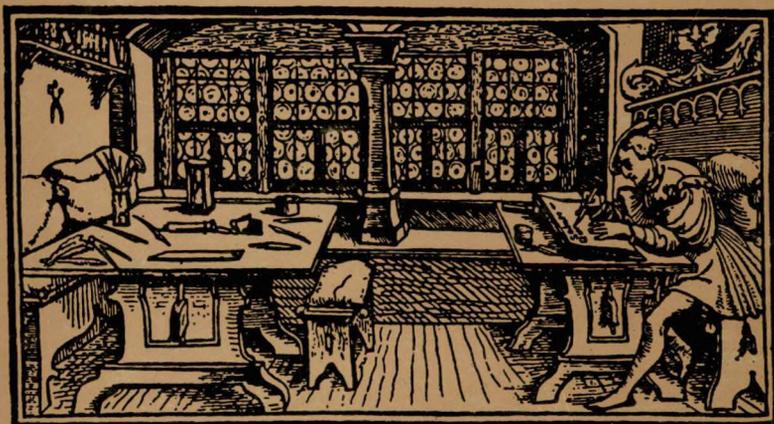


P.504

# STUDIA

UNIVERSITATIS  
BABES-BOLYAI

Philologia  
CLUJ - N A P O C A 1 9 9 7



BIBLIOTECA FACULTATIS DE LITTERIS  
355/98

1

**COMITETUL DE REDACȚIE AL SERIEI PHILOLOGIA:**

**REDACTOR RESPONSABIL:** Prof. Univ. Dr. Ion POP

**REDACTOR COORDONATOR:** Conf. Univ. Dr. Ioan ȘEULEAN

**MEMBRI:**

Prof. Univ. Dr. Mircea BORGILĂ  
Prof. Univ. Dr. Elena DRAGOȘ  
Prof. Univ. Dr. Deszö KOZMA  
Prof. Univ. Dr. Marian PAPAĞAGI  
Conf. Univ. Dr. Liviu COTRĂU  
Conf. Univ. Dr. Ștefan OLTEAN  
Conf. Univ. Dr. Ioan Teodor STAN  
Conf. Univ. Dr. Elena VIOREL  
Conf. Univ. Dr. Mircea GOGA  
Conf. Univ. Dr. Ligia FLOREA  
Lect. Univ. Corin BRAGA  
Lect. Univ. Elena POPESCU

**NUMĂR COORDONAT DE:**

Lect. Univ. Rodica BACONSKI  
Conf. Univ. Dr. Rodica LASCU POP

**SECRETAR:** Lect. Univ. Ștefan GENCĂRĂU

ANUL XLII

1997

# STUDIA

UNIVERSITATIS «BABEŞ-BOLYAI»

## PHILOLOGIA

1

**Numéro édité par Rodica BACONSKY et Rodica LASCU-POP**

### SOMMAIRE

*Laudatio*, Ion Pop / 5

*La littérature et la beauté du monde*, Jean Starobinski / 13

*Un comparatisme élargi*, entretien réalisé par Rodica Lascu-Pop / 29

*Saussure s'est-il trompé?*, Ioana Both / 37

*Le critique prodigue*, Rodica Baconsky / 47

355 / 98

### **Apprentissage de la critique**

- Le texte et l'interprète ou le jeu second*, Călin-Ioan Moșuț / 53  
*La transparence de l'obstacle*, Ștefan-Ioan Bodea / 59  
*Sur l'échelle des températures*, Ciprian Cucuiat / 65  
*Le remède dans le mal : Conjecture du fil du discours*, Radu Mărășescu / 75  
*«Que șçay-je sur le masque?»*, Simona Furdul / 85  
*De melancholia*, Izabella Badiu / 91

\*

### **Indéfiniment actuel Voltaire**

- Voltaire européen*, Petruța Spânu / 97  
*Voltaire et le classicisme*, Livia Titieni / 103  
*Voltaire et la justice*, Roland Desné / 117  
*François-Marie Arouet ou le tourment de la révolte*, Radu Mărășescu / 131  
*Voltaire et Rousseau chez les Goncourt*, Raymond Trousson / 139  
*Voltaire et ses Contes philosophiques*, Doru Burlacu / 149  
*Le conte voltairien et l'enjeu de la discontinuité*, Rodica Vlaicu / 163  
*Facéties et fantaisies voltairiennes*, Rodica Lascu-Pop / 171  
*Fuite en espace-temps - 300 ans à la recherche de Voltaire*, Lăcrămioara Pliot / 179

\*

### **Libri**

- René Pomeau, Roland Mortier, Haydn Mason, Raymond Trousson, *Visages de Voltaire*, Rodica Leb / 185  
*Dictionnaire de Voltaire*, sous la direction de Raymond Trousson, Jerom Vercruyse et Jacques Lemaire, Rodica Vlaicu / 187

HOMMAGE  
À  
JEAN STAROBINSKI

*Le 30 juin 1995, l'Université  
«Babeş-Bolyai» de Cluj-Napoca avait le  
privilège d'accueillir Jean Starobinski  
auquel elle décernait le titre de Doctor  
Honoris Causa.*

*Elle dédie aujourd'hui ce numéro de  
STUDIA à l'éminent interprète des Lumières.*



## LAUDATIO

L'Université de Cluj a le privilège et la joie de rendre hommage, en accueillant parmi ses membres d'honneur, l'un des esprits les plus brillants de la culture européenne actuelle. Critique littéraire et critique d'art, historien des idées, professeur d'élite de l'Université de Genève; triple hypostase qui définit en égale mesure la personnalité de Jean STAROBINSKI. Je dis triple hypostase et je me rends compte, tout de suite, que j'ai restreint gravement les horizons spirituels vers lesquels s'est ouvert, le long d'une carrière intellectuelle superbement riche, celui auquel s'adresse maintenant notre éloge. Car force est à celui qui retrace les étapes d'une vie, qui reprend un à un les livres sagement alignés dans les bibliothèques du monde, de constater la diversité surprenante des parcours dans l'univers des arts et des sciences, la disponibilité totale pour ce qui pourrait faire s'épanouir, par des contacts subtils et des interférences révélatrices, l'espace d'interprétation de la création culturelle. Reconnaissons là une véritable aspiration vers l'universalité, que nos temps appellent, avec une sorte de modestie prosaïque, *interdisciplinarité*. Littérature et philosophie, linguistique, psychologie et médecine, musique et arts plastiques - autant nommer l'éventail quasi complet des sciences humaines qui ont nourri une pensée et une oeuvre exemplaires.

Né en 1920 à Genève, dans une famille de médecins, Jean Starobinski commence ses études académiques en 1939 à la Faculté des Lettres classiques de l'Université de Genève, sous la direction, entre autres, du Professeur Marcel Raymond; licencié ès Lettres, il s'inscrit à la Faculté de Médecine de la même Université (1942-1948). Assistant au Département de Littérature française, il travaille aussi comme médecin assistant à la Clinique thérapeutique de l'Hôpital cantonal de Genève (jusqu'en 1953), pour que, entre 1953-1956, il fonctionne comme professeur assistant à l'Université Johns Hopking de Baltimore. Dès son retour des États-Unis, on le retrouve comme médecin assistant à l'Hôpital psychiatrique Cery-Lausanne et, à partir de 1958, Professeur d'Histoire des idées à la Faculté des Lettres de l'Université de Genève et Professeur de littérature française à l'Université de Bâle (1959-

1961). Depuis 1964, l'Université de Genève l'a comme Professeur d'Histoire des idées et de Littérature française. Pour l'année académique 1987-1988, Jean Starobinski est l'invité du Collège de France, à Paris, où il donne le cycle de conférences sur *L'Histoire et la poétique de la mélancolie*.

Le Professeur Jean Starobinski est aussi membre de plusieurs académies, l'Institut de France, Academia dei Lincei de Rome, British Academy, Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, American Academy of Science and Arts, et Doctor Honoris Causa des grandes universités de l'Europe. Rappelons également, en tant que premières cristallisations d'une réflexion et d'une recherche scientifique universitaire, le doctorat ès Lettres, avec une thèse devenue depuis une référence incontournable, *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle* (1956) et le doctorat en Médecine, en 1960, portant sur *L'Histoire du traitement de la mélancolie*.

Comme on peut le voir sans peine de ce succinct *curriculum vitae*, la science et la littérature ont communiqué intimement dès les années de formation de Jean Starobinski, présageant une osmose fertile pour la pensée, tenue ainsi à une veille lucide et sans trêve face au monde du fait culturel. La métaphore de *l'oeil vivant*, sous laquelle Jean Starobinski placera deux de ses livres les plus représentatifs, *L'Oeil vivant* (1961) et *La Relation critique* (1970), est l'expression de l'intellectuel-vigile.

C'est sous ce signe que se situe d'ailleurs toute l'oeuvre de Jean Starobinski, qu'il s'agisse des périples du critique littéraire (mentionnons, à côté des titres déjà cités, *Montaigne en mouvement*, 1983; *Le remède dans le mal*, 1989; *La mélancolie au miroir*, 1989), des écrits où l'interprète littéraire rencontre le philologue, l'historien des sciences et l'historien de l'art (*Le portrait de l'artiste en saltimbanque*, 1970; *Les mots sous les mots : Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, 1971; *Trois fureurs*, 1974; *Table d'orientation*; 1989) ou des essais consacrés à certaines époques de la pensée artistique européenne (*L'invention de la liberté*, 1964; *1789. Les emblèmes de la raison*, 1973). Des dizaines d'études publiées dans des revues aux noms prestigieux pourraient encore être nommées sans oublier celles qui formeront un jour la grande synthèse depuis longtemps promise sous le titre emprunté à Charles d'Orléans - *L'encre de la mélancolie* : autant de preuves de l'étonnante mobilité du regard critique de leur auteur.

Venu à la critique par le biais de la science, fort d'une culture philosophique et philologique qui puise aux sources mêmes, connaisseur

averti de l'histoire de l'art, Jean Starobinski s'offre un espace de méditation des plus vastes que le temps n'a cessé d'agrandir. Sa Suisse natale est par nature celle des rencontres culturelles équilibrées, où «la réflexion libre», si souvent évoquée dans ses livres, s'épanouit pleinement à l'abri de toute «terreur méthodologique». Si bien que, pour être situé dans la lignée de la critique thématique (brillamment illustrée par la personnalité d'un Georges Poulet, d'un Jean Rousset et d'un Jean-Pierre Richard), son «thématisme» n'a jamais signifié pour Jean Starobinski un modèle théorique rigide et restrictif. Il serait plutôt la trame qui réunit les fils, rassemble les lignes de tension nourries par les multiples niveaux de la connaissance.

On peut, d'ailleurs, aisément observer que les «thèmes» de Jean Starobinski visent au fond la définition de l'acte interprétatif lui-même, comme lecture du monde et lecture de soi : *transparence* et *obstacle* chez Jean-Jacques Rousseau, *symboles* du regard dans le théâtre de Corneille et de Racine, *pseudonymie* de Stendhal (dans *L'Oeil vivant*), *ambiguïté* de l'artiste-arlequin dans *Le Portrait de l'artiste en saltimbanque*, «mots sous les mots» des anagrammes de Saussure, «théâtre du monde» et *masques* chez Montaigne (*Montaigne en mouvement*), dialectique *lumière-ténèbres* (1789. *Les emblèmes de la raison*) et *lumière* conquise sur les vertiges de la nuit intérieure (*Trois fureurs*), «conduites masquées et conventions sociales» (*Le remède dans le mal*), *mélancolie* comme reflet et réflexion (*La mélancolie au miroir*). *L'oeil vivant* à la recherche du «caché qui fascine» est toujours là, présence définitoire et repère. Aussi, l'exégèse de Jean Starobinski exprime-t-elle la *volonté de synthèse*, l'idéal d'une *critique complète* : *l'oeil vivant* du critique aspire à voir le plus possible de ce qui peut être vu au-delà de l'apparence et dans les perspectives les plus diverses; il institue l'équation texte-interprète comme une *relation dynamique*. Cependant, dans le *Voile de Popée*, datant de 1957, le critique signalait déjà deux possibles excès : la fascination de l'intimité, de la complicité totale avec la subjectivité créatrice et, au pôle opposé, la tentation de l'extrême distanciation. Dans le premier cas, l'identification sans reste provoquerait l'anéantissement de la voix critique, la chute dans «la paraphrase» ou «le pastiche»; dans l'autre, «le regard surplombant» permettrait au critique d'embrasser le panorama des «alentours» de l'oeuvre qui tiennent des «mobiles inconscients», des «relations complexes qui unissent une destinée et une oeuvre à leur milieu historique et social» - mais la spécificité, l'individualité de l'oeuvre se perdrait inévitablement.

La solution proposée sera donc une intermédiaire qui n'exclut ni

l'intuition identifiante, ni la distance réflexive, mais suppose une alternance équilibrée : «La critique ne peut être ni celle qui vise à la totalité (comme fait le regard surplombant), ni celle qui vise à l'intimité (comme fait l'intuition identifiante); c'est un regard qui sait exiger tour à tour le surplomb et l'intimité, sachant par avance que la vérité n'est ni dans l'une ni dans l'autre tentative, mais dans le mouvement qui va inlassablement de l'une à l'autre.»<sup>1</sup>

Cette ébauche de ce qui sera défini plus tard comme la «relation critique» met en évidence les points forts de la vision interprétative de Jean Starobinski. Elle introduit la notion de «réflexion libre», qui marque la différence par rapport à la «critique d'identification» d'un autre grand thématicien, Georges Poulet, ouvre la voie d'une évaluation du degré d'implication de *l'interprète* et surprend, par ailleurs, dans le *texte*, le repère majeur comme point de départ de la lecture et comme référence permanente, avec une fonction décisive dans la validation du discours critique. «Le trajet critique», qui va de «l'acception naïve à une compréhension intégratrice» sera donc conditionné par la saisie de la réalité textuelle - démarche philologique rigoureuse, appelée à rendre aux mots le sens imparté par le contexte historique et à rencontrer le temps présent.

Une telle manière de se situer par rapport au texte place Jean Starobinski dans la grande tradition de *l'herméneutique*, très attentive à *l'exégèse* qui interroge les intentions du texte, refait son contexte originaire, le met face à face avec le présent de la lecture, ne cache pas la *différence* et *l'altérité* de l'objet dans sa relation à l'interprète et construit, à partir de ce fondement même, l'image vive de ce que H. G. Gadamer appelait «une fusion des horizons» et Paul Ricoeur «le carrefour de deux temporalités» : celui de la tradition et de l'interprétation actuelle, statuant «le temps du sens». De ce texte pris comme «forme objective», le critique s'approche avec sympathie ou empathie, suivant des suggestions qui viennent de la «divination» de Schleiermacher, du «vécu» ou de «l'intropathie» de Dilthey ou de «la sympathie pénétrante» de Marcel Raymond - moment d'une «intuition globale», prémisse de «l'identification», accompagnée nécessairement par l'étude des structures objectives du texte, «base formelle» de la «séduction initiale». A ce niveau de la *critique immanente* de l'oeuvre, Jean Starobinski se montre solidaire des démarches de la Nouvelle Critique qui voit dans l'oeuvre un système à structure complexe, où des correspondances dynamiques entre

<sup>1</sup> J. Starobinski, *L'Oeil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, p. 27.

les niveaux le plus divers de l'expression sont à découvrir. L'interprétation prend forme et nuances à travers ce va-et-vient entre la partie et le tout, appelé par la philosophie et la critique allemandes depuis Schleiermacher et Dilthey jusqu'à Heidegger, Leo Spitzer et Hans-Georg Gadamer, *cercle herméneutique*. L'auteur de la *Relation critique* met ici un accent particulier sur l'élargissement et l'approfondissement de cette circularité de l'analyse, invoquant l'existence d'un «cercle des cercles», comme «succession de totalités provisoires» de plus en plus étendues, mais toujours contrôlées par le nécessaire retour au texte.

Non moins importante pour saisir la mobilité propre au regard critique de Jean Starobinski nous apparaît l'attention accordée aux liens entre l'oeuvre comme monde qui obéit à ses propres lois et l'autre monde, le grand, de la société et de l'histoire, des institutions et du contexte littéraire aussi. Sans être négligée, la perspective sociologique sur le texte relativise cependant le structuralisme génétique et attire l'attention sur ce qui, dans l'oeuvre, *s'oppose* à la société ou à la littérature du moment : le texte n'est pas un simple miroir inerte, mais réponse, mais agent formateur ou déstructurant, il interroge l'histoire et se projette sur le fond des langages hérités, de l'histoire de la littérature, participe au processus complexe de l'intertextualité. (Les études consacrées à Montaigne et à Rousseau démontrent pleinement le bien-fondé d'une telle approche.)

Et lorsque l'oeuvre rencontre l'auteur, cette relation-là se révèle aussi comme multiple : la recherche documentaire positive sur la biographie est récusée au nom de la quête des dimensions existentielles dans les couches profondes du texte ; la psychanalyse offre ses repères, mais non sans qu'on formule de nombreuses réserves ; l'oeuvre n'est pas uniquement le reflet de mobiles cachés, remontant à la première enfance, avec des tensions résolues symboliquement dans la fiction, mais doit être considérée elle-même comme un acte originel, comme un point de rupture où «l'être, cessant de subir son passé, entreprend d'inventer, avec son passé, un avenir fabuleux, une configuration soustraite au temps».<sup>2</sup>

Nous n'avons fait qu'évoquer, dans ce sommaire tour d'horizon, quelques-uns des points forts de la vision critique de Jean Starobinski - suffisants toutefois pour nous convaincre de la complexité de sa lecture, exempte de tout préjugé, ouverte à tout ce qui, dans l'espace des sciences

---

<sup>2</sup> J. Starobinski, *La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 283.

humaines, peut être profitable à l'acte interprétatif. Ce qui s'impose en tant que discipline et rigueur conceptuelle et analytique est complété et nuancé par une réelle disponibilité méthodologique. «Aucune méthode ne peut être récusée par principe» - affirme-t-on dans *La Relation critique*, et le critique de se prononcer en faveur de «la confrontation globale de l'oeuvre sous tous ses aspects avec toutes les techniques partielles disponibles.»<sup>3</sup> Ce qui compte, en premier, c'est «l'adéquation à l'objet» de la méthode, son degré de spécificité et sa capacité de compréhension. Et s'il demande une connaissance parfaite des techniques de déchiffrement du texte, le critique ne reste pas moins réticent face à l'excès théorique et à la rigidité des «principes régulateurs». «L'idéal de la critique» sera défini, comme tel, sous le signe conjugué de la «rigueur méthodologique» (liée aux techniques et à leurs procédés vérifiables) et de la «disponibilité réflexive (libre de toute astreinte systématique)»<sup>4</sup>.

Le rôle de l'interprète commence donc, lui-aussi, à prendre contour. «Individu historique», il est celui qui *choisit* l'objet en fonction du «bénéfice actuel» que celui-ci peut offrir, il est celui qui décide et sur la *méthode* et sur le *découpage* le plus incitant pour l'analyse, celui qui dessine le cercle ou «le cercle des cercles» herméneutiques. Il détient également cette «énergie de l'interrogation» qui provoque le texte au dévoilement le plus complet de ses structures signifiantes. L'équilibre entre l'aspiration à l'identification et la réflexion distante dépend de sa propre discipline spirituelle, cependant que «l'ascèse impersonnelle de la connaissance objective» s'allie en lui à la souplesse, la verve, la «force d'inspiration» et le pouvoir inventif. «L'interprète, dit Jean Starobinski [...], y met du sien, quant bien même il prétend procéder à un déchiffrement. En fait, il est pour une large part le producteur de ce qu'il découvre dans le texte.»<sup>5</sup> Car pour Jean Starobinski l'interprète n'a rien à voir avec «le lecteur abusif» qui se permet de prendre le texte pour un prétexte de ses propres fantasmes. «La validité» du discours critique ne saurait être séparée de sa *vérité*, vérifiée par la confrontation avec l'oeuvre. La «métamorphose complète» représentée par l'acte de la lecture critique (car «l'objet à interpréter s'est augmenté de tout l'apport de l'activité

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>4</sup> *Idem*.

<sup>5</sup> J. Starobinski, *La littérature. Le texte et l'interprète* in *Faire l'histoire*, II, Paris, Gallimard, 1975, p. 180.

interprétante») pour être ainsi assimilée elle-même à une *oeuvre*, à une *création* qui porte la marque indélébile d'une *personnalité*.

La personnalité de Jean Starobinski je la situerais, encore une fois, sous le signe de la *mobilité du regard critique*. Ils sont rares, de nos temps, les interprètes du monde culturel, qui sachent fructifier avec un tel profit, les suggestions conjuguées de plusieurs méthodes partielles, pour nous offrir un discours si profondément cohérent, révélateur de la complexité des messages pluriels que nous transmet toute oeuvre authentique. Je pense que nous devons de la reconnaissance au maître auquel nous rendons hommage aujourd'hui pour ce merveilleux exemple d'ouverture, de liberté de l'esprit, de fidélité à la *valeur* et à la *vérité*.

Je ne voudrais pas finir avant de rappeler que l'oeuvre de Jean Starobinski a trouvé en Roumanie un espace de résonance sensible, des lecteurs et des admirateurs fervents. Si nous l'avons connue dans sa version originale depuis ses débuts, elle est aujourd'hui accessible aussi par un nombre important de traductions : *La relation critique* (1974); *1789. Les emblèmes de la raison* (1990); les recueils d'études : *Le Texte et l'interprète* (1985) et *Mélancolie, nostalgie, ironie* (1993), ou bien les essais parus dans les revues littéraires. D'autres titres suivront sans doute.

Je dirais aussi que la présence parmi nous du Professeur Jean Starobinski nous rend plus proche l'Université-soeur de Genève, siège de ces esprits d'élite exemplaires pour tous ceux qui, dans ce coin de l'Europe Centrale, croient en la victoire calme de la création, en sa force régénératrice, en son pouvoir de réinvention de la liberté.

En acceptant d'être des nôtres, de soutenir cette difficile profession de foi, Jean Starobinski honore au superlatif le Cluj universitaire et, avec lui, la Roumanie. Au nom de la communauté académique, j'aimerais l'assurer, une fois encore, de notre admiration et de notre gratitude. C'est l'admiration que mérite tout grand esprit. C'est l'éloge dû à *l'oeil vivant* qui, fouillant dans l'encre de la mélancolie avec laquelle la plupart des oeuvres durables ont été écrites, cherche toujours, avec une noble obstination, de nouveaux arguments pour l'espoir et la confiance dans les valeurs de l'homme.

Ion POP

Doyen de la Faculté des Lettres  
Université «Babeş-Bolyai» de Cluj-Napoca



## LA LITTÉRATURE ET LA BEAUTÉ DU MONDE

Un grand mythe de la beauté se lit aux sources antiques de notre civilisation. La *Genèse* biblique peut se lire comme le déploiement et l'inventaire de la beauté du monde<sup>1</sup>. Dieu approuve le monde à mesure qu'il le crée. En forçant un peu les termes, cette bonté du monde peut être comprise aussi comme sa beauté. Ainsi le mythe du paradis a-t-il dressé un territoire de beauté à l'origine des temps. Le fruit défendu y brillait d'un particulier éclat. Beauté suspecte, dont s'irritèrent, à l'instigation du serpent, la curiosité et l'orgueil de la créature. Le texte l'affirme : l'Arbre défendu était beau pour les yeux d'Ève, *pulchrum oculis* (*Gen.* 3, 6).

Or les créatures, diront les théologiens, ne méritent pas d'être exaltées pour elles-mêmes : ce sont elles qui ont pour tâche d'exalter leur créateur. «Les cieux racontent la gloire de Dieu». Selon l'ordre des préséances, le monde est le premier célébrant du Tout-puissant. Le devoir de la parole humaine est de participer à ce concert, d'y être concélébrante, en ajoutant ses propres signes à tout ce qui dans le monde parle et fait déjà signe. Si la prière franciscaine chante le «frère Soleil», c'est dans l'amour commun de la source première. Elle hésite d'autant moins à nommer le monde qu'elle sait n'avoir pas à s'y attarder et qu'elle y salue bien «notre soeur la mort». Par le souffle humain, *l'alleluia* exprime conjointement la fraternité avec la périssable beauté créée et l'hommage au créateur. Au plus haut de sa jubilation, l'orant sait n'être pas l'égal de la perfection qu'il chante.

Cette hiérarchie théologique a pu accueillir, de source platonicienne, l'image d'un ordre planétaire et stellaire régi par des lois géométriques intelligibles. Le chœur des astres offre à nos yeux le suprême degré de la

---

<sup>1</sup> Dieu approuve comme *bons*, à la fin de chacune des six journées de la création, les objets qu'il a appelés à l'existence. Il n'est pas expressément question de leur beauté. La pomme de l'arbre de la connaissance sera dite *belle*.

beauté. La forme sphérique et le mouvement circulaire sont les plus parfaits : la preuve en était donnée à tous les contemplateurs qui, levant leurs regards vers le ciel, y reconnaissaient une intelligence calculatrice.

La poésie cosmologique de la Renaissance atteste l'omniprésence d'un modèle du monde, clos et hiérarchisé, connu de tous les clercs et de tous les poètes. À l'instar du culte religieux, le discours du savoir se constitue dans un domaine de certitude, antérieur et supérieur à ce qui relevait de la fable littéraire. Mais la littérature a su proposer et faire foisonner les variantes fabuleuses de la foi et du savoir certains. Ronsard, dans son *Hymne du Ciel* (1555), contrefait superbement, sur le papier, le ton de la célébration religieuse; et dans l'image qu'il propose du monde, il transmet l'enseignement de la philosophie naturelle, en lui conférant la solennité du style élevé. Double et merveilleux simulacre! Ronsard est un poète studieux, qui ne travaille toutefois pas «sur le motif». Car dans son *Hymne du Ciel*, l'«étude du beau» a consisté non pas à chercher l'«expression» qui convient à l'«impression» singulière, mais à passer du savoir livresque au discours lyrique, déployé dans une succession de majestueux alexandrins. Ronsard a ainsi traduit ce que d'autres textes ont dit du monde :

*O Ciel rond et voûté, haute maison de Dieu,  
 Qui prestes en ton sein à toutes choses lieu,  
 [...]  
 O Ciel, viste coureur, tu parvais ton grand tour  
 D'un pied jamais recreu, en l'espace d'un jour!  
 [...]  
 L'esprit de l'Eternel, qui avance ta course,  
 Espandu dedans toy, comme une vive source,  
 De tous costez t'anime et donne mouvement,  
 Te faisant tournoyer en sphère rondement  
 Pour estre plus parfait, car en la forme ronde  
 Gist la perfection qui toute en soy abonde<sup>2</sup>.*

Ronsard, bon helléniste, ne pouvait manquer de rappeler le sens esthétique qu'avait en grec le mot «cosmos». À bon droit, les Grecs ont nommé l'univers

<sup>2</sup> P. Ronsard, *Hymne du ciel*, *Oeuvres complètes*, édition établie par Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2 vol., t. 2, pp. 509-510.

«d'un beau nom» :

*Qui bien t'avisera, ne trouvera sinon  
En toy qu'un ornement, et qu'une beauté pure,  
Qu'un compas bien réglé, qu'une juste mesure,  
Et bref, qu'un rond parfait, dont l'immense grandeur,  
Hauteur, largeur, biais, travers et profondeur  
Nous monstrent, en voyant un si bel edifice,  
Combien l'esprit de Dieu est rempli d'artifice [...]*<sup>3</sup>

Dieu est donc un bâtisseur, un monarque artisan. Et son immense palais est aussi un parfait instrument de musique. Cette architecture est retentissante : les intervalles entre les sphères forment un grand diapason. Le chanteur n'est que le disciple du monde musicien :

*Ainsi, guidant premier si grande compagnie,  
Tu fais une si douce et plaisante harmonie,  
Que nos luts ne sont rien, au pris des moindres sons  
Qui resonnent là-haut de diverses façons.*<sup>4</sup>

Mais cette image harmonieuse était fragile. Les personnages de Shakespeare, on le sait, furent les témoins d'un moment où elle vacilla. Ils eurent la vision d'un dérèglement violent de la rotation des sphères, d'une révolte qui ramènerait la confusion et le chaos. Le bel instrument planétaire pouvait se désaccorder, comme pouvait se troubler l'ordre hiérarchique des sociétés terrestres (*Troïlus et Cressida*, I, 3). À force de crimes monstrueux, les actions humaines leur paraissent infecter l'univers entier. La conscience enténébrée d'Hamlet ne garde pas intacte la face du monde, et croit voir crouler le palais cosmique :

*[...] De fait mon humeur est si désolée que cet admirable édifice, la terre, me semble un promontoire stérile, et ce dais de l'air, si merveilleux n'est-ce pas, cette voûte superbe du firmament, ce toit auguste décoré de flammes d'or, oui, tout cela n'est plus pour moi*

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 510.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

*qu'affreux amas de vapeurs pestilentielles. Quel chef-d'oeuvre que l'homme! [...] La merveille de l'univers (the beauty of the world), le parangon de tout ce qui vit! Et pourtant que vaut à mes yeux cette quintessence de poussière?*<sup>5</sup>

«À mes yeux». Voici pris en compte le regard de l'individu, et le moment subjectif. Voici posé aussi le contraste du mal et de la beauté du monde. De façon toute schématique, l'on se risquerait à dire qu'au cours des siècles où l'individu a pris la liberté de choisir son angle de vue personnel sur le monde, que ce soit pour en observer ou pour en construire une face, l'on a vu se développer non seulement l'exigence expressive de l'art, mais aussi, chez les plus grands, toute une réflexion, explicite ou tacite, sur le mal.

\*

Cependant, au dix-huitième siècle, la beauté du monde a pu être invoquée, dans l'argumentation de la physico-théologie, comme une preuve de l'existence de Dieu, preuve d'autant plus sollicitée qu'elle avait à remplacer les preuves dogmatiques, qui perdaient leur audience.

Le sentiment religieux ne trouva pas seulement son réconfort dans la régularité gravitationnelle établie par le système de Newton, mais dans le proche paysage terrestre. C'est le moment (faut-il le rappeler?) où l'on découvrit les montagnes, qui furent enfin trouvées belles, et où leur beauté offrit aux belles âmes l'occasion de s'enivrer de leur propre pureté. Une lettre célèbre de la première partie de la *Nouvelle Héloïse* de Rousseau marque cet avènement :

*Sur les hautes montagnes où l'air est pur et subtil, on se sent plus de facilité dans la respiration, plus de légèreté dans le corps, plus de sérénité dans l'esprit, les plaisirs y sont moins ardents, les passions plus modérées. Les méditations y prennent je ne sais quel caractère grand et sublime, proportionné aux objets qui nous frappent, je ne sais quelle volupté tranquille qui n'a rien d'âcre et de sensuel. [...] Imaginez la variété, la grandeur, la beauté de mille étonnants spectacles; le plaisir de ne voir autour de soi que des objets tout*

---

<sup>5</sup> W. Shakespeare, *Hamlet*, traduction d'Yves Bonnefoy, Paris, Mercure de France, 1988, Acte II, sc. II, p. 74.

