loterie, etc.; tout cela dans une peinture murale parfaitement sérieuse qui culmine d'ailleurs dans la représentation d'un Bouddha de nature plus qu'humaine: La culture du *motif* et de sa *libre variance:* tel est l'essence même de l'art thaï. Et de la littérature, tout aussi bien.

Je fais appel une fois de plus à Ajarn Chetana: « La plus grande partie de notre ancienne littérature est improvisée, jamais archivée, appréciée et assimilée par un public sur place. […] Cette tradition est restée vivante dans notre société. […] Elle laisse un héritage qui n'a pas toujours la forme de l'écrit, car elle ne reconnaît pas la seule suprématie du texte […] Enracinée dans cette tradition se trouve une extrême confiance dans la puissance créatrice de l'homme – laquelle n'est l'exclusive propriété d'aucun moment de l'histoire, ni d'aucune génération particulière »[13].

Je me souviens d'avoir assisté, au centre de Bangkok, au milieu des spectateurs assis sur des pelouses, à un *likay* dont les acteurs improvisaient à partir des bruits de la rue et du chemin de fer qui passait derrière. C'était de la haute voltige; les protagonistes se faisaient à la fois mimes, danseurs, acrobates … Le canevas de la pièce avait été défini par les membres de la troupe, et le public ne

[13] *Op. cit.*, p. 75–76.

se faisait pas faute d'y intervenir. Je me trouvais bien loin de ce qu'avait écrit un homme de théâtre occidental (qui était venu *civiliser* des étudiants de théâtre dans une université), à savoir que l'on pouvait compter sur les doigts d'une main les représentations théâtrales à Bangkok au cours d'une semaine... C'était bien peu compter sur le statut réel du théâtre dans cette civilisation, et qui dérive encore aujourd'hui du sacré; chaque représentation donne lieu, avant de se tenir, à une cérémonie où les acteurs rendent hommage par offrandes d'encens, de fruits et de prosternations au grand maître mythique du théâtre, *Phra Nirot*, dont le masque est placé sur un autel *ad hoc*. Il est à peine croyable qu'il en va de même aussi pour les séries télévisées, la cérémonie se tenant derrière les caméras avant l'émission! Les troupes ambulantes d'amateurs ou de professionnels, se déplaçant d'un bout à l'autre du pays, sont innombrables. Et chaque village de province a sa troupe virtuelle, formée des gens du lieu et qui peuvent à quelques heures d'avis vous monter un *likay* ou un *khon* de circonstance; certains paysans, souvent illettrés, connaissent par cœur des tirades, ce qui est à peine concevable pour une mémoire occidentale. Evidemment, pour le savoir, il faut être sorti tant soit peu des sentiers battus et rebattus.

Il va sans dire, en conséquence, que dans une telle culture de l'improvisation, comme le note encore Ajran Chetana, on « ne porte que peu d'intérêt à la personnalité de l'auteur »[14]. Cette *autorité* (d'où vient le mot *auteur*), nimbée des attributs du transcendant, c'est encore nous qui l'avons inventée au cours de notre cheminement historique. Au moment où Montaigne inaugure un genre nouveau (l'essai), conçu pour contenir le *moi* en quête de lui-même, l'imprimerie a d'ores et déjà installé la concurrence dans la prolifération des écritures sous la forme de cette *marque* d'auteur que l'on appelle *le style*... Pour remporter désormais l'attention et l'adhésion de lecteurs de plus en plus nombreux, le *moi* doit coïncider avec cette qualité (*Le style, c'est l'homme même*. Buffon). L'assomption de l'*individualité* en Occident a fait le reste pour conduire à l'écrivain romantique, esseulé, *maudit*, et constitutivement rebelle. Nous vivons depuis des siècles avec cette image hypertrophiée, nous empêchant de comprendre qu'un homme qui écrit est d'abord un artisan, un homme de métier, un ingénieur de la langue et de l'imaginaire. Or, il n'y avait pas de mot en thaï, jusqu'à tout récemment, pour départager l'artisan de l'artiste; il en fut de même dans tous les domaines de la création. Et c'est pourquoi il importe de reconnaître que, par exemple, ce qui, dans notre fascination pour les textes, porte sur la *narration* (inhérente au style), s'investit, dans

[14] Cette observation est si vraie que l'an dernier, une célèbre troupe russe étant venue présenter *Casse-noisettes* au Centre culturel de Bangkok, le luxueux programme de l'événement ne mentionnait même pas le nom de Tchaïkovski ! Et j'ai sous les yeux à l'instant même, une publicité annonçant une prochaine représentation de *Tosca*, où l'on ne s'attarde qu'à nommer Puccini en passant – mais plus de la moitié du texte est consacré au décorateur-costumier... et à sa carrière. Pas un mot des interprètes !

le cas des textes siamois, dans le *récit,* propice à l'incorporation et au développement des *motifs* dont il a été question plus haut. Notre traducteur, en Occidental qui se respecte, ne s'intéresse qu'aux *personnalités exceptionnelles, qui dans la plupart des cas, ont eu la chance de vivre dès l'enfance dans un monde de livres.* Il ne va pas jusqu'à préciser que ces livres devaient être occidentaux, mais on peut le soupçonner, alors que la tradition authentique voudrait que l'on fût plutôt formé par l'ineffable tradition de l'oralité. Et de mettre de l'avant un auteur qui est, du point de vue occidental, irréprochable mais ne saurait être considéré comme particulièrement représentatif de la plus authentique partie de la civilisation thaïe: Chart Korbjitti, dont *la Chute de Fak* (1981) *a marqué la naissance du roman thaï moderne, en décrivant l'individu affrontant la collectivité*. Nous y voilà ! Un Thaï ne peut être un écrivain que s'il se conforme aux critères de l'Ouest: romancier, moderne et rebelle (ou maudit), et de façon plus moderne: sensationnel et provocateur dans les médias. C'est comme si on réclamait le plateau de fromages dans des agapes thaïes ! Ceci dit sans préjudice pour les somptueuses qualités de Chart Korbjitti, qui est vraiment l'écrivain que l'on dit; mais, en fait, il n'est guère représentatif de sa culture, ou s'il l'est, ce ne serait que par des techniques de création qu'une étude plus approfondie devrait pouvoir relever dans sa manière propre. Toute la question étant maintenant de savoir si un écrivain a le devoir d'être représentatif de sa culture, et alors il faut laisser de côté toute considération, même malveillante, sur le caractère collectif de la responsabilité artistique. S'il a le droit le plus strict de ne pas l'être, alors laissons aux autres le droit tout aussi légitime de se fondre dans une culture communautaire. Ce n'est d'ailleurs pas cet attribut accessoire de *représentatif* qui doit faire d'un écrivain un artiste, mais plutôt l'intensité et la bonne réception de son travail d'artisan.

La littérature ayant au Siam un statut plus humble que dans nos parages, elle n'a pas de caractère utilitaire, si ce n'est, le plus souvent, son aspect didactique relatif à l'enseignement bouddhique. Loin des Thaïs l'idée d'une littérature nationale. S'ils se reconnaissent ainsi dans leur littérature (traditionnelle ou orale ou même contemporaine), ils ne la brandissent nullement comme une arme de revendication nationale, comme ont fait la plupart des jeunes littératures de l'Occident nées du mouvement des nationalités au 19e siècle, et comme le font encore aujourd'hui les communautés minoritaires de l'Occident, ou assimilées. Ajarn Chetana a montré de façon irréfutable que même les écrivains que l'on pourrait qualifier d'*engagés*, le plus souvent sous l'effet d'influences occidentales (surtout après les événements sanglants des années 70-73), ont peu à peu, non pas renoncé à l'engagement, mais tempéré leur pensée au profit d'une conception plus ample du monde et de son mystérieux destin. D'ailleurs, l'idée même d'une littérature comme corpus d'une nation n'est apparue qu'après le Révolution française, au début du 19e siècle, notamment dans l'enseignement de La Harpe. Auparavant, on ne demandait à la littérature que d'être texte.

Un thuriféraire de Marcel Barang, que nous aurons peu cité en raison de la pauvreté de son argumentation, allant jusqu'à attribuer à des causes *ad hominem* certaines prétendues carences de la culture thaïe, faisait cette observation néanmoins fort juste: *Lorsque je leur demande ce qu'est l'identité thaïe, ils ne peuvent me répondre et peuvent juste se mettre en colère après moi pour être trop occidental*[15]. Justement ! Le propre d'une identité forte et vivante est précisément de ne savoir se définir, de n'avoir aucune raison de devoir le faire. J'ai remarqué, partout dans le monde, que les velléités à tous crins de définitions identitaires se faisaient particulièrement vives, et souvent pathétiques, dans des communautés en danger ou en voie d'assimilation, ou encore dans des cultures crépusculaires. Les Thaïs n'ont jamais ressenti ce besoin absurde de se définir, ayant résisté par enchantement à la colonisation occidentale, seule communauté du monde à avoir même réussi à assimiler et intégrer sa forte immigration chinoise au cours des siècles; et si aujourd'hui l'occidentalisation, sous la forme de la modernisation, y fait des ravages extérieurement fort apparents, la culture thaïe (qui se transforme comme tout ce qui est vivant) – non pas celle que lui voudraient des Occidentaux pour qu'elle leur ressemblât – n'a pas perdu son âme. Racine, Molière, ou même Proust, ne se sont jamais demandé s'ils étaient vraiment Français. Une culture vivante va de soi.

Il n'y a pas de grands écrivains? Soit ! D'abord qu'est-ce qu'un grand écrivain dans une époque où ce sont les médias qui le font ainsi? Celui que l'on décrète tel? Ou à qui l'on décerne un grand prix? Le sera-t-il encore dans les temps à venir? (Et c'est nous encore qui avons inventé l'importance de ce jugement des siècles)... Les Siamois ne jouent pas leur *Ramakien* anonyme, non parce qu'il est un vestige de leur passé, mais parce que la représentation en est *ngnam* dans le présent – et c'est suffisant. Et ils chérissent ce moment par des attentions qui nous sont bien étrangères[16]. C'est encore nous qui avons inventé la toute-puissance du passé sous la forme de l'histoire. Et puis, la question du *grand écrivain* est mal placée (comme on dit d'une voix qui fausse) dans une culture où les siècles n'existent pas, où les paroles et les textes ont rang de décors éphémères (impermanents) de

---

[15] www.memoires-de-Siam.com, 16/08/2003.

[16] Il faut des heures pour seulement ajuster le costume d'un personnage secondaire du *khon*. J'ai assisté récemment à une représentation en plein air dans un parc de Bangkok: tous les enfants, de cinq à dix ans, se promenaient avec désinvolture entre les gens assis à même les pelouses; mais lorsque la représentation commença, ils se sont d'un seul élan précipités au ras de l'estrade pour n'en plus bouger pendant plus d'une heure. On ne pourra pas dire qu'il s'agit là d'un art aristocratique de cour, comme on le fait souvent – par méprise et par mépris. On joue quatre soirs par semaine, dans un grand théâtre de Bangkok, un épisode (changé tous les quatre mois): un mal intentionné me disait que ce devait être pour les touristes ... Toujours la corrosion ! Or, il m'arrive lorsque j'y assiste (au moins une fois par mois) d'être le seul spectateur étranger dans cette salle toujours pleine, qui doit bien contenir cinq cents spectateurs et dont les billets sont à mille bahts – une fortune en Thaïlande!

a vie. Et pourquoi pas? Le chef-d'œuvre du Siam, c'est sa vitalité indéfinissable, i somptueuse que nous venons y chercher quelque chose d'aussi indéfinissable... Son plus ineffable monument, c'est son peuple, à nul autre pareil...

Dans les conditions particulières où nous avons vu se déployer la littérature siamoise, il devient compréhensible qu'on lui reproche parfois de n'avoir pas de critique. Nous ferons encore ici appel à Ajarn Chetana, puisqu'il a le don de l'argument irréfutable: « C'est un fait que la critique en Thaïlande ne jouit pas du même statut ni du même privilège que dans les sociétés des Lumières. [...] Cela veut simplement dire que notre culture de la critique est intrinsèquement liée à notre tradition orale »[17]. La critique est un appendice qu'au cours de notre destin historique, nous avons amalgamé à la création même. On conçoit toujours mal qu'il puisse exister un art sans son corollaire critique. Mais il en va pourtant bien ainsi dans le coin du monde dont nous parlons, et qui ne s'en porte pas plus mal.

Doté d'une telle armature et d'une telle armure, le Siam a beau se moderniser, il reste inentamable dans sa culture toujours aussi profondément énigmatique, à jamais aux antipodes de la nôtre, insaisissable à moins d'un décentrement de la part de celui qui consent à la contempler de l'extérieur. Si sa littérature traite de thèmes que l'on pourrait à la rigueur désigner comme *universels* (l'amour, la mort, la lutte entre le bien et le mal, etc.), elle le fait dans des formes si particulières, délicates, subtiles et si éloignées des nôtres que ces thèmes s'en trouvent à peine reconnaissables. Tout comme sa poésie s'avère d'une telle sophistication de rythmes et d'assonances que, s'il est possible de la traduire dans ses mots, il est impossible d'en rendre la teneur en intensité poétique ... Il faut l'aborder en sachant qu'elle ne cherche pas à mimer la transcendance, comme le fait notre conception générale de l'art[18].

Les contempteurs d'une conception toute différente du littéraire chez les Siamois se retrouveront sans doute dans le jugement que rendait sur la littérature siamoise un ambassadeur britannique à Bangkok au 19e siècle: *La littérature des Siamois est en tout et pour tout fort maigre et sans intérêt; du point de vue de l'imagination, de l'invention, de la force ou même de la correction, elle se situe nettement en-dessous de celle des Arabes, des Persans ou même des Hindous. Leurs tentatives semblent à peine s'élever au rang de celles des tribus des Iles indiennes; et à en juger par quelques traductions de ce qu'ils considèrent comme leurs chefs-d'œuvre, je n'ai aucun scrupule à les tenir comme singulièrement puérils et vides*[19]. A quoi, de bon aloi, rétorque ironiquement Ajarn Chetana: *Pour tout dire, un pays affligé d'une telle pauvreté littéraire ne devrait jamais aspirer*

[17] *Op. cit.*, p. 3 et 79.

[18] Un seul poète thaï, Angkarn Kalayanaphong, visiblement influencé par les métaphysiques occidentales de l'art, confie à la poésie le rôle d'un substitut du nirvâna – mais cette idée pourrait tout aussi bien lui venir du bouddhisme mahâyâna.

[19] John Crofurd, *Journal of an Embassy to the Courts of Siam* (1828), [reprint] Kuala Lumpur, Oxford University Press, 1967, p. 335.

à prendre place au milieu des nations civilisées[20]. Ainsi se trouvaient singulièrement justifiées les entreprises coloniales du 19e siècle[21].

Voilà donc sommairement exposée la problématique à laquelle nous sommes confrontés, lorsque d'aventure nous abordons la question des littératures non-occidentales en général et de la littérature siamoise en particulier. Elles ne sauraient nullement constituer des miroirs où nous serions appelés à nous contempler; tout au plus sont-elles des fenêtres où nous avons avantage à regarder passer le monde dans son irréductible et somptueuse diversité. Il faut être très profondément enraciné dans sa propre culture pour pouvoir avec une certaine aisance aller vers l'autre; et c'est très souvent l'insécurité culturelle qui engendre les réticences et les malentendus. En retour, quand on parvient à l'*appréciation* de l'autre, on accède du même coup à la *compréhension* de soi. Ce long exercice de décentrement, en tout cas, aura été pour moi une sorte d'*opera magna* dans le sens de l'opération alchimique – une œuvre de transformation, et presque de conversion de soi, dont chacun, sauf chez les bouffons, a tant besoin à tout âge de la vie.

Krungthep Mahanakhon, août 2549 (2006)

Bibliographie sommaire:

BARANG, Marcel: « Entretien avec Marcel Barang, traducteur », www.eurasie.net/webzine/article, 21 mai 2003.