*nouveaux, des oiseaux étranges, des plantes bizarres et inconnues, d'observer une autre nature, et de se trouver dans un nouveau monde.*<sup>6</sup>

Cette page mêle la terminologie de la purification morale et celle du ravissement sensoriel. Elle mêle encore l'expression de l'exaltation et celle de l'atténuation. On voit s'y ouvrir un espace naturel où se concilient l'infinie diversité des choses et l'unité d'une lumière souveraine. S'abolissent alors les limites de la perception objective et du sentiment subjectif. Beauté du monde et pureté du moi ne font plus qu'un. Et pourtant, dans le roman de Rousseau, c'est la séparation - donc un certain aspect du mal - qui prévaudra finalement. Les contraires, dont le paysage alpestre semblait assurer la fusion, ne se rejoindront pas.

Rousseau est le témoin, ici, de l'avènement d'une esthétique du sublime naturel. Sublime qui peut donner lieu à une surenchère pathétique. Car si la beauté sereine n'est pas suffisamment persuasive, le désir du sublime porte à un plus haut diapason le rapport de l'individu et du monde : il réclame alors les éléments en fureur, les grands désordres du monde physique, c'est-à-dire la face violente de sa beauté. Des pages de Diderot l'attestent. Comme l'attestent les développements philosophiques de Burke et surtout de Kant. La *représentation* des grands cataclysmes, tout en évoquant la destruction menaçante, n'en sont pas moins, pour l'esprit, l'occasion de se ressaisir dans son immatérielle supériorité, dans son essentielle liberté. Selon les définitions que propose Kant, le beau et le sublime «possèdent un caractère final en relation avec le sentiment moral. Le beau nous prépare à aimer quelque chose d'une manière désintéressée, même la nature, et le sublime à l'estimer même contre notre intérêt (sensible)»<sup>7</sup>. La perception de la beauté n'implique pas, pour Kant, que l'homme soit «né bon», mais que l'homme est né libre, d'une liberté qui lui permet de se désintéresser et de se déprendre de lui-même, donc de se vouer à un universel où il peut se sentir en communion avec les autres. Car le beau doit être considéré comme «symbole de la moralité». «Le goût rend pour ainsi dire possible, sans saut trop brusque, le passage de l'attrait sensible à l'intérêt moral». Et réciproquement, «le goût est au fond une faculté de juger de la représentation sensible des idées morales», si bien que «la vraie

<sup>6</sup> J.-J. Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, édition R. Pomeau, Paris, Garnier, 1960, p. 52.

<sup>7</sup> I. Kant, *Critique du jugement*, traduction Gibelin, Paris, Vrin, 1928, § 29.

propédeutique pour fonder le goût est le développement des idées morales et la culture du sentiment moral»<sup>8</sup>. Mais pouvons-nous affirmer que les idées de Kant, telles que je viens de les rappeler sommairement, valent pour Rousseau? Oui, jusqu'à un certain point. Mais l'amour de Rousseau pour la beauté du monde ne fut pas désintéressé. La cinquième *Rêverie* nous dit très clairement que ces extases furent des compensations. Elles permirent à Rousseau d'échapper à l'angoisse des persécutions (réelles et imaginaires) auxquelles il se sentait livré. Pour qui prend en considération l'ensemble de son expérience, son univers se déchire en deux mondes absolument contradictoires. L'un, celui de la nature (actuelle ou remémorée), où revit fugitivement un bonheur paradisiaque. L'autre, celui de la vie sociale, où l'angoisse de Rousseau voit se multiplier les signes, pour elle irréfutables, des obscures manœuvres d'une ligue universelle. C'est dire que la célébration de la beauté du monde est indissociable de la dénonciation d'un mal qui s'acharne.

\*

Je voudrais confronter, sur le singulier contrepoint du mal et de la beauté du monde, deux textes qui me paraissent exemplaires. Ces textes n'ont entre eux, que je sache, aucun rapport direct, ce qui rend leur similitude d'autant plus significative. Mais peut-être y a-t-il, dans l'un et l'autre, une même référence critique au bonheur contemplatif dont la lettre célèbre de la *Nouvelle Héloïse* est l'expression parfaite.

Le premier de ces textes appartient à la seconde partie du *Faust* de Goethe. Ce sont les vers que prononce Lyncée le veilleur, sur sa haute tour, dans la nuit. Ils déclarent le bonheur de voir et de rencontrer partout la beauté :

*Né pour voir,  
Mandé pour observer,  
En faction sur la tour,  
Le monde me plaît.  
Je regarde vers le lointain,  
Je vois ce qui m'est proche,  
La lune et les étoiles,  
La forêt et le faon.  
Je vois en toutes choses*

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, § 59 et 60.

*L'éternelle beauté.  
Et comme cela m'a plu,  
Je me plais à moi-même.  
Heureux, mes yeux,  
Ce que vous avez vu,  
Qu'il en soit comme ou voudra,  
Cela fut pourtant si beau!*

*(Interruption)*

*Ce n'est pas pour le plaisir seulement.  
Que je veille sur ce sommet.  
Quelle sinistre épouvante  
Surgit au fond du sombre monde!  
Je vois des feux étincelants  
À travers la double nuit des tilleuls;  
Un brasier fait rage, sa violence croît  
Sous les rafales du vent.  
Ah! tout est en feu dans la petite maison [...]<sup>9</sup>*

En peu d'instant l'horreur a succédé au plaisir contemplatif. Sous l'oeil de Lyncée, la scène de destruction fait un soudain contraste avec ce qui, l'instant précédent, s'offrait au regard comme la beauté du monde. La maison qui flambe est celle de Philémon et de Baucis. Faust a désiré déloger le vieux couple heureux, pour bâtir sur l'emplacement un belvédère d'où il pourra contempler le pays nouveau qu'il a conquis sur la mer : «Un vaste espace sera bientôt déblayé, et ma vue s'étendra à l'infini». Méphistophélès et ses trois compagnons ont accompli la volonté de Faust plus brutalement qu'il ne l'eût souhaité. Les deux vieillards ont péri dans l'incendie. Au monde périmé de l'idylle a succédé le monde ambigu de la violence faite à la nature et aux hommes. Le regard de Faust n'est pas celui du vieillard; c'est celui de l'homme d'action. Le paysage qu'il désire contempler n'est pas l'horizon naturel, mais le spectacle des transformations accomplies par le travail collectif. Le Souci - *die Sorge* - ne tarde pas à entrer en scène, et au terme du dialogue, Faust devient aveugle. Toute faculté de voir lui est interdite, mais il poursuit son projet

<sup>9</sup> J.-W. Goethe, *Faust, deuxième partie*, Acte V, traduction personnelle de J. S.

jusqu'à la mort, prenant pour signe de son succès le bruit des bûches qui creusent sa tombe<sup>10</sup>.

L'opposition de la contemplation sereine et de l'horreur reparaît, chargée du même symbolisme, dans un poème en prose de Baudelaire. Cette opposition en constitue la structure même. Dans le bref récit *Le Gâteau*, Baudelaire commence par évoquer une ascension en montagne. En des termes qui s'apparentent à ceux de la page fameuse de *La Nouvelle Héloïse* (qui elle-même se souvenait d'une page fameuse de Pétrarque<sup>11</sup>, le narrateur décrit un lieu sublime : il s'est élevé au-dessus des nuages, il éprouve avec ivresse la « légèreté de l'atmosphère ». Il se sent éloigné des « passions vulgaires, telles que la haine et l'amour profane ». Va-t-il tourner son esprit vers l'amour sacré ? Il éprouve, comme le héros de Rousseau, le sentiment d'une purification intérieure. Il perçoit, certes, des touches de noir dans ce paysage, et il sent s'éveiller une angoisse. Et il éprouve le sentiment de peur qui marque les confins de la beauté. (August von Platen, puis Rilke ont su dire ce même sentiment<sup>12</sup>). La grandeur du lieu, toutefois, est si persuasive qu'il accède à la conviction de la paix universelle. La paix, vraiment ? La voix du narrateur s'est faite ironique, elle dénonce une illusion. Le promeneur a cru que la beauté du monde garantissait la bonté de l'homme. Il s'est complu à l'idée que la Nature et le bien moral avaient partie liée. Le narrateur, dont l'expérience ne s'est pas arrêtée à cette contemplation, en sait maintenant davantage : en quelques lignes, il dénonce le paralogisme qui, de l'exaltation esthétique devant la beauté du monde, croit pouvoir conclure à l'absence du mal sur la terre :

<sup>10</sup> Il faut remarquer, dans la configuration faustienne du pari avec Méphistophélès, que l'attribut de la beauté est reporté sur la possibilité future d'un instant de plénitude heureuse - instant que Faust n'atteindra pas, qu'il ne fera que « pressentir », tant il place haut son exigence : « [...] Verweile doch, du bist so schön ». Or ce n'est pas le monde naturel qui promet ce bonheur, mais le regard sur l'oeuvre accomplie et sur un peuple appelé à s'établir dans un pays laborieusement conquis sur la mer. La beauté de l'instant résultera - au futur - de la contemplation du travail achevé. Or cette oeuvre et cette beauté de l'instant anticipé constituent l'acte même de la reddition à l'esprit du mal, l'accomplissement du pacte démoniaque.

<sup>11</sup> La lettre décrivant l'ascension du Mont Ventoux, où l'admiration du spectacle extérieur est brusquement interrompue par l'impératif augustinien de l'introspection.

<sup>12</sup> « Qui de ses yeux a vu la beauté / Appartient déjà à la mort », écrit Platen (*Sämtliche Werke*, Cotta, s.d., t. I, pp. 130-131). On lit dans la première des *Élégies de Duino* : « La beauté n'est rien / que le commencement de la terreur » (vers 4-5). Comment ne pas penser à l'*Hérodiade* de Mallarmé : « Un baiser me tuerait / Si la beauté n'était la mort... »

*[...] Mon âme me semblait aussi vaste et aussi pure que la coupole du ciel dont j'étais enveloppé [...] Sur le petit lac immobile, noir de son immense profondeur, passait quelquefois l'ombre d'un nuage, comme le reflet d'un géant-aérien volant à travers le ciel. Et je me souviens que cette sensation solennelle et rare, causée par un grand mouvement parfaitement silencieux me remplissait d'une joie mêlée de peur. Bref, je me sentais, grâce à l'enthousiasmante beauté dont j'étais environné, en parfaite paix avec moi-même et avec l'univers; je crois même que, dans ma parfaite béatitude et dans mon total oubli de tout le mal terrestre, j'en étais venu à ne plus trouver si ridicules les journaux qui prétendent que l'homme est né bon.<sup>13</sup>*

La page extatique, marquée par l'insistance suspecte du vocabulaire de la perfection, s'achève par une pointe rageuse contre le rousseauisme des journalistes. Le «mal terrestre» ne se laissera pas longtemps oublier. Le voyageur, arrivé sur une hauteur qui n'est pas sans ressemblance avec la tour de garde de Lyncée, prend quelque repos et se coupe un morceau de pain pour se réconforter. Il voit apparaître devant lui «un petit être déguenillé, noir, ébouriffé, dont les yeux creux, farouches et comme suppliants, dévoraient le morceau de pain. Et je l'entendis soupirer, d'une voix basse et rauque, le mot : *gâteau!*» Le voyageur offre charitablement une tranche de pain au petit affamé. Survient aussitôt un autre enfant, «parfaitement semblable au premier». Et la bataille s'engage entre les deux misérables. Bataille atroce, «lutte hideuse», au terme de laquelle le gâteau s'émiette et se disperse dans le sable. La violence n'a rien laissé subsister de la nourriture disputée. Le mal existe donc. L'homme est un être haineux et violent, le train du monde, la société sont injustes et laissent mourir de faim de petits êtres qui ne peuvent compter que sur leurs «griffes» pour survivre, comme des bêtes de proie. Le poème s'achève par ces phrases désolées :

*Ce spectacle m'avait embrumé le paysage, et la joie calme où s'ébaudissait mon âme avant d'avoir vu ces petits hommes avait totalement disparu; j'en restai triste assez longtemps, me répétant sans cesse : «Il y a donc un pays superbe où le pain s'appelle du gâteau, friandise si rare qu'elle suffit pour engendrer une guerre*

<sup>13</sup> Ch. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1966, pp.249-250.

*parfaitement fratricide!»<sup>14</sup>*

La beauté du monde n'aura donc fait que de servir de fond et de repoussoir à la sombre apparition du malheur et de la violence. Le mal ayant fait intrusion, la beauté elle-même en demeurera ternie. Le *Souci* pour Faust, la tristesse pour le narrateur baudelairien ont oblitéré de mélancolie la jouissance esthétique. C'est la vue du mal, et le tourment de la conscience éthique, chez Baudelaire, qui discréditent ou qui chargent de culpabilité le plaisir contemplatif : celui-ci croyait avoir en face de lui une terre réconciliée, et être admis à se confondre en elle; en fait, il demeurait étroitement circonscrit, puisqu'il méconnaissait la présence si proche de la souffrance et du malheur. Il faut n'être pas misérable soi-même et n'avoir pas rencontré la violence, pour parcourir un paysage avec dans les yeux l'appétit de la seule beauté, et dans le cœur le sentiment de l'harmonie universelle.

\*

Ce contraste, si nettement établi par Baudelaire entre la beauté du monde et la détresse humaine qui la rend fragile et insuffisante, deviendra, de façon insistante, un problème de la littérature de notre siècle, jusqu'à mettre en cause la légitimité même de la littérature. La seconde moitié de notre siècle a connu, pour dire le moins, des interrogations sur les raisons d'écrire. Particulièrement de la part des poètes. Mais la question que j'évoque est déjà pleinement évidente, dès le début du siècle, chez tous ceux qui se sont réclamés de Rimbaud. Elle est présente chez Proust. La révolte dadaïste (conduite par Tristan Tzara), l'entreprise surréaliste ont été des iconoclasmes : elles ont, pour le moins, dissocié le monde, et l'idée de beauté (dont Breton a préféré chercher la définition chez Lautréamont). La confrontation de la beauté et du mal dans le monde a trouvé son expression allégorique dans un très beau roman de Charles-Ferdinand Ramuz, *La beauté sur la terre*.

*La beauté sur la terre* (paru en 1927) est sans doute l'un des grands livres de Ramuz. C'est un livre qui mérite une très attentive relecture. La question posée par Ramuz est simple : «Qu'est-ce qu'on sait faire de la beauté parmi les hommes?». Le récit parle de l'arrivée, chez l'aubergiste Milliquet, de sa nièce Juliette née à Cuba. Elle a traversé l'océan à la fin de l'hiver. D'abord tout endormie, elle restera dans le village et parmi les pêcheurs jusqu'au

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 251.

dernier dimanche d'août : elle disparaît, au cours d'un bal, dans une nuit d'orage et d'incendie. L'histoire, qui est une grande allégorie, prend fin dans le désastre. La beauté de Juliette a provoqué les haines, les rivalités, les violences parmi les gens du village. À première vue, l'héroïne ressemble à la figure mythique d'Hélène de Troie, pour laquelle les rois se sont livrés combat. Mais le propos de Ramuz ne se limitait pas à montrer comment une belle étrangère devient un élément de trouble et de désordre dans une communauté tranquille. Il tenait surtout à dire que la beauté, à cause de sa splendeur même, ne peut être qu'une figure éphémère, une figure qui arrive et qui repart. On se tromperait en cherchant dans cette œuvre une leçon psychologique : Juliette n'a presque aucun « caractère », elle n'est surtout pas une « femme fatale ». On se tromperait encore davantage si l'on cherchait dans cette œuvre une critique sociale. La question principale concerne dans son essence la relation humaine. Si la beauté en personne cherche refuge dans un lieu calme de cette terre, quelle hospitalité recevra-t-elle ? À la vérité, notre monde n'est pas capable de la retenir. Sa présence ne durera qu'un bref été. Il y a eu d'abord un moment d'espoir. On s'est dit : « Il y a une place pour la beauté »<sup>15</sup>. Mais c'est une illusion. Les menaces et les dangers s'accumulent autour de Juliette et de celui qui est devenu son ami, l'accordéoniste bossu italien (un autre étranger, auquel Ramuz attribue le rôle allégorique de l'artiste). Pressentant qu'ils ne pourront plus rester, ils se demandent amèrement : « Mais alors, notre place à nous, est-ce que ce sera ici ? »<sup>16</sup>. Comme son nom l'indique, l'héroïne, Juliette, est à la fois une personne réelle et un mythe solaire. Son apothéose coïncide avec le mois de juillet. Avec un art qu'il a appris des peintres, Ramuz associe la jeune femme à la gloire et au déclin de la lumière durant quelques semaines. Elle parle à peine. Elle existe, elle sourit, elle rame sur le lac... Son corps, ses cheveux noirs, ses gestes de musicienne et de danseuse la constituent tout entière. Elle est un rayonnement et un mystère. Son essence est à la fois humaine et cosmique. Et Ramuz établit un contraste saisissant entre le moment clair de l'épiphanie de la beauté, et celui de l'obscurité finale, après l'incendie qui est l'œuvre du mal et de la séparation. Voici un soir de juillet et la gloire de Juliette :

*C'est alors qu'elle était repaue; et il y avait eu une grande joie sur*

<sup>15</sup> Ch.-F. Ramuz, *La beauté sur la terre*, Plaisir de lire, s.a., p. 142.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 221.

*les montagnes. Elle s'est avancée, elle s'avancait sous le châle de soie [...] Elle a posé ses beaux pieds nus sur les cailloux. Et tout à coup le châle jaune l'a quittée, [...] en même temps les montagnes brillaient, les poissons sautaient hors de l'eau, - mais elle brillait à présent, elle aussi, elle brillait de ses bras nus, elle brillait de ses larges épaules. [...] Les montagnes en ce moment avaient été atteintes sur leur côté par le soleil qui descendait, en même temps que sa lumière était moins blanche; il y avait comme du miel contre les parois du rocher. Plus bas sur la pente des prés, c'était comme de la poudre d'or; au dessus des bois, une cendre chaude. Tout se faisait beau, tout se faisait plus beau encore, comme dans une rivalité [...].*<sup>17</sup>

À la fin du roman, la maison que le pêcheur (il s'appelle Rouge) avait embellie pour héberger Juliette, est incendiée pendant la fête qui tourne mal. Les couleurs qu'emploie Ramuz pour la scène entière sont le blanc, le gris, le noir. Les couleurs et la lumière ont disparu :

*Elle était à présent dans le milieu du pont de danse; là il s'était mis à faire nuit avant six heures, en plein mois d'août, comme par la plus sombre nuit d'hiver. [...] C'était maintenant dans l'air gris, sur l'eau grise, une fine pluie grise; et au milieu ça fumait noir. [...] On faisait cercle autour des poutres qui fumaient.*

*Elles avaient fumé noir; à présent, elles fumaient blanc...*<sup>18</sup>

Le monde reste dans la nuit. Mais Ramuz avait introduit la couleur noire dans la figure de Juliette dès les moments de son triomphe. Ses cheveux noirs la font plus belle : c'est déjà un élément signifiant. Sur le rivage du lac, dans la lumière de l'été, sous les yeux d'un jeune homme qui l'aime et qui la guette de loin, la figure de Juliette passe du jaune au noir sur le fond des eaux étincellantes : «Tout un grand moment, il n'a plus rien distingué que des cercles grenat, rouges, roses. [...] Et, elle-même [...] elle n'a plus été, au milieu d'un de ces cercles jaunes, qu'une tache du même jaune [...] mais il y a eu ensuite que la tache jaune a bougé, qu'elle s'anime, se déplace; elle devient

<sup>17</sup> *Ibidem*, pp. 141-142.

<sup>18</sup> *Ibidem*, pp. 291-296.

noire [...] sur l'étincellement des eaux.»<sup>19</sup> Ainsi la marque symbolique du mal semble inséparable de la beauté elle-même, et cette marque s'intensifie quand la beauté tombe sous le regard du désir possessif. À mesure que l'entourent les convoitises, il devient évident qu'elle ne peut appartenir à personne. Juliette, qui est une orpheline démunie, est aussi une présence fugitive, destinée à rester insaisissable. La violence fait rage dans le coeur de ceux qui ne peuvent s'emparer d'elle. Ils deviennent des destructeurs. Car, dit Ramuz, «quand on ne peut pas avoir, on détruit». La beauté s'éclipse.

\*

À la fin des *Feuillets d'Hypnos*, qui paraissent en 1946, René Char écrit ces deux phrases : «Dans nos ténèbres, il n'y a pas une place pour la Beauté. Toute la place est pour la Beauté.» À la fin d'une très dure épreuve, Char s'obstine à marier la beauté (lui attribuant la majuscule) avec l'espérance «Chacune des lettres qui composent ton nom, ô beauté, au tableau d'honneur des supplices, épouse la plane simplicité du soleil, s'inscrit dans la phrase géante qui barre le ciel, et s'associe à l'homme acharné à tromper son destin avec son contraire indomptable : l'espérance.»<sup>20</sup> Les aphorismes de Char sont portés par le désir d'une sauvegarde. D'autres écrivains, d'autres poètes ont fait face à la même interrogation. Dans la grande oeuvre d'Yves Bonnefoy, tout se noue autour de la question de l'image et de la présence, entre l'ouverture sur le monde et le refus des pièges où la conscience se complairait avarement. La beauté serait-elle un monde séparé? Il faut alors, dit Bonnefoy, la détruire, car «l'imperfection est la cime». Mais il y a aussi une beauté qui rassemble, une beauté qui peut coexister avec la finitude :

*Que la beauté,  
Car ce mot a un sens, malgré la mort,  
Fasse oeuvre de rassemblement de nos montagnes  
Pour l'eau d'été, étroite,*

*Et l'appelle dans l'herbe,  
Prenne la main de l'eau à travers les routes,*

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>20</sup> R. Char, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1983, pp. 232-233.

*Conduise l'eau d'ici, minime, au fleuve clair.*<sup>21</sup>

Je ne veux ici qu'attester la présence, dans des textes très récemment parus, de la conjonction presque obligée de la beauté et l'objection qui lui est faite par la présence de la souffrance en notre siècle. Dans l'une des notes d'*Ostinato*, parues en 1991, Louis-René Des Forêts écrit :

*Se forcer à ne voir du monde que la beauté est une imposture où tombent jusqu'aux plus clairvoyants, et à qui la faute sinon au monde lui-même dont ce siècle finissant aura révélé par une somme inouïe de forfaits qu'à moins de fermer les yeux on ne peut désormais le souffrir qu'aux dépens de la rectitude de jugement ni le regarder en face qu'en limitant à l'extrême son angle de vision.*

Mais l'écrivain reconnaît néanmoins la présence d'un irrépressible pouvoir de vie, qui jaillit, même parmi les ruines : «Et quand ce serait en manière de célébration, comme les oiseaux jubilent au printemps - non pas la naïve comédie de l'hyperbole, mais l'ivresse du coeur, un jaillissement de félicité portant la voix plus haut - que trouver à y redire?»<sup>22</sup>

C'est exactement la même réflexion que nous trouvons dans l'un des textes récents de Philippe Jaccottet. Il perçoit l'histoire de notre siècle comme «une espèce de montagne [...] dont la pensée a du mal à faire le tour, le coeur à soutenir le poids; en tant de ruines, de cimetières, de camps d'anéantissement qui seraient, de ce siècle, les monuments les plus visibles, d'autres espèces de montagnes, sinistres». Au reste, demande Jaccottet, est-il nécessaire de le répéter? «Tout cela n'est que trop visible, criant. Tellement exhibé, d'ailleurs, crié si haut que beaucoup s'y habituent, que chacun risque de s'en accommoder.» Et il ajoute : «Cela aurait dû, cela devrait changer nos pensées, notre conduite peut-être, on le voit bien. Néanmoins, à tort ou à raison, ce qui fut pour moi, dès l'adolescence, essentiel, l'est resté, intact». Ce fut un autre regard, «une autre mesure du réel». Et il ajoute : «On a commencé à le voir, adolescent; si, après tant d'années - qui font, vécues, cette durée infime - on le voit encore, est-ce pour n'avoir pas assez mûri, ou au contraire parce qu'on aurait tout de suite vu juste, de sorte qu'il faudrait inlassablement, jusqu'au bout, y revenir?

<sup>21</sup> Y. Bonnefoy, *Poèmes, Dans le leurre du seul*, Paris, Gallimard, «Poésie», 1978, p. 325.

<sup>22</sup> *La Nouvelle Revue Française*, sept. 1991, pp. 125-126.

Du moins quiconque écrit ou lit encore ce qu'on appelle de la poésie nourrit-il des intuitions analogues; tellement intempestives qu'il se prend quelquefois pour un dérisoire survivant.»<sup>23</sup>

De ces derniers textes parcourus, je ne retiendrai pas seulement le témoignage d'une persévérance de la poésie, mais surtout celui d'une persévérance du souci de ce qui advient hors de nous, dans l'espace du monde. La littérature, certes, court aujourd'hui bien des périls. L'un de ces périls est qu'elle soit tentée de chercher en elle-même un substitut du monde. Mais tant que persiste le désir d'apporter réponse au monde, et tant que, dans cette inquiétude, la parole aspire à s'offrir en partage à d'autres consciences, on peut être assuré qu'elle demeure vivante.

Jean STAROBINSKI  
Université de Genève

---

<sup>23</sup> Ph. Jaccottet, *Après tant d'années*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 93-95.



## JEAN STAROBINSKI - UN COMPARATISME ÉLARGI

*Monsieur Starobinski, vous êtes pour la première fois en Roumanie, pays où vous êtes très connu et apprécié pour votre oeuvre critique, pays où vous comptez aussi des amis de longue date comme Ion Pop, Adrian Marino, Mircea Martin. Quelles sont les impressions que vous emportez de Cluj?*

Une impression d'extraordinaire amitié, une impression aussi de grande vitalité intellectuelle, d'ouverture à l'Europe et au monde. Ma visite est une démonstration du dialogue qui existe déjà entre l'Université de Cluj et celle de Genève. Il faut que ces rencontres se multiplient.

*En effet, l'Université de Cluj développe des relations privilégiées avec l'Université de Genève et cela en vertu d'un accord de coopération interuniversitaire plus ancien (1965). Ces rapports, très dynamiques au cours des dernières années, connaissent aujourd'hui un moment très important : notre Université vient de vous décerner le titre de Doctor Honoris Causa. C'est un événement qui nous honore et nous réjouit car, pour nous, gens de lettres, votre nom est lié à la prestigieuse «École de Genève» qui a marqué la réflexion critique contemporaine. Comment vous situez-vous par rapport à d'autres critiques de l'«École de Genève», je pense par exemple à Georges Poulet ou à Jean Rousset?*

L'expression «École de Genève» a été inventée par Georges Poulet (1902-1991). Né à Liège, Georges Poulet avait enseigné à Edinbourg, puis à Baltimore, avant d'être appelé à Zürich. D'autres avaient voulu le ranger lui-même parmi les «nouveaux critiques». Mais peu enclin à adopter les positions «objectivistes» et bientôt «structuralistes» de la nouvelle critique, Poulet avait

préférait se solidariser avec des amis suisses romands qu'il admirait : Albert Béguin et Marcel Raymond (1897-1981). La notion d'école n'était qu'à demi sérieuse. Ce qui était commun à ce groupe d'amis était plutôt une façon d'aborder la littérature avec des exigences et des inquiétudes. D'en attendre une aide à vivre, un accès au «réel», et donc de ne pas s'en tenir à la seule enquête méthodique. Poulet avait inclus d'autres critiques sous le même signe de ralliement. Dans le groupe ainsi imaginé, à la fin des années cinquante, figuraient celui qui avait partagé les intérêts de Marcel Raymond pour la poésie et l'art du baroque (Jean Rousset), celui dont Raymond avait dirigé la thèse sur Rousseau (moi-même), ou celui qui, dans un registre thématique original, s'appliquait à déchiffrer les métamorphoses de l'expérience sensible (Jean-Pierre Richard). De l'extérieur, ce groupe a été défini comme celui des «critiques de la conscience». Mais vous ne trouverez, pour réunir ces divers amis, aucun programme doctrinal commun, aucune conception commune des rapports entre conscience, monde et parole. Chacun suivait librement ses préférences. En ce qui me concerne, j'ai eu le goût de l'histoire des idées et des sciences, des rapports entre littérature et beaux-arts, bref, je me suis laissé tenter par un comparatisme élargi, qui oserait enjamber les frontières de divers champs de la connaissance. Les problèmes de la relation et de la communication m'ont beaucoup occupé. Cela m'a conduit à m'intéresser aux faits de style aussi bien qu'aux rapports affectifs et sociaux, dans divers domaines d'expression.

*Des beaux-arts, mais aussi de la musique...*

Oui, musique incluse. Surtout l'opéra. Rousseau m'y conduisait tout naturellement. Et quelques grands mythes ou types poétiques : en particulier les enchanteresses (Alcine, Armide, Kundry, Carmen, Lulu, etc.), qui représentent à l'intérieur de l'oeuvre scénique la puissance envoûtante de la musique elle-même. Ce sont là des aspects de la *mise en abyme*. J'ai un peu rêvé aussi à partir de Mozart. Travaillant en ce moment sur les thèmes de la nostalgie, je parcours diverses lignées d'oeuvres poétiques, mais je considère qu'il est indispensable d'inclure dans mon étude l'expression musicale de la mémoire nostalgique.

*D'où vient votre intérêt pour la littérature française du XVIII<sup>e</sup> siècle, pour des écrivains comme Montesquieu, Rousseau, Diderot, Voltaire?*

Ce sont des auteurs qui pensent les problèmes de la civilisation, dont ils voient la notion même se former sous leurs yeux. (Dans *Le Remède dans le mal*, j'ai consacré une étude à l'apparition du mot *civilisation* dans la langue française du XVIII<sup>e</sup> siècle). Ce sont aussi des auteurs qui savent mettre leur pensée en récit. Tous quatre sont d'étonnants épistoliers. De surcroît, leur style porte la marque de leur système philosophique. On éprouve un très grand plaisir à se mouvoir d'un registre à l'autre. Examiner la structure de leurs phrases, c'est déjà découvrir toute leur pensée : le système du «fusil à deux coups» chez Voltaire, le chiasme chez Diderot, les raccourcis par détour chez Montesquieu, les consécutives de dépossession (heureuse ou malheureuse) chez Rousseau. C'est un exercice d'agilité que de se mesurer à une littérature aussi vive, qui a su se faire entendre en dépit de toutes les censures.