Collectif Europe, nº 885-886/janvier-février 2003.

CONFIANT, Raphaël: "De l'euphorie triomphante …", Le Monde, 17 mars 2006.

CROFURD, John: Journal of an Embassy to the Courts of Siam, (1828), [reprint] Kuala Lumpur, Oxford University Press, 1967.

NAVAGARAJA, Chetana: Fervently mediating (criticism from a Thai Perspective), Bangkok, Chomanad Press, 2004.

NAVAGARAJA, Chetana: « The Thai Popular Song and its Literary Lineage », Comparative Literature from a Thai Perspective, Bangkok, Chulalongkorn University Press, 1996, pp. 137-164.

PRAMOJ, Kukrit: Plusieurs vies, traduit par Wilawan et Christian Pelleaumail, Paris, «Langues & Mondes», l'Asiathèque, 2003.

SUISSE, Bernard: « Impertinences sur l'art et la culture », www.memoires-de-Siam.com, 16 août 2003.

[20] *Op. cit.*, p. 149.

[21] Vers la même époque, un autre lord anglais du nom de Durham, envoyé, lui, aux antipodes du Siam, affirmait des Canadiens français qui venaient pour la premières fois de se révolter contre la domination britannique au Canada: « C'est un peuple sans histoire et sans littérature ». *(Rapport* de 1841*)*. L'argument servait, décidément, sous toutes les latitudes.

‘Народът’ и ‘публиката’: към социологията на френската класика на Ерих Ауербах

Владимир САБОУРИН
Великотърновски университет

В настоящия текст ще коментирам една парадигматична за романистичните изследвания форма на социология на литературата, разгърната в предметното поле на френския класицистичен театър. Макар и ранна[1], тази форма е едновременно максимално трезва и резигнативна. *Френската публика на XVII век* (1933) е последният германски академичен проект на Ерих Ауербах преди липсата на библиография в Истанбул и написването на *Мимезис*. Литературната социология на френската класика от XVII в. се намира в средата на „едно твърдо и сухо отчаяние“[2] между първото воистина Дантевско озарение на идеята за „действителността в литературата“ – *Данте като поет на земния свят* (1929) – и интелектуалното подвижничество на докарването на озарението докрай в истамбулския *Мимезис. Изобразената действителност в западноевропейската литература* (1946). Ауербаховата социология на френската класицистична литература описва твърдото и сухо отчаяние на един „разхристиянчен“ (Entchristung) свят на идеалните стойности и възвишения живот, изчистен от тварността и темпоралността. Засрещането на проекта за социология на литературата със света на френския абсолютизъм става под тежкия поглед на немския националсоциализъм, хвърлящ жестока светлина върху „мълчанието“ на „народа“[3] в културата на абсолютизма. Това

---

[1] За изходна точка на социологията на литературата в дисциплинарното поле на романистиката приемам изследванията на Карл Фослер от първата четвърт на XX в. върху провансалската лирика, срв. Vossler 1913, Vossler 1936 и Vossler 1940, оказали непосредствено въздействие върху формирането на социологията на музиката на Макс Вебер, срв. Braun 1994.

[2] Тези думи в бележка под линия в самия край на студията се отнасят до Молиер, който е основен персонаж на изследването. Вж. Auerbach 1933: 52, бел. 50. По-нататък посочвам цитатите в текста по това издание със сиглата FP.

[3] „Народът е ням през този век и ще мине много време преди отново да надигне своя глас.“ (FP 34) Май че имахме възможност да наблюдаваме и в най-новата история на България последствията на „мълчанието на народа“. Основната му характеристика сякаш се състои

на пръв поглед вулгарно – „вулгарносоциологическо“ – съотнасяне на теоретичния интерес към културата на абсолютизма, от една страна, и налагането на националсоциализма,[4] от друга, заслужава висококонцептуално внимание. Тъкмо привидният му отблъскващ изтънченото теоретично внимание „вулгарносоциологически“ характер изглежда съставя съпротивата на материала, върху която се надграждат високите концептуализации на Е. Ауербах и Н. Елиас върху социологията на абсолютизма.

I

Социологията на литературата в проекта на Ауербах изхожда от стриктно филологическото прилагане на метода на *историята на понятията* (Begriffsgeschichte), целящо демонстрирането на методологическите му граници. Ауербах открива първата употреба на думата „публика“ (le public) в съвременния смисъл на „театрална общественост“ (Theateröffentlichkeit) още при П. Корней (1634), т.е. над четвърт век преди достигането на кулминационната форма на френската класика в епохата на Луи XIV. „Думата [le public] следователно постепенно е развила редом и на мястото на произлизащото от *res publica* значение на държава или „общественост в политически смисъл“ значението на „общественост в публицистичен смисъл.“ (FP 5–6, курсив в оригинала) Така идентифицираната история на понятието „публика“, проследяваща първоначалната текстуално верифицируема поява на думата, не е в състояние сама по себе си да разкрие социалното съдържание на явлението. Би било груба методологическа грешка да заключаваме от появата на думата „публика“ през първата третина на XVII в., че по това време вече си имаме работа със социално (съсловно) диференцирана форма от рода на съвременната буржоазна публика – хората, които имат финансовата възможност да взимат участие в културния живот. Филологически фундираният метод на историята на понятията не притежава необходимата социално-политическа обяснителна сила. Давам си сметка, че тази формулировка неприятно ще припомни на читателите, социализирали се по време на реално съществувалия социализъм, за най-често изпразнените от смисъл „критики на буржоазната наука, която“ ... и следва подобна на горната формулировка. Страхът обаче да прехвърляме в устата труповете на излезлите от употре-

---

в това, че прави политическия живот рисковано непредвидим и безотговорен. През 30-те години в Съветския съюз на Сталин – в аналогична на Ауербаховата ситуация на надвиснала крайна опасност – Бахтин неуморно ще повтаря в книгата си за Рабле за абсолютната необходимост да се чува гласа на народната смехова култура.

[4] Вж. Норберт Елиас *Придворното общество. Изследвания към социологията на монархията и на придворната аристокрация* (1969).

ба жаргони трябва да се потисне. Мисля, че е по-безопасно младите читатели да ги чуят и да помислят в един „спомнящ" си контекст. Позволявам си да кажа това като преподавател, който често чува в семинарни занятия с връстници на свободата набор '89 формулировки от своето реалносоциалистическо минало. Но да се върнем от този екс-катедрен дискурс, адресиран към колегите набор '89 в рамките на българската демокрация след края на прехода, – към социологията на литературата в навечерието на националсоцилиазма. „Думата *public* казва сама по себе следователно още твърде малко в социологически смисъл; тя самата се нуждае – в рамките на XVII век – от анализационно тълкуване." (FP 6, курсив в оригинала)

Другата дума, всъщност словосъчетание, което през френския XVII век описва „публиката" и трябва да се преведе от историята на понятията в социологията на литературата, е познатото ни от неизбежния Боало, у когото тя добива нормативна форма, но работи много по-широко като вариативна употреба – *la cour et la ville*: „Двореца и града основно изучете:/ галерии са те, черпете и от двете".[5] Лексикално еднозначната съставка *la cour* (кралски двор) е пределно изчистен пример за социологическата недостатъчност на историята на понятията. „Не би било безусловно вярно[6] напълно да отъждествяваме *la cour* с аристокрацията, въпреки че понякога с тази дума се има предвид това; и при кралския двор има влиятелни личности, чийто произход и убеждения са едробуржоазни; от друга страна, както ще видим, в определени моменти има и силни напрежения между естетическата позиция на кралския двор и позицията на една голяма част на аристокрацията." (Пак там, курсив в оригинала) Съставката *la ville*, от своя страна, е парадигматичен пример за необходимостта от тънко диференциран социологически анализ при описанието на естетическите феномени. *Градът?* Какво означава градът като естетическа категория през XVII век? Със сигурност не града като абсолютно олицетворение на модерността. През френския XVII в. социологическото съдържание на думата е *елитистко*. Ауербах открива този елитистки характер още в полето на историята на понятията – в един процес на лексикално изместване на по-старите (т.е. пред-класически, ренесансови) означения *peuple* и *bourgeois* от новата елитистка употреба на думата *la ville*. „Елитисткият характер на думата *la ville*, който се формира напълно подобно на латинското *urbs*, *urbanitas*, става видим още от текстови свидетелства, които предхождат словосъчетанието *la cour et la ville*." (FP 7, курсив в оригинала) Елитистката концепция за „града" следва модела на хуманистичнолатинското *urbanitas*, допълнително рационалистически прочистено. В *По-*

[5] Боало, Н. *Поетическо изкуство*, прев. П. Симов, ред. В. Петров, контр. ред. И. Паси, София: „Наука и изкуство", 1983, с. 58. При този превод със сигурност можем да се доверим на внушителния преводачески колектив.

[6] Каква академична формулировка ! (б. м.)

етическо изкуство (1674) Н. Боало вече антиномично противопоставя *ville* и *peuple*, и то във връзка с приятеля си Молиер, когото обожава. „За пример Молиер готов съм да ви дам –/ че образи безброй извлякъл е оттам [т. е. от *la cour et la ville*],/ но само да не бе в простонародността си (Si moins ami du peuple)/ на своите лица дал толкова гримаси“.[7] Констатацията на Ауербах е трезво-горчиво категорична: „Боало може да си представи народа само като гримасничащ“ (срв. FP 8). Това са тежки размисли и тежки думи лице в лице с надигащата се гримаса на националсоциалистическия „народ“.

За Ауербах е от първостепенно значение да проследи генеалогията на „сливането на хоризонтите“ на *la cour* и *la ville*, които чак до възкачването на Луи XIV на престола (1660) не само че *не са* слети, но и се движат в некомуницираща социокултурни коридори, при това кралският двор представлява по-скоро тираджийската лента на културния аутобан. Примерите са легион: Пьер Корней и „господата от Пор-Роял“ (срв. FP 9, става дума за теолозите и логици, които поставят началото на модерната езиковедска наука!) израстват културно и работят *далеч* от кралския двор, който не оказва определящо въздействие върху тях; *Сид* триумфира *против* волята на Ришельо; Френската академия възниква самостоятелно и първоначално с голямо неудоволствие приема протекцията на Кардинала. И накрая, но не на последно място: големите фигури на Декарт и Паскал са нямали „никаква вътрешна връзка с двора“ (срв. FP 10). Те произхождат от едрата буржоазия, която като цяло осигурява водещите умове на Франция през XVII век. Навлизането на кралския двор в по-бързите ленти на културното развитие става едва след 1660-та, и то тази изпреварваща лента продължава да бъде по произхода си едробуржоазна, само че по нея започва да се движи тежкотоварното возило на кралския двор. „По-скоро развитието, отколкото произходът на новите съдържания може да бъде наречено придворно. Кралят подхваща и организира тези съдържания, които [...] служат на неговата – доста неаристократична – политика; [...] но техният произход е бил и си остава наистина не народен по същността си, но все пак буржоазен, използвайки разумното и естественото срещу аристократическия маниеризъм.“ (FP 13) Изключително проницателно е наблюдението на Ауербах, че за съвременния читател разликите между аристократическия маниеризъм, от една страна, и класицистичния култ на разумното и правдоподобното (поддържан от краля срещу определени кръгове на аристокрацията, в основата си обаче буржоазен), от друга, – тези определящи за епохата на Луи XIV социокултурни разлики се заличават в нашия рецептивен хоризонт от общата за двете формации платформа на „къснобароковия стил“. Това рецептивно заличаване, обаче не е по-малко късогледо от евентуалното (може би „далекогледо“, т.е. игнори-

[7] Боало 59.

ращо реторично-поетологическата направа) заличаване на разликата между модернизма и реализма в общия контекст на късноБуржоазния реалистичен стил. Единството на *la cour et la ville* е насочено срещу определена анти-абсолютистки настроена аристократическа формация, като същевременно без остатък изключва „народа", към когото аристократическият маниеризъм парадоксално е бил по-милосърден поне във *фриволната* – но все пак *по-волна* от характерната за класицистичната поетика – сфера на естетическото. „Този истински съюз [между краля и буржоазията], изразен във формулата *la cour et la ville*, представлява, от друга страна, също така – и за това ще трябва още обстойно да говорим – радикално изключване на същинския [!] народ, който до този момент е можел да се появява поне идилично или бурлескно костюмиран." (FP 13-14) През 1933-та прилагателното „същински" пред съществителното „народ" означава освен нещо специфично социалноисторическо *и нещо* актуалнополитическо: утопическото друго на реалния уличен – а в даден момент вече и университетско аудиторен – националсоциалистически „народ". Този *същински народ* – каквото и, за бога, да означава това – е криптичната утопия, която през 30-те години на XX в. преминава като тънка кървава нишка през социологията на класицистичната литература на Ауербах и философията на народната смехова култура на Бахтин. Чудото на периодичното втечняване на тази скрита кръв на литературоведските и културологически изследвания трябва поне от време на време да бъде подновявано в сухото институционално корито на академичните занимания с литература. Конкретните резултати на това „чудо" остават, разбира се, винаги трезво и открито подвъпросни.

Преди да продължа с май че все по-слаби съпротиви спрямо нарастващия квазитеологически пиетет този коментар[8] към утопическата нишка Ауербах-Бахтин, преминаваща през гранитния масив на 30-те години, бих искал изпреварващо да отбележа основната експлицитна характеристика на „същинския народ" в социологията на класицистичната литература на Ауербах. Същинският народ (eigentliches Volk) (срв. FP 14) *е* християнският народ. Копулата на тази водеща Ауербах – мистична в основата си – „тавтология" (Л. Витгенщайн) съединява несъединимото през 30-те години: атеистическия жаргон на „същинскостта" (Eigentlichkeit) на М. Хайдегер и *католицизма* на думата „народ", който през 33-та може да бъде само *криптоюдейски*. Двамата най-големи фашистки мислители в Германия през 30-те години – Карл Шмит и Мартин Хайдегер – са католици: Шмит впечатляващо и достойно концептуално, Хайдегер засрамено социализационно. В този железобетонен контекст католичността на понятието *народ* може да има кон-

[8] В твърдото си концептуално ядро дискурсивният жанр на коментара предполага строго определен теологически статут на коментирания текст.

цептуална и мистична стойност и сила единствено в динамиката на едно контра-дискурсивно (М. Фуко) *криптоюдаическо* усилие на понятието.

II

В тази логика социологията на класицистичната литература на Ауербах последователно проследява евентуалното присъствие на искрици „народ“ в кристалната социо-естетическа решетка на XVII век. На социо-културното място, където най-вероятно би било да бъдат открити тези искрици „народ“, Ауербах се спира най-дълго и внимателно. Това е „партерът“. Първо трябва да се уточни, че при добре познатата ни дума всъщност става дума за социологическа омонимия. „*Parterre* отговаря пространствено, но не и социологически на нашия партер [в операта, театъра или киното]; там обаче е имало само места за правостоящи, най-евтините в тогавашния театър.“ (FP 12, бел. 10; курсив в оригинала) Може би търсеният „народ“ е седял, т. е. стоял там? Ауербах повтаря обнадеждаващите социално-исторически данни в трезв паратаксис: „*Parterre* е с голяма разлика най-евтиното място в театъра; там има само места за правостоящи; те струват при нормално представление 15 су“ (FP 16, курсив в оригинала). При премиери цената е 30 су. Според деветата *Сатира* на Боало там стоят прави младите писари – *clercs* – от съдилищата и ведомствените учреждения. „Партерът изглежда следователно [...] една донякъде неспокойна местност“ (FP 16–17). Макар и писари, те са млади, разполагат с малко пари, намират се в подчинено положение, което търсят да отреагират в „партера“. Те не отговарят на модерните чиновници, а по-скоро на момчето или момичето с образование, правещо кафе и чай на синекурни мутри. Но в партера се блъскат и персонажи, които са социално дори под тях. „Те наистина са народ, но той е вече на границата на това, което ние бихме нарекли сганта на големия град (Großstadtpöbel).“ (FP 18). Думата „сган“ е изключително симпоматична в устата на един немски професор в навечерието на националсоциализма. Това е дума на типичната за Германия чак до самия край на Ваймарската република „буржоазия на образованието“ (Bildungsbürgertum). Симултанно с изписването на тази дума от Ауербах, от една страна, катастрофално се свива социалнорелевантният кръг на това „ние“ (wir) – „това, което *ние* бихме нарекли“ (курсив мой, В. С.) – от който едни стават емигранти, други се оттеглят във „вътрешната емиграция“, трети с по-малко финансов, „расов“ или просто гол късмет попадат в концентрационните лагери. Ауербах първоначално попада в Истанбул, където – „без библиотека“ (!) написва *Мимезис*, а после – в САЩ. На последната си емигрантска спирка той, от друга страна, със сигурност вече не би могъл да си позволи употребата на тази антидемократична дума. Ако се беше вър-

нал във ФРГ – също. Четейки изключителните му текстове – включително и най-вече посветения на социологията на класицистичната литература, – не бива да изпускаме от уважителен поглед и тази имплицитна социология на немския професор от преди националсоциализма. Към него спадат както М. Вебер, така и по-младият, но все пак хванал последния влак[9] в академичната система преди Хитлер, Т. В. Адорно.

Макар и да идентифицираме думата „сган", използвана от Ауербах при социологическата класификация на хората от „партера", като на свой ред значещ социологически маркер на един типичен представител на „буржоазията на образованието" от края на Ваймарската република, това определено не имплицира тъпо буржоазно отвращение към тези хора от негова страна. Напротив: има някакъв неуловим копнеж по тази паплач на големия град от преди нейното превръщане в расово привилегировани спрямо професора с еврейски произход представители на „народа". Дочуваме този неуловим, но идиосинкразен тембър във ведрата констатция на Ауербах за „трудността да се образова" партера, различаващ се от тембъра на успоредното отбелязване на „мерките [на правителството] за едновременното прочистване и реабилитиране на театъра" (пак там). Но мерките на правителството все пак успяват да пречупят „трудността да се образова" на театралната „сган". Е, Ауербах не описва този дисциплинарен процес, както можем да си представим, че би го описал Фуко – и все пак, те май и двамата са на страната на „партера" в неравностойната борба с новата дисциплинарна власт, макар по необходимост да следят ставащото там от достолепните си и заслужени академични ложи. „Древното племе на лакеите, войниците, пажовете[10], младите *clercs* и неопределимите съществувания, което винаги е имало склонност към спектакъла, постепенно бива избутано встрани от средната буржоазия." (FP 19, курсив в оригинала) Сред тази средна буржоазия, поемаща хегемонията в „партера", се омешват и литератори – писатели и критици – поне, докато още не са станали напълно известни. Ауербах цитира свидетелство от първата половина на XVII в., в което „партерът" не е еднозначно стигматизиран: човек – става дума, разбира се, за представителите на непреводимото *honnêtes gens* - не бива да бъде възпиран от неприятната обстановка да слиза понякога в „партера", защото там са най-добрите места за гледане и слушане, подобри дори от повечето ложи и чат-пат се среща по някой многообещаващ поет или критик.

След тази диференцирана картина на „партера", в който в крайна сметка взима връх *bourgeois*-ът (т.е. определено не „народът"), Ауербах премина-

---

[9] Хабилитационният труд на Адорно за Киркегор излиза от печат през 1933 г. Валтер Бенямин все още успява да го рецензира.

[10] Най-очарователната „мъжка" фигура в *Сватбата на Фигаро* на Бомарше, която става неустоимо очарователна при Моцарт – Керубино, – е именно паж.

ва към социологията на определението *bourgeois* през XVII век. Тук в академичния дискурс отново надига глава персонаж от края на Ваймарската република: „при тази дума не бива, разбира се, да мислим за идеологията на марксистката класова борба" (срв. FP 21). Научният дискурс определено вече се намира в менгемето на десния и ляв екстремизъм[11], характерен не само за социалния, но и за по-тясно интелектуалния климат във Ваймарската република. Социологията на литературата на Ауербах, обаче не му се поддава. Подобно на В. Бенямин в безкрайните си материални детайли, с които изгражда концептуалната архитектоника на парижките пасажи, Ауербах разказва за тези театрални *bourgeois* от XVII век като за *хора, живеещи на определени улици*, – не идеологически конструкти, а хора с плътна материална топография. „Посредством многобройни свидетелства се запознаваме с една определена група парижки граждани като особено характерни, сякаш направо пословични посетители на „партера": това са marchands de la rue Saint-Denis." (FP 22) Опознаваме тези живеещи на Сен-Дьони и явно редовно ходещи на театър търговци от надживели ги анекдотите: Ж.-Фр. Мармонтел (1723–1799) разказва, че още П. Корней е мечтаел за *parterre composé de marchands de la rue Saint-Denis* (пак там, курсив в оригинала). В описание на премиерата на *Британик* (1669) на Расин търговците от улица Сен-Дьони вече са представени като редовни посетители на премиери (30 су !). Разкопаната от Ауербах социо-културна топография е толкова материално плътна, че и на бързашкия съвременен турист му показват дори при автобусна обиколка на Париж тази улица – с коментара, че това е улицата на най-скъпите бутици в Париж, а може би и в света? Дори немските пенсионерки ахват, а техните половинки правят угрижени физиономии, уж че ги е страх да не спре автобуса. Толкова изгодна екскурзия, а минахме по Сен-Дьони !

Но при цялото щастие от плътната материалност на топографията, преустановяваща за миг непрестанния шум на идеологемите, Ауербах не го оставя на мира дълбинният въпрос. дълбаещ гранита на предстоящата да бъде издигната фашистка архитектура. „Та значи: са ли тези хора народ? Те не са народ, нито в средновековно-християнския, нито в модерния смисъл, бил той пролетарски, или народностен (völkischen)".[12] (Пак там) Това е мрачната констелация, която постепенно виждаме да възхожда над текста на Ауербах: *християнският народ е мъртъв* (това е неговият вариант на Ницшевото *Бог е мъртъв*), отваряйки в модерността *празното място* за марксистко-ленинско-сталинисткия и националсоциалистическия си уродлив събрат. Същинският народ – *християнският народ* – го няма и в „партера" на на-

[11] Вж. в тази връзка изключително полезната ранна книга на Норберт Болц *Изход от разочарованието. Философският екстремизъм между двете световни войни* (1989).

[12] Думата е централна за речника на националсоциализма (б. м.).

стъпващата модерност. Прочитът, обаче прибързва, прескачайки плътната детайлност на материално-социологическите изследвания, посредством които Ауербах методически се уверява в радикалното отсъствие на народа през XVII век. В сгъстяващия се мрак на осветляващите отсъствието на народа социологическите констатации, Ауербах държи да удържи материално плътния мрак на социалната топография срещу заслепяващата светлина, която хвърлят върху нея идеологиите. „Те [търговците от улица Сен-Дьони] не са наистина и „bourgeois“ в смисъла на класовата борба, те дори не са „дребна буржоазия“ („Kleinbürger“).“ (Пак там) Тези хора, които Ауербах се опитва да измъкне изпод прожекторите на идеологемите, са притежатели на бутици – *boutiquiers*. „Кварталът Сен-Дьони е бил през XVII век нещо подобно на това, което сега е rue de la Paix – или поне доскоро бе.“ (FP 22–23) Отново издайническото съвремие, което Ауербах изживява вече в минало време. Това, обаче не му пречи да натрупва детайлите на социалната материалност, въпреки че в нея има все по-малко надежда да проблеснат искрите на „същинския“ народ. „Освен шивачи, ръкавичари, търговци на дантела, бижутери и така нататък, там са се разполагали най-знаменитите магазини за прецизна оптика, за музикални инструменти, за луксозна стъклария, един fabricant de mouches épigner de Sa Majesté la Reine, maître Jean Bourgeois.“ (FP 23) През 1732 г. в квартала Сен-Дьони се ражда бъдещият автор на *Сватбата на Фигаро* – като син на часовникар и първоначално самият той надарен часовникар, направил важно за развитието на механиката откритие. От това материално богатство на социологическия детайл Ауербах прави емпирично-индуктивния извод за връзката на търговците от Сен-Дьони с „доброто общество“, – посредством икономически определящия за началното развитие на капитализма фактор[13] на „потреблението на луксозни стоки“ (Luxusverbrauch). Тези хора са сред първите, които пишат лично на Паскал, по чиято идея започват да се движат първите „омнибуси“ в Париж, с молбата да бъде прокарана линия през техния квартал. Те стоят прави в „партера“, не защото нямат пари да платят по-скъпи места, а защото се придържат към *préséances* на „доброто общество“, в което положението се определя, поне формално, все още не от парите, а от съсловната принадлежност. Тези хора имат пари – и си знаят мястото: *неочаквано добра комбинация* от гледна точка на един съвременник на мутробарока. Не точно така изглеждат нещата в ситуацията на надвисналия националсоциализъм.

---

[13] Идеята за обусловеността на раннокапиталистическото развитие от потреблението на луксозни стоки на първо място от страна на разрастващите се късноренесансови и абсолютистки кралски дворове – като Ватиканът задава модела – е на немския социолог Вернер Зомбарт.

III

И тъй, социалноемпирическият извод е неизбежен: „партерът“, т. е., *bourgeois*, т. е., на първо място, социологически репрезентативно търговците от улица Сен-Дьони не са търсеният от Ауербах народ. Успокоително е, че поне не са „народ“ *и* в „смисъла, в който ние днес се научихме да разбираме тази дума“. Колко субтилни неща е можело да се кажат в академичния дискурс от последните години на Ваймарската република ! Тази субтилност извлича подкожната си острота и резигнативната си ведрост от все по-непоносимия идеологически натиск както отдясно, така и отляво. Тъй или иначе, обаче Ауербах не оставя никакво съмнение, че залогът му доста надхвърля резигнативната субтилност на академичния дискурс. Подобно на неспирната възхвала на тоталното космическо всеприсъствие на вечността на неспирно умиращото и раждащо се народно тяло у Бахтин, литературната социология на Ауербах, от своя страна, неспирно напомня за опасното отсъствие на народа от момента на безвъзвратното налагане на модерността насетне, празнотата, която ще кулминира в марксистко-ленинско-сталинския и национал-социалистическия „народ“. Задачата на социологията на класицистичната литература на Ауербах е последователно и неуклонно негативна: прецизно да се очертае периметъра на отсъствието на народа през XVII век – и съответно, да се очертае периметъра на надвисналата опасност на тази зеещa празнота.

Социалната топография на „партера“ и квартала Сен-Дьони прецизира този периметър. „Този слой е бил изключително добре кондициониран вътрешно да се слее с висшото придворно общество[14], да се остави да бъде воден от него, да възприеме от снобизъм и честолюбие неговите гледища.“ (FP 24) Момчетата от Сен-Дьони, макар и да се занимават с бизнес и да печелят добри пари от кралския двор, не са вътрешно самостоятелни спрямо него. „Още разглеждането на чистата bonne bourgeoisie [за разлика от купилите длъжности техни събратя на т. нар. *robe*, т.е. „длъжностната аристокрация“], която все още се занимава със занаят, ни поучи, че, социологически погледнато, става дума за един анекс на „доброто общество“ – т.е. че *la cour et la ville* съставляват едно вътрешно единство.“ (Пак там, курсив в оригинала) Момчетата от Сен-Дьони си знаят мястото – но това е едно негативно-формално, релационно спрямо кралския двор съсловно съзнание, чийто център на идентичностна тежест е извън самото него. „Bourgeois-ът в партера има по отношение на това [„добро“] общество едно негативно и формално само- и съсловно съзнание – той знае границите си, обществени-

[14] Точно това е пътят на Пьер-Огюстен Карон (по-късно *дьо Бомарше*), часовникаря от Сен-Дьони, който във втората половина на XVIII век става таен куриер за мръсни поръчки на Луи XV *и* XVI ! (б. м.)

те бариери, които са му поставени [...]. Но той споделя духа на „доброто" общество." (Пак там) Ако дотук читателят е останал с впечатлението, че не открива в детайлната къртовска работа на *Френската публика от XVII век* концептуалистът на фундаменталната за големия проект на *Мимезис* теория за *стиловата* фундираност на кардиналните литературни процеси – не бива да прибързва с изводите за голия литературен социолог Ауербах. „Чрез това единство на духа [на bourgeois-а и кралския двор] става възможна голямата хомогенна цялостност (die große Geschlossenheit) на стила и вкуса през големия класически век." (Пак там) В лицето на Ауербах социологическият черноработник на *Френската публика от XVII век* и големият стилист-концептуалист на *Мимезис*, не са взаимноизключващи се методологически опции. Детайлната социологическа материално плътна черна работа – под тежките вулгарно-социологически погледи от крайно ляво и дясно – на студията върху „публиката" от XVII в. *и* детайлната стилистична – „без библиотека"! – черно-изящна работа на магнум опуса за действителността в литературата от *Одисея* и *Петокнижие* до „старата дама" на феминизма Вирджиния Уулф – тези две лица на проекта на Ерих Ауербах са комплементарните рамена, опъващи материалистично-мистичната хармония[15] на мисленето му на литературата. Но да се върнем към настоятелната грижа на Ауербаховата социология на класицистичната литература. Към „чуждостта на народа" (Volksfremdheit)[16] социо-културната топография на Сен-Дьони добавя „съсловната несамостоятелност" на „партера".

Партерът не е народът. На тази социологическа констатация отговаря тематичният кръг на класицистичния театър. Той изключва всекидневността, живия мит, историята на страната. Народните типажи получават достъп до този кръг само като комически фигури: „никога в сериозността на тяхното съществуване" – тук прозвучава голямата тема на *Мимезис* за реализма като *сериозно* представяне на *ниската* действителност. Между поетологическата норма за „трите единства" и социологическата „чуждост на народа" има пряка връзка. „В нея се обединяват рационално-високомерната липса на готовност да се оставиш да те обгърне фантастичната илюзия с презрението на *indocte et stupide vulgaire*, което притежава тази готовност". (FP 26, курсив в оригинала) Решаващата дълбочина на анализа, при която установените за-

---

[15] Само Михаил Бахтин и Валтер Бенямин постигат, според мен, аналогично високо напрежение между материализма *и* мистиката в мисленето на литературата, срв. Benjamin 1991 и Бахтин 1990.

[16] В националсоциалистическия речник играе важна роля прилагателното *volksfremd* („чужд на народа"). На расово „чуждите на народа" елементи противостоят лексикално „принадлежащите на народа" (volkseigene) расово благонадеждни елементи. В Германската Демократическа Република (ГДР) прилагателното *volkseigen* ще продължи с перверзна логика да се използва за де що е „държавно": предприятия, земеделски стопанства, ферми, търговия и т. н. „Държавното" имплицира фашисткото.