*Une littérature très dynamique, ouverte au débat d'idées, aux réflexions philosophique, esthétique, politique, à l'examen critique de l'héritage classique, une littérature qui reflète l'esprit novateur de ce siècle en pleine métamorphose. Car on peut dire que le siècle des Lumières porte en germe les grandes mutations qui allaient se produire au cours des siècles à venir.*

Oui, bien sûr. Dans la contestation des grands systèmes philosophiques du siècle précédent, le siècle des Lumières élabore des principes qui joueront un rôle décisif pour l'imminent essor des sciences et des techniques. En particulier, dans le domaine des sciences physiques, le grand changement consiste dans l'application rigoureuse de la mesure aux procédures expérimentales. Toute la chimie moderne en résultera. L'accroissement du nombre des phénomènes calculables aura des conséquences... incalculables. D'autre part, il est évident que la Révolution française, les guerres napoléoniennes, les développements de la démocratie représentative constituent une mise à l'épreuve des notions théoriques élaborées au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle et déjà appliquées dans les constitutions américaines.

*Mais la voix de la raison n'est pas la seule qui résonne au siècle des Lumières, on entend aussi, surtout chez Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre, celle du sentiment, de la nature.*

Le siècle des Lumières n'est pas seulement celui de la raison. On voit y grandir aussi ce que j'appelle «l'autorité du sentiment». Dans mainte page de Rousseau, il nous est dit que le sentiment intérieur fait loi en dernier ressort. On oublie que Rousseau, qui ne renie jamais la raison, va jusqu'à donner du sentiment une justification rationnelle. On oublie que c'est un héritage de certains mystiques, et que pour ceux-ci le sentiment pouvait attester la présence de Dieu, devant qui le *moi* abdique. Il devient chez les héritiers de Rousseau la voix de la nature, et ils en attendent une révélation souveraine, fût-elle en contradiction avec la raison. L'autorité du sentiment sera la grande légitimation des poètes romantiques. En France, le seul grand poète du siècle des Lumières est André Chénier, qui a la nostalgie d'une harmonie antique révolue, mais qui a en même temps une étonnante intuition de la présence charnelle.

*Si le siècle des Lumières est tenté par la clarté, on doit reconnaître que, par un mouvement dialectique, cette clarté appelle les ténèbres, qu'il y a aussi une fascination des ténèbres, des forces obscures de l'inconscient. Le conte fantastique, le roman noir sont autant d'expressions littéraires de cette résurrection de l'irrationnel.*

Les Lumières ont voulu occuper toute la scène. Mais cette volonté, parce qu'elle est souvent démesurée et ne veut «rien épargner», fait surgir un fond obscur. Que penser déjà de la férocité de Voltaire dans sa lutte contre la religion? De la hantise du noir complot, contre lequel Rousseau affirme la transparence de son âme? Dans le *Diable amoureux* de Cazotte, la question du démon : *Che vuoi?* fait retentir l'appel à la volonté. Or, la volonté, si elle écoute la tentation, est ambiguë. Elle peut à tout moment devenir volonté du mal, comme chez Laclos ou chez Sade. Le peintre Füssli se réclamait de l'esthétique classique, Goya était un ennemi résolu de l'obscurantisme : comment se fait-il qu'ils aient tous deux donné expression aux puissances du cauchemar? Dans les *Emblèmes de la raison*, j'ai appelé ce phénomène «le retour de l'ombre».

*Quelle est votre perception de la littérature suisse romande? Peut-on parler d'une spécificité des lettres suisses par rapport à la littérature de l'Hexagone ou à d'autres littératures francophones?*

Les limites sont très flottantes, dans le domaine littéraire, entre la Suisse romande et la France. Le plus grand écrivain genevois du XVI<sup>e</sup> siècle est un Français, Calvin. L'un des grands écrivains français du XVIII<sup>e</sup> siècle est Rousseau, un Genevois. Rousseau a revendiqué sa qualité de citoyen de Genève : cela fait partie du rôle qu'il s'est attribué parmi les Français et dans l'Europe française. Benjamin Constant appartient à une Europe cosmopolite plus qu'au pays vaudois. Genève peut revendiquer Rodolphe Toepffer et Henri-Frédéric Amiel, mais ils expriment au premier chef leur personnalité individuelle, non leur milieu. L'audience des *Voyages en zig-zag* et du *Journal* fut immédiatement très large. On ne peut toutefois les bien comprendre sans prendre en considération la société à laquelle ils appartiennent. L'humour, chez l'un, le besoin de l'introspection critique, chez l'autre, y ont leurs racines. C'est à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècles que la spécificité de la Suisse romande devint un thème des écrivains de ce pays. La centralisation française, le rôle de Paris contribuèrent à cette prise de conscience d'une identité différente. Le regroupement qui s'opère au début du siècle dans la revue *La voile latine*, - puis plus précisément dans les *Cahiers vaudois* en 1914 - marque le début d'une littérature qui se veut lémanique et rhodanienne. C'est le moment où l'expérience parisienne de Ramuz prend fin, et où il déclare que l'on n'accède à l'universel que par le particulier. La grandeur de Ramuz consiste à n'avoir jamais perdu de vue l'universel. Il ne faut cependant pas réduire la littérature de la Suisse romande à cette volonté de ressaisissement. Il y a toute une catégorie d'écrivains qui souffrent de l'exiguïté de leur terre natale, et qui prennent le large; contrairement à ceux qui ont le mal du pays, ils ont le mal des lointains. Ce sont les bouurlingueurs. Blaise Cendrars, grand voyageur, grand fabulateur, en est un bel exemple. Chappaz, si attaché à son pays valaisan, n'a pas échappé à la tentation des montagnes d'Asie.

*N'oublions pas Bouvier...*

Nicolas Bouvier a longuement travaillé ses beaux récits de voyage. Je l'ai entendu parler avec beaucoup de justesse des Suisses qui partent sur tous les chemins du monde. Ce furent autrefois, rappelle-t-il, les pauvres diables qui, faute d'un autre emploi, formèrent des régiments de mercenaires et de gardes au service des princes et des empereurs de l'Europe entière.

Enfin, tous les choix sont ouverts : il y a une manière suisse romande

d'être parisien, c'est le cas de Robert Pinget. L'inclassable Charles-Albert Cingria fut tour à tour un piéton de Paris (hautement estimé par Paulhan) et un voyageur (à vélo et par petites étapes) des chemins vicinaux de Bourgogne et de l'ancien duché de Savoie. Quelques-uns des meilleurs poètes français d'aujourd'hui l'aiment et le connaissent sans doute mieux qu'ils ne connaissent Ramuz. Et puis il y a ceux qui ne veulent être nulle part des citadins ni des hommes publics...

*Vous pensez sûrement à Philippe Jaccottet.*

Philippe Jaccottet, qui vit à Grignan dans la Drôme, doit beaucoup à sa formation humaniste lausannoise. L'allemand, l'italien sont des langues de proches voisins. Il a été bien préparé à cette écoute de la grande poésie allemande dont l'exemple lui était donné par Gustave Roud. Philippe Jaccottet n'est pas seulement un admirable poète. Il est aussi un très grand traducteur. La langue française lui doit l'oeuvre entière de Musil, des textes de Rilke, de Gongora, de Mandelstam, d'Ungaretti, etc., etc. Jaccottet est sans doute celui dont l'oeuvre de traducteur est la plus considérable, mais il n'est pas le seul de notre pays. Albert Béguin, Marcel Raymond, Jacques Mercanton, Jean Rousset firent oeuvre de messagers entre les cultures européennes. Voici longtemps, en 1944, j'avais traduit moi-même et fait paraître en volume plusieurs récits de Kafka (dont *La colonie pénitentiaire*).

*Et une dernière question, quels sont vos projets immédiats?*

Premièrement, je compte rassembler sans trop tarder diverses études sur Diderot, qui formeront un volume de même format que le *Rousseau* et le *Montaigne en mouvement*. Un autre volume devrait suivre, dont les thèmes seront la mélancolie, la nostalgie, la perception du corps. Ce sera, en français, l'équivalent de ce qui a déjà été donné aux lecteurs roumains grâce à la traduction d'Angela Martin (*Mélancolie, nostalgie, ironie*, 1993). Je voudrais, de plus, donner forme de livre à divers travaux sur le thème de la journée. Compléter aussi les vues théoriques que j'avais exposées dans *La relation critique*. J'aime l'histoire sémantique. Je vous ai parlé de mon intérêt pour le mot *civilisation*. J'écris actuellement un petit ouvrage sur les transformations sémantiques du mot *réaction*, en partant de la physique médiévale, pour aboutir à la psychiatrie contemporaine. Au passage, l'attention se porte sur le

vocabulaire de la physiologie médicale et sur celui, si important, de la politique, etc. C'est un parcours au long de l'histoire, où trouvent place de nombreux textes littéraires : par exemple Balzac (*Louis Lambert*), Edgar Poe (*Eureka*), Valéry (*Cahiers*), etc. Ne s'agit-il là que d'une enquête thématique? En l'occurrence, cette enquête nous permet de comprendre, par leur généalogie, de larges aspects de la pensée de notre époque.

Entretien réalisé par Rodica LASCU-POP  
Université «Babeş-Bolyai» de Cluj-Napoca

Cluj-Napoca, le 1<sup>er</sup> juillet 1995



## SAUSSURE S'EST-IL TROMPÉ?

Il m'est d'autant plus difficile d'écrire ce texte que je lui vois prendre, dès le début, l'allure d'un aveu; autant rendre cet aveu explicite et affirmer : non, je ne suis pas un «lecteur sage». Je ne le suis pas, de Starobinski non plus, parce qu'entre toutes ses études - lues, vécues, assumées comme une heureuse initiation à l'esprit critique -, celle qui continue à m'attirer et à m'éblouir est l'excentrique *Les mots sous les mots* (où son auteur semble céder lui-même à un envoûtement - et à la magie d'un mystère). Je ne le suis encore, ni de ce texte même, que je poursuis pourtant le souffle coupé mais à la fin duquel je n'arrive jamais en suivant le rythme triomphant imprimé par son auteur. Ma lecture se voit suspendue, aussi amoureuse que fascinée, dans un avant-dernier moment du texte, au goût incertain et menaçant de l'indécidable, comme «entre (le) chien et (le) loup» du sens.

Avant d'aboutir, selon la stratégie articulée de façon impeccable jusque-là par le commentaire starobinskien, à la moralité (très «Lumières», qui clôt le commentaire de cette «folie» saussurienne) et de l'approuver, comme il se doit, de tout mon esprit de lecteur formé dans une aire culturelle héritière du rationalisme de l'Europe du XVIII<sup>e</sup>;

avant d'y trouver les délices rassurantes de la cohérence, car elle correspond à la théorie fondamentale sur la relation critique, que le paragraphe final reprend en termes de *leçon exemplaire* : «L'erreur de Ferdinand de Saussure (si erreur il y a) aura aussi été une leçon exemplaire. Il nous aura appris combien il est difficile, pour le critique, d'éviter de prendre sa propre trouvaille pour la règle suivie par le poète. Le critique, ayant cru faire une découverte, se résigne mal à accepter que le poète n'ait pas consciemment ou inconsciemment *voulu* ce que l'analyse ne fait que *supposer*. Il se résigne mal à rester seul avec sa découverte. Il veut la faire partager au poète. Mais le poète, ayant dit tout ce qu'il avait à dire, reste étrangement muet. Toutes les

hypothèses peuvent se succéder à son sujet : il n'acquiesce ni ne refuse»<sup>1</sup> ;

avant de retrouver une continuité fondamentale entre cette leçon et les principes énoncés dans d'autres études, telle *La littérature. Le texte et l'interprète*<sup>2</sup>, sur la distance et la différence nécessaires entre *le discours* et l'objet de ce discours (critique) même, sur «la fondamentale non-identité entre les termes de la relation critique, entre l'objet et le sujet interprétant»<sup>3</sup> ;

avant même de comprendre pleinement pourquoi les anagrammes saussuriennes étaient un cas idéal pour Starobinski, en tant que critique précisément préoccupé par le problème du *choix* opéré par le sujet interprétant, car si dans le cas des anagrammes «La marge est étroite entre le choix qui *isole* un fait, et le choix qui *construit* un fait»<sup>4</sup>, toujours est-il que «L'objection qui surgit ici ne concerne pas le caractère arbitraire de la question posée au texte : toute question est arbitraire [...] Non, l'objection concerne la 'pertinence' du fait, son caractère spécifique et représentatif. [...] Objection que Saussure lui-même ne manque pas de s'adresser, et à laquelle il s'applique à répondre»<sup>5</sup> ;

avant de (bien) penser à tout ceci, je trébuché sur l'avant-dernier paragraphe, qui trouble ma lecture et la clarté de la conclusion, et son armature rationaliste, et sa cadence triomphante, en y jettant l'ombre d'un doute - comme un double retour : d'une part, à propos de Saussure, l'auteur des recherches sur les anagrammes, qu'on s'apprêtait à quitter, et ensuite, «au delà de l'auteur», à propos d'une idée refoulée par toute la tradition (post-saussurienne, y comprise) structuraliste de la modernité, celle du non-arbitraire du signe. Il s'agirait, dans le refoulement de cette idée, du phénomène théorisé par H. Meschonnic pour la grammaire générative (entendue en termes de poststructuralisme) et pour les relectures que Chomsky fait de Humboldt et de Saussure. Dans les termes de Meschonnic, «On peut se demander si, dans un panstructuralisme, ne revient pas le type, le "prototype", retour caché du cosmique dans le langage, d'une pensée mythique dans la

<sup>1</sup> J. Starobinski, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971, p. 154.

<sup>2</sup> J. Starobinski, *Faire de l'histoire*, II, Paris, Gallimard, 1975; version roumaine: *Literatură. Textul și interpretul* in J. Starobinski, *Textul și interpretul*, trad. Ion Pop, București, Univers, 1985, pp. 45-61.

<sup>3</sup> I. Pop, *Prefață*. J. Starobinski, *Textul și interpretul*, éd. cit., p. 8.

<sup>4</sup> J. Starobinski, *Les mots sous les mots*, éd. cit., p. 123.

<sup>5</sup> Idem.

rationalité de l'après-positivisme.»<sup>6</sup>

Je trébuche donc, je m'y arrête, je me trouve renvoyée en arrière, prisonnière du texte - des *mots sous les mots* - que je n'arriverai jamais à quitter «par la grande porte» (de la moralité, du rationnel rassurant); que Starobinski lui-même ne quitte d'ailleurs pas, si l'on pense à la manière dont une préoccupation pour la conception magique du langage s'insinue, par exemple, dans le texte de *Largesse*, dernièrement paru, pour dire la force de la parole motivée, *id est* - non arbitraire :

*Du murmure des fées (supposé fatidique) au legs testamentaire - de la parole magique qui doue les nouveau-nés, à l'écrit qui fait donation et permet au mourant de «saisir le vif» - le langage exerce la propriété par laquelle il a le pouvoir d'accomplir ce qu'il énonce. La toute-puissance efficace des dernières volontés, quant à elle, prend forme d'acte juridique. De grands textes disent l'importance de l'ultime donation. [...] Chez Dante, ceux qui contrefont frauduleusement la parole testamentaire sont des criminels.*<sup>7</sup>

Mais, qu'est-ce qui me fait trébucher? Quelle stratégie subreptice, autre que celle des préparatifs pour la moralité finale, sous-tend le texte et ne devient perceptible que pendant cet avant-dernier paragraphe? Et si l'on analysait la position de celui-ci dans l'ensemble? On relèvera d'abord sa place médiane, entre le texte proprement-dit du commentaire (qui sanctionne «le vertige d'une erreur» et *montre* la voie de la raison - «cette vérité toute simple que le langage est ressource infinie et que derrière chaque phrase se dissimule la rumeur multiple dont elle s'est détachée pour s'isoler devant nous dans son individualité»<sup>8</sup> - en accentuant sur le caractère didactique, dirait-on, de la démonstration qui s'achève : «Il faut ici le répéter : tout discours est...» etc., etc.<sup>9</sup>) et le paragraphe final qui juge les anagrammes de Saussure comme

<sup>6</sup> H. Meschonnic, *Théorie du langage, théorie politique, une seule stratégie* in *Pour la poétique*, V, Paris, Gallimard, 1978, p. 354. À noter toutefois que les propos de Chomsky sur Saussure, dont il oppose les théories à celles de Humboldt, diffèrent fondamentalement de ceux tenus par Starobinski.

<sup>7</sup> J. Starobinski, *Largesse*, Paris, Édition de la Réunion des Musées Nationaux, 1994, p. 167.

<sup>8</sup> J. Starobinski, *Les mots sous les mots*, éd. cit., p. 153.

<sup>9</sup> Idem.

erreur et en tire «une leçon exemplaire» sur les folies guettant tout critique<sup>10</sup>.

En passant à la structure du paragraphe lui-même, on y découvrira une mise en place que j'appellerais volontiers *musicale*, car elle se construit sur un rythme du «doute assumé», par développements et reprises du thème (transféré ainsi, en douceur, de Saussure à Starobinski), qui est autre que celui de la «leçon exemplaire» (jusqu'à devenir le contraire de celle-là). Le paragraphe s'ouvre sur trois questions, qui découlent l'une de l'autre (en fait, une même question, reprise par trois fois, reformulée de manière de plus en plus ample et de moins en moins choquante, car de moins en moins personnelle), trois paliers dans l'évolution de la référence directe à Saussure - la question qui m'avait fait trébucher, qui avait arrêté ma lecture - au cas général des *anagrammes* : 1.«Saussure s'est-il trompé?»; 2.«S'est-il laissé fasciner par un mirage?»; 3. «Les anagrammes ressemblent-ils à ces visages qu'on lit dans les taches d'encre?»<sup>11</sup>. Une réponse s'ensuit, amorcée sous le signe du doute (et sous le régime du dubitatif), qui trahit un commentateur particulièrement hésitant, avant de formuler la glorieuse moralité finale : «Mais peut-être la seule erreur de Saussure est-elle d'avoir si nettement posé l'alternative entre "effet de hasard" et "procédé conscient"»<sup>12</sup>. Ainsi ce qu'on amorçait comme réponse redevient question, impliquant cette fois le sujet interrogatif (Starobinski, «en l'occurrence») et lève la discussion à un niveau de généralité qui laisse de côté Saussure, comme sujet de «la folie», pour discuter les raisons de cette dernière :

*En l'occurrence, pourquoi ne pas congédier aussi bien le hasard que la conscience? Pourquoi ne verrait-on pas dans l'anagramme un aspect du processus de la parole, - processus ni purement fortuit ni pleinement conscient? Pourquoi n'existerait-il pas une itération, une palilalie génératrices, qui projetteraient et redoubleraient dans le discours les matériaux d'une première parole à la fois non prononcée et non tue?*<sup>13</sup>.

Les interrogations (avec les verbes au conditionnel, avatars hésitants d'un

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 154.

<sup>11</sup> *Idem*.

<sup>12</sup> *Idem*.

<sup>13</sup> *Idem*.

impératif qui reste dans le non-dit) essaient de délimiter dans le processus de la parole un troisième territoire, entre l'arbitraire du signe (de droit... divin et saussurien) et la conscience collective : une conscience de la parole, une identité du signe, qui existerait entre l'abstrait de la langue (saussurienne) et la réalisation de celle-ci dans la parole : pour l'instant, Starobinski l'appelle «un aspect du processus de la parole, - processus ni purement fortuit, ni pleinement conscient»<sup>14</sup>, mais la définition qu'il donne (ainsi que la gêne qu'il éprouve en le faisant) de cet «aspect» suggère plutôt un statut de terme pleinement existant et troublant la binarité de la relation.

Enfin, le paragraphe se clôt sur une phrase trahissant le malaise de Starobinski à nommer non pas le statut de l'anagramme, mais celui du signe même, dont «l'anagramme» n'est que la métaphore (le visage plus flagrant) dans le cas présent : «Faute d'être une *règle* consciente, l'anagramme peut néanmoins être considérée comme une *régularité* (ou une loi) où l'arbitraire du mot-thème se confie à la nécessité d'un processus.»<sup>15</sup> Construit de cette façon, l'avant-dernier paragraphe jette comme l'ombre d'une question épistémologique : accepter ce statut de «l'anagramme» signifierait aussi accepter un troisième état, pas seulement entre «l'arbitraire» («du mot-thème») et «la nécessité» («d'un processus»), mais entre les deux dimensions générales articulant le système de la Langue : entre le synchronique de la *langue* et le diachronique de la *parole*, entre l'unité qu'est le signe et la processualité dans laquelle un sujet parlant le réalise. Trébucherais-je sur cet avant-dernier paragraphe parce qu'il met en cause (et en crise) l'épistémè même de la modernité?

Au fond, ce que Saussure «chassait» à travers ses recherches sur les anagrammes (discours refoulé par son auteur même) était un problème qui hante la crise épistémologique de la dernière modernité : il s'agit du concept d'*identité* (l'identité du signe en l'espèce et de la langue, «en l'occurrence») qu'une perspective diachronique mettrait en cause. Saussure est «pleinement conscient» de l'ampleur possible de sa question, quand il écrit :

*Où est maintenant l'identité? On répond en général par le sourire, comme si c'était une chose en effet curieuse, sans remarquer la portée philosophique de la chose, qui ne va à rien de moins que de dire que*

<sup>14</sup> Idem.

<sup>15</sup> Idem.

*tout symbole, une fois lancé dans la circulation - or aucun symbole n'existe que parce qu'il est lancé dans la circulation - est à l'instant même dans l'incapacité absolue de dire en quoi consistera son identité à l'instant suivant.*<sup>16</sup>

Il s'agit là non seulement de la langue perçue comme «latence verbale» et «chance développée»<sup>17</sup>, mais aussi de la mise en cause du sujet créateur, que le commentaire de Starobinski explicite dans toute sa portée épistémologique :

*L'on en vient à cette conclusion, implicite dans toute la recherche de Ferdinand de Saussure, que les mots de l'oeuvre sont issus d'autres mots antécédents, et qu'ils ne sont pas directement choisis par la conscience humaine. La question étant : qu'y a-t-il immédiatement derrière le vers? la réponse n'est pas : le sujet créateur, mais : le mot inducteur. Non que Saussure aille jusqu'à effacer le rôle de la subjectivité de l'artiste : il lui semble toutefois qu'elle ne peut produire son texte qu'après passage par un pré-texte.*<sup>18</sup>

Au-delà de Saussure (et de sa «folie»), c'est au tour de Starobinski lui-même de mettre en doute (toujours sous la forme du conditionnel) l'identité individuelle du créateur, menacée par cette autre identité de la langue :

*Peut-être - poursuit le critique - y a-t-il, dans cette théorie, un désir délibéré d'é luder tout problème relatif à une conscience créatrice. La poésie n'étant pas seulement ce qui se réalise dans les mots, mais ce qui prend naissance à partir des mots, elle échappe donc à l'arbitraire de la conscience<sup>19</sup> pour ne plus dépendre que d'une sorte de légalité linguistique.*<sup>20</sup>

Lu de cette manière (mais en existe-t-il une autre, recommandée?), le paragraphe en question (en dévoilant la portée épistémologique des propos

<sup>16</sup> F. de Saussure, ms.3958/4, cf. J. Starobinski, *Les mots sous les mots*, éd. cit., p. 16.

<sup>17</sup> J. Starobinski, *Les mots sous les mots*, éd. cit., p. 152.

<sup>18</sup> Idem.

<sup>19</sup> N.I.B. À noter le passage significatif de *l'arbitraire*, qui définit maintenant non plus le signe, mais *la conscience!*

<sup>20</sup> J. Starobinski, *Les mots sous les mots*, éd. cit., pp. 152-153.

saussuriens, au-delà d'un intérêt limité au «fonctionnement» des anagrammes) se trouve subvertir la tradition du structuralisme *doctrinaire, classique, postsaussurien*, en des articulations si profondes qu'elles caractérisent, plus qu'une doctrine, une épistémè bâtie sur l'utopie positiviste (et dont le néopositivisme structuraliste ne serait qu'un avatar à succès).

On y admet (ne serait-ce que dans un régime du dubitatif, conditionnel, interrogatif, etc.) une logique à trois termes également et simultanément possibles : le troisième terme apparaît d'une part - entre la langue (= universelle) et la parole (= subjective) et d'autre part - entre le «fortuit» (du sujet absent) et le «pleinement conscient» (de la présence accentuée du sujet). Bref, pour l'instant, c'est cette construction à trois termes qui met en cause une des articulations fondamentales du néopositivisme structuraliste - sa logique binaire (marqué/non marqué, langue/parole, norme/innovation, quel esclavage du choix, à tout instant de la profération d'une parole!). On est à un pas près des sources saussuriennes de la pensée de Derrida pour ce qui est du concept séduisant de l'indécidable,

*oscillation entre les sens, cette impossibilité du choix est un affront à la raison, une violation de sa loi la plus fondamentale, la loi de la non-contradiction. [...] Pour Derrida, la nature même de la textualité est de contenir deux niveaux, pas un - le niveau contrôlé par l'auteur, ce que l'auteur déclare, et celui que l'auteur ne contrôle pas. Ces niveaux sont reliés non pas d'une manière oppositionnelle, mais [...] comme un miroir à deux faces. En même temps, il y a l'arrière-plan métaphysique qui échappe à l'auteur et qui pourtant peut faire surface dans l'analyse déconstructive.*<sup>21</sup>

Une telle perspective mène à une question immédiate : entre les règles de la langue et la volonté de l'auteur qui les malmènerait en les réalisant, le signe serait-il moins arbitraire par la force qu'il gagne en affirmant ainsi son identité? *Le signe serait-il «moins» arbitraire?* Et, avant Starobinski, que cette question fascine comme un saut dans le vide, cette question aurait-elle hanté le Père même de l'idée de l'arbitraire du signe? En un éclair, toute l'histoire acquiert comme un sens de scénario archétypal (d'une doctrine qu'on

<sup>21</sup> R. Palmer, *The Scope of Hermeneutics, The Problem of Critique and the Crisis of Modernity in L'Herméneutique. Texte, Lecture, Réception*, "Texte", no.3/1984, p. 231.

a bien souvent considérée en discours mythique) où l'on découvrirait, dans l'hésitation du Père, sa faiblesse et l'imperfection de la théorie qu'on tenait facilement pour vérité ultime (quel confort dans l'assurance d'un univers binaire et d'une parole dont on serait - en tant que sujets parlants *pleinement conscients* - les maîtres!). S'agirait-il d'un malaise devant l'intuition (que ni Saussure, en Père fondateur, ni Starobinski ne nomment jusqu'au bout) d'un échec de toute démarche ayant comme objet la langue, car la relation entre le sujet et son objet ne saurait jamais être ni *pleinement* positive, ni *pleinement* univoque, ni - finalement - *pleinement consciente*?<sup>22</sup>

Aussi, la relation, conçue jusqu'alors comme *pont* créateur de sens entre les deux termes qu'elle met en rapport, est-elle à redéfinir - puisqu'il y a un troisième, le signe même, dont l'identité ne peut être négligée.

Face à toutes ces redéfinitions imposées, face au malaise généré par l'intuition d'une crise (plus que méthodologique, nous le répétons - épistémologique) il nous revient de choisir deux éléments pour démarrer la relecture : premièrement, en admettant qu'entre les certitudes de la «moralité» finale, ce paragraphe trahit le non-dit, le refoulé, l'incertitude - et, essentiellement, *l'indécidable* qui sous-tend l'héritage saussurien (pour la plupart, structuraliste) et que Starobinski se charge ainsi de dévoiler. Deuxièmement (et pour cause!), qu'il ne faut pas voir dans Saussure un *postmoderne avant la lettre*. Les recherches de Saussure sur les anagrammes représentent pour Starobinski (du moins, dans le discours explicite de son commentaire) un *prétexte* pour construire ses propres interrogations critiques. Mais, dans ce cas, il s'agit pleinement d'un «retour du refoulé», c'est-à-dire du problème de l'identité du signe, et du sujet parlant, et du langage motivé - dans la poétique poststructuraliste.

Il nous semble significatif en ce point de relever le fait que le «retour à Saussure» derridéen a lieu sur les mêmes coordonnées. En fait, ce que la déconstruction (en tant que réponse à la dernière crise de la modernité) marque, jusqu'à présent, dans les termes de Ioana Em. Petrescu

<sup>22</sup> À comparer avec les considérations de M. Merleau-Ponty sur l'échec de la linguistique : «Il nous semble toujours que les procédés d'expérience codifiés dans notre langue suivent les articulations mêmes de l'être, parce que c'est à travers elles que nous apprenons à le viser, et, voulant penser le langage, c'est-à-dire le réduire à la condition d'une chose devant la pensée, nous risquerons toujours de prendre pour une intuition de l'être du langage les procédés par lesquels notre langage essaie de déterminer l'être.», *La Prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, p. 38.

*c'est la crise de la pensée syllogistique et de la croyance en la coïncidence de la structure de l'univers et de la logique aristotélicienne. Étant donné le fait que le langage est fondé sur ce type de logique, la déconstruction - qui est aussi une critique du langage - devient la conscience de la crise du langage conceptuel. La solution de Derrida - déconstruire le concept par le dévoilement de l'autoréférentialité du texte [...] nous apparaît comme l'expression transitoire de cette crise.<sup>23</sup>*

Si l'on accepte, avec le même Derrida, que l'on vit maintenant une «clôture» du modèle classique de la pensée européenne<sup>24</sup>, je trouve troublant que l'on revienne justement - pour y trouver des points d'appui - au texte de l'un des théoriciens les plus importants de ce modèle classique, et que ce geste soit accompli par Jean Starobinski, commentateur par excellence du même modèle.

Autant de raisons *pleinement conscientes* pour mon geste, celui de lire dans *Les mots sous les mots* l'interrogation qui nous met mal à l'aise plutôt que la moralité de la raison triomphante, et d'y reconnaître la réalisation d'un des gestes les plus sages (que Starobinski est un des premiers à accomplir) pour marquer la fin du structuralisme et l'abandon de l'épistémè moderne - le geste du *retour à Saussure*, à son discours refoulé, qui transparait dans la moindre hésitation du discours dominant. Ce serait y lire *une hypostase postmoderne de la critique qui s'affirme par sa volonté de continuité* (reprendre les discours refoulés par la doctrine de la dernière modernité et par l'esprit positiviste, cartésien), *et non pas de rupture*. Ce serait y faire une lecture de Saussure qui, tout en attirant notre attention sur le danger de ne mettre dans un texte que les sens du lecteur, y découvre (y met) les problèmes qui hantent la nouvelle épistémè : la cohérence du sujet parlant, l'identité dans le devenir.

«Saussure s'est-il trompé?», la question qui arrêta la lecture, tout à l'heure, devient, dans ce contexte, une aporie, l'indécidable même (ce que le régime dubitatif choisi par Starobinski ne dit que trop clairement, en fait). Car

<sup>23</sup> I. Em. Petrescu, *Filosofia poststructuralistă a lui Derrida și soluțiile criticii contemporane* in \*\*\* *Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu*, volume réalisé par D. Adamek et I. Both, Cluj-Napoca, Dacia, 1991, p. 195.