висимости между поетология и социология достигат фундаменталната проблематика на опразването на световноисторическата сцена от *християнския народ*, е постигната във връзка с поетологическата норма за „рационално единство на действието“ (rationale Handlungseinheit). Тук се отваря познатият ни от *Мимезис* невероятен литературно-цивилизационен хоризонт, с който оперира Ауербах. „Средновековната сериозна драма не се е нуждаела от грижа за него [единството на действието], защото то му е било предзададено. В световната и свещената история, от Адам през Исус до Страшния съд, единството винаги е реализирано в действителността. То постоянно е било в съзнанието на всеки зрител и освен това му е било припомняно постоянно посредством устройството на сцената. Всяко място, всяко време, всеки предмет, всяка височина на стила (Höhenlage des Stils) е пасвало в тази рамка, всичко се е съдържало в нея; едва когато тази рамка бива изгубена, когато вече няма християнски народ (christliches Volk) и няма единна християнска картина на света, е възникнала грижата за единството.“ (Пак там) Рамката на единната християнска картина на света е позволявала голяма свобода в третирането на каквото и да е сюжетно случване, която още е жива у Шекспир, макар и самата рамка вече да е *out of joint*. Драматургическата свобода на Шекспир – въпреки тематиката и развихрената стихия на „междуличностното“ (П. Сонди) – е същностно средновековна. „Не само времето и мястото са могли произволно да се променят, не само най-разнообразните действия чрез общата си съотнесеност са могли да се явяват едно до друго, но не е имало и боязън от всекидневното, ниското и комичното вътре в сериозното и трагическото; всичко е имало своето отношение към цялото и в него – своето необходимо място“. (FP 26–27)

Опразването на сцената от „християнския народ“ се утаява поетологически и в нормата за благопристойност (bienséance). И тук разкритото ниво на зависимост между поетология и социология е фундаментално литературно-цивилизационно. „Същностно важното в чувството за *bienséance* се състои обаче в следното: всяка следа на тварна немощ и смъртност трябва да бъде държана настрана от трагическата сцена; само на комическата сцена – като комично – това може да бъде търпяно в пристойни граници.“ (FP 27) Тварните характеристики на човешкото са същностно *християнски*: изключването им от трагическата сцена през XVII в. разкрива на поетологическо ниво фундаменталното цивилизационно оттегляне на християнството от сцената на модерността. „При никакви обстоятелства героят не бива да се явява на трагическата сцена телесно сломен. Никой не бива да е стар, болен, грохнал, обезобразен – на тази сцена не съществува нито крал Лир, нито Едип – или пък те трябва да се подчинят на преобразувания в съгласие с предписанията за *bienséance*. (FP 28, курсив в оригинала) И тук на сцената на социологията на класицистичната литература излиза тежката понятийна артилерия на *Ми-*

мезис: „разделение на стиловете“ (Stilltrennung). Прочистването на трагическата сцена от човешката тварност (и допускането ѝ в определени граници, с цел комически ефект в жанра на „ниската“ комедия) следва принципа за разделението на стиловете, идващ от класическата Античност, но радикализиран във френския класицизъм. „В това се състои една решаваща разлика спрямо античната театрална сцена, която в толкова други отношения е служела за образец: разделението на стиловете е докарано много по-далеч, отколкото това е било налице през Античността“. (Пак там) От гледна точка на принципа на разделението на стиловете – и на произтичащото от него отстраняване от трагическата сцена на тварно-човешкото, – античният театър неочаквано се оказва в една категория със средновековния и противоположен на френския класицистичен, на когото служи за образец. „Гръцкият и християнско-средновековният театър с тяхното изобразяване на телесно-тварния упадък, при цялата си различност се оказват в един план и в противоположност спрямо френския“ (пак там). Социологическото основание на тази специфика на френския театър на XVII век, различаващ се както от античния, така и от средновековния, е положено в социалния му носител: не „народът“, а „публиката“. Това е определящата социологията на френския класицизъм дистинкция, намираща се в „кореспонденция“ с актуално-политическия залог на изследването. „Народът“ е мъртъв – на негово място идва „публиката“.

Библиография

AUERBACH, Erich: Dante als Dichter der irdischen Welt [1929], 2. Aufl., Berlin; New York: de Gruyter, 2001.

AUERBACH, Erich: Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts, München: Hueber, 1933.

AUERBACH, Erich: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur [1946], 9. Aufl., Tübingen; Basel: Francke, 1994.

БАХТИН, Михаил М.: Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, 2-е изд., Москва: Художественная литература, 1990.

BENJAMIN, Walter: Das Passagen-Werk [1927–1940]. В: Benjamin, W. Gesammelte Schriften, Bd. V/1-2, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

БОАЛО, Никола: Поетическо изкуство, София: „Наука и изкуство“, 1983.

BOLZ, Norbert: Auszug aus der entzauberten Welt. Philosophischer Extremismus zwischen den Weltkrigen, München: Fink, 1989.

BRAUN, Christoph: „Grenzen der Ratio, Grenzen der Soziologie. Anmerkungen zum „Musiksoziologen“ Max Weber“, Archiv für Musikwissenschaft, LI, 1, 1994.

ELIAS, Norbert: Die höfische Gesellschaft: Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie [1969], 9. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.

VOSSLER, Karl: Der Trobador Marcabru und die Anfänge des gekünstelten Stiles, München: Bayerische Akademie der Wissenschaften, 1913.

VOSSLER, Karl: Romanische Dichter, Wien: Phaidon, 1936.

VOSSLER, Karl: Aus der romanischen Welt, Bd. I, Leipzig: Koehler & Amelang, 1940.

Архитектурата – семиотични прочити

Бойко Кадинов отвъд функционализма – отсам формализма

Ивайло ЗНЕПОЛСКИ
Софийски университет

> Архитектът, за да изгражда, е задължен непрекъснато да бъде нещо различно от това, което е. Той трябва да стане социолог, политик, психолог, антрополог, семиотик… Архитектът по силата на природата на собствения си труд е задължен да намери форми, които са формализиращи системи от изисквания, върху които той няма никаква власт; принуден е да артикулира като архитектура един език, който винаги трябва да казва нещо друго; задължен е да мисли цялото именно в кръга на компетентността си на специализиран техник, поставящ си специфични задачи, а не метафизични декларации.
>
> Умберто Еко, *Липсващата структура*

Дебатите около архитектурата и градското пространство през последните години откроиха две основни парадигми, които в качеството си на институционализирани по един или друг начин стратегии, опиращи се на или оспорващи вкусовете на поръчителите, оказват натиск върху работата на архитектите. Първата и до голяма степен доминираща тенденция е чисто функционална, под знака на глобализацията. Глобализацията означава, както във всяка друга сфера, в която я наблюдаваме, унифициране и нормализиране, тоест премахване на различията. Тя посяга в еднаква степен и на идентичността на пространството, и на лексиката на архитектурното творчество. Строителните практики в България (новите квартали в София или курортните комплекси по Черноморското крайбрежие) са най-близките и може би най-красноречиви примери. Противоположната тенденция е олицетворена в творчеството на някои от най-големите звезди на днешната архитектура, като Колхаас, Фуксас, Нувел. Най-близката илюстрация на тази тенденция е

проектираният от Жан Нувел и открит наскоро в Париж „Музей Ке Бранли" (първоначално именуван музей на примитивното изкуство). Тук налице е жертване на залегнала в самата поръчка (финансова рамка, изисквания за максимална изложбена площ, за лесен достъп до експонатите и улеснена циркулация на туристическите потоци) функционалност на сградата в името на формалната ценност, тоест на това, което архитектът възприема като реализация на неповторимата си творческа визия. И действително пребиваването в сградата на музея се превръща в истинско естетическо изживяване, в известен смисъл конкуриращо се с изживяването от самите експонати. Според сполучливата забележка на архитектурната теоретичка Франсоаз Шоай тази архитектура се приближава по характеристики до съвременното изкуство – превръща се в „инсталация" и „събитие", в една игра, точно толкова спекулативна, като тази, разиграваща се на пазара на изкуството, която може да функционира главно посредством медиите. Откриването на музея за примитивното изкуство в Париж се превърна в основно медийно събитие, което засенчи всички конфликти и кризи, разтърсващи по същото време френския политически живот. Ако се върнем към българския пример, можем да добавим, че много често и дори най-често алтернативата между функционализма и формализма остава чисто външна и лесна за „снемане". Стандартният архитектурен стил се гарнира с няколко украшения (стъпаловидни покриви, кулички, стъклени фасади, колони), чието предназначение е да маркират не индивидуалност, а отличителност. Работата е там, че всички го правят, и това, което трябва да различава, всъщност уподобява. Новият унифициращ стил се разгръща под мотото „Аз съм различен !".

Още първите творчески прояви на Бойко Кадинов показват, че той осъзнава горната ситуация и търси свой път между очертаните парадигми. Позицията му е директно заявена в книгата *Десетте архитектурни заповеди* (София, 2000). Първата от тези заповеди гласи: „Философията стои над функцията и формата". Тази формулировка може да изглежда малко крайна, в смисъл че може да предполага известно подценяване на чисто техническия аспект на архитектурното начинание, доколкото философията на архитектурния проект не само оформя функцията му, но и сама произтича от нея. Но неговото архитектурно творчество показва, че не става дума за безпочвени „метафизични декларации". Кадинов е чувствителен към формата, без да преминава във формализъм, в чиста игра на обеми и форми, откъснати от функцията. Неговата концепция за архитектурното изразяване се състои в разбиране на функциите ѝ в аспекта на комуникацията. Той се стреми не само да открие, запази и подсили социалната и културна идентичност на мястото и на архитектурния обект, той третира архитектурата като изкуство да се артикулира пространството. Така тя се превръща в мрежа за свързване и в генератор на социални поведения. Казаното означава, че архитект

Кадинов отказва да бъде обикновен технически изпълнител на определени поръчки.

За да поясня по-нагледно ръководните принципи на работата му, ще припомня характера и структурата на архитектурната комуникация. Малко схематизирайки, можем да приемем, че архитектурното послание се изгражда от артикулирането на два типа кодове: типологични и символни. Първите са типично семантични, те денотират определени твърди идеи, първични функции (напр. покрив, прозорци, тераса, стълба и т.н. основни елементи в една къща) и до голяма степен са предпоставени от техническата целесъобразност. Тяхната форма не е строго предписана, но макар и вариращa в определени граници, остава свързана с владеенето на конкретни технически познания и предписания. Символните кодове се основават на елементи, наричани фигури, и конотират вторични функции, непроизтичащи пряко от първичните. Таванът на едно помещение трябва задължително да затваря пространството и да гарантира устойчивост и изолираност, но неговата форма и елементите, които могат да бъдат вградени, прибавят допълнителни значения, отпращащи към индивидуалния стил на архитекта. Именно на основата на тези вторични функции се формира и архитектурното послание. Връщайки се към тезата на Умберто Еко от мотото, ще подчертая, че в своята работа архитектът тръгва от съществуващите архитектурни правила (архитектурата като система със задължителни норми), но за да предаде живот на своето творение, трябва да се опре на кодове, различни от тези на архитектурата, или по-скоро да свърже собствено архитектурните кодове с кодове, които не са архитектурни. Архитектът, който остава на нивото на типологичните кодове, рискува да сведе своя труд до техническо изпълнение на една поръчка, тоест до обикновена услуга.

В опита да опиша и разбера архитектурния почерк на Бойко Кадинов няма да правя разграничение между това, което семиотиката на архитектурата определя като два различни обекта за анализ: семиотиката на архитектурния проект и семиотиката на изградения и обитаван архитектурен обект. И за изградените вече архитектурни обекти разсъждението ми ще остане на нивото на семиотиката на проекта, тъй като „употребата" на архитектурната творба е свързана с въвличането ѝ в динамичен всекидневен контекст, непрекъснато видоизменящ вложените конотации или добавя непредвидени конотации. Но за да бъде установено това, е необходимо да се разгърне една ефективна социология на архитектурното пространство, каквато, за съжаление, не съществува у нас.

Отношението между елементите от денотативното ниво и фигурите, както и между две или повече фигури от конотативното ниво изграждат архитектурния синтаксис, който прави разпознаваем стила на архитекта, индивидуалния архитектурен дискурс. Ще се опитам да покажа как действа

механизмът на пораждане на архитектурните значения на базата на някои от представените в книгата архитектурни проекти. В тях откриваме повтарящи се фигури, които се появяват по пътя на по-открито или прикрито „оспорване" доминантата на правата линия, в качеството ѝ на чист изразител на функционализма, и различните варианти на нейното омекотяване и огъване. Така често се появяват еркери или кръгли прозорци и прозорчета, ту отпращащи към алюзията за прозорец на корабна каюта, ту наподобяващи илюминатор, през който прониква лъч светлина, отпращащ към друго пространствено измерение. Понякога тази фигура приема формата на кръгли орнаменти в тавана или на кръгли прорези във високо издигната и издадена козирка на сградата. Таваните, висящи или вкопани, често са овални и оформени в стил на „небесен свод", с вид на пролетни облаци или звездно небе. Те на свой ред се римуват с огледално оформяне на подовото пространство, което носи идеята за агората, за публично пространство, приканващо към социален живот, независимо дали става дума за коридор в университетска сграда, алея в търговски център или за изложбена зала. В проекта *Книжарница „Захари Стоянов"* напр. традиционните линейни библиотечни рафтове са заменени от нестандартно окръглени ниши, наподобяващи миниатюрен домашен олтар, в който са настанени книгите като култови предмети; създадено е символно сакрално пространство, което се преплита с профанно-битовото. Вълнообразните и заоблени форми не само омекотяват остротата на правата линия, но и тушират директността и публицистичната натрапчивост на посланието. Характерни в това отношение са вълнообразната фасада на Българския културен център в Рим и монументът *Къс от Берлинската стена*. Грубият правоъгълен циментов къс от стената е омекотен от обграждащите го от двете страни бляскави стоманени плоскости с вълнообразен контур, които променят смисъла на цялата композиция. В неговите проекти може да открием и други, макар и с по-второстепенна функция фигури, характерни за архитектурния му синтаксис, тоест начина да бъде „разказан" един архитектурен обект. Такава е геометричната фигура, наподобяваща ракета, както и стълбата, напускаща пряката си функционалност. И двете фигури са носители на идеята за целеустременост и изкачване към върха. Тези фигури могат да се видят в проекта *Клон на Пощенска банка*, в чийто ъгъл на две пресичащи се улици е имплантирана фигурата на ракетата, а под стъклената фасада се разкрива силуетът на спираловидно виещата се стълба. Наслагването на два еднотипни, но градирани символа е свързано с различния статут на банката и нейните клиенти: успешната банка е ракетата, която ще ги изведе към индивидуалния им успех, тъй като смисълът на нейния трезор е стълбата на успеха, която им предлага. Фигурата на ракетата се появява в два реторични варианта и в контекста на сгради с чисто културно предназначение – единия път под формата на ракета-писалка, втория – на ракета-четка за рисуване. В

други сгради в коридорите се наблюдават фигурите на своеобразна пътна сигнализация – цветни линии под формата на стилизирани стрелки, които маркират пътя към препоръчителна и постижима цел: книгата, изкуството, университетското познание. Всички тези конотативни елементи от архитектурния проект се превръщат в културни кодове, пораждащи различни интерпретации.

Наред с денотациите и конотациите архитектурният код съдържа и един трети елемент – денотиращи дистрибутивни характеристики. Те са носители на това, което Еко определя като „идеология на *habitat*", която може да дефинираме още и като идеология на предназначението, идеология на мястото. В проектите на Бойко Кадинов разгледаните по-горе архитектурни фигури образуват различен вид връзки с дистрибутивните характеристики на архитектурните обекти. Закръглените линии, овалните форми изграждат едно интимно пространство, съдържащо идеята за уют и топлина, пространство, в което човек се чувства приютен и защитен. Те извикват идеята за пашкула, за утробата, с тази разлика, че това пространство под знака на оградеността не е затворено, а по-скоро отворено. Идеологията на *habitat* е изведена в почти архетипна формула в скулптурната композиция „Обиталището", дело на сътрудничеството на архитект Кадинов и скулптора Павел Койчев и изложена в центъра на София. Скулптурната композиция, която можем да определим и като архитектурна инсталация, представлява стилизиран пашкул, наподобяващ едновременно скална пещера, глинена колиба, палатка на пътешественик в екзотични земи и капсула от космически кораб, приземила се след успешна мисия. Тялото ѝ е изработено от съчетанието на традиционни (пръст, спечен оборски тор) и свръхсъвременни (иноксови стоманени елементи, стъкло, пластмаса) материали. Този абсолютно антифункционален по същността си обект извежда до чистата метафора на *habitat*, до идеологията на приютяването, пронизваща временните пластове и въпреки трансформациите запазваща същността си.