<sup>24</sup> J. Derrida, *Freud et la scène de l'écriture* in *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 293.

la nouvelle science (en tant que science d'une nouvelle épistémè) n'existe que sous le régime de l'interrogatif et sous l'admission (postulatrice) qu'on se trompe, qu'on ne peut que se tromper, que la vérité nous est accessible seulement par le biais accepté du leurre. On n'est pas les maîtres de ce qu'on connaît, tout comme on n'est pas les maîtres des signes qu'on profère. Oui, Saussure s'est trompé, mais il ne pouvait que se tromper.

Ioana BOTH  
Université «Babeş-Bolyai» de Cluj-Napoca

## LE CRITIQUE PRODIGUE

Cher Maître,

Lors de votre passage à Cluj, je vous parlai de *Largesse*, qui venait de sortir, que je ne connaissais pas, que j'aurais aimé lire... Quelques semaines plus tard, le livre était là, don rare et doublement précieux. Je me souvins du vers de Baudelaire dont il semblait issu, «Luxe, calme et volupté»; vêtu de beige soyeux, sur lequel s'épanouissait, en tons d'ocre, la chaude palpitation d'un corps de femme, il se donnait au regard et à la tendre impatience de la main. Avant que de s'ouvrir, il tenait déjà promesse : innocemment perverse, l'offrande d'Ève comblait, mais attisait aussi. Inouïe largesse qui vous rendait prisonnier du désir : «Accepter, ce sera ne plus cesser de désirer.»<sup>1</sup>

Prenant la suite de *Mémoires d'aveugle* de Jacques Derrida et de *Bruit de nuages* de Peter Greenway, autour d'un premier cycle d'expositions du Louvre, cycle au nom prédestiné de «Parti pris», *Largesse* figurait apparemment le lieu d'un entrecroisement heureux de lectures, de contemplations, de pensées. Un lieu qui ne s'épuisait pas mais s'accordait sans faille à la troublante intimité d'un temps devenu réversible, à la force de l'Oeuvre, des oeuvres qui font monde à chaque fois que, longuement, un regard ami les interpelle. «Roman d'un sortilège», «fiction» imaginant l'histoire du don qui tourne en maléfice, comme il était dit dans l'avant-propos, ou fastueux essai où s'appréhendait l'expression même de notre modernité d'après, dans une structure éminemment perméable, où s'affirmait une expérience sensible et intellectuelle, s'accomplissait un retour aux textes fondateurs, aux formes génératrices, que sous-tendait, telle une vague de fond, le principe ordonnateur du thème? Je n'hésitais même pas...pour découvrir, à quelques jours d'intervalle, dans *Peut-on définir l'essai?*, une réticence qui vous faisait avouer : «Disons-le nûment, si l'on déclarait que je pratique l'essayisme, je serais légèrement blessé, je le prendrais comme un

---

<sup>1</sup> J. Starobinski, *Largesse*, Paris, Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1994, p. 10.

reproche...»<sup>2</sup>. Il n'en était pas moins vrai, que dans l'éloge qu'il vous destinait, Denis de Rougemont reprenait d'autres paroles, où l'essai retrouvait son sens plein, celui que Montaigne s'ingénia à lui donner. Vous disiez donc : «J'aime les matières limpides, je cherche la simplicité. La critique doit pouvoir être rigoureuse sans être aride, elle peut satisfaire aux exigences de la science sans offenser la clarté. J'ai donc ambitieusement défini ma tâche, conférer à l'essai littéraire, à la critique, à l'histoire elle-même, le caractère musical et la plénitude d'une création indépendante.»<sup>3</sup>

À cette profession de foi, il me semblait que *Largesse* se pliait à son tour; la matière qu'il interrogeait, qu'il *essayait*, était celle de la vie même: «À la vérité, donner et recevoir (une substance offerte devient mienne) forment le tissu de toute vie.»<sup>4</sup> Un exercice, une tentative, un apprentissage des signes qui définissent le geste donateur; une histoire traversée et réfléchie où le sens, aimanté par son désir d'explorer ses territoires plus que par la nécessité d'aboutir, impatient de toute limite, se faisait fête à lui-même dans l'aventure qui le mettait aux prises avec ses propres expansions. De *largitio* à la *spartio*, de la *folle Largesse* au *contre-don*, de la pluie d'or à la donation rédemptrice, de l'illusion à l'émerveillement, des mythes aux poèmes, de la fiction à l'image - dessinée, photographiée, filmée - sa matière profuse secondait la fuite en avant où s'entraînait l'esprit. Malléable, «ductile», à peine ou pleinement digressive, l'écriture suivait et s'inventait, prenait possession et à son tour se donnait, s'ouvrait, acquiesçait au partage. Les figures qu'elle retraçait, venues d'horizons différents, *Don fastueux*, *Fortune*, *Charité*, *Poésie*, *Nouvelles batailles d'enfants*, *Envois*, investissaient un espace aussi vaste que le monde, dans l'ordre de l'*analogon* ; elles rendaient possible une pensée qui, en posant ses assises, se connaissait, s'essentialisait, se saisissait dans son irréductibilité sensible, s'acheminait vers son présent, à travers les expériences multipliées et hétérogènes, les variations et les passages. Un va-et-vient de la parole s'examinant elle-même dans, aurait dit Bachelard, ses «ramilles»; parole comme en suspens entre le vertige de son abandon dans le discours de l'autre et sa propre dynamique. Un transfert continu, une

<sup>2</sup> J. Starobinski, *Peut-on définir l'essai?* in *Pour un temps*/J. Starobinski, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985, p. 275.

<sup>3</sup> D. de Rougemont, *Éloge de Jean Starobinski* in *Pour un temps*/J. Starobinski, éd. cit., pp. 179-180.

<sup>4</sup> J. Starobinski, *Largesse*, éd. cit., p. 10.

navette du concept à l'image, du déductif à l'intuitif, l'hypothèse qui s'essayait dans le flux et le reflux de sa signification, défiait tout savoir pour s'absorber dans la genèse du savoir, s'affranchissait de toute érudition tout en traversant avec désinvolture des aires culturelles étonnamment diverses.

Cet inventaire qui «distingue», «oppose», relève «l'échange symétrique» et «asymétrique», «l'égalité et la disparité», se plaisant dans l'universel du thème, mais se donnant sous l'espèce de sa singularité artistique, ne cessait d'obéir à la permanence du seuil : de la connaissance vers la création, de la création vers la connaissance. Figure de l'ouvert, mais encore impalpable frontière séparatrice, ressentie comme obstacle, comme manque :

«Le don est dans l'oeuvre comme le pouvoir, d'obscur provenance, qui précède et soutient le travail, ou comme l'avenir de l'oeuvre [...] Oui, cette invention – surcroît du visible - provient du "don intérieur", et, si elle est approuvée par l'artiste, elle pourra être offerte, dans le geste dernier qui la livre au lecteur et au spectateur. Mais l'artiste, dans l'intervalle, ne cède rien : dans le tourment et la joie du travail, il retient son ouvrage, il le cache jalousement, il le garde en réserve, soucieux seulement de faire croître le donnable, prêt à détruire ce qui n'est pas donné comme il l'avait espéré et qui par conséquent ne peut être livré au grand jour. Pour un don accordé, que des dons inaboutis ou refusés.»<sup>5</sup>

De ce détournement, *Largesse* portait aussi la blessure secrète qu'annonçait *Si cette figure porte un nom* : «Le peintre, le musicien, le poète me précèdent. Ce que je désire comprendre, ils le savent déjà. Devançant tous les jugements que je pourrais tenter, toutes les relations que je cherche à éclairer, ils m'offrent, dans leurs moments heureux et leurs oeuvres accomplies, le modèle de l'évidence où rêve d'accéder mon travail. Évidence qui serait le lieu - toujours différé - de notre rencontre. La figure tracée par le peintre est accourue en ma direction, elle me fuit en son matin charnel : elle préfigure, pur élan d'un corps, ce que je n'ai cessé d'espérer, ce que je persiste à attendre de moi-même, ce que je voudrais apprendre à recevoir.»<sup>6</sup>

Afin d'y suppléer, dans un mouvement de compensation, en avant, philosophie, littérature, histoire, beaux-arts s'y relayaient, déléguant tantôt

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>6</sup> In *Pour un temps*/J. Starobinski, éd. cit., p. 275.

un *supplément du moi*, voire un *supplément esthétique*, tantôt une *surenchère conceptuelle*. Y revenaient les hauts lieux des parcours antérieurs, révisités, réinventés, - de Rousseau à Baudelaire, de Sénèque à Artaud, de Corrège au photographe anonyme -, comme filtrés et remis à l'épreuve dans le libre circuit de l'idée, dans l'imaginaire d'une pensée qui aime se joindre et se mesurer à elle-même. Dans l'éclatement de la page d'écriture ou plutôt dans l'alternance des tracés - lignes ou lettres, figures ou figurations -, dans ce Musée imaginaire, au sens le plus fort dont Malraux avait rêvé, dans la co-présence des oeuvres dans l'oeuvre, *Largesse*, tenue entre une subtile dialectique de la fiction consentie et de la rigueur interprétative, reconnaissait sa source même : «Mais qu'advient à l'improviste un instant de bonheur, un rayon oblique sur la prairie, une ondée sur la terre desséchée, un balancement de branches portant la pomme mûre : la pensée du don se réveille en nous d'autant plus vive, et nous sentons parfois devenir irrésistible le désir d'écrire et de trouver les mots appropriés, le désir d'employer le crayon ou le pinceau, le trait ou la couleur, pour remercier.»<sup>7</sup>

«Larguant les amarres», tout à son «audace aventureuse» de faire passer l'infini de la donation dans l'espace unitaire du don, de soumettre l'oeil à la fascinante recherche/découverte des signes du monde, *Largesse* était, par excellence, le lieu de *l'essai*, le lieu d'une parole neuve et riche de toutes les sèves qui la nourrissaient, mais d'une parole inquiète, prête à reprendre chemin vers «l'inconnu du présent», pareil en cela à celle de Montaigne : «si mon âme pouvait prendre pied, je ne m'essayerais pas, je me résoudrais .»

Avais-je raison, avais-je tort, cher Maître?

Rodica BACONSKY  
Université «BABEȘ-BOLYAI» de Cluj-Napoca

<sup>7</sup> J. Starobinski, *Largesse*, éd. cit., p. 172.

APPRENTISSAGE  
DE LA CRITIQUE

Jean Starobinski lu par les étudiants



## LE TEXTE ET L'INTERPRÈTE OU LE JEU SECOND

Aujourd'hui comme hier, la critique cherche ses voies. Partagé entre l'objectivité du scientifique et la subjectivité de celui qui voudrait proposer une vision nouvelle sur la littérature, entre le désir d'expression personnelle et la finalité de son discours, l'exégète a du mal à opter pour une position nette...

Faut-il adopter le regard surplombant qui permet certainement une vue panoramique sur l'oeuvre et son ambiant, mais qui en détruit l'individualité? Faut-il céder à la tentation d'une intimité totale avec l'objet de l'analyse, au péril de la chute dans la paraphrase? Renoncer à la fonction restitutive du discours critique - afin d'éviter toute immixtion subjective - et s'attribuer une tâche purement formelle, comme nous le proposait Roland Barthes<sup>1</sup> (converti entre temps au *plaisir du texte*), ou accepter le dialogue avec le texte, c'est-à-dire le système d'interférences auteur-lecteur et lecteur-oeuvre, instauré par l'acte de lecture? Car toute communication suppose une certaine trahison, plus ou moins grande, de la référence. Le récepteur du message littéraire est engagé aussi bien dans le processus de décodage, à la suite duquel il accorde un sens à ce message - dont il relève des significations potentielles -, que dans celui, infiniment plus subtil, de la création imaginative du monde textuel, reflet de son univers intérieur. En vertu du pacte de réception, il projettera sur l'oeuvre sa philosophie, ses passions singulières et, finalement, son histoire à lui.

L'option théorique de Jean Starobinski vise l'idéal de la *critique totale*; ainsi le refus de toute intervention dans les structures sémantiques, la présence objective du texte restent-ils essentiels pour la démarche interprétative. Une telle exégèse saura trouver des approches méthodologiques pour aborder l'oeuvre sous tous les aspects : rapports entre le contenu et la

---

<sup>1</sup> V. R. Barthes, *Qu'est-ce que la critique* in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

forme, restitution des significations, hiérarchisation dans l'histoire littéraire, etc. Ayant reconnu l'altérité de l'être ou de l'objet abordés, elle pourra développer une réflexion autonome et choisira - pour l'exprimer - un langage marquant avec vigueur sa différence. Le subjectivisme inhérent à l'interprétation une fois accepté, ainsi que la fondamentale non identité entre les termes de la *relation critique*, l'oeuvre dans sa totalité, ne ferait qu'acquérir de nouvelles dimensions.

C'est d'ailleurs ce que Georges Poulet, adepte de la critique d'identification, entendait reprocher à l'exégète genevois : le «scientisme», une démarche strictement intellectuelle, le manque d'intimité avec l'objet, considérée comme indispensable au «redoublement mimétique» de la prise de conscience auctoriale sur le monde (celle qui avait engendré le texte littéraire)<sup>2</sup>. Pourtant le trajet interprétatif de Jean Starobinski comprend un moment d'«acceptation naïve», de sympathie avec l'écrivain, avant de parvenir à une «compréhension intégratrice». L'intuition de la pensée située au coeur de l'oeuvre détermine, par la suite, le constat des formes au moyen desquelles cette pensée se concrétise. Une flexibilité particulière du regard critique confère de l'équilibre au système théorique starobinskien et sa tentative de réconcilier les extrêmes - sans doute, très audacieuse - est l'indice d'une originalité incontestable.

La finalité et les moyens de la *relation critique* sont clairement formulés dans les essais programmatiques de Jean Starobinski. Pour en venir à l'essence de sa méthode il faudrait, toutefois, aller au-delà de ce qui nous est offert et s'interroger sur les ressorts intimes du rapport entre le texte et l'interprète.

Sans doute, un certain type de personnalité, des pulsions violentes venant de l'inconscient pourraient expliquer le geste d'agression symbolique accompli par celui qui décompose un texte. Mais c'est là des mobiles externes à la littérature et, comme le démontre Northrop Frye dans *Anatomie de la critique*, ceux-ci sont peu pertinents. L'exégèse est tout simplement la rencontre de deux voix - celle du créateur et celle de l'interprète - et, dans le cas de Jean Starobinski, la rencontre a lieu dans un espace ludique : «L'esprit, pour s'assurer de son triomphe sur la fatalité, a besoin de proclamer qu'il exerce gratuitement ses puissances à une sorte de jeu : il maintient ainsi sa

<sup>2</sup> G. Poulet, *La Conscience critique*, Paris, José Corti, 1971, pp. 236-237.

liberté en haleine »<sup>3</sup>

Satisfaire ce goût du jeu devient pour l'esprit critique, la plus fascinante des expériences. Libre et autonome, gardant le droit de l'acceptation ou du refus, l'exégète parvient à la connaissance de son objet non dans l'adhésion, mais dans le détachement. Ce qui est caché attire. Il s'agit d'un jeu de recherche de la pensée profonde au-delà des apparences que le regard doit briser, comme on casse les noix pour en goûter l'amande. Le Sens se trouve dans l'oeuvre et, pour y accéder, il faut seulement enlever les masques que l'auteur - hypocrite *a priori* - aura posés...

«La conscience se persuade - avec quelque mauvaise foi - qu'elle s'est mise hors de cause dès l'instant où le visage a disparu; elle imagine aisément qu'elle se préserve de tout mal, sitôt qu'elle s'éloigne du jeu et se rend étrangère à ce qu'elle éprouve... Ce que je fais appartient au masque, non à moi. Je n'y participe que par accident... Ainsi l'homme masqué renonce à son vrai destin (qui peut-être l'accable) et devient acolyte de son masque. Par l'effet du travesti, notre vrai destin est mis entre parenthèses : c'est un suspens qui peut passer pour une libération; c'est un licenciement temporaire où nous découvrons le plaisir de ne tenir à rien et de n'être tenu par rien.»<sup>4</sup>

Tel est l'homme au masque. Nous en avons retrouvé la présence, comme thème du discours critique, dans quelques-uns des essais publiés en 1985 à Bucarest (en version roumaine) sous le titre générique *Literatura. Textul și interpretul (L'Exil critique, Stendhal pseudonyme, Baudelaire, etc.)*. Il s'agit de l'effacement de l'identité auctoriale qui est censé avoir chaque fois des raisons et des fonctions particulières.

Au dix-huitième siècle - affirme l'auteur de *L'Exil critique* - c'étaient les moeurs de la société qui l'exigeaient; mais Montesquieu dépasse l'obéissance commode aux règles, car chez lui, l'anonymat fait partie d'un système littéraire : celui des *Lettres Persanes*. Traiter les réalités françaises dans les termes d'une civilisation orientale, c'est inviter le lecteur à prendre ses distances vis-à-vis de son propre milieu social. Pour montrer l'immobilité des choses exerçant un prestige abusif grâce à leurs noms, l'écrivain se livre à la démystification de ceux-ci... Toutes les décisions que prend Usbek - un alter-

<sup>3</sup> J. Starobinski, *Mallarmé et la tradition poétique française* in *Les Lettres*, 1945, p. 41, cité par G. Poulet *op.cit.*, p. 248.

<sup>4</sup> J. Starobinski, *Interrogatoire du masque* in *Suisse contemporaine*, février 1946, p. 156, cité par G. Poulet, *op.cit.*, p. 248.

ego de Montesquieu, selon Jean Starobinski - nous invitent à prendre nous-mêmes une décision analogue : le temps de sortir du territoire éclairé seulement par la lumière de notre culture n'est-il pas venu par hasard?

Dans le conte philosophique de Voltaire les idéaux sont condamnés à la destruction : c'est ce que la critique appelle «la stratégie du dénoncement répété». Candide, le héros naïf et maladroit, captif de l'illusion, ne saurait être le porte-parole d'un auteur; cette fonction revient à l'ironie qui sanctionne les tares de notre monde (*Sur le style philosophique de «Candide»*).

Mais Starobinski n'accepte pas toujours la complicité dans ce jeu de masques. «Lorsqu'un homme se masque ou se revêt d'un pseudonyme, nous nous sentons défiés»<sup>5</sup> [...]. Stendhal est accusé d'avoir mêlé à la littérature ses ambitions sociales. Avant de miser sur l'art, il avait misé sur la société... Quant à Baudelaire, le fait qu'il aime se laisser deviner derrière ses allégories est considéré comme une simple reprise d'un lieu commun romantique (voir l'essai *Baudelaire*).

En fait, ce geste du dévoilement reste emblématique pour toute l'oeuvre starobinskienne. Lorsque l'acte critique est dû à la fascination qu'exerce le sens caché, les mots deviennent eux-mêmes des *masques* devant le regard inquisiteur, des objets opaques faisant résistance à la tentative de leur rendre la transparence... Il s'agit d'une vision ludique sur la littérature : une fois le créateur a joué avec la puissance des mots et il a enfermé le monde dans son texte. Entreprise pure, soustraite à la pression et aux contraintes, quelles qu'elles soient et d'où qu'elles viennent. La création est un jeu dont le joueur reste maître. Détaché de la sévère réalité, il apparaît comme un univers qui a sa fin en soi et qui n'existe que tant et qu'autant qu'il est volontairement accepté... Quant à l'interprète, il fait son jeu à lui. Gardant pour soi la joie d'être et de demeurer cause, il y impose ses règles : il offre des clés pour des structures à peine pressenties. Aussi les mondes fictifs s'ordonneront-ils selon ses propres principes et les thèmes du discours, arbitrairement choisis, y trouveront leur justification.

La critique pratiquée par Jean Starobinski en est une thématique; toute sa phénoménologie est fondée sur le regard. Celui-ci, questionne les apparences pour les investir de significations réelles et profondes. A partir

---

<sup>5</sup> J. Starobinski, *Stendhal pseudonim in Literatura. Textul și interpretul*, București, Uniunea, 1985, p. 84.

d'une image d'Emma Bovary rafraîchissant ses joues, Starobinski déchiffre toute une *échelle des températures* dans le roman de Flaubert<sup>6</sup>. Il ne s'agit presque plus ici d'une fonction restitutive de la critique, mais de la poursuite fascinante d'une idée que le texte doit illustrer.

A travers le même thème du regard qui bute contre l'obstacle de l'opacité, l'exégète retracera la vie philosophique de Rousseau, entre l'existence innocente et l'apparence coupable<sup>7</sup>. Quand l'harmonie de l'enfance finit par être détruite, l'expérience acquise fait conclure à l'auteur des *Confessions* qu'il s'était produit un divorce entre lui et les autres, divorce maintenu par une «apparence» maléfique. Le «voile» séparant l'écrivain du monde s'épaissit et finit par aliéner Rousseau de lui-même. Frustré dans son attente, il «accepte finalement et suscite l'obstacle qui lui permet de se replier dans la résignation passive et dans la certitude de son innocence»<sup>8</sup>. C'est-à-dire il accepte le masque.

Chez Jean Starobinski, le jeu de la thématization motive donc la démarche critique. Mais il a aussi une autre fonction : thématizer c'est garder l'autonomie de son discours par rapport à celui de l'écrivain. Aussi le risque du pastiche se trouve-t-il dépassé. Un problème subsiste, pourtant. L'arbitraire des thèmes ne mène-t-il pas au subjectivisme? Est-ce que l'interprète ne sera pas tenté de déceler dans l'oeuvre plus de significations qu'elle n'en renferme? Mais la solution que propose le critique genevois semble tout-à-fait juste : il faut se rapporter en permanence au texte afin d'éviter les excès... Car une confrontation directe avec la voix de l'auteur montrera toujours les écarts de l'interprétation.

Călin-Ioan MOȘUȚ

<sup>6</sup> *Ibidem*, *Scara temperaturilor*, p. 145.

<sup>7</sup> V. J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle, suivi de Sept essais sur Rousseau*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 1-10 et *passim*.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 10.



## LA TRANSPARENCE DE L'OBSTACLE

*Les apparences extérieures ne sont pas des obstacles,  
mais des miroirs fidèles où les consciences se  
rencontrent et s'accordent.*

Jean Starobinski, *La transparence et l'obstacle*

Dans *La relation critique* Jean Starobinski propose le *savoir* d'une compréhension globale qui mette en évidence l'unité structurale - le patron du jeu des rapports internes du texte. Un véritable esprit critique n'échappe pas à la réflexion libre : «il y a une chronologie de l'esprit critique qui n'est pas toujours en concordance avec la chronologie imposée par la méthode»<sup>1</sup>. «Les coups de chances» d'une démarche critique sont le plus souvent le résultat de ces réflexions libres, qui rendent compte de l'unité de l'oeuvre (unité menacée par l'étude immanente). Mais il faut souligner que la critique doit assumer les risques de l'oeuvre, autrement dit devenir oeuvre, à son tour. Les textes de Starobinski témoignent de la tâche complexe de l'herméneutique : «faire revivre l'oeuvre» pour pouvoir la faire aimer, «la faire parler pour pouvoir lui répondre»<sup>2</sup>.

La voix du critique genevois se fait entendre de manière autoritaire à travers le tissu textuel et donne lieu à parler d'un sujet plutôt que d'une instance critique.

Pour Starobinski, «le premier à vivre d'une façon exemplaire le dangereux pacte du moi avec le langage» c'est Jean-Jacques Rousseau; il a vécu «la "nouvelle alliance" dans laquelle l'homme se fait verbe»<sup>3</sup>. «Le verbe»

---

<sup>1</sup> E. Simion, *Întoarcerea autorului*, vol. I, București, Minerva, 1993, p. 119.

<sup>2</sup> Apud E. Simion, *op.cit.*, p. 122.

<sup>3</sup> J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971,

a la conscience de la vitrification bien qu'il suscite l'obstacle; en d'autres termes, ce *verbe* trahit une apparente intentionnalité obscure (correspondant finalement au manque de la communication pure entre l'écriture rousseauiste et le récepteur); tout se convertit en un jeu de reflets qui se laissent entrevoir sous le masque de la résignation. L'innocence prétendue par Rousseau est, en fait, la conscience de la transparence. C'est par l'intermédiaire de celle-ci que le trajet de l'écriture devient exemplaire.

Transparence et obstacle, voilà deux armes de la démarche critique starobinskienne, grâce auxquelles le statut de biographie qu'on serait tenté d'assigner à cette analyse littéraire, est aboli. Or, *La transparence et l'obstacle* se trouve sous le signe d'un apparent paradoxe : «la fiction vécue».

On se demande alors quel rapport il peut bien y avoir dans ce contexte entre l'écrivain qu'est Rousseau et la réalité externe? Si ce rapport peut être appelé «échec» - comme le fait Starobinski - alors une autre question surgit : à quel point Jean-Jacques Rousseau en était-il conscient? Le reflet de son image dans le miroir de l'écriture, il en fait un outil - le personnage lui-même, ce qui prouve qu'il y a chez lui conscience littéraire - point de rencontre entre la conscience de soi et l'imaginaire : «Je devenais le personnage dont je lisais la vie.»<sup>4</sup>

Jean Starobinski montre que Rousseau oscille dans sa réflexion entre l'angoisse de l'être et l'idée que les ambiguïtés de la réflexion peuvent être dépassées par la réflexion même. Cela revient à dire que l'obstacle de la pensée destructrice est surmonté par l'acte même de penser, ce qui fait de l'homme un «animal dépravé» du fait qu'il est contre la nature. C'est le jeu d'un double qui a trait à l'intention de Rousseau de jouir d'une immortalité substantielle. «Avec la réflexion finit l'homme de la nature et commence l'homme de l'homme.»<sup>5</sup>

Le diagramme starobinskien est loin de tracer une biographie; au contraire, il se prête à analyser l'imaginaire pour rendre hommage à l'oeuvre et non pas à la vie de Rousseau. Les multiples réseaux textuels aboutissent toujours à une tension transparence/opacité résultant d'un jeu apparemment ambigu, d'une logique interne d'un texte qui semble cacher les significations

---

p. 239.

<sup>4</sup> J.-J. Rousseau, *Les Confessions*, livre I<sup>er</sup>, Paris, p. 9.

<sup>5</sup> J. Starobinski, *op.cit.*, p. 42.

au fur et à mesure qu'on le lit.

Disons pour l'instant que le concept de *transparence* est souvent associé dans les textes de Starobinski à l'idée d'un *paradis* de la communication pure, où l'homme ne saurait prendre conscience de soi-même. Tout ce qui s'opposerait à l'essence humaine (qui «n'est pas compromise, mais seulement sa situation historique», nous assure le critique), tout ce qui fait que la communication soit embrouillée tient de l'opacité, de l'obstacle. Mais il y a transparence alors même qu'il s'agit de conscience de soi; la condition requise est qu'il n'y ait pas eu l'expérience de la distance du moi par rapport aux autres «La transparence ancienne résultait de la présence naïve des hommes sous le regard des dieux; la nouvelle transparence est un rapport intérieur du moi, une relation de soi à soi; elle se réalise dans la limpidité du regard sur soi-même, qui permet à Jean-Jacques de se peindre tel qu'il est.»<sup>6</sup> L'écriture de Starobinski se déclare tout comme un incendie effaçant paradoxalement les traces d'un *regard surplombant* et se constituant en sujet-contrepois vis-à-vis de Rousseau, l'autre sujet. Une tension se crée, mais qui est tempérée chaque fois par le retour amical de l'auteur à travers des couples sémantiques renvoyant toujours à l'opposition transparence/obstacle, tels : «l'immédiat» / «l'irrationnel», «sensation» / «raison», «vérité» / «mensonge», «lucidité» / «aliénation», etc. Le mécanisme critique soutient l'idée que Rousseau veut à tout prix «confondre l'existence personnelle avec l'essence même de la vérité, produire une parole où le moi ne s'affirmerait que pour disparaître dans une transparence impersonnelle, à travers laquelle des valeurs éternelles se manifesteraient : liberté, vertu...»<sup>7</sup> Il n'y a pas que le niveau lexical qui se teint d'une nuance à part; l'empreinte critique est repérable dans les images métamorphiques suivant une ligne ascendante, une démarche extrêmement complexe, jusqu'à une dimension qui n'exige plus de commentaires; «la transparence des coeurs», aspiration non seulement de Rousseau mais aussi du critique, toujours soucieux du rapport entre son texte et le lecteur virtuel. Starobinski ne redoute pas d'être mécompris, mais il tient à ce que la relation entre son texte et le lecteur ne connaisse pas l'obstacle, du moins du point de vue de l'intention critique. Il s'agit là de persuader que Rousseau «se cache

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 61.

pour mieux se montrer», «choisit d'être absent et d'écrire»<sup>8</sup>. Son message d'absent revêt la forme d'un jeu de *l'être* et du *paraître*. Tout est apparence, car il y a chez Rousseau l'espoir d'un retour de la transparence, un retour idéal qui se produirait en deça ou au-delà du langage, dit Starobinski.

Maurice Blanchot fait l'éloge de l'absence de l'écrivain en affirmant que le livre n'a pas besoin de celui-ci : le livre s'écrit «à partir de la disparition parlante de l'auteur»<sup>9</sup>. Le statut que le livre peut offrir à l'écrivain est décrit par le critique en termes d'«absence» et de «lieu d'absence». C'est un lieu métaphorique qui ne fait, en dernière analyse, que souligner la présence de l'auteur : le lecteur est hanté par les «trous» créés à tel point que «l'exilé de la cité» est toujours invoqué pour qu'on puisse parler à la fin d'une absence pour le moins suspecte. Il en est de même de l'exil de Rousseau qui se convertit selon Starobinski en une «présence muette» où Jean-Jacques s'offre une image vraisemblable. Les paroles n'ont plus la fonction de ne rien dire; le langage est à l'état pur, prouvant l'unicité de celui qui sent que le sentiment l'emporte sur le discours. C'est la magie émotive d'une âme qui se veut transparente, et qui exige le pouvoir des signes sensibles.

Philippe Sollers a remarqué le fait que le problème essentiel ne se pose plus entre l'écrivain et son oeuvre mais entre «l'écriture et la lecture»<sup>10</sup>. L'essentiel est de déceler le *cogito* d'un corps critique qui se charge de reconsidérer les termes du langage. Le moi qui écrit modifie celui qui vit, en se constituant en un «corps linguistique» disait Roland Barthes. C'est ce que la transparence à travers les signes (dont parle Starobinski) essaie de réaliser. Mais y a-t-il un destinataire proprement-dit dans le cas de Rousseau? Starobinski y répond : «L'acte d'écrire ne devient heureux pour Jean-Jacques, qu'à partir du moment où il n'a plus de destinataire extérieur.»<sup>11</sup> La scission de *l'être* et du *paraître* dont souffre Rousseau se transforme en nostalgie de la communication muette, de la transparence pure, qui ne saurait rendre compte d'aucun moyen d'expression. La signification pour Rousseau appartient à la chose aperçue, qui annoncerait l'opacité des coeurs, à l'impossibilité de communiquer. Mais cette opacité côtoie l'excès même de son désir de

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 152.