Можем да предположим, че Бойко Кадинов ще защити тази идеология на *habitat* преди всичко чрез проектите за индивидуални къщи. Противно на очакванията те се оказват сравнително малобройни в неговата творческа продукция. Но безспорно проектите му за индивидуални къщи съдържат утопията за обиталището почти по дефиниция, само че тя е апострофирана по един радикален начин от въведените конотативни фигури. Към сигурността и уюта те прибавят стремежа за придаване стил и перспектива на индивидуалния живот. Неговите индивидуални къщи са генератори на идентичност, опираща се на чувството за различност и авантюра, на борба със статиката на рутинното всекидневие. Това обикновено са къщи, конотиращи пътуващи обекти – от костенурка до кораб, както и къщата-стълба, водеща към небето… Уютният пашкул придобива формата на динамичен обект.

Безспорен приоритет в творчеството на Бойко Кадинов са архитектурните обекти, свързани с генерирането на публичност. Интересът му е насочен към пространства, вместващи интерсубективност, която е в процес на отливане в определени културни форми: университетски пространства (Медиен център, компютърна зала, коридори, общи помещения), книжарница, галерия за изящни изкуства, международно културно средище и т. н. Тук идеологията на *habitat* се материализира в окръглената форма на символна агора, на споделено пространство, което гарантира уюта на добре структурираната човешка общност (студенти и преподаватели, читателска публика, ценители на живописта и т. н.). Убедителната сила на тази идеология в никакъв случай не зависи от мащаба или икономическата мощ, стояща зад архитектурния обект. Така например площадната част на големия търговски център не е в състояние да издържи сравнението с интензивно пораждащата се социалност в университетския коридор. Последният притежава много по-голям капацитет за генериране на символно пространство, тъй като не е място за разминаване на случайни купувачи, а зародиш на споделени, в една или друга степен, идентификационни маркери. За да не звучи казаното голословно, ще се спра по-подробно на два конкретни архитектурни проекта, единият реализиран, другият в стадий на обсъждане с поръчителя. Общото между тези два проекта е, че те трябва да преодолеят инерцията на установени културни стереотипи, на консервативни традиции с по-плитки или по-дълбоки корени.

С разрастването си през годините, Софийският университет изнася много от новите си специалности и дори традиционни курсове извън старата достолепна сграда – в стил късен Ренесанс с барокови елементи и крепяща възвишеното понятие за „университет" в българското съзнание – в периферията на града, в най-обикновени постройки от ранния соцпериод. Процес, отговарящ на масовизирането на висшето образование и подкрепящ възгледа за университета като фабрика за производство на необходимите на „народната власт" кадри, истински завод за специалисти. В една от тези скромни и занемарени сгради е настанена голяма част от Философския факултет. Ръководството на факултета поканва архитект Кадинов да изработи проект за запланувания компютърен център. Помещението, отредено за това, е разположено на партера, непосредствено до обширното входно фоайе. Една рутинна поръчка, предполагаща определено техническо умение: правоъгълно помещение от 40-50 кв. м., в което трябва да се разположат възможно по-голямо количество работни маси и компютри. Но тази задача очевидно не отговаря на натюрела на Кадинов и той предлага решение, което цели пресемантизиране на цялото пространство и включването на бъдещия компютърен център в един смислов ансамбъл. Обновено е външното стълбище и колонадата, поддържаща покриващата го тераса. Старият дървен портал,

затварящ фоайето, е подменен от стъклена стена и врата, които отварят гледка към фоайето, където се появява основното предизвикателство. Мозайката е покрита от изображенията на прочутата фреска *Атинската школа*, която Рафаел извайва на една от стените в частната библиотека на папа Юлий II. С пищните си форми и цветове новият под буквално взривява сумрачното и сиво помещение. Фреската сама по себе си представлява идеята за философията като наука за търсене същността и принципите на добрия живот. Тя изобразява големите антични философи, с фигурите на Платон и Аристотел в центъра. Платон идеалистът, сочещ нагоре към божественото вдъхновение, Аристотел – протегнал ръка напред, както отбелязва Кенет Кларк, в знак на умереност и здрав разум. В дясно от Аристотел в оригинала са изобразени представителите на рационалните науки – логика, граматика, геометрия. Тази част от гигантската фреска липсва, но там, където би трябвало да бъде, Кадинов разполага, запазвайки логиката на композицията, компютърния център, носещ идеята за съвременната комуникационна рационалност, под формата на функционален обект и арт-инсталация едновременно. Входът на компютърния център е обгърнат от полусферични панели с прорези, служещи за вход от две посоки, които наподобяват формата на яйце, чийто изнесен навън зародиш е модерното техническо съоръжение, осъществяващо връзката между античната традиция и модерната епоха. Самата форма на правоъгълната зала е нарушена от два привнесени елемента: полусвод, който обточва входа на помещението, и увиснал таван в сиво-зелен оттенък, осеян с миниатурни светлинни тела, наподобяващ звездно небе над обсерватория.

Този архитектурен проект представлява сноп от кодирани послания. Откъсването на *Атинската школа* от нейния контекст (преоткриване и преклонение пред античната традиция от времето на Ренесанса) и експонирането ѝ в един друг контекст предизвиква неизбежен семантичен сблъсък. Фреската на Рафаел, разположила философите в приказен дворцов ансамбъл и подчертаваща статута им на жреци на „царицата на науките", е пренесена в една невзрачна сграда и то не върху някоя стена, а върху пода на входното фоайе, през което влачат крака стотици всеки ден. Този факт предизвика темпераментна дискусия във Философския факултет: мнозина, обхванати от свещен трепет пред изображенията, бяха дълбоко възмутени от факта, че трябва да стъпват върху ликовете на великите философи. Всъщност актът на символно „профанизиране" е съзнателно търсен ефект. Реконструкцията на старото пространство се превръща в критика на начина му на обитаване, както и на поставянето под въпрос статута на философията днес. Философията у нас вече не е това, което е била, философите и техните ученици са прогонени от Олимп и са захвърлени в посредствена сграда, в непосредствена близост до най-шумната и натоварена входна артерия на града. Самата идея за философията сякаш е свалена от небесата, в които я поставя старият майстор (и

неговото време), и подложена на незаслужено оскверняване. Университетът-завод е загубил измерението на чистата идея в рутината на образователната дейност след едно разтоварено от всякакви символни значения пространство. Скандалът трябва да доведе до преосмисляне, трябва да тласне към актуализиране на традицията, до припомняне забравеното наследство и непреходното предназначение на философията. Едно всекидневно напомняне на плахо пристъпващите върху изображенията студенти. Така профанното и метафизичното се кръстосват, приземяването започва да функционира и като форма на възвисяване.

Вторият пример, който искам да разгледам, напълно случайно отново е във връзка с папския дворец но този път сюжетът се развива в Рим и е свързан с изработения от Бойко Кадинов архитектурен проект за Българо-италиански културен център. Особеността на случая идва от факта, че общината на града предоставя за място на Центъра руините на една средновековна сграда на улица „Vicolo del campanile", прилепена до крепостната стена на Ватикана – „Mura Leonini". Това съседство и историята, белязала мястото, са не само предизвикателство, но и изпитание за архитекта. Тук буквално физически се очертава ситуация, в която влизат в допир две традиции, две култури и бъдещата постройка трябва да намери връзката между тях, да отвори пространство на диалог. Амбицията на Кадинов е това да бъде основното архитектурно послание на сградата.

Трудно бихме могли да си представим решение, което да влезе в конфликт със заварения архитектурен контекст. Тук еднакво неуместно би стояла една съвременна, директно функционална сграда, както и традиционните български архитектурни форми, свързани с възрожденската къща или православно-манастирския стил. И двете решения, макар и по различен начин, еднакво биха засегнали идентичността на пространството. Първото решение би довело до обезличаване, второто рискува да прозвучи в агресивния стил на „Византия обсажда Ватикана !". Налице е една безспорна даденост – силната знаковост на Ватикана, духовния център на католическия свят. Задачата е в непосредствена близост да се проектира друг символ на духовна извисеност (каква по-достойна мисия за един културен център?), който също носи универсално послание. Това предполага капацитет да се отговори на въпроса как да бъдем универсални, оставайки национални. Какво да се противопостави на архитектурната глобализация ?

И Бойко Кадинов предлага един такъв символ – пренася под стените на Ватикана знака на „българската гора". Проектът му предвижда в приемната зала на бъдещия Културен център, разположена на нивото на тротоара, да бъдат засадени няколко високи български бора, чиито стволове преминават през тавана на залата, където са изрязани големи кръгли отвори, през които струи светлина, и на разположеното отгоре открито кафене-тераса се пре-

връщат в горски купол. Подът на залата е покрит с дървени павета и поддържа допълнително идеята за „природност". Символът на „българската гора" в подножието на Ватикана е поливалентен. Той отпраща към българската природа, към планините на страната ни, с които основателно се гордеем, но това не е нейната единствена конотация. За да бъде разкрит напълно, трябва да се сблъскат две традиции.

Изследователите отбелязват, че формата на готическата катедрала, свързваща елементите в островърх свод, възниква по чисто функционални съображения – този начин на зидария е позволявал при тогавашното ниво на технологиите равновесие на елементите и постигането на височина. Постепенно върху нея се наслагват определени културни конвенции, свързващи островърхия свод с определени духовни нагласи и практики, с други думи, придават ѝ комуникативното послание за духовна извисеност. Така се утвърждава символичната стойност на кода на готическото. Но хората са търсели и други корени на готическата форма. Така например предромантичната и романтична интерпретация, облягайки се на култа към възвишената природност, твърди, че структурата на готическата катедрала се стреми да възпроизведе сводовете на девствените селтски гори, почитани в практиките на варварската религиозност на друидите от предримския свят. Това не ни ли напомня нещо познато, един често срещан мотив в отдаваната се на природни екзалтации българска литература и публицистика, но с обърната каузалност ? Българската гора също е оприличавана на храм, в който се пеят химни и отправят молитви през дългите години на робството. В предосвободенската епоха българите не са имали възможност да издигат високи храмове и това им желание отчасти е компенсирано (и проектирано) от метафизичното преклонение към вековните гори, през чиито клони се процежда тайнствена светлина. И така проектът на архитект Кадинов, отправяйки реплика към келтския корен на католическия храм, транспортира отдалече материалния символ на една сходна вяра, сводовете на българската въображаема катедрала. Така символът говори на символа, единият символ отпраща към другия, стъпвайки на една обща почва – дълбокия народен корен на вярата.

Проникването на светлината през витражите на готическата катедрала за средновековния човек е конотирало присъствието на божествената същност, проникването на божията креативна енергия. Светлината, която струи през кръглите процепи, през които се извисяват стволовете на българските борове, по аналогичен начин конотира определена идея – издигането на душата към Бога се прелива с издигането на душата към позагърбената природна целесъобразност. В този паралел се очертава общо културно поле. В проекта на Кадинов не става дума за това, което днес наричат „дефанзивна екология", нито за търсене на равновесие между локално и глобално. Про-

ектът за Българския културен център в Рим предлага алтернативен прочит. В него наблюдаваме една „антропогенетична практика" (Албелто Маняги), свързваща два културни ареала, без да свежда отношенията им до йерархия, развиваща се в диалог с пространството и създавайки точки на допир.

Нека накрая се върнем отново към Умберто Еко и проблема за архитектурните денотация и конотация. В процеса на всекидневната употреба на архитектурния обект изглежда очевидно, че конотативните свойства са по-малко „полезни" от функционалните денотативни свойства, доколкото например не можем да обитаваме чистата идея за университет или философия. Но да останем при този възглед за архитектурната функционалност би било недалновидно. От гледна точка на функционалността конотативните значения далеч не се ограничават с метафоричния си смисъл, но насочвайки към специфичното предназначение на обекта, нанасят корективи в самата идея за функционалност. Не става въпрос само за допълнително прибавяне на функции по законите на естетическото послание. Конотативните послания прибавят основни значения, които тласкат към предефиниране на архитектурната денотация. Както видяхме в горните два примера, вторичните значения се оказват в някаква степен по-съществени тъкмо за функционирането на обектите, олицетворявайки самата идея за университет (респективно философска школа) или за Български културен център. Проектите на Бойко Кадинов конотират идеологията на специфичното обитаване и се функционализират допълнително в процеса на интерпретативния им прочит. В такъв смисъл можем да кажем, че архитектурните денотации и конотации разменят местата си, тъй като архитектурното материализиране на идеята за определен *habitat* води до трансформиране на пространството посредством процес на формиране на своята публика. Но този процес се отключва не от всяка произволно възникнала конотация, а преди всичко за конотациите, които установяват пряка връзка с денотациите, носещи дистрибутивните характеристики на обекта. Точно тази връзка позволява идеята за *habitat* да се издигне до философска визия.

Éducation, dialogue interculturel et société de l'information

Zacharie ZACHARIEV
Ancien Directeur à l'UNESCO

Education et dialogue équitable

Les différents aspects de la multiculturalité à l'école ont souvent été abordés. Un grand nombre de publications existe sur l'éducation multiculturelle et le dialogue.

Le thème qui nous intéresse nous invite à aller au-delà de ce qui a été largement discuté et à aborder des aspects moins traités. Il ouvre la possibilité de poursuivre une vaste réflexion sur des problèmes philosophiques et sociaux de notre monde qu'il serait impossible d'aborder maintenant.

Cependant, il ne s'agirait pas, ici, d'examiner les considérations théoriques sur le dialogue[1].

Les réflexions qui suivent se proposent d'explorer la contribution de l'éducation à l'élaboration d'un cadre adéquat au dialogue interculturel. Elles cherchent à encourager la formulation d'une approche systémique susceptible d'identifier les problèmes les plus importants du dialogue, d'éclairer ses facettes multiples, de suggérer des solutions et, bien sûr, de les mettre en pratique à travers le processus éducatif.

La prolifération des échanges entre les esprits et les cultures demande de porter une attention accrue sur les aspects qualitatifs des contacts, sur le besoin d'instaurer un dialogue équitable, tout comme sur le pluralisme et la diversité des cultures humaines et l'attitude à prendre vis-à-vis de cette diversité. Cette dernière

---

[1] Voir dans la masse des références, les objectifs de l'éducation multiculturelle établis par le Conseil de l'Europe; Nieto, S. *Affirming diversity: The sociocultural contexte of multicultural education*, 3rd ed., Rev, New York, Longman, 2000, la série *Papers on Teacher Training and Multicultural/Intercultural Education*, BIE, UNESCO, 1994, Conseil de l'Europe, ED multiculturelle et beaucoup d'autres. En ce qui concerne la théorie du dialogue, voir par exemple les recherches d'auteurs comme Mikhaïl Bakhtine, Guido Calogero, Francis Jacques ou Tzvetan Todorov.

présuppose un processus d'échanges, orienté vers le renouveau mais aussi redevable à la tradition sans chercher à préserver de façon immuable les valeurs morales et les comportements traditionnels. Considérer la diversité permet d'identifier et d'affirmer les différences sans cultiver les oppositions. Cette attitude devrait nous aider à prévenir l'antagonisme entre les valeurs universelles et la singularité des civilisations, à respecter les contraires tout en empêchant qu'ils ne se transforment en conflits.

Une conceptualisation de la réalité, en termes de relations entre les partenaires du dialogue me semble importante car elle permettrait d'élaborer, au terme d'un débat, des principes et des pratiques, et pourquoi pas, un cadre normatif, clarifiant le rôle de l'école, facilitant l'élaboration des politiques et des pratiques éducatives.

Il convient encore de rappeler que le pluralisme culturel est un phénomène mondial qui continue de susciter de nombreuses questions, mais qui constitue une richesse exceptionnelle pour le monde entier. Il caractérise la grande majorité des pays qui sont pluriculturels et plurilingues.