<sup>9</sup> Apud E. Simion, *op.cit.*, p. 80.

<sup>10</sup> Ph. Sollers, *Logiques*, Paris, Seuil, 1968, pp. 237-238.

<sup>11</sup> J. Starobinski, *op.cit.*, p. 171.

transparence.

L'écriture en tant que possibilité d'exister, en tant que certificat d'une souffrance incontournable supplée à la résignation passive, à la certitude de l'innocence qu'engendre l'univers rousseauiste.

Ștefan-Ioan BODEA



## SUR L'ÉCHELLE DES TEMPÉRATURES

*La critique complète c'est un regard qui sait exiger tour à tour le surplomb et l'intimité, sachant par avance que la vérité n'est ni dans l'une ni dans l'autre tentative, mais dans le mouvement qui va inlassablement de l'une à l'autre.*

Jean Starobinski, *L'Œil Vivant*

Jean Starobinski sait nous faire aimer ce qu'il aime, sait nous faire penser avec lui, nous faire voir des aspects pour le moins opaques dans le cadre d'une lecture-loisir. Avec lui, on est obligé de reconnaître dans chaque livre sa matière profonde, le travail qu'on doit respecter. Par ailleurs, la pluralité de ses approches du texte littéraire fascine; c'est le ressort de cette fascination que nous allons essayer de mettre au jour, pour mieux le comprendre à l'œuvre dans son étude sur *Madame Bovary* intitulé *L'Échelle des températures. Lecture du corps dans «Madame Bovary»* publié dans *Temps de la réflexion* (1980) et repris dans *Travail de Flaubert* (1983).

Dès le départ, Starobinski remarque une longue phrase ternaire, noyau de sens et carrefour d'interprétations. Il observe la différence entre la «déclaration d'intention» de Flaubert et la modalité réelle d'aborder les personnages. En découvrant le cycle complet que sous-tend la phrase et en soulignant l'art dont Flaubert fait preuve dans la description du cycle qui commence à l'extérieur, continue dans «la pauvre tête» de Charles et finit toujours à l'extérieur, Starobinski dévoile aussi la finesse du romancier : la séquence «il entendait seulement le battement [...]»<sup>1</sup> serait pour un témoin extérieur inconcevable. Bien que Flaubert se dise observateur extérieur et non auteur omniscient, Starobinski sait déjouer sa tactique. La vraie

---

<sup>1</sup> G. Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Garnier, 1993, p.

technique narrative de Flaubert, qui veut jouer sur les registres de la narration, consiste à poser dans le cadre d'une même phrase le point de vue du narrateur, celui de la conscience d'un personnage, pour revenir au premier qui, reprenant l'autorité, domine la narration.

Mais cette omniprésence de l'auteur, nous dit Starobinski, est causée par la construction même des personnages. Flaubert impose sa position *de regardant d'en dehors*, car que pourrait-elle nous dire, la perception subjective de Charles? Même si «il entendait seulement le battement intérieur de sa tête», ce phénomène sensoriel «à mi-chemin entre la perception acoustique et la sensation cénesthésique»<sup>2</sup> ne représente rien dans l'économie du roman pour la progression de l'action, ne représente rien pour les silences qui interrompent la texture narrative : cette sensation, sans être un vide total, est plus qu'un silence, elle est un néant de la pensée.

Starobinski sait nous démontrer que Flaubert est un innovateur, le premier à introduire une perception psychologique corporelle dans le discours, exemplifiant par la même phrase ternaire : «L'air, passant par le dessous de la porte, poussait un peu de poussière sur les dalles; il la regardait se traîner, et il entendait seulement le battement intérieur de sa tête, avec le cri d'une poule, au loin, qui pondait dans les cours»<sup>3</sup>. Pour souligner la pauvreté des idées et des sensations d'un personnage pareil à Charles Bovary, nous dit le critique, le romancier transforme «le paradigme cénesthésique» en simple chaînon de phrase. Cette perception de soi est abaissée, avilie par les deux actes de perception extérieure qui l'accompagnent : regarder la poussière se traîner, entendre le cri d'une poule. Starobinski retient la valeur durative de «poussait» et de «se traîner», qui donne de la continuité à l'événement qui se passe dans la conscience du personnage, mais cette conscience, cette continuité sont brisées par le cri de la poule (apparition ponctuelle comme durée), par la rumeur des choses.

Le critique insiste aussi sur le fait que la séquence dominée par la référence cénesthésique accumule les nasales et les [t]. Bien que Flaubert évite à tout prix les assonances, pour suggérer l'étroitesse d'esprit de son personnage il maintient «seulement» et «battement». D'autre part, le début et la fin de la phrase sont dominés par des allitérations et par les mots commençant en [p] («poussière», «poussait», «poule»). Il est à remarquer

<sup>2</sup> J. Starobinski, *L'Échelle des températures* in *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, 1983, p. 46

<sup>3</sup> G. Flaubert, *op. cit.*, p. 34.

l'existence partout de l'[u] qui donne un rythme «nonchalamment régulier»<sup>4</sup>. Starobinski retrace ce lien phonique entre le monde extérieur et les sensations internes. Ne se fiant pas aux structures pures, il détruit l'apparente symétrie de la forme en s'appuyant sur le sens, sur la réalité intérieure de la parole. C'est un crédo de Flaubert que de créer un sens qui ne se trouve pas au niveau de la structure du texte, mais dans le discours. Starobinski le dit formellement, en parlant du «corps» qui reste après l'avènement de l'œuvre littéraire, «la froide lumière d'en haut». C'est cette complexité intarissable de l'œuvre littéraire en général qu'il soutient : «[...] si l'œuvre [...] constitue le miroir inversé des mouvements de l'art, cette réflexion n'implique en rien la désincarnation, qui rend si cendreuse à notre époque, toute une littérature de la littérature»<sup>5</sup>. En même temps, par son approche, par sa façon de présenter les choses et d'organiser l'explication d'une «phrase ternaire» (explication qui ne couvre pas moins de cinq pages, c'est-à-dire dix fois plus que la phrase en question) Starobinski commence ce qu'on appelle le jeu critique. Le critique semble avoir tout dit, rien ne peut plus être dit sans être redondant. Mais, en même temps, l'explication complexe et convergente (recouvrant plusieurs domaines de l'exégèse littéraire) nous laisse comprendre que rien n'a encore été dit, et que, s'il le voulait, le critique aurait pu y ajouter encore.

Si le lecteur sent cela, c'est parce que Starobinski se plaît à jouer des moyens de la critique, à les utiliser et puis à démontrer leur insuffisance face aux moyens de la narration. On doit souligner que, tout en se dénoyant ce jeu de la critique avec elle-même ne fait que mettre la critique dans une meilleure lumière.

Le critique revient à la technique narrative de Flaubert pour suivre la mise en scène d'Emma, et il remarque la présentation de l'extérieur sous un double point de vue : celui de Flaubert et celui de Charles. De nouveau, une même expression - sensation corporelle - évoquée à travers ce regard extérieur apparaît : «Emma, de temps à autre, se rafraîchissait les joues en y appliquant la paume de ses mains, qu'elle refroidissait après cela sur la paume de fer des grands chênets»<sup>6</sup>. C'est ici que Starobinski commence l'étude de l'échelle des températures d'Emma, de ces sensations thermiques

<sup>4</sup> J. Starobinski, *op. cit.*, p. 47.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>6</sup> G. Flaubert, *op. cit.*, p. 34.

qui vont accompagner l'héroïne tout au long des événements. Et il s'appuie spécialement sur deux sensations, le froid et le chaud, qu'Emma ressent et qui sont intimement liés à l'état spirituel dominant.

Pour commencer le critique commente un fragment en apparence insignifiant, volontairement court, mais qui pourrait être considéré un abrégé du livre tel que l'exégète le conçoit. C'est le moment où Emma lèche les gouttes de boisson de son verre où il n'y a plus rien, et elle doit se contenter de la pure sensation qu'elle ressent en passant «le bout de sa langue entre ses dents fines»<sup>7</sup>. C'est le premier objet de la série d'objets (ou êtres) vides qui vont hanter Emma dans sa quête de la plénitude. Dans ce geste, Starobinski voit le déploiement de la nature «sensuelle» attribuée à Emma. Il mentionne ici ce qu'il appelle «les séries perceptives» de Flaubert. On observe que les quêtes sensuelles aboutissent «au fond du verre» et s'achèvent soit par «le cri d'une poule», soit au contact «des grands chênets de fer». C'est le monde matériel qui constitue l'indépassable dernière rencontre de l'être sentant.

Partant des connotations que Flaubert donne aux sensations ressenties par Emma, Starobinski confère à l'œuvre une nouvelle dimension en soulignant l'importance, dans la trame, du chaud et du froid; il crée un axe thermique où, dans les décors d'hiver ou d'été l'héroïne ressent ses étouffements et ses frissons comme des sensations dues aux faits réels mais aussi à l'imagination. Critique accompli, Starobinski ne refuse point les outils de la recherche génétique, par contre, en les utilisant à tout moment, il sait nous imposer son point de vue : c'est dans les esquisses du roman que Flaubert établit des repères qui fixent la dominante calorique (bien que légèrement effacés dans la variante finale). En lisant la dernière remarque de Starobinski, le lecteur n'est pas sûr de pouvoir comprendre la vraie intention du critique. Veut-il louer Flaubert pour avoir su condenser son intention d'assujétir Emma aux sensations thermiques à un tel point que ces sensations ne sont plus que «flairés» à travers le livre? Ou, au contraire, critique-t-il le romancier d'avoir abandonné son projet en frôlant seulement, en quelques lignes de la variante définitive, les «avatars» thermiques de son héroïne? Comme on ne saurait le décider, on va donc laisser Starobinski en critique-médecin suivre le trajet d'Emma.

Emma désire la chaleur, elle est l'emblème de sa passion, de ses

---

<sup>7</sup> Idem.

illusions romanesques : «elle eût désiré se marier à minuit, aux flambeaux...»<sup>8</sup>. La première chose qu'elle change dans sa maison ce sont les globes des flambeaux. Mais elle se rend rapidement compte que sa vie à Tostes n'a rien du rêve filé dans la tiédeur du couvent. Ce qui va dominer Emma ce n'est ni la chaleur du rêve, ni le froid de la réalité, moins la tiédeur de l'amour qu'elle est capable de s'offrir. Starobinski observe que toutes les chambres où se consomme l'adultère d'Emma se caractérisent par la tiédeur de l'atmosphère.

Le «dégradé thermique» survient lorsque le couple s'installe à Yonville. Le premier geste d'Emma est de se rapprocher de la flamme. Et depuis, Léon sera mêlé à ses yeux à cette flamme. La flamme de la passion imaginée par Emma est contredite au fil du chapitre par les propos tièdes sur la tiédeur : Homais loue la chaleur «justement tempérée»<sup>9</sup>. Et depuis, la chaleur n'est plus ce que ressent Emma, mais ce dont parle Homais : «Cette chaleur, dis-je»<sup>10</sup>. Au niveau métaphorique, lançant un lien commun de la conversation «littéraire», Emma essaie d'échapper à la tiédeur, de formuler une opinion tout à fait opposée à celle d'Homais : «Je déteste les héros communs et les sentiments tempérés comme il y en a dans la nature»<sup>11</sup>. C'est ce qu'elle croit, mais Flaubert rejette Emma au milieu de la réalité sensible et elle arrive au point le plus bas du degré thermique : «Emma, dès le vestibule sent t tomber sur ses épaules, comme un linge humide, le froid du plâtre»<sup>12</sup>. Emma n'essaiera pas de rallumer la flamme lorsqu'elle se rendra compte que c'est en vain, mais ne trouve rien d'autre sinon le plaisir d'une souffrance acceptée; ce passage des sensations du plan sensible au plan matériel se convertit en langage. Ce sont les paroles de Homais qui en ombrent et détruisent l'équilibre sensoriel précaire de l'héroïne, c'est la parole de Starobinski, cette fois écrite, qui peut nous faire perdre la certitude d'avoir compris le message de Flaubert. Starobinski se plaît à mettre son lecteur dans l'embarras, comme pour le provoquer, pour l'entraîner dans le jeu critique. Flaubert reprend la métaphore thermique; le froid n'est plus ressenti par Emma, mais répandu par elle. Starobinski décèle dans la longue

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 94

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 94-95.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 98.

métaphore de Flaubert, lorsqu'Emma voit son amour s'éteindre, un autre dégradé thermique : Léon apparu sur le fond de la cheminée flambante du *Lion d'Or* disparaît dans l'esprit d'Emma comme un brasier qui s'éteint : «[...] Il y pétillait plus fort que, dans une tseppe de Russie, un feu de voyageurs abandonné sur la neige [...]. Cependant s'apaisèrent [...]. Mais comme l'ouragan soufflait toujours, et que la passion se consuma jusqu'aux cendres, et qu'aucun secours ne vînt, qu'aucun soleil ne parut, il fit de tous côtés nuit et elle demeura perdue dans un froid horrible qui la traversait»<sup>13</sup>. Starobinski reprend Flaubert immolant les bénéfices de la chaleur. Sur sa dernière entreprise auprès de Rodolphe, par temps de dégel, Emma est surprise par Binet, qui, à son tour, braconne dans la région. Celui-ci lui adresse une phrase qui dévoile sa vraie situation : «Il ne fait pas chaud, ça pique»<sup>14</sup>. Car c'est vraiment dans cette plate conversation que la métaphore thermique trouve sa meilleure place.

La chaleur de sa passion accable Emma lorsqu'elle reçoit la lettre de Rodolphe : «Les ardoises laissaient tomber d'aplomb une chaleur lourde qui lui serrait les tempes et l'étouffait...»<sup>15</sup>. La chaleur reviendra une seule fois avec Léon, personnage ayant une aura thermique évidente. Une dernière poussée de chaleur au niveau physique se produit le matin où Emma va à Rouen, lorsqu'Artémise doit retourner «pour Madame les charbons enfuis sous les cendres»<sup>16</sup>. À remarquer que c'est le même foyer près duquel Emma a connu Léon.

Avec la troisième partie, l'opposition froid/chaud et la chute dans le froid prennent toute leur importance. Starobinski observe que le froid apparaît aux retours. L'association avec la fin d'un itinéraire marque le sens de la dégradation calorique : «on va vers le froid»<sup>17</sup>. Même les noms, observe le critique, apportent la sensation de la gelée qui approche : c'est Hivert celui qui porte dans l'Hirondelle (ridicule symbole d'un inutile printemps) Emma se dirigeant vers sa déchéance. C'est dans l'Hirondelle que le froid atteint son apogée et se mêle étroitement et directement à l'état

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 135-136.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 283.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 214.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 269.

<sup>17</sup> J. Starobinski, *op.cit.*, p. 57.

d'âme : «Emma, ivre de tristesse, grelottait sous ses vêtements et se sentait de plus en plus froid aux pieds avec la mort dans l'âme»<sup>18</sup>.

C'est au froid aussi que sera lié cet autre personnage flaubertien, souvent ignoré dans la glose : l'aveugle. Starobinski considère ce personnage comme la réponse de Flaubert se moquant du réalisme, le niant et en même temps utilisant ses moyens. L'aveugle a une fonction prémonitoire, il est la voix du dehors, celle qui apparaît pendant l'agonie d'Emma et qui fonctionne comme un dernier lien entre l'ici et l'au-delà. Soulignant la manière quasi-ironique dont Flaubert manie son personnage, Starobinski s'ingénie à démontrer et en même temps à démonter une éventuelle intertextualité. Car Emma et Charles ne sont pas des Atrides, l'aveugle n'est pas Œdipe et la chanson qu'il chante lorsqu'Emma se meurt n'est qu'une chanson campagnarde. Cette chanson dont les paroles rappellent une des premières rencontres d'Emma et de Charles et qui se fait entendre au moment de la mort d'Emma, clôt un cycle. Mais ce n'est là qu'une mort entre autres, une déperdition qui n'a rien d'exemplaire.

Avec la mort, la chaleur du corps d'Emma fait place au froid. Starobinski remarque que dans la scène finale, le feu (dans sa figuration réelle) ne manque pas. Mais si la chaleur a été déplacée dans les vers «d'une petite chanson», la flamme est déplacée dans le registre rituel, «symbole des gloires célestes dont elle allait tout à l'heure être environnée»<sup>19</sup>. C'est avec cette analyse de phrase appartenant au style indirect libre que Starobinski clôt son étude des températures dans *Madame Bovary*, non sans remarquer que ce qui triomphe n'est ni la chaleur ni le froid, mais la tiédeur. C'est le régime tempéré qui régit le monde, l'existence collective après la mort de l'héroïne triomphe sous le signe de la «croix d'honneur» du pharmacien. Le cercle est bouclé, mais le jeu critique continue.

Starobinski semble pousser toujours plus loin les limites de l'interprétation dans un «mouvement de la lecture interrogative où le critique entreprend d'éclairer sa propre situation en interprétant, dans son éloignement et sa particularité un discours du passé vivant»<sup>20</sup>. Il veut voir dans le goût de l'encre qu'Emma a à la bouche un symbole du glissement dans le froid et dans la mort. Donc Emma mourra, le démontre Starobinski.

<sup>18</sup> G. Flaubert, *op. cit.*, p. 275.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 329.

<sup>20</sup> *La critique littéraire au XX<sup>e</sup> siècle*, p. 103.

à cause du liquide qui a assuré son existence : «Redoublement spectaculaire de l'intoxication : cette destinée, dévoyée par les maléfices de la lecture, s'échève comme si, en elle, se dénonçait aussi le maléfice de l'écriture»<sup>21</sup>

Cette conviction du critique (à nouveau transformé en généticien) est prise dans la correspondance de Flaubert, depuis un bon moment hantée pendant la rédaction de *Madame Bovary*, par la puissance du «liquide sombre» qui le fascine, cet encre-poison qui détruit celui qui s'en sert. Starobinski observe aussi, en citant un autre fragment de la partie finale du roman, que Flaubert veut insister davantage encore sur l'image de l'encre et c'est pour cela qu'il insère les détails macabres dans le récit de la toilette mortuaire : «Puis elles se penchèrent, pour lui mettre sa couronne. Il fallut soulever un peu sa tête et alors un flot de liquides noirs sortit, comme un vomissement, de la bouche»<sup>22</sup>.

La narration se conteste elle-même, tend vers l'antiroman. Flaubert observe l'irréalité de son héroïne mais il y croit : c'est une dénonciation de l'illusion de cette vie réelle. C'est cette irréalité et cette absurdité de l'existence (réelle ou fictive) que Flaubert cherche fuir à tout prix. Et la fuite est pour Starobinski ce recours à l'autodescription des sensations, à l'appréhension cénesthésique, comme seul domaine où la bêtise, les idées reçues, les lieux communs ne peuvent pas s'infiltrer.

«Analyser!

- Eh bien! reprit Homais, il faudrait en faire l'analyse? Car il savait qu'il faut dans les empoisonnements faire une analyse, et l'autre, qui ne comprenait pas, répondit :

- Ah, faites! faites! Sauvez-la...»<sup>23</sup>.

Fatuité et irréalité du monde romanesque démontrées par Flaubert, soutenues par Starobinski. Pourquoi? Pour dénoncer l'inutilité ultime de l'approche critique. Starobinski sait que chaque texte a mille usages, qu'on ne peut les présenter qu'en les déformant; il pourrait presque emprunter les paroles d'Eugène Ionesco : «[...] la critique a un seul but unique, détruire l'œuvre [...]. En réalité, une œuvre est irréductible. Une œuvre est justement ce qu'il en reste après ou malgré la sociologie, la psychanalyse, l'économie,

<sup>21</sup> J. Starobinski, *op. cit.*, p. 69.

<sup>22</sup> G. Flaubert, *op. cit.*, p. 335.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 322.

le système idéologico-politique, la philosophie, etc.»<sup>24</sup>.

Starobinski finit son essai en ironisant, en montrant l'inutilité de toute analyse ou explication de texte. La conclusion en est que la critique de la conscience reste la seule à pouvoir suivre l'itinéraire des sens. C'est donner d'un même coup un sens à la littérature, au monde et à nous-mêmes.

Ciprian CUCUIAT

---

<sup>24</sup> Eugène IONESCO, *Journal en miettes*. Paris, Gallimard, p. 75



## **LE REMÈDE DANS LE MAL.**

### CONJECTURE DU FIL DU DISCOURS

L'effort demandé au lecteur est de synthèse. A-t-on affaire à des miscellanées, tout simplement? Si nous nous attendons à saisir un fil rouge du discours, nous serons déconcertés car, de prime abord, nous n'en trouverons aucun. Chaque étude renferme son propre dessein, soigneusement poursuivi au long d'un chapitre. Mais une raison bien plus profonde les rassemble sous le titre générique d'*essai*. Nous allons remarquer ici comment les détails les plus insignifiants de chaque analyse vont converger, et donc recourir à une lecture à partir de l'isolé apparent à l'ensemble. Le livre est un aperçu phénoménologique et psychanalytique de l'âge des Lumières, c'est là le champ délicat où se déroulent les interviews de Jean Starobinski. Le siècle de la première grande rupture entre l'être et sa foi.

Le chemin de l'exégèse littéraire se montre abondamment battu pour le XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais *Le remède dans le mal* touche non seulement aux idées qui faisaient la philosophie et, en quelque sorte, la politique de l'époque, mais aussi aux consciences, aux impulsions, aux raisons secrètes qui en légitiment les entreprises, les actions, les grandes décisions. Il y aura deux partis avant 1789 : d'un côté les raisonneurs lucides, majoritaires, menant combat tambour battant, les représentants de l'*homme* par excellence, et de l'autre, les croyants qui tâcheront de préserver à tout prix la tradition chrétienne, les *hommes de Dieu*, ceux qui vont s'efforcer d'intérioriser leur sentiment. Parole et action, par-dessus tout, seront les apanages des gens et des milieux en mouvement, de ceux pour lesquels les transformations sociales sont inévitables et nécessaires, ainsi que de ceux qui, feignant de garder la tradition, et sous ce masque même, adoptent les formes cachées du libertinage et du faux. La somme des tendances est la somme des tourments, des jouissances factices, des évolutions

des consciences.

Un parcours intérieur semble se tracer comme une histoire naturelle dans *Le Remède dans le mal*. Les actants seront successivement la société dans son ensemble, avec les transformations spectaculaires de ses convenances, compromis et caprices, et quelques figures célèbres - des philosophes, forcément - qui en ont décidé le sort et ont levé la voix. L'auteur en a choisi trois, par *coups de sonde*, sans doute : Montesquieu, Voltaire, Rousseau. L'analyse suit les étapes de la méthode critique de Jean Starobinski. Aussi la stylistique sert-elle de point de départ, tandis que la psychanalyse en constitue le point d'appui. L'histoire, vue à travers les courants de pensée et d'action, à travers les tendances sociales, sera le cadre général. Voilà ce que c'est que *la relation critique*.

Le Hasard a bien voulu nous faire relire un beau recueil de contes appartenant au folklore de la forêt guinéenne, en même temps que le volume de Jean Starobinski. Aucune ressemblance entre les deux textes, naturellement. Toutefois, le canevas de ce morceau trouvera ingénument ses correspondances, en grandes lignes, dans l'architecture de l'essai et nous servira, avec la généreuse permission et l'humour de l'auteur, de plan de discussion. Ce conte, le voici : (insensiblement mais d'une manière que nous espérons évidente, il établira la cohérence des textes réunis dans *Le remède dans le mal*).

#### *Homme chasseur, femme ménagère*

*Un soir, un chasseur rendit une visite inopinée à sa promise dans son campement de culture.*

*Ravie mais embarrassée, la jeune femme, désireuse de bien accueillir son hôte, pensa en regardant un singe qui sautillait en face, dans un arbre : ah! si le bon Dieu voulait bien le faire tomber, cela ferait de la viande pour ma sauce et un plat pour mon invité!*

*Au même moment retentit un coup de fusil, et le singe, abattu, tomba à terre. C'était le chasseur qui avait tiré. Il tendit la proie à sa fiancée qui, toute heureuse, en prépara un bon dîner.*

*Peut-on décider lequel des deux partenaires y a le plus de mérite?*

Nous y découvrirons quatre personnages, en l'ordre de l'apparition : le chasseur, la belle promise, le singe sautillant et le bon Dieu. Ils ont tous la même importance et toute action serait suspendue si on se passait de l'un d'entre eux.

Le chasseur est celui qui introduit le développement des faits. Il entre en scène, dans un décor bien connu, intime : le campement de culture de sa promise. Il est, selon toute évidence, un habitué du lieu, mais il ne se trouve pourtant pas chez lui dans ces parages. Pour le moment, il n'est que visiteur. Par la suite, il deviendra le personnage extérieur, du dehors : le critique. Jean Strubinski explorant le siècle de *l'esprit*.

Les deux premiers chapitres du *Remède dans le mal*, tout en évoquant le cadre des mœurs et des mentalités qui précèdent l'année 1789, vont servir d'introduction. C'est l'entrée du *chasseur* dans l'espace vital de la *femme*. Il va entrer en contact avec la civilisation du «campement de culture» et les manifestations de cette civilisation (*Le mot civilisation* et *Sur la flatterie*). Par ses contradictions, par ses frivolités, cette période est remarquable. On s'acharne d'abord, dès le moment de l'entrée en scène du mot *civilisation*, qui imposera aux consciences un processus sinueux d'autoréflexion, à chercher partout et dans tous les sens une autorité civilisatrice, le contrepoint et le contrepoids de la *sauvagerie* des lois sociales et morales; puis, en réduisant le cadre et en rendant le concret de la civilisation de l'époque, on assistera aussi bien au spectacle de la libération de toute contrainte imposée aux mœurs, aux idées et au ton, qu'aux compromis de toute conduite naturelle et raisonnable et, en guise de réponse, au retour agressif : la satire. *L'indécence courtoise* (selon le mot de Jean Caïvet) était alors à la mode. Le *chasseur* va être tour à tour historien de la langue, historien des mentalités et sociologue de l'histoire.

La *jeune fiancée* est au coeur des préoccupations, des soucis de celui-ci, elle deviendra, symboliquement, et tout particulièrement, le Coeur : l'élément le plus important, puisque c'est la cible, la matière, le souffle, la vie même du *campement de culture*. Le *chasseur* amoureux vient la rencontrer, voulant passer son temps en sa compagnie. Elle serait l'être des choses, la manifestation de toutes les images, de toutes les idées, de toutes les émotions qui règnent au milieu d'une autre *forêt* que celle où le *chasseur* habite avec sa

famille et ses voisins villageois; elle vit dans un autre petit village, en plein milieu de l'abondante végétation de la forêt guinéenne. Soit au cœur de l'époque des Lumières. Il y a certainement des coutumes, des règles de conduite dans le territoire habité par la *femme*, qui seront nécessairement incarnés, ou du moins illustrés, exprimés, racontés par l'être agissant et représentatif de cet espace : elle-même.

Cette *femme ménagère*, dont les sentiments nous sont devenus familiers, sera un être triple, elle va parcourir dans le livre-essai trois âges différents. Elle vivra tour à tour à travers l'âge des *Lettres Persanes* de Montesquieu, l'âge du conte voltairien, et l'âge de la rêverie solitaire de Rousseau. Telles sont, pour styliser, les étapes de l'évolution de la pensée à l'époque, d'après Starobinski.

Chronologiquement, Montesquieu est la première grande figure du paradigme. Il donne la recette de l'indécence courtoise dans les *Lettres Persanes*, roman philosophique. Le rire met à nu les vices de ses contemporains, de ses «concitoyens», et accuse nettement les institutions. Les voyageurs étrangers, venus d'un autre monde, s'étonnent de ce qu'on peut tout tolérer. Mais les voyageurs étrangers ne seront que les Français, qui enlèvent ici leur masque et font leur autocritique, en mettant en pratique la satire annoncée dans le chapitre précédent. Ils désirent réunir actes et pensées afin de réussir à s'esquiver à la faillite de l'expérience du modèle tyrannique déjà vécu. Noblesse, roi, Église, le Pape même, ils sont tous, sans exception, visés; aucun n'excite la compassion du romancier. Longtemps on n'a pas pris au sérieux les considérations politiques (sur le régime républicain, qui serait le régime idéal) de Montesquieu. Les médisances qui font le sujet des lettres n'ont pas la consistance des idées philosophiques énoncées dans l'*Esprit des Lois* (que Rousseau définit : «L'explication du droit positif des gouvernements établis»). Mais c'est l'un des constats les plus audacieux, plus un aperçu complet et exact de la société qu'une critique des attitudes, des conduites et des moralités. Montesquieu pressent et illustre le danger qui menace la France et l'inévitable révolte.

La matière des contes de Voltaire concentre les raisonnements ultimes de celui-ci, regroupe toutes les idées d'une vie de philosophe de la société. Si Montesquieu présente la France d'avant la Révolution et définit les règles de la justice idéale, son successeur mènera une lutte obstinée pour faire triompher

ses raisons (ceci en dépit d'une image rigoureuse de la vie sociale, politique et religieuse du temps). Voltaire va plus loin que le témoignage et l'énumération, inventaire des préceptes à suivre. Ironique à son tour, dénonciateur, philosophe, il déterre l'arme offensive du solitaire; et il agit. Voilà donc le prototype créé par Voltaire et voilà son maître agir lui aussi en même temps. Starobinski observe le transfert d'autorité de l'ordre du monde sur la question du bonheur de l'homme. L'homme, un être à travers les civilisations au début du livre, devient, petit à petit, figure de premier plan. L'arrière-fond du jeu *civilisation-sauvage* reste au second plan. L'Ingénu, ou bien Voltaire lui-même, tourneront vers ce champ de bataille et accepteront le défi, le fusil à deux coups à la main. Si la paisible parole est morte, la solution contre les abus sera la violence. Malheur à ceux qui envisagent de l'utiliser, malheur à ceux qui vont la subir, mais *malheur sera bon à quelque chose!* Il s'agit des épreuves et des bienfaits d'une révolte. Starobinski commence cette fois-ci par l'analyse des mots, du style de l'écrivain. Pour lui, Voltaire détient un sens exquis de la langue, sa phrase est juste, nette, surprend éloquentement les mouvements de son esprit ricaneur et des images, qui reflètent d'une manière si pénétrante ses idées.