L'universalisme recherché par le dialogue ne saurait se réduire à l'uniformité et encore moins aux valeurs propres à un seul groupe d'interlocuteurs, de pays ou de régions géopolitiques. Le dialogue devrait contribuer à se retrouver soi-même à travers les valeurs universelles, à acquérir le discernement nécessaire pour ne pas endosser l'identité de quelqu'un d'autre et s'y perdre.

Un semblant de dialogue, une communication à sens unique, l'unilatéralisme, peuvent entraîner, par ailleurs, une manipulation ou un conditionnement qui présupposent une position idéologique particulière ou la supériorité d'un type de raisonnement. Il conviendrait, donc, d'indiquer des limites à ne pas dépasser, de fixer un juste équilibre («fair balance»), de jeter les fondements d'une «info-éthique» et des obligations morales qui en découlent afin d'éviter l'instrumentalisation idéologique du dialogue et de la mondialisation en tant qu'armes de propagande. Il faudrait sans doute, souligner encore le souci de rigueur et d'exactitude, donc, la nécessité d'évaluer, lors du dialogue interculturel, le contenu et la valeur du message. Par conséquent, il me semble important de prolonger la réflexion sur le cadre social et éducatif susceptible de favoriser le dialogue dans l'ensemble des activités éducatives, tant formelles que non formelles et d'essayer d'identifier ses paramètres essentiels.

Promouvoir le dialogue entre les civilisations

L'objectif de toute éducation devrait être de contribuer à l'édification d'une société définie tout récemment par la formulation de la «Déclaration des principes» adoptée au Sommet mondial sur la société d'information (décembre, 2003), et qui

dépasse largement la seule information. «Nous… proclamons notre volonté et notre détermination communes d'édifier une société à dimension humaine, inclusive et privilégiant le développement, une société de l'information, dans laquelle chacun ait la possibilité de créer, d'obtenir, d'utiliser et de partager l'information et le savoir et dans laquelle les individus, les communautés et les peuples puissent ainsi réaliser l'intégralité de leur potentiel dans la promotion de leur développement durable et l'amélioration de leur qualité de vie, conformément aux buts et aux principes de la Charte des Nations Unies ainsi qu'en respectant pleinement et en mettant en oeuvre la Déclaration universelle des droits de l'homme ». Il s'agirait donc, pour résumer et simplifier, de bâtir, avec le concours de l'éducation, notre présent et de donner un sens à l'avenir, d'édifier une société des savoirs et des savoir-faire, des attitudes et des comportements, au-delà d'une seule «société d'information». D'ailleurs, la formulation de la «Déclaration» reconfirme et précise les principes énoncés antérieurement dans le Cadre d'action adoptés au "Forum mondial sur l'éducation pour tous" à Dakar en 2000 et les objectifs du développement de la «Déclaration du Millénaire» (ONU, 2000). Déjà avant Dakar, le Rapport à l'UNESCO de la Commission internationale sur l'éducation pour le vingt et unième siècle «L'EDUCATION: un trésor est caché dedans», dit «Rapport Delors» (UNESCO, 1996), définissait les défis et les grands principes d'une éducation tout au long de la vie (Apprendre à connaître; apprendre à faire; apprendre à vivre ensemble; apprendre à être). Rappelons d'autre part que plusieurs Résolutions, Décisions, Déclarations récentes de l'Assemblée générale des Nations Unies, de l'UNESCO ou des assemblées régionales représentatives confirment les objectifs éducatifs essentiels, tout comme les aspects relatifs à la pluralité des cultures et au dialogue entre les civilisations. Il serait possible de multiplier encore les références aux nombreux documents internationaux, adoptés par l'Assemblée générale des Nations Unies[2].

Le «Programme mondial pour le dialogue entre les civilisations» (Résolution adoptée par l'Assemblée générale des Nations Unies en novembre 2001) marque une étape décisive dans la promotion du dialogue interculturel, tout comme l'aboutissement de plusieurs années d'efforts visant à renforcer la compréhension, la tolérance, la justice et l'égalité. Ce programme constitue déjà un cadre référentiel du dialogue. Il présente une liste assez concrète de ses objectifs. Il est considéré également comme un moyen d'enrichissement mutuel, comme un outil pour promouvoir et protéger les libertés et les droits fondamentaux, le pluralisme, l'unité et la diversité de l'humanité, mais aussi comme outil de promotion d'une meilleure compréhension des valeurs universelles et des principes éthiques. C'est

[2] Par exemple: Résolutions sur L'Année *des Nations Unies pour le dialogue entre les civilisations* – 55/23, 2001»; sur *Les droits de l'homme et la diversité culturelle*, A/RES/55/91, 2001), adoptés par l'Assemblée générale des Nations Unies. Voir aussi A *Guide to Human Rights*, *op. cit.*, bibliographie.

aussi la première présentation systématique des principes à respecter pour faire progresser le dialogue entre les civilisations. Il est à noter, cependant, que dans la partie B, Le Programme d'action, assez précis dans l'ensemble, accorde une place bien modeste à l'éducation. Elle est invitée à «Incorporer dans les programmes d'enseignement des cours consacrés à l'étude des différentes cultures et civilisations, notamment en ce qui concerne l'enseignement de leur langue, de leur histoire et de leur pensée sociopolitique, et promouvoir l'échange de connaissances, d'informations et du savoir entre les universités». Il faudrait, certainement, aller au delà de cet objectif, et demander à l'éducation d'appliquer une approche conceptuelle, transversale dans tous les enseignements, d'aider à acquérir des attitudes, des aptitudes et des comportements dont le dialogue entre les civilisations serait le bénéficiaire.

De toute façon, le monde de l'éducation est appelé à contribuer à la réalisation des grands principes et à les traduire dans l'action éducative. Les performances des systèmes éducatifs, leurs qualités et leurs contenus déterminent l'importance et l'impact du dialogue, tout comme ce dernier dépend de l'éducation. Le système scolaire joue de plus en plus le rôle de modérateur des échanges et met en relief l'importance décisive du facteur humain. Il dispose de moyens suffisants pour contribuer à mieux connaître et mieux comprendre les autres et leurs spécificités, les valeurs partagées par l'humanité dans sa globalité sans se fondre dans l'identité de quelqu'un d'autre. L'éducation assume un rôle irremplaçable dans l'élaboration d'une approche méthodologique pour la promotion de la tolérance et du respect des différences, pour le renforcement de la compréhension, au moyen d'un dialogue constructif entre les civilisations. Elle dispose des capacités et des compétences nécessaires pour favoriser l'humanisation de la mondialisation économique.

Nous sommes donc amenés à considérer avec la plus grande attention tous les aspects du dialogue interculturel à l'école. Sans entrer dans des considérations sur la dimension stratégique de la mondialisation pour le dialogue, sur les enjeux géoculturels, sans s'arrêter sur les rapports entre les sociétés et les cultures, il conviendrait de rappeler que, pour sa part, l'intensification du dialogue interculturel comporte certains risques que l'éducation devrait et pourrait aider à prévenir. Par conséquent, il est logique de demander à l'éducation de mieux faire connaître l'ampleur et l'importance des problèmes inhérents à la mondialisation et au dialogue interculturel, de lui demander d'imaginer des solutions, tout en supprimant certaines craintes provoquées par les échanges, d'apporter une réponse à leurs défis ou à des menaces otentielles[3]. L'éducation se doit d'aider à intégrer

[3] «...les échanges culturels peuvent remettre en cause les identités personnelles et collectives». «La diversité culturelle peut présenter un potentiel conflictuel», Unesco 32C, Résolution 5.17, octobre 2003.

le mouvement de la mondialisation à un projet de développement humaniste et démocratique. Il semble également important de souligner davantage qu'elle peut limiter les dangers d'un dialogue interculturel réalisé en l'absence d'égalité et d'équité ou de réciprocité dans les contacts et les échanges. Ses moyens permettent de tenir compte des enjeux culturels, des conceptions du monde différentes et non nécessairement antagonistes, de limiter d'autres risques ou dangers comme par exemple la déformation du sens du message, les incertitudes, les aléas des contacts des cultures et des civilisations, l'exploitation abusive d'une méconnaissance ou de l'incompréhension des diversités, l'exacerbation des contradictions ou des conflits réels ou supposés.

Il paraît utile d'insister encore sur le fait que la diversité est considérée, comme un instrument de perfectionnement et de progrès que l'éducation peut mettre à profit. La diversité n'est plus perçue comme une menace. Si toutefois, les cultures et les civilisations peuvent provoquer des désaccords ou des conflits, ces derniers ne sont pas de nature à provoquer ou à justifier des conflits armés[4]. Il ne faudrait pas considérer que le processus de globalisation économique et communicative rend impérativement inévitable le choc des civilisations.

L'apport massif d'images et de conceptions exogènes, de comportement culturels étrangers au contexte spécifique pourrait conduire à long terme à l'effacement des repères de la réalité ou aboutir à des conséquences culturelles, psychologiques ou éthiques difficilement prévisibles. D'où l'importance et le rôle grandissant de l'éducation en ce qui concerne l'élaboration et l'acquisition d'un cadre de références morales et d'orientation éthiques, de bases solides de jugement critique. Elle devrait aider à créer les repères logiques permettant d'identifier, de saisir les réalités, de comprendre et de systématiser leurs complexités, leur évolution. L'éducation consolide la capacité de compréhension, le sens des responsabilités et réduit les incompréhensions et les incertitudes. Dans cette suite d'idées, il faudrait regretter encore que le rôle essentiel de l'éducation pour la mise en valeur des potentialités du dialogue interculturel ne soit pas suffisamment exploré, tant au niveau national qu'au niveau international. Les aspects quantitatifs de l'introduction des moyens techniques d'information et de communication sont mieux étudiés que les aspects qualitatifs, pédagogiques ou méthodologiques du dialogue. Il

[4] Dans son livre *Le Choc des civilisations*, Paris, 1997, Odile Jacob, Samuel P. Huntington, développant les idées de Bernard Lewis, cherche les relations de cause à effet entre les civilisations et l'évolution des relations internationales, estime que les différentes civilisations seront la source principale des conflits dans le monde. Cependant, il sous-estime dans son analyse la multiplicité et la hiérarchisation des causalités, les enjeux et les antagonismes politiques, les intérêts et les luttes économiques, les oppositions idéologiques. Cette analyse comporte le risque de réduction de la complexité des facteurs et de simplifications manichéennes. Par ailleurs, il est souvent souligné que les différences des cultures ne servent, comme les différences idéologiques, qu'à masquer des conflits d'intérêts pratiques et que les plus grands conflits du siècle passé ont eu lieu au sein d'une même civilisation.

serait également opportun de prolonger la réflexion sur le cadre social et éducatif susceptible de favoriser le dialogue dans l'ensemble des activités éducatives, tant formelles que non formelles et d'essayer d'identifier des paramètres communs.

Créer un cadre pour le dialogue

En ce qui concerne l'intensification des échanges dans le cadre de la mondialisation, il convient de rappeler encore le caractère universel, totalement irréversible de ce phénomène et sa complexité.

La mondialisation définit le cadre dans lequel évolue le dialogue interculturel tout comme toute activité éducative. Elle entraîne la redécouverte de l'identité individuelle, l'appréciation du caractère unique de chaque individu. Parallèlement à cela, elle nous fait prendre conscience des dissemblances mais peut, d'autre part, nous conduire à une homogénéisation trop poussée, au nivellement des particularismes, à l'uniformisation, à la réduction de la diversité culturelle et linguistique[5].

La mondialisation sans dialogue menace de rendre plus probable l'apparition d'une hégémonie. Parallèlement, la diversité sans dialogue peut accroître l'exclusion. La mondialisation demande des réponses dynamiques urgentes et un comportement adéquat des individus et des institutions. Ceci nous amène toujours à rechercher les moyens dont dispose l'éducation pour aider à élaborer le cadre conceptuel permettant de gérer les défis éthiques de la globalisation, d'introduire des mécanismes de régulation éthique, de constituer le fondement de son humanisation. En conclusion, l'éducation devrait nous aider à rassembler nos fragments d'humanité et à intégrer le mouvement de la mondialisation à un projet humaniste et démocratique, à construire une nouvelle éthique globale.

Tout dialogue, en particulier, le dialogue interculturel dans l'éducation, devrait évoluer dans un environnement global favorable qui tiendrait compte des besoins de toutes les catégories d'apprenants. Pour résumer de façon schématique, celui-ci devrait bénéficier des facteurs suivants:

- volonté politique et contexte social propices;
- démocratisation de la société, respect des droits de l'homme et du droit à l'éducation; conscience de leur indivisibilité;
- vision claire des objectifs et des principes qui président au dialogue; vision multidimensionnelle du mondeetcompréhension de la complexité dans laquelle avance l'humanité; l'approche manichéenne rend le dialogue impossible;
- prise en considération de l'évolution et de l'apparition de nouvelles mentalités, du changement moral du caractère de la société;

[5] Voir également: *Globalization, Growth and Poverty,* World Bank, 2002.

- prise en considération des différents aspects de la mondialisationet des interdépendances asymétriques;
- existence de principes universels au regard des spécificités des cultures; acceptation, reconnaissance et appréciation de la diversité culturelle et des différences[6];
- contexte de valeurs partagées et d'une assise éthique de toute action; existence de principes d'ontologie; principes qui dépassent l'éthique de conviction pour arriver à une éthique de responsabilité;
- conscience des dimensions transnationales des connaissances, mais aussi prise en compte du fait que le savoir scientifique et technique, les compétences acquises, représentent des enjeux stratégiques pour le développement;
- souci de considérer le processus éducatif dans son unité et son intégralité;
- présence de personnels d'éducation possédant une formation adéquateet de matériels éducatifs appropriés.

Promotion du dialogue interculturel par l'école

Afin de cerner les paramètres d'un dialogue interculturedans les différentes formes et niveaux de l'éducation, il conviendrait de tenir à l'esprit les principes du droit à l'éducation et de l'éducation multiculturelle (combattre le racisme, la discrimination; promouvoir l'égalité et la justice sociale, respecter la diversité et la dignité, etc.)[7]. Il est également important de transcender une vision purement instrumentale de l'éducation réduisant son rôle à un moyen d'obtenir certains résultats (un minimum de connaissances pratiques, d'expériences, de compétences, de comportements, etc.) pour considérer la plénitude de ses fonctions lui permettant d'aider la personne humaine à réaliser la totalité de ses capacités, d'apprendre à être. Il devient donc essentiel de souligner encore la nécessité d'agir pour:

– Renforcer l'interaction école-société et le lien entre les écoles et le dialogue en cours dans l'ensemble de la société;

– Mettre en valeur la dimension éducative des droits de l'hommedans leur totalité et leur interdépendance (droits politiques, droits sociaux, économiques et culturels);

– Viser le plein développement multidimensionnel de chaque être humain;

– Apprécier les valeurs partagées par l'humanité toute entière; aider à prépa-

---

[6] "... le dialogue n'est possible qu'entre des individus qui se reconnaissent mutuellement comme sujets et accordent à l'autre la même dignité et les mêmes droits". (Edgar Morin, *Le nouveau Courrier de l'UNESCO*, janvier 2004.

[7] Voir, par exemple, les décisions et les recommandations du Conseil de l'Europe... .

rer la réponse de l'éducation aux aspects négatifs de la globalisation; intégrer le mouvement de la mondialisation à un projet démocratique, humaniste;

– Condamner toute péjoration ou discrimination des cultures et respecter les richesses de toutes les civilisations; «respecter les contraires et empêcher qu'ils s'antagonisent».

– Préserver et promouvoir le patrimoine culturel dans le contexte du pluralisme; sauvegarder la potentialitédes cultures, des langues, des spécificités culturelles, aussi bien des individus que des groupes[8];

– Promouvoir la diversité culturelle et linguistique dans l'enseignement; rappeler que la diversité culturelle est une des composantes fondamentales des droits humains et de la liberté;

– Repenser la complexité, la pluridimensionnalite, la globalité et les interdépendances asymétriques des dialogues; prendre en compte les résultats à long termedes potentiels éducatifs;

– Mettre en œuvre les correctifs mentaux et logiques que l'éducation est susceptible d'apporter à l'asymétrie du dialogue.

– Par de nouvelles formes de pédagogie et des moyens pédagogiques appropriés, aider à développer des attitudes et des compétences spécifiques pour le dialogue. Et encore, contribuer à la consolidation de l'esprit d'analyse, de l'esprit d'initiative, de l'esprit critique et d'une autonomie critique; encourager la créativité, la confiance en soi, l'aptitude à faire face à des imprévus; renforcer la conscience des responsabilités, consolider la capacité de s'adapter à un environnement social, économique et culturel en mutation rapide et la compétence de procéder à des choix sur la base des savoirs disponibles ... L'éducation devrait contribuer à l'adoption d'un réflexe de discernement, de sélection, d'analyse et de synthèse des informations reçues et aider l'élève à assimiler, de façon critique, ses propres expériences.

– Mettre en valeur le rôle de l'éthique du dialogue comme instrument de régulation,sa capacité de traduire des principes éthiques en actions; de promouvoir le raisonnement éthique, une éthique de responsabilité et de solidarité vis-à-vis des générations présentes ou futures;

– Etudier des solutions et s'employer à concilier l'universalité des valeurs éthiques avec la pluralité des contextes, l'inegalité des situations et la diversité des cultures; éviter le relativisme culturel susceptible de nier les référents universels ou supposant des référents identitaires figés dans une altérité radicale, terrain fertile des extrémismes;

– Eviter de remplacer une société pluraliste par la coexistence d'une mosaïque de communautés isoléeset par l'enseignement d'éléments éducatifs cloisonnés; éviter, d'autre part, d'adopter un modèle éducatif unique, non pertinent;

– Ne pas sous-estimer la contextualisation du dialogue interculturel dans les

[8] Revoir à ce sujet les nombreux documents de l'Unesco.

différentes sociétés en termes de potentiels éducatifs, de moyens etpratiques pédagogiques, de méthodes d'apprentissage;

– Insister sur la nécessité de spécifier les conditions de production et de circulation des messages lors du dialogue interculturel; cependant, dépasser une vue techniciste centrée sur les seules modalités de production des messages éducatifs; tenir à l'esprit le fait qu'aucun progrès technique ne survient sans effets secondaires à long ou à court terme;

– Evaluer les sujets de dialogue ou le contenu des messages échangés, afin d'éviter la présence des valeurs inacceptables du point de vue éthique et social (appels à la violence, messages de haine, xénophobie, fascisme, racisme, pédophilie, etc.). Ce problème doit être pris au sérieux et nous inquiéter, même si le pourcentage des sites de cette nature ne représente que 3% du trafic[9].

– Eviter les seules logiques marchandes, résister à l'instauration d'une culture commerciale dans l'éducation;

– Assurer la qualification des enseignants pour le dialogue et leur recyclage permanent;

– Prendre en considération le contexte éducatif existant en dehors de l'école; œuvrer pour la complémentarité et la synergie de l'éducation et des TIC; les médias: radio, TV, presse, etc. Mettre en valeur la capacité de l'éducation à organiser les connaissances[10].

7. Les documents de l'ONU et de l'UNESCO sur la diversité culturelle insistent sur l'importance de préserver la diversité linguistique et culturelle dans le respect de la langue maternelle, tout comme d'accéder à d'autres langues. Le plurilinguisme dans l'éducation permet de promouvoir la sensibilisation aux valeurs de la diversité culturelle et d'utiliser largement des méthodes culturellement opportunes de dialogue, de communication et de transmission des savoirs. D'ailleurs, la «Déclaration universelle sur la diversité culturelle», reconfirme la Résolution sur la "Mise en œuvre d'une politique linguistique mondiale fondée sur le plurilinguisme" (1999), rappelée plus tard par la "Recommandation sur la promotion et l'usage du multilinguisme et l'accès universel au cyberspace", nov. 2003), toutes adoptées par l'UNESCO. Le même rôle jouent: la «Convention internationale pour la sauvegarde du patrimoine culturel (Unesco, 2003) la «Charte sur la conservation du patrimoine numérique», (Unesco, 2003). Ces documents récents complètent la liste très longue des activités consacrées à la promotion de la langue maternelle (par exemple, la célébration de la «Journée internationale de la langue maternelle» – le 21 février, proclamée par l'Unesco en 1999), au multilinguisme et à l'apprentissage des langues étrangères, entreprises depuis plusieurs décennies. La recherche d'une éducation de qualité est aujourd'hui étroitement liée à la pluralité des langues. Umberto Ecco disait dans une interview récente:

---

[9] Voir, *Reporters sans frontières,Rapport,* 2004.

[10] Réf. *Programme mondial pour le dialogue entre les civilisations, op. cit.*

"Chaque langue suggère un modèle du monde différent... Méconnaître les langues produit toujours de l'intolérance" (L'Express, 1999).

Il me semble important de relever que le plurilinguisme gagne du terrain et que l'Internet contribue actuellement à la préservation de la diversité linguistique et à la reconnaissance des langues minoritaires. Si en 1992, après la création des premières pages d'Internet la langue anglaise occupait environ 100% des textes, en 1998 ce pourcentage était de 75% et de 49% en 2002. En ce qui concerne, par exemple, les langues latines, leur part dans les pages de l'Internet est passée de 8% en 1998 à 17% en 2002, dont 4,87 pour l'espagnol et 3,97 pour le français (étude de l'Union latine). Toutefois, il importe de nuancer ces statistiques. Plus de 50% des 6000 (ou 7000?) langues du monde sont en danger de disparition et une langue disparaît, en moyenne, toutes les deux semaines; 96% des langues du monde sont parlées par seulement 4% de la population mondiale ce qui accroît les obstacles à leur utilisation. À ceci, il faudra ajouter que, par exemple, on estime à 2011 les langues parlées en Afrique, que 90% des langues africaines n'ont pas de transcription écrite, et que les systèmes éducatifs du continent sont dominés par quatre langues européennes: l'anglais, le français, l'espagnol et le portugais. Autre fait marquant: seulement huit pays concentrent la moitié de toutes les langues du monde: Papouasie Nouvelle Gunée (832), Indonésie (731), Nigéria (515), Inde (400), Mexique (295), Cameroun (286), Ausrtalie (268) et Brésil (234). Tout compte fait, 90% des langues du monde ne sont pas représentés sur Internet[11] et sont loin d'être utilisées dans les systèmes d'enseignement, malgré les progrès enregistrés. En cette matière, l'Inde fait figure de pays champion avec 80 langues utilisées aux différents niveaux de la scolarité des enfants. Il est donc essentiel de continuer les efforts afin de préserver et d'encourager la diversité linguistique dans les échanges, tout comme dans l'espace numérique et de sauvegarder le patrimoine linguistique et culturel en soutenant l'expression, la création et la diffusion d'œuvres et d'idées. Nous sommes conscients que la domination de certaines langues peut restreindre les moyens d'expression, produire une standardisation et l'appauvrissement de la culture, modifier les paramètres du dialogue.

Si l'on considère la situation des langues dans le monde, force est de constater qu'il y a une prédominance numérique des pays plurilingues. Les langues sont, donc, un outil de première importance pour la communication entre les individus et les groupes; pour l'accès aux savoirs, à l'héritage multiculturel de l'humanité, à la position sociale. Le choix des langues d'instruction, l'importance accordée à la langue maternelle, à l'enseignement des langues étrangères sont des facteurs incontournables du dialogue et soulignent l'importance de l'apprentissage des langues dans les stratégies d'éducation. Force est de constater que l'enseignement des langues étrangères à l'école n'est pas assez diversifié. En Europe, par exemple, au niveau secondaire, quatre langues occupent 95% du temps d'enseignement

[11] Conf. "Atlas of the World Languages in Danger of Disappearing". UNESCO, 2001.

et parmi elles, l'anglais domine nettement («Les chiffres clés…» *op. cit.*). Le statut des langues à l'échelle nationale et internationalepeut entraîner des difficultés et des problèmes aux différents niveaux d'enseignement et dans un grand nombre de domainesde la vie si leur rôle dans le dialogue est sous-estimé.

Technologies de l'information et de la communication et diversité linguistique et culturelle

Dans le cadre de la mondialisation actuelle qui se caractérise largement par l'usage intensif des technologies de l'information et de la communication (TIC), il est essentiel de porter plus d'intérêt à la nature de l'information, à son contenu, à son rôle, notre société étant la «société de l'information». Le développement exponentiel des technologies de l'information et de la communication intervient puissamment dans tous les stades et formes de l'éducation, de la formation et du développement des ressources humaines et peut déterminer les caractéristiques du dialogue interculturel. Il comporte des effets, à court et à long terme, sur la formation, sur l'enseignement, sur les programmes, sur les effets sociaux qui en découlent et dont on se doit d'être conscient. D'autre part, dans l'univers virtuel, fragmenté, globalisé qui est traversé par d'énormes flots d'information véhiculés par les TIC, un déséquilibre entre fiction et réalité peut s'instaurer. Le risque patent de remodeler les identités dans le contexte des nouvelles formes d'inégalités créées par le Web existe également. Un spécialiste de Côte-d'Ivoire considère que "l'absence de multiculturalité sur l'Internet peut imposer une deuxième colonisation linguistique" (documents présentés au Sommet mondial sur la société d'information, Genève, décembre 2003). L'analyse plus poussée du rôle et de la place des technologies d'information et de communication dans le dialogue interculturel indiquerait la nécessité de maintenir certains équilibres et de distinguer plus clairement l'aspect économique de l'aspect social du dialogue, les interconnexions entre ces deux aspects, ainsi que leurs implications pour l'éducation.

Prolonger la réflexion, nous conduit à formuler quelques constatations:

- Les TiC ne sont pas qu'un moyen d'accéder aux informations et de les multiplier. Elles sont, rappelons-le, le principal vecteur de la mondialisation culturelle. Les TIC sont un facteur important du partage des savoirs et du renforcement du dialogue. Elles portent en soi un grand potentiel de changement fondamental de l'éducation, de ses contenus et de son organisation, de transformation de l'approche aux connaissances et de leur structuration, de développement d'une personnalité indépendante et autonome, d'assimilation d'attitudes et d'aptitudes. Elles permettent l'actualisation continue des stocks d'informations et l'interactivité devient une source de nouveaux dialogues. Cependant, les informations qu'ils véhiculent néces-

sitent que l'éducation assure la formation de compétences spécifiques.

- Même si les TIC peuvent contribuer à améliorer la vie de tous les habitants de la planète, à façonner l'avenir, elles ne sont pas une panacée ni une formule magique susceptible de faciliter la solution de tous les problèmes, y compris des problèmes de l'éducation. Les TIC, comme tout outil technologique, sans nier leur potentiel dans le développement global[12] ou sous-estimer leur rôle croissant dans les échanges et le dialogue, ont une fonction ambivalente. Le résultat de leur action peut être aussi bien positif que négatif dans la mesure où ce sont les êtres humains qui les créent et qui les utilisent.
- L'accélération du progrès technique demande qu'il soit maîtrisé, tout comme sa nature morale et spirituelle[13]. Il est important de dépasser les problèmes d'accès pour élaborer les axes de réflexion thématique cherchant à mettre en exergue les finalités humaines et la solidarité dans tout développement, pour souligner la primauté des valeurs éthiques sur les valeurs marchandes. Il est également important d'éviter les excès de la rationalité instrumentale et de la seule approche quantitative dans les analyses de la problématique éducative des TIC.
- L'une des constatations les plus importantes est que l'évolution des technologies n'a pas été suivie par celle des comportements et des mentalités ce qui laisse à l'éducation un champ important d'action.

La vitesse et l'instantanéité des messages, véhiculés par le dialogue interculturel au moyen des TIC, ne constituent pas leurs qualités fondamentales et exclusives. Il convient de soustraire le dialogue au libre jeu des forces du marché qui subordonnent l'accès à l'éducation, au pouvoir d'achat. La concentration du pouvoir économique, l'inégalité dans le flux des échanges, entraîne des déséquilibres dans l'usage des TIC. Le recours extensif aux TIC risque de renforcer les fractures au niveau des échanges. Il peut provoquer des écarts technologiques importants, des ruptures encore plus grandes à l'intérieur des sociétés et entre les sociétés, entre les pays industrialisés et les pays en développement, les pays riches et les pays pauvres, finalement, son usage extensif pourrait contribuer à marginaliser le Sud. Le risque de dévoiement du progrès scientifique, d'abus des performances techniques dans la communication n'est pas suffisamment explicité.

Il est important donc de rappeler et de prendre en considération des facteurs déterminants pour le dialogue interculturel répercutés par les TIC comme par exemple le risque de domination d'une puissance (politique, militaire, économique, démographique), le prestige réel ou supposé des interlocuteurs, l'état d'avan-

---

[12] «...Les TIC peuvent s'avérer de puissants outils pour accélérer la croissance générale et le développement durable et lutter contre la pauvreté», Déclaration du Millénaire.

[13] «L'homogénéisation technique finit par standardiser et uniformiser tous les domaines de la vie et menace la diversité des cultures, qui sont le résultat d'une histoire», voir Constantin Von Barloewen, *op. cit.*

cement technologique, les moyens mis en œuvre, l'insuffisance de ressources et le coût du dialogue, etc. ...Le risque de créer le «techno-apartheid» et de déstabiliser les systèmes d'éducation est patent. Les possibilités d'enrichissement culturel risquent d'être compromises par la grande inégalité dans la disponibilité de ressources matérielles. Une récente étude indique les disparités inquiétantes des différents pays du monde dans l'accès aux technologies digitales[14]. Ainsi, parmi les 55 pays avec l'accès le plus bas, il y a 16 pays asiatiques et 38 pays africains.

La question qui se pose actuellement pour la grande majorité des pays et pour les millions d'exclus, est de savoir comment vivre avec le manque de moyens, avec l'exclusion digitale. Cette situation douloureuse devrait susciter la créativité, l'innovation mais aussi la mondialisation des solidarités pour écarter l'exclusion, pour éviter que l'éducation soit immobilisee par l'absence de ressources et qu'on attende ou vise une école idéale où toutes les conditions soient réunies avant de réagir. L'innovation des méthodes d'apprentissage et des contenus de l'éducation, de l'approche aux savoirs, de la structuration des acquis, pourraient être des voies à suivre. Il est, d'ailleurs, à regretter que l'attention reste fixée prioritairement sur le rôle des TIC comme outils de transmission de savoirs, de collecte et d'échange d'informations, outils dans l'enseignement et l'apprentissage en salle de classe, non comme les principaux instigateurs d'un renouveau pédagogique et éducatif.

Une étude récente de l'OCDE («Donor ICT Strategies Matrix», OCDE-DAC, December 2003) fait état de quelques conclusions de l'analyse de projets de TIC-qui concernent les activités éducatives et dans lesquels évolue le dialogue. L'étude souligne, entre autres, que les projets doivent être gérés localement et être accompagnés du développement des capacités humaines. Elle conclut que souvent, ce n'est pas l'équipement, mais l'utilisation efficace des TIC pour le développement qui constitue l'obstacle principal et que les différents groupes sociaux (groupes désavantagés, pauvres, enfants, populations autochtones...) doivent être associés aux programmes pour obtenir de meilleurs résultats (approche participative); que la composante internationale d'un grand nombre d'aspects de l'information et de la communication nécessitent la coopération régionale et internationale.

Les TIC maîtrisées et gérées peuvent réduire les disparités. Le progrès technique est devenu le principal levier du développement économique durable et conditionne le progrès social. Les TIC accroissent l'influence des savoirs dans le développement de tous les pays. Il suffirait de se référer aux études récentes de la Banque Mondiale (à partir de 1999) pour voir que le PNB des pays industrialisés résulte, pour une très grande part, des technologies, de la production et de la commercialisation des savoirs[15].