Le dernier élément du triptyque de Starobinski est Rousseau, son attitude, son influence. Sa pensée se lève contre celle des philosophes, elle proclame et défend la sensibilité. Le portrait se construit à l'intérieur de l'âme sensible. (Le parcours de Starobinski était : théorie de la civilisation de l'homme et mise en pratique dans le siècle des Lumières - le gros plan; ensuite, satire de cette société; l'homme au milieu de sa communauté, isolé et en proie aux avatars misérables de celle-ci et, comme conséquence immédiate, l'homme insurgé, prêt à combattre. Maintenant, l'homme sera vu par ses sentiments). Les démarches de Rousseau seront *le remède dans le mal*. Le mal, qu'il soit tyrannie, faux ou n'importe quel mal à l'humanité, est présenté par ceux qui pensent et font penser, les écrivains qui suivent ou devancent l'opinion publique. Montesquieu et Voltaire essayent, par leurs écrits, d'engager le régime à prendre l'initiative des réformes. Rousseau sera le renouveau de l'art, de l'harmonie du cœur. Son mot d'ordre : l'unité. L'unité que le génie peut rendre à l'homme par l'art et, parallèlement, l'unité que le légiférateur peut rendre à la société par l'approbation unanime de sa loi. Rassemblement des individus qui réside dans le perfectionnement de l'art d'abord et, en se débarrassant de la métaphore, dans le perfectionnement des

relations et des règles sociales qui dirigent les institutions et la collectivité. Seul l'état idéal peut renouer le bonheur du commencement du monde. Voltaire, l'accusateur, l'instigateur, l'indomptable militant, avait en lui un peu trop de frivolité, d'ironie, et d'irrévérence envers les dieux pour plaire à l'unanimité. Son «rire hideux» (Musset) était celui du sceptique qui ne prend au sérieux ni les architectes du Progrès, ni les vérités du catéchisme catholique. Une révolution qui détruirait les conventions avait besoin de passion pour soulever et enfler les doctrines subversives des philosophes. Rousseau, prophète de l'«instinctivisme», de la nature et de l'âme sensible, paraît être l'homéopathe dont parle Jean Starobinski.

Venant après *Exil, satire, tyrannie : les Lettres Persanes* et après *Le fusil à deux coups de Voltaire*, l'étude sur Rousseau sera la plus longue dans l'économie de l'essai, et la plus chère à l'auteur. Toutefois, aucun profil d'écrivain ne sera exhaustif. Parce que, s'il procède par coups de sonde en choisissant ses sujets, l'intérêt du critique se dirige vers l'ensemble des croyances, des idées et coutumes du décor des Lumières, vers la moralité, l'immoralité et l'amoralité des conduites, des voix, des terres. Il va «critiquer» ou «légitimer» *l'artifice* (dérivé du latin *artificium*, art, métier, ruse, de *ars*, art, et *facere*, faire, le mot signifie «ruse servant à tromper quelqu'un sur la nature réelle d'une chose; moyen habile et ingénieux souvent destiné à corriger la réalité» - *Larousse lexis*). Les passions, les emportements, et particulièrement le masque vont mystifier la réalité et influencer sur les entreprises politiques, philosophiques et littéraires du XVIII<sup>e</sup> siècle français, magnifique territoire à explorer pour un archéologue du conscient et de l'inconscient.

En revenant au petit conte qui nous a servi de guide fantaisiste au début, nous nous apercevons que Rousseau joue, en quelque sorte, le rôle de la *ménagère*. Comment le *chasseur* pourrait-il ne pas l'aimer? Cet amour est évident. L'*anima* de l'artiste, la paisible rêverie féminine, énergie aquatique, retrouve l'*anima* du critique rêveur. Le *chasseur* est manifestement épris de sa promise. Il rêve en même temps qu'elle, il vole à sa rencontre. Cependant, le côté purement analytique, masculin du critique, l'*animus* spéculatif, Starobinski l'affirme par l'objectivité et la pertinence des démarches concernant Montesquieu et Voltaire d'une part, et Rousseau même, de l'autre. Aptitudes intellectuelles spécifiquement masculines, justesse et rapidité du

jugement, capacités de concevoir et de prévoir, préalables nécessaires de toute action : voilà les qualités de l'habile *chasseur*.

Le rôle du *singe* est fondamental. A un examen attentif du texte, on se rend compte qu'il n'y a pas de rencontre, de contact physique entre les deux *amants* avant que le *chasseur* ne tende la proie à sa fiancée. S'ils vont déguster le bon dîner préparé par la femme, c'est grâce au coup de fusil du tireur. Décidément, ce qui les fait se retrouver est le *singe* qui sautille, le *singe-spectacle* que le *chasseur* saisit et emporte. Soit le texte écrit que Starobinski soumet à son analyse. Quant à Rousseau - pour prendre son exemple - il attendait impatient, soucieux de l'effet que ses écrits vont produire, et un peu embarrassé, le coup de feu de l'exégèse, tout comme la pauvre femme attend, un peu orgueilleusement, la confirmation de ses qualités de cuisinière. Le dîner élimine l'espace qui sépare les amoureux, ainsi que le temps qui sépare le fait commenté d'avec le commentaire.

Le *bon Dieu* n'est pas, comme on serait tenté de le croire, une puissance céleste qui connaît tout et qui détient le pouvoir prodigieux de faire tomber les *singes*. Mais si le *singe*, comme on a convenu, est l'aliment des âmes, la nourriture spirituelle, le *bon Dieu* sera le divin dans l'être humain, la conscience intellectuelle et rêveuse qui a la faculté de s'émerveiller d'y avoir goûté. Cédons une place importante pour les correspondances des consciences et remarquons que le *chasseur* et la fiancée apprécient bien leur nourriture. Ici, passionnée par son travail *culinaire*, l'attente de Rousseau, qui, lui, veut entendre l'opinion des goûteurs, prend la forme de la prière. Si Dieu n'est pas écarté, c'est pour la seule raison que le *singe* ne tombe pas purement et simplement dans les bras de la femme; la divinité reste présente, silencieuse. Le conte guinéen est un conte-devinette. Quel serait l'apport secret du *bon Dieu*? semble être la question du final. Eh bien, il nous semble qu'une conscience aurait préparé le plat-*singe*, et une autre tué le mammifère.

Le récit se termine dans les accords du bon dîner, l'*allegretto* heureux. Le campement de culture est de nouveau une image globale, perçue de l'extérieur, image panoramique. Une autre hypostase que celle du début. Une autre hypostase pour le peintre de l'artifice à l'âge des Lumières; toutes proportions gardées, certainement. Il convient ici de ne pas pousser l'imagination analogique jusqu'à superposer les deux dessins, mais d'en signaler toutefois la ressemblance extérieure. L'œil qui raconte cesse de dépeindre actes et personnages. Il se tient seulement à l'observation, il

constate, témoigne; des témoignages parmi d'autres, pour le critique, et non pas un point final; il va sonder le passé lointain des légendes et de quelques textes sacrés de certaines cultures, leur actualité et leur écho dans le présent. C'est, à l'époque, le stade dernier de leur devenir : *Fable et mythologie aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles et En guise d'épilogue* - «Je hais comme les portes d'Hadès». On sent la présence d'un pas suivant, on l'attend, de même que dans notre conte le repas ne semble pas être la fin de l'histoire. On se trouve au seuil d'un avenir. Tout attend et décrit les manifestations du pouvoir d'un nouveau Dieu : la raison. Un Dieu parmi d'autres...

(La dernière phrase du conte, l'interrogation, nous appartient. Au lecteur de décider qui a le plus de mérite. Après avoir écouté la devinette, un groupe de jeunes, qui constituait un auditoire *ad hoc*, a accordé aux deux amants des puissances identiques.)

Les études de Jean Starobinski comportent donc l'homogénéité dont l'auteur parlait au début du livre. Oui, les liens sont évidents entre les chapitres, il suffit d'une démonstration fort peu judicieuse pour le prouver, même sans viser le fond des choses. (La démarche de l'auteur étant suffisamment claire et profonde, il aurait apparu superflu de la suivre à notre tour. Au demeurant, nous aurions même pu nous passer de la nôtre.)

Rien à reprocher à Jean Starobinski à part, peut-être, parfois, la distance qu'il s'impose lui-même (plutôt à son insu) vis-à-vis du fait investigué. Sans doute, la critique traditionaliste et celle de l'entre-deux-guerres étaient-elles bien plus impressionnistes, mais elles laissaient la voie ouverte à l'émerveillement. On dispose maintenant de l'analyse précise effectuée par la critique contemporaine. Quand le seul regard qu'on peut avoir n'est qu'un regard glacial, ou presque glacial, il sera radicalement exact, intimement froid : c'est son unique virtualité. C'est la tendance qui fait l'éloge à l'intelligence de l'esprit, de l'*animus*. Jean Starobinski se situe quelque part entre les deux types d'exégèse littéraire. Apparemment, il tâche de poser, sur ce qu'il commente, un regard affectif. Il voudrait pouvoir être non seulement compréhensif, mais aussi chaleureux; avec les choses, les fragments, les hommes qu'il rencontre et qu'il aime. Mouvement continu et déchirant parfois. S'il a toujours réussi à être le critique moderne complet, l'autre, le critique-poète, cherche encore à certains moments le mot et l'expression justes.

Mais où donc est sa poésie? Existe-t-elle vraiment? Y a-t-il vraiment de la poésie dans le récit du récit? Nous, lecteur du livre critique de Jean Starobinski et qui cherchons la fantaisie dans la parole écrite, nous ne trouvons plus l'entrée dans le fabuleux littéraire. Mais nous rencontrons celui, enivrant, des civilisations et de l'histoire. Notre imagination veut lire son histoire comme elle le ferait avec un livre de contes.

Radu MĂRĂȘESCU



## «QUE SÇAY-JE SUR LE MASQUE?»

*Montaigne en mouvement* est le livre où Jean Starobinski fait éclater le topos du mot *masque*. Habituellement, on donne à ce mot une connotation uniquement négative, mais, à travers les *Essais*, l'idée de *masque* s'enrichit et acquiert une dimension générale, tout en devenant synonyme de la condition humaine.

La démarche critique commence, cependant, par le lieu commun du masque vu seulement comme une apparence, comme quelque chose d'extérieur à l'homme, comme un dehors trompeur toujours à condamner. Cela signifie embrasser le scepticisme du philosophe et rien de plus normal que de faire débiter son oeuvre par une citation du genre «La dissimulation est des plus notables qualitez de ce siècle...». Starobinski présente la prise de position de Montaigne en tant qu'homme de son siècle (n'oublions pas que celui-ci est le siècle de Shakespeare) : «Montaigne, en dénonçant le maléfice du paraître, est en accord avec l'esprit de l'époque : il exploite, selon le goût dominant, un grand lieu commun.»<sup>1</sup> Cette première étape ne fait que délimiter le «masque» du mot *masque*, c'est-à-dire présenter l'acception commune du terme, acception superficielle et conventionnelle par rapport au sens profond du mot.

Un deuxième moment, subreptice, induit cependant à la resémantisation du terme. Le masque représentait bel et bien quelque chose de statique, l'image figée, posée sur le visage de quelqu'un; on quitte cette vision pour une vision dynamique qui justifie le titre de l'oeuvre : le masque comme processus, comme devenir, sera défini par «la relation à autrui».

Puisque nous parlons de relation et de processus, nous devons retrouver les deux axes qui produisent le mouvement : l'espace et le temps. Leur appréhension part toujours d'un sens concret vers une interprétation symbolique.

---

<sup>1</sup> J. Starobinski, *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des idées», 1982, p. 13.

Ainsi l'espace exige-t-il un lieu «à distance du monde - un lieu d'où il [Montaigne] puisse se faire spectateur de la vie des hommes, et où il se sente libéré de tous les pièges»<sup>2</sup>. La clé d'un tel endroit sera la «librairie» dans la tour du château familial. Mais qui est ce «il» du texte cité? Qui est ce personnage qui crée cette distance réflexive : Montaigne ou Starobinski? Alors, de qui parle ce livre? D'un écrivain ou d'un critique? Est-ce le masque de Montaigne ou celui de Starobinski qu'on saisit à travers le texte?

Le temps qu'instaure le livre est, selon Starobinski, le temps qui reste à vivre à Montaigne. C'est, au fait, le temps que le critique passera avec l'écrivain parce que «durer [c'est l'oeuvre qui dure], c'est perpétuer le présent»<sup>3</sup>. On assiste à un subtil transfert de personnalité qui fait que l'écrivain vit par son oeuvre autant qu'il voyage avec le critique dont la mission sera de l'«actual-iser», de la faire vivre sur l'axe du présent. Pour un instant, nous avons l'impression que les deux êtres communiquent entre eux, et, par conséquent, le masque de l'un devient le masque de l'autre.

À cause de cela, notre lecture du livre de Starobinski ne sera plus linéaire parce qu'il subsistera toujours la tentation de se demander si les masques ne sont pas interchangeable au niveau des deux auteurs. La suite de notre démarche essayera de mettre en parallèle les deux hypostases.

Dans le sous-chapitre *La question de l'identité*, Starobinski décrit l'effort de Montaigne qui «commençant par penser l'identité comme constance, stabilité à soi-même, reconnaît qu'il ne peut atteindre ce qu'il a d'abord visé, mais reste assez fidèle à l'appel de l'identité pour chercher à lui donner un autre contenu, une autre signification»<sup>4</sup>. La fin de cette phrase peut nous suggérer l'effort de resémantiser le mot *masque-identité*, tandis que le début nous fait penser au cheminement du critique afin de donner sens et forme. La profession de foi de Montaigne : «c'est moy que je peins». «je suis moy-mesmes la matière de mon livre» peut être lue comme la confession médiée de Starobinski sur ses propres obsessions et désirs.

Pour ne pas être accusé d'exagération, étayons notre idée par une citation - la profession de foi avouée par Starobinski «L'essai davantage encore, sera la mise en oeuvre d'un nouveau type d'identification - sympathie toute mentale, compréhension des grandes âmes du passé, admiration

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 326.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 27.

raisonnée des modèles de vertu»<sup>5</sup>. C'est, peut-être, la déclaration du besoin d'un ami spirituel comme l'avait été, autrefois, La Boétie pour Montaigne.

La hantise de la mort, générée par la perte du père et de l'ami, détermine l'écrivain humaniste à envisager la perspective du suicide. Selon l'interprétation starobinskienne, dans une première phase, l'heure de la mort volontaire est «le miroir véridique, où pour la première et la dernière fois, l'être s'atteint lui-même»<sup>6</sup>. Mais, au lieu de démasquer, il se peut bien qu'il y ait un «chef-d'oeuvre d'artifice»<sup>7</sup> et ce qui intéresse Montaigne est loin de cela «Je ne peints pas l'estre. Je peints le passage», autrement dit, le *mouvement*, et l'on revient au titre.

Nous avons déjà affirmé que le concept de *masque* a une base dynamique et Starobinski a l'intuition d'un jeu de construction-déconstruction dans la pensée de l'écrivain. Si, au début, Montaigne s'insurge contre les apparences qui cachent l'essence de l'être et transforment le monde dans un théâtre à masques, son scepticisme proclame, ensuite, le retour aux apparences. Il y a une «réconciliation avec l'inévitable apparence du monde, reconnaissance de la nécessité d'un recours à la forme esthétique, donc à l'artifice et au fond, pour accéder à l'identité personnelle»<sup>8</sup>. Le refus, la négation des premières données représente un voyage intérieur que mènent ensemble les deux auteurs, l'esthétique, l'oeuvre devenant pour Starobinski le moyen de se connaître lui-même, où, plutôt, dans le système des concepts employés, de révéler ses masques à lui. Ce voyage intérieur, qui va du particulier au général, «permet de revenir au particulier et le revoir sous un autre jour»<sup>9</sup>. S'il n'y avait qu'une seule figure, le mouvement ne serait pas possible, ce sont les masques qui facilitent la dynamique.

Starobinski fait traverser au terme de *masque* des zones inhabituelles pour une analyse critique traditionnelle afin d'élargir au maximum ce concept, ce qui explique le titre du chapitre *Le moment du corps*. Esprit de la Renaissance, Montaigne essaie de retrouver l'humanité même au niveau somatique et on se demande s'il n'y a pas, ici encore, la hantise du masque. Ce terme ajouterait à ses anciennes significations également le sens de *skeletons* :

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 128.

«Je m'estalle entier : c'est un *skeletos* où, d'une veuë, les veines, les muscles, les tendons paroissent, chaque pièce en son siège. Ce sont mes gestes que j'escriis, c'est moy, c'est mon essence». Mais partir à la recherche de son essence à travers les fonctions du corps est aussi difficile que de trouver le vrai visage derrière des masques qui le font toujours reculer. Pour le critique, l'air, le boire, le manger, la douleur et la volupté évoqués par Montaigne ne sont que des métaphores textuelles qui «met[tent] sur pied d'égalité l'écoulement de la vie et l'écoulement du texte : c'est le corps même de l'individu qui se dissipe et se disperse, en se vidant des substances qu'il a "digérées" et "cuites"»<sup>10</sup>. La justification d'un tel intérêt peut se trouver dans la nécessité de récupérer un domaine, un visage-masque de l'existence qu'on oublie de prendre en considération le plus souvent, bien qu'il soit à la base de notre être : le biologique. La «relation à autrui» fait naître un nouveau parallèle : tandis que la vie de Montaigne s'écoule en même temps que l'écriture du livre, Starobinski fait s'écouler et Montaigne et son livre, tout en supportant en lui-même cet écoulement irrévocable du temps. Il y a, donc, une expérience commune et cet «autrui» a toujours la tendance de devenir «moy» en vertu de ce même concept du mouvement.

Le double regard de Montaigne et de Starobinski qui se portait sur l'*ars moriendi*, analyse aussi l'*ars vivendi* et le critique considère que «c'est Thanatos qui libère la possibilité de laisser parler éros»<sup>11</sup>. Il présente l'amour comme une autre isotopie du masque. Le masque sous lequel ce sentiment est présenté est la parole, la poésie : «l'amour c'est le langage caché [masque] [...] Seule l'oeuvre de langage peut manifester l'imaginaire, figurer la part de fiction qui donnent à l'amour tout son pris.»<sup>12</sup> Chez Montaigne c'est la culture qui interpose son voile, le masque, entre le désir et sa satisfaction, mais cette distanciation qui s'est créée ne fait que réhabiliter l'apparence puisqu'elle est la seule forme pour entr'voir l'essence de l'amour. *Mutatis mutandis*, n'est-ce pas l'oeuvre, sous sa forme extérieure, la seule modalité d'entrer en contact avec le critique?

Le livre peut être le lieu de l'unité, mais «un ouvrage qui sera toujours honteux de sa part d'artifice»<sup>13</sup>. Il aura la nostalgie orphique et narcissique de

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 219.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 228.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 229.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 265.

ne pas saisir l'image intégrale. Est-ce que le critique ne masque pas ici son regret de ne pas s'appropriier la totalité du Livre? Toutefois, c'est le principe de l'insuffisance qui donne le caractère interminable du livre. Starobinski semble retracer son propre chemin «le livre est le seul dépassement des apparences trompeuses. Mais quand l'esprit se trouve renvoyé au monde phénoménal [...], quand il découvre [...] que la sagesse est de se laisser porter par le mouvement universel, alors il s'aperçoit que [...] l'ouvrage pêche par excès d'unité [...] On n'a pu rejoindre l'être. Peut-on mieux rejoindre les apparences? À chaque fois, une puissance adverse fait obstacle. Mais il faut bien, à la longue, se réconcilier avec la puissance adverse, sans cesser de la combattre - et en faire le partenaire grâce à qui nous connaissons notre force en connaissant notre limite.»<sup>14</sup>

*Les impedimenta* du masque deviennent nécessité pour cette façon d'atteindre l'essence. Le mouvement dans l'être facilite les multiplications des dimensions de l'être qui devient espace, étendue, risquant même de perdre ses limites. Mais l'oeuvre comme voyage intérieur tend à nier les distances créées. Starobinski affirme : «Se rouler en soi-même est pour Montaigne la forme la plus intense et la plus complète de l'action, mais le corps tout entier y est à la fois agent, instrument, lieu et finalité.»<sup>15</sup> Or, cet épanouissement de l'être, ce plaisir du jeu dont parle tant la critique du XXème siècle retrouve sa première définition dans les paroles mêmes de Montaigne : «chaque pièce, chaque moment fait son jeu... Et nous, et notre jugement, et toutes choses mortelles vont coulant et roulant sans cesse. Ainsi il ne se peut établir rien de certain de l'un à l'autre, et le jugeant et le jugé estans en continuelle mutation et branle.»

Avec Montaigne, l'on passe d'une vision ontologique à une vision esthétique, la seule possible lorsque nous avons perdu l'être essentiel en faveur d'un être relatif et phénoménal, complexe et problématique. Le masque devient pour ce personnage des époques des rois un mode de vivre : il se reconnaît comme fait de nature et de coutume : «En ce qu'il a de superficiel, le masque assure, à son degré minimal et suffisant, la participation aux fonctions prévues par l'institution ou par le "discours" social; mais, précisément en restant superficiel, il garantit l'intégrité persistante du moi intérieur, il prévient la dérisoire identification de l'individu et du rôle social temporaire qu'il a

---

<sup>14</sup> Idem.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 271.

accepté d'assumer.»<sup>16</sup> Mais quand *persona* est devenue personne, la conscience n'a pu récupérer et réintégrer ce «se donner à autrui» à «se donner à soy».

Si pour Montaigne, la seule science possible consiste à s'entendre en soi-même, à se connaître, en un présent où la leçon des livres d'autrefois peut, certes, survivre, mais dans la mesure où, ayant été assimilée, incorporée, actualisée, elle devient synchrone au rythme de notre souffle, au tracé de notre écriture, l'âge moderne a besoin d'un «masque», d'une nouvelle interprétation pour faire sienne l'expérience littéraire du passé. Le prestige des sources antiques, des valeurs déjà reconnues, faisait le prix du livre à l'époque. La pensée moderne récupère des *Essais* de Montaigne surtout la littérature comme «témoin d'une "expérience intérieure" d'une puissance de l'imagination et du sentiment sur quoi le savoir objectif n'a pas prise; elle est le domaine réservé où l'évidence du sentiment et de la perception a le droit de prévaloir comme vérité "personnelle"»<sup>17</sup>.

Chaque ouvrage critique donne l'impression de dévoiler l'oeuvre littéraire, mais, suivant la définition starobinskienne, le critique ne dévoile, en fait, que sa «vérité personnelle». Le domaine critique devient l'espace des masques qui ne cessent de se multiplier pour enrichir le sens de l'Oeuvre. Or chaque masque vit son drame parce que sa condition est de passage, éphémère comme la condition humaine. Sans doute, le dernier masque que nous essayerons sera celui de la mort; mais il y a encore un masque qui vient après : c'est le masque que la postérité va nous prêter. Il est, peut-être, le plus vrai, parce qu'il est la forme qui nous survit, qui échappe à l'annihilation. De cette façon, le besoin esthétique - celui d'écrire un livre - devient besoin ontologique, existentiel.

Simona FURDUI

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 317.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 349.

## DE MELANCHOLIA

... *That in black ink my love may still shine bright.*

William Shakespeare

*Melancolie, nostalgie, ironie*<sup>1</sup> n'est pas un recueil hasardeux d'essais, souvent scientifiques plutôt que littéraires, mais une quintessence, celle du destin des «enfants de Saturne». Ce que nous proposons est une lecture libre et à rebours, de la fin vers le commencement du livre.

Au début il y eut le corps. Et l'homme s'en aperçut. Il en eut la sensation concrète : tout comme le nouveau-né détache les membres de son corps du reste de son expérience pour prendre ainsi conscience de son être et de l'altérité. Les scientifiques décidèrent d'appeler cénesthésie cette impression globale résultant de l'ensemble des sensations internes qui font sentir son corps vivant. Mais on a dû attendre Freud qui, en véritable constructeur du nouveau paradigme épistémologique, puisse nous dire que le corps, avec les informations cénesthésiques qu'il fournit, n'est pas la cause mais *le théâtre* de certains dérèglements psychiques. Il ne reste pas moins vrai que l'enchevêtrement des données sensorielles et psychiques déterminent parfois un retour maladif sur soi, sur la certitude de son corps. L'exemple le plus célèbre reste, sans aucun doute, Narcisse, mais aujourd'hui trop nombreux sont devenus ses semblables. La raison en est tout à fait claire pour Jean Starobinski : il s'agit de compenser l'invasion des objets dont la technicité croissante réprime les verbes *sentir* et *se sentir*.

Répudié ou pas, par le royaume de son enfance, tout un chacun subit un moment où il se sent exilé. La nostalgie restera une maladie tant qu'il y aura des âmes errantes. Il n'est pas obligatoire d'être un mélancolique pour éprouver la distance, celle qui sépare le pays où l'esprit a pris contour et le

---

<sup>1</sup> J. Starobinski, *Melancolie, nostalgie, ironie*, trad. A. Martin, București, Meridiane, 1993.

pays d'une nouvelle demeure, comme une croix à porter. C'est parce qu'il n'y a jamais de véritable retour. Et s'il est vrai qu'on éprouve la nostalgie non par rapport à des lieux et des personnes autrefois familières, mais par rapport à l'état d'âme que ces lieux et ces personnes nous procuraient, tout revient à dire le regret du temps perdu. L'aspiration vers le paradis perdu, la déploraison de l'Âge d'Or sera à jamais inscrite dans les gènes de l'espèce humaine et Adam fut, assurément, le premier nostalgique. Il est tout aussi vrai qu'une existence déchirée est insupportable et qu'elle devra se résoudre d'une manière ou d'une autre.

Personne n'a mis en page mieux que Baudelaire le dédoublement de l'esprit réflexif, le Je-miroir, la psyché simultanément *plaie et couteau*. Mais cette volupté dans le mal qui est le propre de la mélancolie doit trouver une alternative. L'ironie en est une pour certains, chez Baudelaire elle n'est que perversité amère qui ne guérit point mais raffine le spleen. La restauration de la *commedia dell'arte* dans l'oeuvre de Carlo Gozzi ou dans la *Princesse Brambilla* de E.T.A. Hoffmann est, selon Starobinski, une victoire du rire déchaîné et grotesque sur la mélancolie. La fonction initiatique de l'ironie comprise comme force de se confronter à son propre ridicule est pleinement démontrée. La loi à appliquer est tout à fait simple : en ajoutant au désordre un désordre supplémentaire il en résulte un nouvel ordre. Le prince mélancolique est guéri aussitôt que l'ironie opère le renversement de la réalité en son contraire : «Ironia vine și împinge vraja spre un exces eliberator : reflectarea în oglindă se inversează, începe să schimonosească : gîndirea se distanțează de ea înșăși, conștiința se desprinde de imaginea ei; Narcis este dezlegat, eliberat de fascinația muritoare. Căci propriul lui chip i se înfățișează ca "obiect ridicol"»<sup>2</sup>. Aller plus loin c'est dire avec Kierkegaard que cette guérison n'est qu'illusoire puisque mélancolie et ironie appartiennent au même niveau, l'esthétique. Un saut qualitatif est nécessaire car «le monde, détruit par l'ironie, ne redevient pas habitable». Qu'est-ce qui reste après l'ironie? La foi en Dieu; question d'option.

Mais nos ancêtres essayaient d'échapper à la mélancolie à l'aide des remèdes beaucoup plus concrets. Et si des quatre humeurs la bile noire était la moins définissable, cela n'a fait qu'enflammer les imaginations. De Démocrite, Hildegarde de Bingen ou Constantin l'Africain, à travers la prolifération des thérapies lors de la Renaissance et jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, on ne se lasse pas de

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 126.

donner des recettes contre les effets de l'atrabile. Ce n'est qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle finissant que la mélancolie nerveuse semble prendre la relève de la mélancolie humorale.

Jules Cotard s'emploie, en 1880, à définir «le délire des négations» comme symptôme de la mélancolie anxieuse et n'hésite pas à rapprocher l'idée de l'immortalité qui hante ses malades du mythe du Juif errant. Voilà donc la deuxième résolution du déchirement mélancolique, s'y laisser aller. On est éternellement parce qu'on n'est plus. Le verbe être est conjugué au mode apocalyptique dans l'attente désespérée d'une fin qui se refuse. La mort impossible est chargée du poids double de la punition et de la récompense. Ahasverus fut damné à attendre le retour christique, mais en même temps il reçut l'immortalité qui, depuis les premiers temps, fut le rêve le plus convoité par l'homme. L'errance mythique, ressentie comme angoisse ou acceptation résignée, nous apparaît sous trois formes : légende, maladie psychique, oeuvre littéraire (Kafka, *Le chasseur Gracchus*). La conclusion de Jean Starobinski s'impose : il s'agit d'un archétype constitutif à la psyché humaine, d'une virtualité de l'imaginaire collectif actualisable dans un contexte approprié.

Aux prises avec la mélancolie, nous avons vu qu'on peut la combattre et qu'on peut s'y laisser submerger. Mais l'homme trouve toujours des solutions médiatrices; il faut apprendre à vivre avec. La mélancolie, ce mal qui n'est pas sans délices, peut être sublimée. Depuis toujours l'âme encline à l'humeur noire et maussade a été l'âme artiste qui, se laissant enraîner par le spleen, a su donner forme, rythme et couleur à son déchirement. La métamorphose est évidente, «l'encre noir de la mélancolie» donne substance à la métaphore starobinskienne. Piégé dans le labyrinthe de ses sentiments adverses, «o închisoare în care rătăcești; o recludiune pribeagă»<sup>3</sup>, le poète ne peut pas trouver d'issue mais il peut se sauver par l'écriture. «O mină sigură duce la perfecțiune acest poem ce exprimă imperfectiunea poeziei melancolice, iar neputința de a scrie e depășită de însăși opera care o declară. Va fi fiind ea scrisă, cu o altă cerneală? Sau poate că cerneala melancoliei, ajutată de opacitate și de tenebre ajunge să cucerească o miraculoasă putere de sclipire și de strălucire?»<sup>4</sup> La bile noire devenue encre, les mots que l'encre mélancolique nourrit dessinent un miroir magique où l'on voit la beauté des

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 15.

âmes errantes, la force de l'esprit humain.

S'il «faut imaginer Sisyphe heureux», il faut imaginer Ahasverus poète, chacun de ses pas laissant derrière au lieu du moule de son pied un vers. Et le poème ainsi composé ne sera autre que l'épopée de l'argile qui, après avoir reçu le souffle de vie, a senti son corps, l'a regardé et, déchiré entre rire et larmes, a commencé à écrire...

Izabella BADIU

# INDÉFINIMENT ACTUEL VOLTAIRE

*«... tandis que l'ironie de Voltaire nous donne l'impression de dominer le monde et d'en disposer à sa guise, - sa passion, sa frénésie inquiète se laissent emporter et nous emportent avec elles. Ainsi va le monde, dit la conscience ironique, - libre, joueuse et dégagée. Ainsi allons-nous, car nous sommes au monde, et la conscience ironique elle-même n'échappe pas au cours du monde.»*

Jean Starobinski, *Le remède dans le mal*



## VOLTAIRE EUROPÉEN

Le grand tour de l'Europe que les jeunes nobles du XVIII<sup>e</sup> siècle effectuaient pour achever leur éducation contenait aussi une visite à Ferney, où, un pied en Suisse et l'autre en France, s'était établi celui qui, de ce petit canton, attirait les regards de l'Europe cultivée.