---

[14] Voir *ITU News*. N°10, December 2003 et Unesco, *Mesurer l'état et l'évolution de la société de l'information et du savoir: un défi pour les statistiques*.Unesco, 2003.

[15] Exemple,entre autres, la part des produits d'une haute technologie, ou avec une composante importante de savoirs, est passée dans le commerce international de 33% à 54% entre 1976 et 1996 et ce pourcentage continue de croître.

Elles jouent un rôle extrêmement important dans la découverte et la transmission des savoirs, des connaissances pratiques et de leur application technique. Elles peuvent exercer une influence décisive pour ouvrir les esprits sur la dualité du monde, sur les réalités sociales et économiques. De même, elles aident à consolider la liberté d'exercer ses choix individuels et collectifs. L'éducation aux TIC permet de faire la distinction entre globalisation, universalisation et uniformisation. Faut-il encore rappeler qu'elles contribuent à sauvegarder la diversité linguistique et culturelle, à préserver l'individualité culturelle et à éloigner la menace de la disparition de certaines langues?

L'éducation se doit de donner une réponse adaptée au rôle croissant et exponentiel des TIC. Cette réponse pourrait être recherchée dans l'évolution des modalités et des contenus de l'apprentissage, dans le réexamen de certaines frontières entre les champs d'enseignement et le renforcement de l'approche interdisciplinaire. Elle pourrait intégrer et mettre en valeur une réflexion prospective sur le travail individualisé et la différenciation pédagogique des parcours personnalisés, sur les relations entre les outils pédagogiques traditionnels et les nouveaux outils, sur les aspects qualitatifs de l'usage massif des TIC et leur efficacité dans le dialogue; dans le processus de création et d'analyse des images et du monde virtuel, dans l'évaluation des acquis, l'organisation interne de l'école, la formation des enseignants, pour n'en citer que quelques orientations.

De toute évidence, il ne faudrait pas réduire la complexité du problème au déterminisme technique mais rechercher une approche systémique et des solutions interdisciplinairesafin d'éviter que l'oubli des interdépendances et les insuffisances ne conduisent à un univers chaotique ...

Conclusion

L'Organisation des Nations Unies a appelé ses membres à préparer et exécuter des programmes culturels, éducatifs et sociaux pour promouvoir le dialogue entre les civilisations. Par leurs décisions, les Nations Unies ont exprimé la profonde conviction que la diversité est une valeur universelle, le fondement du dialogue entre les civilisations. Que les peuples du monde sont davantage unis par leurs valeurs communes de tolérance et de liberté, de respect des droits de l'homme et des droits des peuples que séparés par la diversité de leurs cultures. Ainsi, la diversité est la réalité objective qui rend ce dialogue nécessaire, un dialogue qui favorise la compréhension, qui unit les nations, exprime la cohésion globale. Le dialogue peut triompher du désaccord, écarter les menaces à la paix et renforcer l'interaction et les échanges entre les civilisations. Pour atteindre cet objectif, nous devons être capables de mettre en oeuvre tous les moyens dont dispose l'éducation.

Bibliographie:

ABOU, Selim: Cultures et droits de l'homme, Hachette, Col. Pluriel, 1992.

ADAMA, Ouane, (sous la direction de): «Vers une culture multilingue de l'éducation», Institut de l'UNESCO pour l'Education, Hambourg, 1995.

«La culture, facteur de la Realpolitik. Tradition, identités et mondialisation», Le Monde diplomatique, novembre, 2001.

BYRAM, Michael, GRIBKOVA, Belle et STARKEY, Hugh: Développer la dimension interculturelle de l'enseignement des langues. Une introduction pratique à l'usage des enseignants. Conseil de l'Europe, 2002.

CAVANAGH, John and MANDE, Jerry: (eds.) Alternatives to Economic Globalization. A Better World is Possible, Second edition, publisher Berett-Koehler, 2004.

Centre pour les droits de l'homme, Droits de l'homme. Recueil d'instruments internationaux. Nations Unies, New York et Genève, 1994.

Centre de Liaison d'enseignement et des moyens d'information (CLEMI). 2003. Les jeunes et l'internet. Synthèse internationale de recherche. Ministère de l'éducation, France, Conseil de l'Europe, Déclaration sur la liberté de la communication sur l'Internet, 2003.

CORRAL, Milagros del: (ed.) La diversité culturelle et linguistique dans la société de l'information. Unesco, 2003.

COWAN, Jane K., DEMBOUR, Marie-Bénédicte & WILSON, Richard A.: Culture and Rights. Anthropological Perspective, Cambridge University Press, 2001.

DEP (Direction de l'Etude et de la Prospection, France): Les TIC: éléments sur leur usage et leurs effets, 2003.

EBERHARD, Christoph: «Pluralisme et dialogisme. Les droits de l'homme dans une mondialisation qui ne soit pas uniquement une occidentalisation». Revue du MAUSS semestrielle, n° 13, 1999.

EBERHARD, Christoph: Droits de l'homme et dialogue interculturel. Paris. Éditions des Écrivains, 2002.

ELMANDJRA, Pr. Mahdi: Mondialisation de la mondialisation. Editions Ezzaman, 2000.

EURYDICE: Chiffres clés de l'enseignement des langues en Europe, Commission européenne, 2005.

FERNANDEZ, Alfred et JENKNER, Siegfried: Déclarations et conventions internationales sur le droit à l'éducation et la liberté d'enseignement, Frankfurt, Info-3Verlag, (en français, allemand, anglais, espagnol), 1995.

FERNANDEZ, Alfred et TROCKME, Robert: Vers une culture des droits de l'homme. Droits de l'homme, culture, économie, éducation, (éds) Genève, Université d'été des droits de l'homme et du droit à l'éducation, 2003.

FRENAY, Marienne: Les modalités de prise en compte de la diversité dans les institutions éducatives, (ed.) AFEC, 1998.

FRIBOULET, Jean-Jacques Liechti, Valérie Mayer-Bisch, Patrice: Les indicateurs du droit à l'éducation. La mesure d'un droit culturel, facteur du développement, (eds.) Université de Fribourg, 2000.

GAL, Vladimir: Le développement des médias dans la société d'information. Unesco, 2004.

GUCHENAIRE, Paul de: Les transformations sociales dans la société de l'information, Unesco, 2004.

GUTTMAN, Cynthia: L'éducation dans et pour la société de l'information, Unesco, 2003.

IGEN (Inspection générale de l'Education Nationale France): L'école et les réseaux numériques, Rapport annuel, Institut de statistiques de l'Unesco, Mesurer l'état et l'évolution de la société de l'information et du savoir: un défi pour les statistiques, Unesco, 2003.

LECLERC, Jean-Michel: Les leçons de trente ans de coopération européenne en matière d'éducation interculturelle, Conseil de l'Europe, (DGIV/EDU/DIAL), 8, 2002.

Lê Thành Khôi: Education et Civilisations. Sociétés d'hier, Paris, Unesco, Nathan, 1995.

LOPEZ OSPINA, Gustavo: Sostenibilidad planetaria en la era de la sociedad de la información y del conocimiento. Por un mundo y un futuro sostenible, Unesco, 2003.

MASTRANGELO, Jean-Gabriel, LONCAREVIC, Malika: Les textes fondamentaux de l'Unesco sur la société de l'information, (Unesco's Basic Texts on the Information Society), Unesco, 2003.

MEHEDI, M.: "Educación multicultural e intercultural y protección de las minorias", in Hacia una cultura des los derechos humanos, ed. by Universidad de verano de derechos humanos y del derecho a la educación, Ginebra, 2002.

HUNTINGTON, Samuel P.: «Les menaces du multiculturisme», Interview, Le nouvel Observateur, janvier-février, 2005.

ITU News: "ICT access categories: How are economies around the world doing"?, n° 10, december, 2003.

NAYA, L. M. (coordinador): La educación para el desarrollo en mundo globalizado, Espacio universitario Erein, 2003.

NIETO, S.: Affirming diversity: The sociocultural context of multicultural education, (3rd ed. Rev.), New York, Longman, 2000.

OUANE, Dr. Adama: Vers une culture multilingue de l'éducation, (ed.) UNESCO, 2003.

PNUD: Rapport Mondial sur le Développement Humain 2004, La liberté culturelle dans un monde diversifié, PNUD, 2004.

REGNAULT, Elizabeth, FOLLIET, Henri et GAUTHIER, Pierre-Louis: Les enjeux du pluralisme linguistique pour les systèmes d'éducation et de formation, (eds.) AFEC, Université Louis Pasteur, Strasbourg, 2001.

SYMONIDES, Janusz and VOLODIN, Vladimir: A guide to Human Rights. Institutions, Standards, Procedures, UNESCO, 2003.

UNESCO: "Cultural and Linguistic Diversityin the Information Society", UNESCO, 2003.

UNESCO: "Language as a vehicle of the intangible cultural heritage", Museum international, LVI, 1-2, 2004.

UNESCO: Nouvelles technologies, miracle ou mirage, Unesco, 2003.

UNESCO: "International Bureau of Education, Central Board of Secondary Education", Globalization and living together: The challenges for educational content in Asia, UNESCO, India, 2000.

UNESCO/Radio Nederland: Sociedad e información, Ocho reflexiones sobre el mundo de las comunicaciones, Hiversum, 2003.

UNESCO: World data on education / Données mondiales de l'éducation / Datos mundiales de educación, CD-ROM, Ve, ed., Bureau international d'éducation, Genève, Suisse, 2003.

VIDOVICH, Lesley: "Towards internationalizing the curriculum in a context of globalization: comparing policy process in two settings", Compare, vol. 34, n° 4, 2004.

ZACHARIEV, Zacharie: Réflexions sur les indicateurs du droit à l'éducation, Document de base, présenté à la dix-neuvième session du Comité des droits économiques, sociaux et culturels du Conseil Economique et Social de l'O. N. U., doc. E/C. 12/1998/21, original français, traduit en anglais, espagnol et russe, 1998.

ZACHARIEV, Zacharie: "Derecho a la educación y derechos lingüísticos en la escuela", in Hacia una cultura de los derechos humanos, Universidad de verano de derechos humanos y del derecho a la educación, Ginebra, 2000.

ZACHARIEV, Zacharie: «Les droits linguistiques: un acquis récent du droit international», inLes enjeux du pluralisme linguistique pour les systèmes d'éducation et de formation, Congrès AFEC, 1999.

ZACHARIEV, Zacharie: «Droit à l'éducation: état des lieux et survol des problèmes», inVers une culture des droits de l'homme. Droits humains, cultures, économie et éducation, Université d'été des droits de l'homme et du droit à l'éducation, Genève, 2003.

ZACHARIEV, Zacharie: «Les droits à l'éducation et le droit au développement», in Vers une culture des droits de l'homme. Droits humains, cultures, économie et éducation, Université d'été des droits de l'homme et du droit à l'éducation, Genève, 2003.

Oiseuses en forme de remembrances

Patricia VICTORIN
Université de Montpellier

À défaut d'une lecture universitaire de textes médiévaux, ces quelques oiseuses qui revisitent des terres bien connues des médiévistes.

En hommage à Stoyan Atanassov qui n'hésite pas à sortir des sentiers battus.

Chant I

À l'absence encore donner présence: *veez le ci*
Creuser encore ce graal vide de mot
Poser La vraie question enfin
Et puis s'en retourner
À l'acomençaille du roman
Et tout recommencer
Guérir une fois pour toute le vieux roi méhaigné
Faire de la Terre Gaste le lieu de l'éclosion des sens
En faire le Paradis
Reprendre le fil encore interrompu
Proposer une suite qui ne soit pas la fin
Du mythe toujours muet de trop s'être donné

Chant II

Manger du cœur
A cœur
Sans haut le corps
Accord
À recorder sans corde
À raccorder ton corps
Manque encore un accord

À ce corps désaccord
Et le chœur corps y dort
Cor i fée
Cor a son mais corps sage
Cor sans nom cor-rection
Le corps pue cor-ruption
Corpitude s'encorbelle corps à corps
Corps pour elle
Cœur billard à ton corps-au-sol
Cor au bord
Le cœur

Chant III

Dame cannibale de mots
Aux dents rouges encore de s'être délectées
Au cœur de pierre bise, bouclier d'amour
Aux yeux diamant aigu qui brise toute flèche
Au corps toujours caché annulant la caresse
Je te voudrais voir à l'encre sympathique
Te noyer dans ce sang qui te nourrit
Et entendre ta voix disparaître à la poudre de merlin pin pin

Chant IV

Fleur inverse, de rhétorique mûre
Cliché figé de tragique nature
Où le cœur de l'amant se laisse prendre
Aux rets de la toile
Arantèle d'Eros
Sans mercy, il attend bon vouloir, beau semblant
au bas
Du piédestal sans guerre don
Dame suzeraine le prendras-tu en gré
Quêtant graal
Ce chevalier poète, amant au cœur vacant
Qui répète à l'envi
J'aime
Je chante
Pour celle qui
lointaine
Me laissera aimer

Son œil vair, toute mesure
Son blanc vermeil, sang de neige pure
Ses lèvres fines, contre luxure
Ses seins noisettes, nouvelle prédature
Cette absente qui toujours fait épandre
Semence poétique
Sans secours de son corps

Chant V

Il est un chant qui vient
Comme un chant du déclic
De rossignol zéro, topos enfui et pfuit
L'alouette peut-être … mais déjà lue ailleurs
depuis longtemps
À la fenêtre, en vain, attend son tendre amant
Mais, dame, te viendra-t-il chanter avant que de partir
C'est demain, n'est-ce pas, qu'est le chant du départ
Et pour toi, à nouveau l'attente et les miroirs
Dans tes yeux que vois-tu, ton âme mise à nu
Le lointain de son corps et du tien désormais
Le tranchant de la langue qui vous veut éloigner
Qu'entends-tu de ta voix qui veut le célébrer
Cette chanson, peut-être, qui toujours recommence
Et continue d'étoiler infini Pénélope
S'il meurt bien loin, tu recevras son cœur
Relique Reliquaire de l'amour trop celé
Veille toutefois à ce que le barbon n'ait pas la bonne idée
de te le faire manger

Chant VI

Les fées ne viennent plus boire l'eau des fontaines
Elles ne se mirent plus au miroir de ton encre
Elles ont déserté les forêts et les plaines
Gastes landes
Sources taries
Pour un peigne d'ivoire
Laissé sur un perron
Pour un peigne d'ivoire
Je chanterai ton nom
Pour quelques cheveux blonds

Enserrés dans ses dents
Non pas mèche en volute
Mais déchets là laissés
Je chanterai ta mort
Les fées ne viennent plus boire l'eau des fontaines
Elles ne se mirent plus au miroir de ton encre
Elles ont déserté les forêts et les plaines
Gastes landes
Sources taries

Pour rendre hommage au professeur Stoyan Atanassov à l'occasion de son 60e anniversaire et pour le remercier de ce qu'il avait apporté à la communauté scientifique et francophone, certains de ses amis et collègues, guidés par l'admiration de son travail, se sont rencontrés autour d'une réflexion sur *L'homme dans le texte*. Ce titre des Mélanges, aussi vaste qu'il soit, cherche à donner la cohésion à l'ouvrage, mais il est également en harmonie avec la carrière, les recherches, les goûts et la personnalité de Stoyan Atanassov, car il illustre les grands axes de ses intérêts, notamment : les Lettres médiévales et modernes, la théorie de la littérature et de la traduction, les problèmes de l'enseignement, de la culture et de l'art.

A ces Mélanges d'hommage au maître reconnu, au collègue et à l'ami fidèle participent trente-six chercheurs bulgares, français, suisses, canadiens et serbes dont les noms font autorité, mais aussi de jeunes universitaires, anciens élèves du professeur. Ils viennent d'horizons culturels différents, mais sont liés par le respect énorme envers la personne de Stoyan Atanassov. Les deux langues de travail, le français et le bulgare, correspondent parfaitement au bilinguisme de celui à qui nous consacrons ce livre.

institut français
София