L'Europe était le champ d'action privilégié de Voltaire, bien qu'il parcourût, par ses personnages, des territoires plus éloignés : l'Orient (Zadig), l'Amérique du Sud (Candide), l'Inde, la Russie (la Princesse de Babylone), la Chine (l'Orphelin de la Chine), Jérusalem (Zaïre), le Pérou (Alzire), la Mecque (Mahomet), le tour du monde (Scarmentado), l'espace interplanétaire (Micromégas). Ses expériences directes se limitent aux Pays-Bas (comme secrétaire d'ambassade à 19 ans), à l'Angleterre (en exil entre 1726 et 1729), à l'Italie (en séjours fréquents après 1745), à la Prusse (comme invité, entre 1750 et 1753, du roi Frédéric II), à la Suisse (entre 1755 et 1778). Indésirable en France, après 1754, il déclare : «J'appartiens à l'Europe, si je n'appartiens pas à Paris». Il ne reviendra dans sa ville natale que pour y mourir, en 1778, après une brève apothéose, que la participation de Benjamin Franklin élevait à des dimensions mondiales. Il pouvait, donc, se définir comme européen.

En Angleterre, il «apprend à penser» et devient anglophile. Il s'évertue à maîtriser la langue, découvre le théâtre de Shakespeare, fréquente des philosophes, des écrivains, des hommes politiques et d'affaires, publie des essais en anglais. D'ailleurs, il continuera à correspondre en anglais et en italien. Au siècle de l'*Europe française*, il écrit dans un autre idiome que le sien. *J'étais devenu anglais à Londres*. Il rédige en anglais (*Letters Concerning the English Nation*, 1733) ses *Lettres philosophiques* (ou *anglaises*), véritable manifeste des Lumières, et ajoute à la version française la célèbre lettre 25, l'«anti-Pascal», où il oppose à l'obsession de la grâce l'instinct du bonheur terrestre. L'intérêt pour la science, la littérature, les sectes religieuses, la forme de gouvernement, le «défi anglais» opposé à la société

française conservatrice révélait un esprit ouvert à d'autres composantes européennes, où la vieille hégémonie française était menacée; c'était avertir son pays et, en même temps, s'assumer les modalités de la civilisation occidentale.

Malgré sa «peau de caméléon», Voltaire n'est pas prussien en Prusse. D'ailleurs, on ne le lui demande pas. À la cour de Potsdam, on imite Versailles et l'on parle français. Il ne doit donc pas se familiariser avec l'allemand, bon «pour les soldats et les chevaux». Frédéric II se croyait écrivain français. L'Académie de Berlin propose comme sujet de concours en 1784 : *Qu'est-ce qui fait de la langue française la langue universelle de l'Europe?*, et le *Discours sur l'universalité de la langue française* d'Antoine Rivarol est primé. En Angleterre, Voltaire s'était réfugié comme exilé. En Prusse, il est invité comme symbole de la culture et du bon goût, pour que sa présence donne de l'éclat à un pays que le «Salomon du Nord» - qui se prenait pour Marc-Aurèle, c'est-à-dire Frédéric II - avait élevé au rang de grande puissance. La décoration, le titre de chambellan entraient dans une stratégie de séduction. Le séjour de Voltaire à Berlin est un échec, à cause des malentendus et des intrigues, mais ses rapports avec la Prusse se situent au-delà des incompatibilités de tempérament ou des souvenirs désagréables sur les résidences royales avec «prodigieusement de baïonnettes», où la liberté d'esprit des dîners ne pouvait pas cacher la rigidité pesante.

Il n'est pas sans importance que Voltaire ait connu des capitales étrangères, qu'il ait vécu au bord du lac de Genève (il signe parfois «le vieux Suisse Voltaire»), en territoire suisse, où les pasteurs protestants disposaient d'une influence plus grande que les prêtres catholiques en France. Vers 1755, aux Délices, près de Genève, il a même l'illusion que le protestantisme des pasteurs genevois, libéral et assez détaché des dogmes, pourrait l'aider à fonder une secte philosophique d'esprit déiste. Pour les attirer, il exhorte d'Alembert à les présenter dans l'*Encyclopédie* de Diderot comme étant d'un «socinianisme parfait» (il avait admiré les sociniens tolérants d'Angleterre). Mais pourquoi une ville admirable comme Genève, avec des pasteurs «presque déistes» n'a-t-elle pas un théâtre qui pourrait jouer ses pièces? L'article *Genève* de d'Alembert suscite des protestations unanimes, et Voltaire est profondément déçu de cet échec. Jean-Jacques Rousseau, «citoyen de Genève», répond largement, dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758), en défendant les pasteurs accusés d'hérésie : il dénonce l'immoralité de

la comédie et combat le projet de la fondation d'un théâtre à Genève. La réplique de Rousseau déclenche la longue adversité des deux penseurs.

Dans l'article *Géographie* des *Questions sur l'Encyclopédie*, Voltaire insiste sur l'importance du contact direct, car «il est bien difficile en géographie comme en morale de connaître le monde sans sortir de chez soi». Il connaît les pays européens non seulement *de visu*, mais aussi par d'autres formes, surtout par les relations humaines et les lectures. Il a besoin d'«antennes» hors de France pour faire imprimer (en Suisse, en Hollande, en Angleterre, en Prusse) et diffuser ses oeuvres (la *librairie* en France, c'est-à-dire le commerce du livre, était soumis à la censure, sous la forme du *privilege* d'édition). Il pense ses affaires à l'échelle européenne. Il a l'habitude de dire que les banquiers n'ont pas de patrie. Il obtient des bénéfices substantiels du négoce vers l'Amérique; à Ferney, il encourage les manufactures de bas et de montres. Pour réhabiliter les victimes des procès injustes en France, il met en alerte l'opinion publique européenne. Dans l'affaire Calas, le protestant toulousain condamné à mort et exécuté après avoir été accusé à tort de l'assassinat de son fils, il écrit *Traité sur la tolérance* (1763) et *Dictionnaire philosophique portatif* (1764), instruments de propagande largement diffusés. Pour défendre les Sirven, il demande et obtient l'appui financier des rois de Prusse, de Russie, de Pologne, de Danemark et gagne l'action judiciaire en 1771.

L'intérêt pour l'Italie et ses habitants se manifeste dans sa correspondance vers le milieu de 1745. Jusque d'alors sa curiosité pour l'Italie avait été exclusivement littéraire. Après 1746, ses séjours italiens sont fréquents, comme ses écrits, adressés, en italien ou en français, à des personnalités littéraires, scientifiques, politiques, religieuses, même au pape Benoît XIV. On traduit en italien son *Poème de Fontenoy* et *Éléments de la philosophie de Newton*, on l'élit membre de quelques académies italiennes. Il se déclare profondément épris de l'Italie et de sa langue. Mais la connaissance de l'italien, du latin et du grec lui fait prendre la défense du français, lorsque le professeur Deodati de Tovazzi lui envoie une *Dissertation sur l'excellence de l'italien*.

Pour Voltaire, l'Europe est une réalité vivante et non une construction spirituelle élaborée à partir de données géographiques plus ou moins bien délimitées. L'«aubergiste de l'Europe» (comme il se disait) correspond avec

des personnalités politiques et culturelles de presque tous les pays civilisés. Il porte en lui les *images affectives* des divers pays européens. Sa pensée a une orientation anglaise. La «présence allemande» lui fait attribuer ironiquement à un «Dr. Ralph» la paternité de son conte philosophique *Candide*, «traduit de l'allemand», qui se moque du baron westphalien Thunder-ten-Tronckh et des élucubrations du philosophe leibnizien Pangloss. Frédéric II de Prusse cristallise - et déçoit - son utopie sur le «despotisme éclairé». Il est attiré quelque temps par le «miracle russe», par la personnalité singulière de Pierre le Grand, ce «barbare qui a créé des hommes», fondé des îles et forcé son empire à entrer en Europe. Il flatte Catherine II, qu'il appelle la «Sémiramis du Nord», et la loue pour ses réformes faites dans un esprit de «justice et d'humanité». Il se laisse «attraper comme un sot» par les préjugés et croit, après le premier dénombrement de la Pologne, en 1772, que les troupes russes ont occupé le territoire *sarmate* pour y instaurer la tolérance. Mais, le plus souvent, il est un témoin lucide de son temps, émet des raisonnements clairvoyants, est *branché* à l'actualité, attentif aux jeux des forces alliées ou ennemies. De son refuge suisse, il s'informe sur les horreurs de la guerre de sept ans, pèse les chances de paix. Il est même chargé à deux reprises de missions diplomatiques officieuses auprès du roi prussien. Il tente de promouvoir un dialogue indirect entre Versailles et la partie adverse, en l'espoir, échoué, d'attirer Frédéric II dans l'alliance française et de hâter ainsi la fin des hostilités. Il évalue aussi la politique européenne du siècle comme historien de Charles XII de Suède, de Pierre le Grand, de Louis XIV et de Louis XV, comme auteur de l'*Essai sur les mœurs*, ample bilan sur le passé, vaste incursion dans l'Islam, l'Inde, la Chine, les Amériques, panorama de mentalités, d'arts, de techniques. Sa science européenne s'intègre à sa vision du monde. Dans son article *Patrie*, il note : «Il est triste que souvent pour être bon patriote, on soit l'ennemi du reste des hommes». Et, au nom du «patriotisme européen», il soutient l'offensive anti-ottomane et philhellénique.

L'Europe ne se réduit pas pour lui à une mosaïque d'oppositions irréconciliables, suggérée par les cartes qui dessinent les souverainetés ou les lignes de domination religieuse. L'Europe lui paraît une région privilégiée, les Européens étant liés entre eux et représentant l'une des chances de l'humanité. C'est pourquoi, Voltaire ne se sent pas limité ou frustré dans le monde occidental. D'abord, parce qu'il croit à la permanence de la nature humaine, dont «le fond est partout le même», ce qui lui fait parfois confondre la «loi

naturelle» de Dieu dans les âmes avec la façon de penser d'un homme du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ensuite, parce que, selon lui, les multiplicités apparentes se réduisent à des structures fixes, et les hiérarchies se reproduisent dans toutes les sociétés. L'Europe lui semble la mieux placée sur l'échiquier mondial. Son histoire est emblématique de celle de l'humanité entière : elle a progressé à travers circonscriptions, superstitions, errements, massacres, conspirations, ravages et désastres; elle a dépassé la barbarie, les flagelles, la «fureur dogmatique», «les crises, les folies, les malheurs» et est devenue non «le meilleur des mondes possibles», mais un ensemble de pays où l'espoir de vie s'accroît, les techniques se sont développées, les arts ont fleuri, malgré les déchirements internes et les guerres dévastatrices. Dans son *Essai sur les mœurs*, Voltaire passe en revue les activités économiques, les structures sociales, les valeurs culturelles non-spectaculaires, mais plus significatives que l'histoire des dynasties ou des batailles. Sur tous ces plans, l'Européen turbulent, souvent cupide, travaille, fait du commerce et des conquêtes, s'éloigne de plus en plus de l'«état de nature», que Voltaire refuse d'idéaliser, à la différence de Rousseau. Ce sentiment est partagé au XVIII<sup>e</sup> siècle. Le chevalier de Jaucourt, le collaborateur le plus fécond de l'*Encyclopédie*, déclare : «Il importe peu que l'Europe soit la plus petite partie du monde par l'étendue de son terrain», puisqu'elle est la plus «considérable» par son activité. Aux sociétés figées, Voltaire oppose le dynamisme de l'Europe, où les gens savent, comme Candide, «cultiver (leur) jardin». Montesquieu appréciait, lui aussi, au plus haut degré, l'utilité sociale de l'individu.

Voltaire est, pourtant, conscient des limites de la civilisation européenne. La barbarie peut y apparaître à tout moment. En France, Calas et le chevalier de la Barre, victimes du fanatisme religieux et de l'intolérance, sont, le premier, écartelé sur la roue, le second, brûlé au bûcher. Voltaire oppose aux antagonismes européens la notion de balance, c'est-à-dire une modalité de neutraliser les forces en conflit. Il n'est pas un constructeur de l'Europe. Le *Projet pour rendre la paix perpétuelle en Europe* de l'abbé de Saint-Pierre lui paraît la «rêverie d'un homme de bien». Mais il se sent appartenir à une communauté qui a hérité d'un passé commun et qui peut compter sur un avenir commun. Gouvernée par des «principes d'humanité qui ne se trouvent pas dans les autres parties du monde», par des lois communes et des liens multiples, caractérisée par un potentiel économique et culturel développé, l'«Europe chrétienne» peut être regardée comme une «espèce de

grande république partagée en plusieurs États, les uns monarchiques, les autres mixtes. ceux-ci aristocratiques, ceux-là populaires, mais tous correspondants les uns avec les autres».

Cette Europe voltairienne d'avant la constitution des nationalités, construite sur l'opposition entre le nord tolérant et le sud encore dominé par le fanatisme religieux, vit dans un équilibre précaire, fragile. Son eurocentrisme a, paradoxalement, une vocation universelle, dans la mesure où il défend les valeurs de toute l'humanité. Voltaire ne rêve pas à la meilleure Europe possible, mais affirme que celle qui lui est contemporaine est, dans son ensemble, «très supérieure à tout l'Empire romain», bien que les États qui la composent ne puissent pas rivaliser avec la Rome antique. Voltaire croit à la solidarité organique des peuples européens liés entre eux comme autrefois les Grecs anciens.

Voltaire et l'Europe - complémentaires et indissociables.

Petruța SPÂNU  
Université «A.I.Cuza» de Iași

## VOLTAIRE ET LE CLASSICISME

«Nous avons eu des ancêtres sous Louis XIV» écrivait Diderot en 1760.

Certes, il n'y a rien de surprenant à ce que l'on trouve entre deux siècles qui se sont succédé, sinon une certaine continuité culturelle, au moins des affinités d'ordre général ou individuel. Rien de plus facile en apparence, dans le cas de Voltaire, dont on a même critiqué le conservatisme littéraire, incriminé comme raison principale de l'engourdissement de l'art voltairien dans des formules inadéquates pour les temps nouveaux.

On pense évidemment à la tragédie voltairienne et aux poèmes épiques - notamment à l'épopée manquée qu'a été la *Henriade* ou les *Discours* en vers sur l'homme, inspirés de Pope, ceux-ci ne recouvrant plus aujourd'hui qu'un faible intérêt didactique.

«L'épique est mon fait, ou je suis bien trompé» aimait dire Voltaire. Or, il paraît que l'épique ne fut pas tellement son fait.

Malgré son cosmopolitisme (après la découverte de l'Angleterre et de ses lettres) qui débouche sur un certain relativisme du goût, Voltaire revient à ses premières amours. D'où ce jugement sévère porté à la fin de sa vie par un Voltaire plus classique que jamais :

*La canaille se mêle de vouloir avoir de l'esprit : elle fait taire les honnêtes gens et les gens de goût. Vous buvez la lie du détestable vin produit dans le siècle qui a suivi le siècle de Louis XIV. Si j'avais quelques bouteilles de l'ancien temps, je voudrais les boire avec vous.*<sup>1</sup>

Les illusions rétrospectives sont causes de bien des contresens ou des erreurs.

---

<sup>1</sup> Voltaire, *Au censeur Marin* in *Oeuvres complètes*, Paris, Hachette, 1869-1875, tome 42<sup>ème</sup>, p. 2.

Tout était fait pour séparer le XVIII<sup>e</sup> siècle du précédent : la conception du monde et de l'homme, la conception de l'histoire, de l'art, de la littérature, par conséquent, de l'écriture.

Adoré ou abhorré, le XVII<sup>e</sup> siècle n'en reste pas moins un repère pour les écrivains à venir. Désireux de montrer l'impact de la pensée cartésienne sur la pensée européenne, un de ses exégètes affirmait que, même si son système vieillit comme vieillit une carte géographique (et Voltaire n'a nullement épargné Descartes lui préférant de loin Newton), que l'on pense désormais pour ou contre lui, on pensera toujours en fonction de lui. On peut étendre l'assertion à tout le XVII<sup>e</sup> siècle.

Nous nous proposons en ce qui suit de montrer les points de rencontre entre Voltaire et les écrivains classiques, tout en essayant de suivre les convergences et les divergences, compte tenu des changements survenus dans les mentalités, entre l'Ancien Régime et l'avènement de l'Europe moderne.

L'appréciation du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui a débouché sur la Révolution, relève, de ce fait, surtout d'une option politique.

Or, pendant une longue période de transition les écrivains ont surtout marché sur les traces du XVII<sup>e</sup> siècle.

On sait que les écrivains du XVIII<sup>e</sup> siècle ne se préoccupent pas tellement de métaphysique et de psychologie, que pour eux la philosophie est expérimentale et sociale et son objet essentiel est de travailler au bonheur du genre humain. Le Huron de Voltaire, le Persan de Montesquieu se forment par leurs sensations, se laissent amener par elles à la connaissance des choses et à la connaissance d'eux-mêmes, sans aller au devant de l'expérience, sans la provoquer. Cette conception qui s'accorde d'ailleurs avec le tempérament de Voltaire, lui fait détester la métaphysique pascalienne. Voltaire ne voit dans la croyance à la divinité qu'une nécessité sociale et morale indispensable au maintien de l'ordre et de la moralité publiques. La lettre vingt-cinq *Sur les pensées de M. Pascal*, cet «Anti-Pascal» comme on dit communément, ne trouvait apparemment pas de place dans un livre sur les sectes, la politique, le commerce, la science, la littérature des Anglais, vers 1730. «Contre la philosophie religieuse du passé, Voltaire y définit celle du monde qui est en train de naître, dans l'Europe de son temps.»<sup>2</sup> Voltaire y réfute chez Pascal une conception de l'homme et de la vie exactement opposée à celle qu'il a lui-même formulée, invitant ses contemporains à aménager le mieux possible la

<sup>2</sup> Cf. R. Pomeau, *Préface aux Lettres philosophiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 14.

cité terrestre afin d'y être heureux, autant que le permettent les limites de la condition humaine.

*J'ose prendre le parti de l'humanité contre ce misanthrope sublime, j'ose assurer que nous ne sommes pas si méchants, ni si malheureux qu'il le dit [...] J'ai choisi avec discrétion quelques pensées de Pascal, je mets les réponses au bas; c'est à vous de juger si j'ai tort ou raison.*<sup>3</sup>

Dans un siècle où l'on s'intéressait plus au progrès qu'à l' me ou à son salut, il va de soi que Pascal devienne un pôle de répulsion à peu près général. Tout ce que Pascal détestait, Voltaire déclare l'aimer. Si Pascal dénonce chez Montaigne «le sot projet qu'il a eu de se peindre», lui reprochant cette complaisance à s'analyser, Voltaire en louant «le charmant projet qu'il a fait de se peindre» pense moins aux *Essais* comme à un portrait, qu'à une méthode où s'élabore sans dogmatisme un art personnel de vivre. Devant une conception du bonheur opposée à la sienne, Voltaire ne pouvait retenir que le scepticisme «apparent» des *Pensées*. D'ailleurs l'optimisme agressif du *Mondain* a évolué aussi. Le rire devient un masque à son désarroi et comme une arme de pénétration forgée dans l'atmosphère frivole de la Régence et des salons. D'ailleurs, il en explique le mécanisme dans l'article *Esprit* de son *Dictionnaire portatif*.

Les deux acceptions du mot philosophe, ci-dessous, témoignent d'emb e des orientations différentes des deux siècles. Nous avons pris chez La Bruyère (*Les Caractères*) ces quelques lignes définissant un «moraliste» du XVII  siècle :

*Le philosophe consume sa vie à observer les hommes et il use ses esprits à en démêler les vices et le ridicule [...] Il demande des hommes un plus grand et un plus rare succès que les louanges, et même que les récompenses, qui est de les rendre meilleurs.*<sup>4</sup>

Tout autre sera l'opinion de Voltaire :

<sup>3</sup> Voltaire, *Vingt-cinquième lettre, Sur les Pensées de M. Pascal* in *Lettres philosophiques*, op cit., pp. 160-161.

<sup>4</sup> La Bruyère, *Des caractères de Théophraste traduits du grec avec Les Caractères des moeurs de ce siècle*, Paris, Bookking International, 1993, pp. 72-73

*Le vrai «philosophe» défriche les champs incultes, augmente le nombre des charrues, et, par conséquent des habitants, occupe le pauvre et l'enrichit, encourage les mariages, établit l'orphelin, ne murmure point contre les impôts nécessaires et met le cultivateur en état de les payer avec allégresse. Il n'attend rien des hommes et il leur fait tout le bien dont il est capable.<sup>5</sup>*

En effet Voltaire est en désaccord avec Pascal sur tous les points. S'il s'agit de la théorie de la connaissance, elle est fondée selon Pascal soit sur les sens (pour l'homme selon la chair) soit sur la raison (pour le savant), soit sur la foi (selon l'ordre de la Charité) tandis que seuls le tangible et l'expérimental existent pour Voltaire. Il n'y a aucune communication entre ces trois ordres affirme Pascal, mais le premier par ses insuffisances appelle le second, le second le troisième, car la foi découvre ce qui est insondable aux sens et à la raison. Pour Voltaire, croire que l'on peut connaître par la foi est vision, ce qui fait de lui un adepte du sensualisme selon Locke

Le Dieu de Pascal, sensible au cœur garantit l'existence des Absolus (Vrai, Bien, Beau, Juste) dont nous rêvons en vain sur terre, il explique le mal, les souffrances que nous subissons depuis le péché originel. Ce Dieu-Providence est tout et seul le salut importe. Voltaire a en vue un Dieu de «Philosophe», exigence de la science mécanique d'un Newton une exigence de la vie morale et sociale qui s'exprime par le devoir accompli de son mieux sur la terre. D'autre part la volonté de Dieu n'a rien à voir avec la Providence, et, seule la vie terrestre compte; l'homme doit s'y organiser en associations philanthropiques avec ses semblables.

Pour Pascal, le prêtre, l'Église catholique, en particulier l'orientation janséniste, représentent fidèlement cette vérité. Du reste, la véritable union des hommes ne peut se faire qu'en Dieu

Pour Voltaire, les différentes Églises établies à propos de ce Dieu de tous les hommes ne peuvent l'être que sur l'imposture. Du reste elles conduisent à la division des hommes, au fanatisme et aux guerres civiles. En dehors de cet aspect unique et facilement universalisable de la divinité, il faut donc, selon Voltaire, combattre toutes les religions établies, qui sous la diversité de leurs dogmes et de leurs rites sont purement humaines et usurent le respect dû aux choses divines «Un Anglais, écrit-il dans la cinquième

<sup>5</sup> Voltaire, *Correspondance* (Lettre à Demilaville, Ferney 1<sup>er</sup> mars 1765) in *Oeuvres complètes*, Paris, Hachette, 1869-1875, tome 41<sup>ème</sup>, p. 41.

lettre, comme homme libre, va au Ciel par le chemin qui lui plaît.»<sup>6</sup> (L'Angleterre étant le pays des sectes.)

La solitude de Pascal, qui prépare au salut, «tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos dans une chambre», aurait excité le sarcasme de Voltaire partageant avec Diderot cette idée des Lumières : «Il n'y a que le méchant qui soit seul». Le Dieu de Voltaire n'est pas le Dieu d'Abraham, d'Isaac, de Jacob, donc celui de Pascal, mais un Dieu horloger, un Dieu rémunérateur et vengeur, dont on ne peut connaître la nature et qui ne peut être Providence. Il revient aux hommes à s'entendre entre eux sur la terre, sans rien attendre de Lui.

Si Pascal blâme le divertissement (le jeu, la chasse, même la politique et l'activité professionnelle), Voltaire reconnaît lui aussi que la condition de l'homme est misérable mais, inutile, dit-il, de s'en désespérer «Autant vaudrait regretter de n'avoir pas quatre bras et deux ailes»<sup>7</sup>. Son humanisme pratique lui fait croire à l'ascension de l'homme uniquement par ses créations scientifiques et sociales. C'est parce qu'il veut se divertir (d'où le rôle heureux des passions) que l'homme s'est haussé au-dessus de sa condition d'origine, qu'il a créé l'art, le luxe, et qu'il s'est civilisé.<sup>8</sup>

En affirmant que «ceux qui sont le mieux organisés sont ceux qui ont les passions les plus vives; que l'amour de soi-même est égal chez tous les hommes (allusion à la raison ou au bon-sens de Descartes) et qu'il leur est aussi nécessaire que les cinq sens; que cet amour-propre nous est donné de Dieu pour la conservation de notre être, et qu'il nous a donné la religion pour régler cet amour-propre, que nos idées sont justes ou inconséquentes, obscures ou lumineuses, selon que nos organes sont plus ou moins solides, plus ou moins déliés, et selon que nous sommes plus ou moins passionnés etc...»<sup>9</sup> Voltaire refuse de voir dans l'homme une énigme, le plaçant dans l'échelle des êtres à côté des animaux, lui arrachant toute étincelle divine.

Il ne faut pas perdre de vue en lisant cette lettre, outre les partis pris voltairiens en matière de religion, sa polémique emportée, sa verve débordante et impitoyable qui lui fait, sinon déformer, du moins prolonger à loisir la pensée de Pascal. Il est hors de doute que l'argument du pari n'était pas fait pour prouver la nécessité de la foi. C'est un fragment où l'art d'agréer

<sup>6</sup> Voltaire, *Cinquième lettre, Sur la religion anglicane* in *Lettres philosophiques*, op. cit., p. 42

<sup>7</sup> Voltaire, *Vingt-cinquième lettre, Sur les Pensées de M. Pascal* in op. cit., p. 166

<sup>8</sup> Cf. Le Mondain *Le Paradis Terrestre où je suis...* et la fin de *Candide* «Il faut cultiver son jardin». «Travaillons sans raisonner».

<sup>9</sup> Voltaire, *Vingt-cinquième lettre, Sur les Pensées de M. Pascal* in op. cit., p. 162

pascalien, si souple et si séduisant, s'étale généreusement comme un attrait de l'hypothèse chrétienne : les articulations logiques, les considérations sur l'homme, sa quête vaine de bonheur, les remarques sur sa grandeur et sa misère, ont fait et font la délectation des générations des lecteurs de Pascal.

L'existentialisme, qu'il soit chrétien ou athée, ou tout simplement l'humanisme du XX<sup>e</sup> siècle s'est abreuvé aux sources de ce visionnaire.

L'angoisse de l'homme de Pascal s'accordait, affirme-t-on à un temps de malheur, à l'état de l'humanité à l'époque et au lendemain de la guerre de trente ans, où l'homme s'isolait dans un dialogue mystique avec Dieu. Voltaire y oppose l'idée du bonheur terrestre, d'une vie active au milieu de ses semblables. «Entre Pascal, Descartes d'une part, et Voltaire de l'autre dit René Pomeau dans la même préface, la pensée française est passée de l'homme à l'humanité : avec une exacte propriété de l'expression, Voltaire annonce son dessein de prendre le parti de l'humanité contre le "misanthrope sublime".» Et si Leibniz pensait que «tout philosophe allait désormais passer par Descartes», on dissocie assez tôt la méthode cartésienne de la doctrine, critiquant celle-ci comme «fausse et fort incertaine», mais louant celle-là par son esprit systématique, conséquent. «Il était estimable même dans ses égarements», écrit Voltaire dans sa quatorzième lettre (*Sur Descartes et Newton*)<sup>10</sup>. «Il se trompa mais ce fut au moins avec méthode et avec un esprit conséquent : il détruisit les chimères absurdes dont on infatuait la jeunesse depuis deux mille ans; il apprit aux hommes de son temps à raisonner et à se servir contre lui-même de ses armes. S'il n'a pas payé en bonne monnaie c'est beaucoup d'avoir décrié la fausse». En Descartes, Voltaire aime le savant à la recherche de la vérité, persécuté en France par «la misérable philosophie de l'école» mais il ne voit dans sa philosophie qu'un essai et dans celle de Newton un chef-d'œuvre (quatorzième lettre).

Quoique Pascal ait été la cible de ses attaques, Voltaire n'y inclut pas toute l'oeuvre du philosophe.

Les exigences de la polémique lui ont fait goûter les *Provinciales* qu'il qualifiait de «premier livre de génie qu'on vît en prose». Tout y était fait pour séduire Voltaire : l'importance du débat sur l'homme, les dons de l'écrivain, et surtout le modèle, inégalé peut-être, de toute polémique qui se veut grande. On peut présumer que Voltaire en écrivant ses *Lettres philosophiques* s'est souvenu du ton des *Provinciales*. Dès la première lettre de Voltaire sur les

<sup>10</sup> Voltaire, *Quatorzième lettre, Sur Descartes et Newton* in *Lettres philosophiques*, op. cit., p. 94.

Quakers, on est frappé de la ressemblance avec son prédécesseur. Même mobilité du dialogue, même virtuosité dialectique, même art de la réponse inattendue, du recours à l'ingénuité feinte, même éloquence passionnée. Voltaire fait semblant de s'enquérir de la religion des Quakers, comme Pascal le faisait dans la septième Provinciale sur la casuistique des jésuites. Laissons de côté l'enjeu de la polémique voltairienne qui est la liberté, par une confrontation du système français imbu de préjugés, inadapté, inefficace et contraignant, au système anglais, tout au plus asservi à la tradition. Mais comme Pascal, feignant d'approuver le père jésuite pour mieux le ridiculiser, Voltaire, tout en approuvant la liberté des sectes, n'en relève pas moins avec ironie, les défauts et les ridicules de ses modèles; ainsi les jeunes Quakers «enrichis par l'industrie de leurs pères, veulent jouir, avoir des honneurs, des boutons et des manchettes; ils sont honteux d'être appelés quakers et se font Protestants pour être à la mode». La septième lettre de Pascal, sur la direction d'intention, ridiculisait la morale des jésuites qui permet de commettre une mauvaise action pourvu que l'intention soit orientée vers l'obtention d'un bien légitime : le crime était permis quand il s'agissait de «défendre son honneur» contrairement aux préceptes de l'Évangile.

Ajoutons-y que toute la démarche de la pensée voltairienne paraît illustrer la définition qu'il donne de la philosophie dans l'article *Faculté* de son *Dictionnaire philosophique* : «... après tout, philosophie paresseuse vaut mieux que théologie turbulente et chimères métaphysiques.»<sup>11</sup>

Tout autre sera l'attitude de Voltaire en matière d'esthétique. Il admire les écrivains du Grand Siècle dont il partage les goûts et les principes littéraires. Dans ses vellétés de théoricien il s'avère être un classique. Il n'y a pas de lettre dans sa vaste correspondance où il n'exprime directement ou ne trahisse cette prédilection.

Dans une lettre adressée à une jeune fille qui lui demandait des conseils sur l'art d'écrire, on trouve tous les principes chers aux écrivains du XVII<sup>e</sup> siècle. En vrai classique, il lui conseille de se mettre à l'école des grands chefs-d'oeuvre «qui sont depuis longtemps en possession des suffrages du public et dont la réputation n'est point équivoque [...] Les bons auteurs n'ont de l'esprit qu'autant qu'il en faut, ne le recherchent jamais, pensent avec bon sens et s'expriment avec clarté»<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, tome IV, in *Oeuvres complètes*, Paris, Armand Aubrée, 1883, tome XXXIII, p. 27.

<sup>12</sup> Voltaire, *Correspondance* in *Oeuvres complètes*, Paris, Hachette, 1869, tome XXXVIème, p. 355.

L'imitation originale, la raison, la clarté et le naturel, ce sont autant de principes dont se réclamaient, avant Voltaire, les classiques. «Il y a plus à profiter, écrit Voltaire dans sa XVIII<sup>ème</sup> lettre, dans douze vers d'Homère et de Virgile que dans toutes les critiques qu'on a faites de ces deux grands hommes.»

On affirme que d'une certaine manière la tragédie classique meurt en 1715 avec le Roi Soleil. Les oeuvres d'Houdar de la Motte ou de Prosper Crébillon n'offriront au temps des Lumières que des imitations du genre qui triomphent avec Corneille et Racine.

Un siècle plus tard, en écrivant : «Sur le Racine mort les Compistrons pullulent», Victor Hugo était persuadé du déclin de la tragédie.

Il y a eu, certes, d'une part une saturation de la formule tragique. Déjà au XVII<sup>e</sup> siècle le tragique de la passion racinienne avait remplacé l'héroïsme cornélien.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle la littérature est devenue une arme, une oeuvre de combat, de propagande pour des idées de réformes sociales et politiques. Des facteurs multiples préparent la formule du drame romantique et réaliste. On assiste donc à une transformation du théâtre qui va marquer aussi la réception du théâtre classique. Les critiques d'Houdar de la Motte, celles de Rousseau ou de Sébastien Mercier expriment clairement la désaffection sensible de la part du public que subit la tragédie classique tout le long du siècle. Dépourvu de référent social, le théâtre se dirige vers des formes nouvelles : le drame sérieux ou la comédie de moeurs.

Or, Voltaire semble dès 1718, avec *Oedipe*, reprendre scrupuleusement le théâtre classique et même ajouter des innovations : en effet il respecte les unités et l'alexandrin, mais il déplace tout au plus ses intrigues : en choisissant l'Orient, la Mecque, la Chine, ou en préférant parfois le Moyen-Âge à l'Antiquité.

Voltaire éprouve une véritable vénération pour Racine qu'il regarde comme «le meilleur de nos poètes tragiques sans contredit, comme celui qui seul a parlé au coeur et à la raison, qui seul a été véritablement sublime sans aucune enflure et qui a mis dans la diction un charme inconnu jusqu'à lui»<sup>13</sup>. Les traits essentiels du tragique racinien sont là : poésie, complexité et subtilité dans l'analyse psychologique, maîtrise du vers, de la langue. Ailleurs il y ajoutera la simplicité. «Il y a des pièces, écrit-il dans la lettre du 20 juin 1756, de Mme Deshoulières qu'aucun auteur de nos jours ne pourrait égaler.

---

<sup>13</sup> Idem.

Si vous voulez que je vous cite des hommes, voyez avec quelle simplicité notre Racine s'exprime toujours. Chacun croit, en le lisant, qu'il dirait en prose tout ce que Racine a dit en vers... croyez que tout ce qui ne sera pas aussi clair, aussi simple, aussi élégant, ne vaudra rien du tout.» C'est d'ailleurs seulement au moment où il parle de Racine que le style de la lettre quitte sa sobriété habituelle pour manifester de l'enthousiasme.

Il est pourtant surprenant de trouver à côté du nom de Racine - celui d'une femme, illustre inconnue, Mme Antoinette Deshoulières, auteur d'épigrammes et d'idylles (1638-1694). La destinataire de la lettre étant une jeune fille qui lui demande des conseils sur l'art d'écrire, on peut supposer que Voltaire ait voulu lui offrir un modèle de femme poète.

Admirateur critique des oeuvres de Shakespeare, Voltaire reste pourtant attaché aux valeurs traditionnelles du classicisme. Dans son *Discours sur la tragédie* (1731) il écrit à Mylord Bolingbroke : «Il a manqué jusqu'à présent à presque tous les auteurs tragiques de votre nation cette pureté, cette conduite régulière, ces bienséances de l'action et du style, cette élégance, et toutes ces finesses de l'art qui ont établi la réputation du théâtre français.»

L'écrivain rêve d'un théâtre d'équilibre entre la régularité française et le «chaos» du drame élisabethain. *Zaïre* (1732) vaguement inspiré de *Othello* de Shakespeare, illustre plutôt l'échec de cette ambition. Ses tentatives de renouveler la tragédie classique par le goût de la couleur locale, par la complexité d'une intrigue chargée d'événements affadissent la tragédie qui glisse vers le drame. Il entend réveiller la sensibilité du spectateur (pour remédier peut-être à la froideur de la tragédie classique) grâce au pathétique et aux effets mélodramatiques.

Mais *Zaïre* évoque irrésistiblement *Bajazet*, tout comme *Méropé* évoque *Andromaque*.

Pourtant dans le *Temple du goût* Voltaire accuse les Xipharès et les Hippolyte d'être «des courtisans français». Voltaire n'aimait donc pas la tragédie «royale» qui sacrifiait un peu au goût du jour. Du classicisme il a retenu la technique du personnage moyen, indifférent à l'idéal gréco-romain :

*Généreux, bienfaisant, juste, plein de vertus,  
S'il n'était né chrétien, que serait-il de plus?*

Il se montre injuste à l'égard de Corneille dont il ne pouvait aimer le héros hostile au monde sensible, aux passions qu'il tend à subjuguier par une discipline constante et même par le sacrifice des valeurs sensibles. Il ne

pouvait que repousser le monde d'essences tombées d'en haut, la croyance à une nature noble, à l'idéal du généreux cornélien. «Corneille est une école, reconnaît-il, sinon de vertu, du moins de grandeur humaine.» Et il y ajoute : «On peut le plaindre de n'avoir point traité de vraies passions.»<sup>14</sup> Pour lui, Corneille n'est autre chose que le poète à qui nous sommes redevables de deux cents vers admirables, répandus dans tous ses ouvrages. Celui-ci pourrait en être un, mais il est de Voltaire : «Je sais vous estimer autar! que je vous aime».

*La mort de César, Mahomet*, doivent beaucoup pour l'intrigue et pour le vers à Racine, mais aussi à Corneille. Si Corneille est dramaturge avant d'être poète (à l'encontre de Racine), on peut affirmer que Voltaire est polémiste avant d'être poète ou dramaturge. Comme pour Descartes (par rapport à Newton) il a cette indulgence pour Corneille, lui reconnaissant le mérite d'avoir ouvert la voie que son successeur a perfectionnée, voire achevée. «Corneille s'est formé tout seul, mais Louis XIV, Colbert, Sophocle et Euripide contribuèrent tous à former Racine.»<sup>15</sup>

Il est tout aussi sévère pour la beauté d'un Sophocle ou d'un Eschyle, d'un Pindare ou d'un Shakespeare.

*Le temps qui seul fait la réputation des hommes, rend à la fin leurs défauts supportables. On ne fait pas réflexion qu'il ne faudrait pas l'imiter (Shakespeare). Le mauvais succès de ses copistes fait seulement qu'on le croit inimitable.*<sup>16</sup>

Comme on voit, les critiques adressées à la tragédie et qui auraient peut-être pu la rétablir sont secondaires et/ou injustifiées.

Dans l'intention de trouver la raison du silence qui pèse sur le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle, la critique universitaire parle de l'écrasement de ce théâtre entre Racine et Molière.

Pourquoi Voltaire admirait-il Molière?

Voltaire a fait l'éloge de Molière dans le *Temple du Goût* (1732) et au chapitre 32 du *Siècle de Louis XIV* (1751). On peut présumer, sans tomber dans l'exagération, qu'il y a entre les deux écrivains des affinités : les deux sont bourgeois, parisiens, ayant l'esprit d'observation et le sens du ridicule; les

<sup>14</sup> Voltaire, *Commentaires sur Corneille in Oeuvres complètes*, Paris, Armand-Aubrée, 1829, tome 40, p. 231.

<sup>15</sup> Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, tome 2, p. 53.

<sup>16</sup> Voltaire, *Dix-huitième lettre, Sur la Tragédie in Lettres philosophiques, op. cit.*, p. 120.

deux ont été élèves des Jésuites au collège de Clermont, adeptes d'un christianisme moderne, héritier de l'humanisme de la Renaissance. La plupart des membres de la bourgeoisie éclairée sont au XVII<sup>e</sup> siècle chrétiens sincères et pratiquants scrupuleux, mais ils n'en sont pas moins hostiles à tous les excès, au fanatisme protestant, au catholicisme superstitieux (*Illuminé*), autoritaire et ultramondain. Se réclamant du «divin Erasme» ils croient en un Dieu sage et bon, qui se confond quelque peu avec la raison infinie, et qui préside aux destinées d'un homme d'ordre et de progrès. Sans nier le dogme de la chute originelle, ni la réalité du péché, ils veulent retrouver dans l'homme la raison divine; pour eux la nature humaine n'est pas foncièrement corrompue, mais plutôt portée au bien; le mal n'est que le fruit de l'ignorance et de la faiblesse, auxquelles on peut remédier. On comprend que Molière ait été le partisan de ce christianisme et qu'il y ait ajouté les audaces de son siècle et les siennes propres.

Voltaire loue Molière d'avoir été «le législateur des bienséances mondaines» c'est-à-dire d'avoir formulé une sorte de code pratique de ce qu'il faut éviter pour ne pas être ridicule en société comme son Alceste. D'ailleurs dans *Le Mondain*, Voltaire se dit être lui-même un «honnête homme à la manière de Philinte». «Tout honnête homme a de tels sentiments»<sup>17</sup>, affirme Voltaire. On sait combien il détestait les petits marquis (dont il s'est moqué lui aussi dans les *Lettres philosophiques*<sup>18</sup>). Pour Voltaire, comme pour Molière, le Bien est avant tout ce qui est utile à la société.

Ennemi de tous les excès, hostile au fanatisme religieux et aux pratiques de la dévotion, Voltaire trouve en Molière un allié. La foi tiède de Molière lui fait détester l'hypocrisie des faux dévots, les excès aveugles de la vraie dévotion puisqu'il s'amuse de Sganarelle et présente parfois des aspects sympathiques de Don Juan. Comme Molière, Voltaire n'aime ni les précieux, ni les pédants et s'amuse «des faiseurs entortillés des petits romans».

*La moindre affectation est un vice. Les Italiens n'ont dégénéré après le Tasse et l'Arioste, que parce qu'ils ont voulu avoir trop d'esprit.*

Il admire Molière, il a voulu faire comme lui - mais chez Voltaire les préoccupations philosophiques et l'esprit l'emportent sur la bonne humeur, le naturel, le comique. Le fond souvent amer des comédies leur a valu l'étiquette

<sup>17</sup> Voltaire, *Le Mondain* in *Oeuvres complètes*, Paris, Hachette, 1875, tome septième, p. 204.

<sup>18</sup> La dixième lettre par exemple («En France est marquis qui veut...» in *Lettres philosophiques*, op. cit., p. 67.

de «pessimistes gaies».

Au fond il en est de la comédie moliéresque comme de la tragédie. Au XVIII<sup>e</sup> siècle la formule de Marivaux et de Beaumarchais surtout va s'acquiescer les suffrages du public.

Mme de Sévigné, dit-il, est la première personne de son siècle par le style épistolaire. Il est vrai qu'il restreint la portée de cet éloge en ajoutant qu'elle savait surtout «conter des bagatelles avec grâce». On connaît l'ensemble, unique en son genre, que forment les Lumières et le rococo et qu'on appelle «le billet rococo voltairien»<sup>19</sup>. Cette conception d'une lettre personnelle où l'anecdote ou la confession s'allie à un propos dont l'intérêt est général ainsi que le réalise cette conversation de loin que sont les lettres de Mme de Sévigné. Voltaire apprécie justement chez elle cette aptitude à aborder les plus grands problèmes de l'humanité à partir des plus petites choses de la vie, à atteindre l'essentiel à partir de questions «de boutique». Il ira même plus loin : il introduira les plus grandes idées dans les formes les plus modestes, éclairant largement les plus petites circonstances : cette pénétration profonde des circonstances fortuites, sur le mode de l'improvisation, reste la conquête unique du XVIII<sup>e</sup> siècle français. Si le XVIII<sup>e</sup> siècle se signale par la vogue du roman par lettres c'est grâce à cette alliance d'épanchement et d'impersonnalité qui correspond à la sensibilité d'un siècle.

Tous deux, Mme de Sévigné et Voltaire ont mérité d'être comparés à des journalistes. Mme de Sévigné conte dans sa Correspondance les scandales de la Cour et de la Ville : le procès de Fouquet, de la Brinvilliers, de la Voisin, le mariage de la Grande Mademoiselle avec Lauzun, le passage du Rhin par Condé, la mort de Turenne; Voltaire aborde dans ses *Lettres* toutes les questions et tous les événements qui intéressent ses contemporains : liberté de la presse, découvertes scientifiques, tremblement de terre de Lisbonne, intérêt de *l'Encyclopédie*, jeu des acteurs. À travers les lettres de Voltaire on assiste aussi à ses prises de position esthétiques et à la genèse de son oeuvre. Les *Lettres* de Mme de Sévigné, plus qu'une chronique mondaine, et plus que les accents de la passion, étalent à la fois ce lent apprentissage de soi, ce cheminement intérieur avec une grâce d'expression que lui enverra Proust.

Voltaire, inventeur de l'histoire totale, comme on dit communément, a mis toute son intelligence et toute sa conviction dans *Le Siècle de Louis XIV*.

---

<sup>19</sup> L. Spitzer, *Quelques interprétations de Voltaire* in *Etudes de style*, Paris, Gallimard, 1970, p. 362.

On se serait attendu à ce que Voltaire comprenne dans son admiration pour Bossuet l'historien aussi, auquel nous devons le *Discours sur l'Histoire universelle*. Mais de Bossuet il se plaît à vanter les «discours soutenus d'une action noble et touchante, les premiers qu'on eût entendus à la Cour qui approchassent du sublime»<sup>20</sup>.

On sait que Bossuet conçoit le *Discours sur l'Histoire universelle* à l'occasion de ses activités de précepteur du Dauphin, qui doit gouverner la France. Des faits historiques il essaie de tirer une leçon de philosophie : il y a des causes naturelles, particulières des événements, mais ce sont des causes secondes. Au-delà Bossuet croit voir apparaître des causes premières qui ont toutes visé à la survie, voire au triomphe du Christianisme. Il y a donc manifestement une Providence. La leçon est que tous les grands rois se sont soumis à Dieu. Ainsi Bossuet renforce la monarchie de droit divin et rappelle ses devoirs au futur roi de France. Il assoit sa démonstration sur une période relativement courte : de la création du monde à Charlemagne. Il n'en présente qu'un résumé, ne retenant que les faits les plus significatifs, insistant sur l'Histoire Sainte qui est déjà pleine de Dieu, puisqu'elle réalise les Prophéties et abonde en miracles. Bossuet donne un de ces types d'histoire «fermée» essentialiste, pour qui le sens de l'histoire est ordonné, inscrit à l'avance dans les événements. Ce qui l'intéresse n'est pas vraiment le temps historique, mais un temps religieux dans lequel se joue, entre la Chute et le Jugement dernier, le sort de l'Humanité.

En 1745 Voltaire est nommé historiographe du roi. Louis XV vient de remporter la victoire de Fontenoy et prend Mme de Pompadour comme favorite. L'année suivante Voltaire est élu à l'Académie Française. Il croit aux «grands sages» (Charlemagne, Saint-Louis, le pape Alexandre III, Henri IV, Louis XIV) qui dirigent les peuples vers les sciences et les arts et font de leur temps un modèle de civilisation.

Le hasard est le véritable meneur de jeu de l'histoire voltairienne qui répond par là à la Providence de Bossuet et/ou à la logique de Montesquieu. Et comme un tel point de vue pessimiste ne serait pas en accord avec le tempérament de lutteur du personnage, il le corrige par une ferme croyance dans le progrès, qui «adoucit les moeurs des hommes». Mais ce progrès n'est pas continu, par conséquent l'histoire oscille entre la barbarie et l'état social.

*Le Siècle de Louis XIV* fut publié en 1751. Les relations de Voltaire avec Louis XV se détériorent. Deux ans plus tard il rompt avec Frédéric II. La

---

<sup>20</sup> Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, tome II, p. 48.

même année Louis XV lui interdit d'approcher Paris.

Loin de prétendre à l'exhaustivité, cette recherche s'est limitée à cueillir, plus ou moins au hasard, dans l'oeuvre de Voltaire, des témoignages de son *classicisme*, qu'on lui a d'ailleurs souvent reproché.

Persuadé que la seule tâche qui nous sollicite devant une oeuvre est de la comprendre, de l'explicitier, mais non de la «juger», nous avons essayé d'éclairer les rapports que Voltaire entretient avec le siècle classique.

Quelques remarques s'imposent au bout de notre parcours : d'abord la peur ou le regret de n'avoir gardé avec tous les auteurs, la même retenue, puis le regret d'avoir manié nonchalamment des notions quasi *imposées* dans le vocabulaire critique, malgré leur ambiguïté voire leur impropriété, le regret d'avoir repris des affirmations exclusivistes et certainement réductrices, comme celle qui qualifie Voltaire d'anti-Pascal. Car il est sûr qu'il est arrivé à Voltaire ce qui arrive à chacun lorsqu'il se penche sur l'oeuvre d'un écrivain de génie : même quand on le fait contre elle, on ne cesse de se révéler en elle, à travers elle. Et puisque Pascal est un adversaire de taille, il n'y a personne qui ne s'enrichisse de lui, dans les condamnations même qu'il lui porte.

Nous ne nous sommes pas privés de sauter d'un auteur à l'autre et de projeter parfois leur pensée sur des horizons vers lesquels ils n'avançaient pas nécessairement, tout en se projetant sur eux. On s'est laissé prendre à l'éclat d'une formule, au gré d'une association. Après les monstres sacrés Racine, Molière, Corneille nous avons évoqué l'éloge de Mme de Sévigné ou de Bossuet pour ouvrir la recherche vers d'autres préoccupations de Voltaire (historien ou épistolier) ce qui permet de donner l'image de l'étendue et de l'étonnante diversité de la création voltairienne.

La méthode ou plutôt le traitement que l'on a pratiqué le long de la recherche a été chaque fois autre, suivant le domaine de création ou l'auteur, tantôt confrontation pour mieux saisir les différences tantôt rapprochement d'ordre structural ou intellectuel pour recuser les affinités.

Puisque nous adressant ici à un large public d'honnêtes gens et en bien peu d'espace il nous a fallu renoncer à *philosopher* en rigueur et nous contenter d'éveiller les esprits au souffle de ces penseurs.

Livia TITIENI

Université «Babeş-Bolyai» de Cluj-Napoca

## VOLTAIRE ET LA JUSTICE

Les réflexions sur la justice tiennent une place importante dans les écrits de Voltaire, mais elles n'ont pas toujours retenu l'attention des chercheurs et des auteurs de manuels scolaires<sup>1</sup>. Disons que *Candide* est un texte plus lu, plus connu, plus étudié que le *Commentaire sur le livre «Des délits et des peines»* et même que le *Traité sur la tolérance*. Et pourtant les rapports avec le système judiciaire de son époque - c'est-à-dire le rapport à la justice - jouent un rôle essentiel dans la vie et dans l'oeuvre de Voltaire, du commencement à la fin. Rappelons qu'il a été emprisonné à la Bastille à l'âge de 27 ans - il n'a encore publié aucun livre -, et que c'est juste après sa libération, alors qu'il est encore en résidence surveillée, qu'il prend le nom de Voltaire. Et c'est tout à la fin de sa vie, sept mois avant de mourir, qu'il publie son livre intitulé *Prix de la justice et de l'humanité* qui constitue la grande et ultime synthèse de ses observations et de ses propositions dans le domaine de la justice. Je développerai mon propos en trois points qui sont autant d'aspects et de moments successifs dans l'activité de Voltaire sous son rapport à la justice. Voltaire a d'abord été personnellement la victime de la justice de son temps. Ensuite il a été le témoin et l'accusateur du fonctionnement de la justice en s'engageant, publiquement, dans plusieurs affaires judiciaires. Enfin, et en marge de ces affaires, il a formulé un grand nombre de propositions qui visaient à transformer fondamentalement le système de l'Ancien Régime dans un sens favorable au respect des droits de l'homme, préparant et anticipant parfois les décisions que prendront les Révolutionnaires à partir de 1789.

\*

Dans les premières années de la Régence, le jeune Voltaire (qui ne

---

<sup>1</sup> Le présent article reproduit le texte d'une conférence présentée à l'Université de Cluj le 9 décembre 1994.

s'appelait encore qu'Arouet) appartient à un milieu politique et littéraire, celui de la cour de Sceaux, autour de la duchesse du Maine; et ce milieu est un foyer d'opposition au régent, Philippe d'Orléans<sup>2</sup>. Voltaire, qui est donc suspect aux yeux du pouvoir, a le tort de faire circuler des épigrammes contre le régent et contre sa fille, la duchesse de Berry. Il est d'abord exilé en province, puis après son retour d'exil, pour avoir écrit une violente épigramme en latin contre le régent, il est arrêté - en vertu d'une lettre de cachet - mis à la Bastille le 15 mai 1717 où il restera enfermé pendant onze mois (jusqu'au 14 avril 1718). Placé ensuite en résidence surveillée, il ne retrouve pleinement sa liberté qu'en octobre 1718<sup>3</sup>. Un mois après est jouée sa première pièce, *Oedipe* qui a un grand succès et inaugure sa carrière d'écrivain<sup>4</sup>. Mais quand il a été emprisonné, Voltaire n'était pas connu comme écrivain - sauf dans le cercle de ses amis - et n'avait pas publié de livre. Son premier livre, c'est l'édition d'*Oédipe*.

Quelques années plus tard, alors qu'il est désormais célèbre comme poète et comme dramaturge, à la suite d'une dispute avec le chevalier de Rohan qui l'avait provoqué en public, Voltaire est frappé de coups de bâtons par des hommes de main du chevalier<sup>5</sup>. Pour empêcher qu'il ne se venge et pour le faire taire, on le met de nouveau à la Bastille. Mais il ne va pas y rester très longtemps, et son emprisonnement n'est pas trop pénible. Le ministre Maurepas écrit au gouverneur de la Bastille : «Le sieur Voltaire est d'un génie à avoir besoin de ménagement»<sup>6</sup>. Finalement, il ne reste que treize jours

<sup>2</sup> Voir R. Pomeau, *D'Arouet à Voltaire, 1694-1734*, Oxford, Voltaire Foundation, pp. 92-97. Ce volume est le tome premier de la biographie monumentale de Voltaire, entreprise collective sous la direction de R. Pomeau, et publié à Oxford, sous le titre général *Voltaire en son temps*. Chaque tome contient une importante bibliographie. Tome II: René Vaillot, *Avec Mme du Châtelet, 1734-1749* (1988); III: R. Pomeau et Christiane Mervaud, *De la Cour au jardin, 1750-1759* (1991); IV: R. Pomeau, *«Écraser l'infâme», 1759-1770* (1994); V: R. Pomeau, *On a voulu l'enterrer, 1770-1791* (1994). Ce dernier volume comporte un précieux index cumulatif des noms de personnes et des titres des oeuvres de Voltaire, pp. 387-458. Je renverrai souvent, dans la suite, à cette publication.

<sup>3</sup> Voir *D'Arouet à Voltaire, op.cit.*, pp. 102-114.

<sup>4</sup> Voir, *ibidem*, le chapitre «*Arouet de Voltaire, auteur d'Oedipe*», pp. 115-129. Sur l'origine, qui demeure encore obscure, du nom «*Voltaire*», voir pp. 115-117.

<sup>5</sup> Sur toute cette affaire, voir l'excellente mise au point dans *ibidem*, pp. 203-207.

<sup>6</sup> Lettre du 21 avril 1726 (D 272). Cité dans *ibidem*, p. 208. Pour les lettres de et à Voltaire, ou le concernant - comme c'est ici le cas - l'indication D suivie d'un numéro renvoie à la

enfermé et sort de la Bastille sous la condition de quitter la France et de s'embarquer pour l'Angleterre. Voltaire avait déjà décidé de faire un voyage en Angleterre; il le fera donc dans ces circonstances imprévues qui le font passer directement de la prison de la Bastille au pays de la liberté politique et religieuse. Ajoutons qu'après son retour d'Angleterre, lorsque ses *Lettres philosophiques* sont condamnées par le Parlement, en juin 1734, Voltaire, menacé par une lettre de cachet, aurait pu se retrouver une nouvelle fois en prison. Mais il échappe à l'arrestation en se réfugiant en province auprès de Mme du Châtelet<sup>7</sup>.

Par la suite, Voltaire ne sera plus personnellement menacé par la justice française, mais il sera encore victime de l'arbitraire à la fin de son séjour en Allemagne où il a été invité par Frédéric II. Il sera mis en état d'arrestation à Francfort en 1753, pendant plus d'un mois, en butte à des tracasseries policières et à une humiliation inspirées par le roi de Prusse qui voulait se venger de lui<sup>8</sup>.

Le roi de France n'avait pas plus de sympathie pour Voltaire que Frédéric à ce moment-là, puisqu'à son retour en France, en 1754, Voltaire reçoit l'ordre de ne pas s'approcher de Versailles et de Paris. Il est donc contraint à un exil intérieur. Et il ne reviendra à Paris, sa ville natale, qu'en 1778, pour y mourir.

On peut tirer quelques remarques de ces mésaventures personnelles de Voltaire avec la justice.

- À la suite des arrestations et pour les emprisonnements dont il a été l'objet, Voltaire n'a jamais eu un procès. Il a toujours été victime de l'arbitraire du pouvoir judiciaire ou policier.

- Toutes ces affaires sont, à un titre ou à un autre, des délits d'opinion. Voltaire n'a pas été emprisonné pour des questions d'argent, d'escroquerie, de

*Correspondance* (édition dite «définitive» en 46 vol.) publiée à Oxford (1968-1976) par Th. Besterman, dans le cadre des *Oeuvres complètes* de Voltaire qui sont toujours en cours de publication. La *Correspondance* de Voltaire, publiée par F. Deloffre, d'après les éditions de Besterman, dans la «Bibliothèque de la Pléiade» (Paris, 1964-1993, 13 vol.) ne retient que les lettres de Voltaire.

<sup>7</sup> Voir *D'Arouet à Voltaire*, pp. 327-329.

<sup>8</sup> Sur cet épisode fort mouvementé de la vie de Voltaire la meilleure mise au point a été faite dans la biographie citée. Voir, dans le tome III (*De la Cour au jardin, op.cit.*), les chapitres *Guet-apens à Francfort* et *Dans les griffes de Freytag*, pp. 142-177.

dettes de jeu ou pour des affaires de mœurs, etc. On a voulu punir en lui un esprit d'insoumission et d'insolence.

- Plus tard, dans ses ouvrages sur la justice, Voltaire n'évoquera jamais le souvenir de ses démêlés personnels avec la justice. Mais on peut estimer qu'il ne les aura pas oubliés. Lorsque, par exemple, dans le *Prix de la justice*, en 1777, à propos de la façon dont on procède aux arrestations, il écrit ceci : «Dans plusieurs États, la manière dont on s'y prend pour s'assurer d'un homme, ressemble trop à une attaque de brigands»<sup>9</sup>, il pouvait penser à la manière dont il avait lui-même été traité à Paris en 1717 et en 1726, ou à Francfort en 1753.

- Plus curieusement, dans ses *Lettres philosophiques* qui constituent un reportage sur l'Angleterre comme pays de liberté, Voltaire ne dit pas un mot du fonctionnement de la justice anglaise. Ses différentes lettres sont consacrées à la religion, au commerce, à la situation des gens de lettres, etc.; aucune ne traite du système judiciaire, pourtant fort original à l'époque. Ce n'est que plus tard, plus de trente années après son séjour en Angleterre, que Voltaire se référera positivement, sur plusieurs points, à la justice anglaise comme à un modèle exemplaire.

Pour que ce modèle anglais retienne sa réflexion, il aura fallu qu'il dépasse sa propre expérience personnelle - analogue, au fond, à celle de beaucoup d'écrivains français et qui, au demeurant, ne choquait pas les contemporains -, et qu'il s'interroge sur le fonctionnement de la justice en France et sur la législation criminelle à la faveur de plusieurs affaires qu'il a portées devant l'opinion, et, d'abord, de l'affaire Calas.

\*

À l'origine, il y a trois affaires qui commencent toutes entre septembre 1761 et janvier 1762 - donc en l'espace de cinq mois -, et dans la même région.

Il y a d'abord l'affaire Rochette<sup>10</sup>. Rochette est un pasteur protestant,

---

<sup>9</sup> *Le Prix de la justice et de l'humanité*, rééd. Dans *Voltaire et les droits de l'homme*, textes sur la justice et la tolérance, présentés et annotés par Raymond Trousson (Bruxelles, Espace de liberté, Centre d'action laïque, 1994), p. 383. Ce volume comprend également le texte intégral du *Traité sur la tolérance*, le *Commentaire sur le livre «Des Délits et des peines»* et d'autres écrits voltairiens; il est accompagné d'une très utile bibliographie, pp. 393-396.

<sup>10</sup> Pour plus de détails, voir R. Pomeau, «Écraser l'infâme» (*op.cit.*), pp. 132-135. Voir aussi R.

qui est arrêté, le 14 septembre 1761, dans l'exercice de ses fonctions, à Caussade, bourgade à une dizaine de kilomètres de Montauban. Trois gentilshommes de ses amis, eux aussi protestants, essaient, le lendemain, de le délivrer par la force; ils sont aussi arrêtés. Tous les quatre sont passibles de la peine de mort, car la législation antiprotestante mise en place avec la révocation de l'Édit de Nantes, en 1685, et confirmée en 1724, est impitoyable; les pasteurs protestants sont punis de mort, toutes les assemblées publiques de protestants exposent leurs participants aux travaux forcés à perpétuité (les galères) etc.<sup>11</sup> Quant aux gentilshommes qui ont attaqué les forces de l'ordre, ils sont évidemment punissables de mort, le fait d'être des protestants constituant une circonstance aggravante. Voltaire a été prié, par Jean Ribote-Charron, négociant protestant de Montauban, d'intervenir en faveur de Rochette et de ses amis, dès le début d'octobre. Il intervient, effectivement, en écrivant des lettres personnelles au maréchal de Richelieu, personnage influent à la Cour. Mais il le fait avec un certain détachement ironique, sans manifester beaucoup de sympathie pour ceux qu'il appelle «ces faquins de huguenots»<sup>12</sup>. Fin novembre, il résume ainsi sa position à propos de Rochette en écrivant à Richelieu : «[...] il faut que le Parlement le condamne à être pendu, et que le roi lui fasse grâce»; il demande à son correspondant d'obtenir cette grâce car «cette humanité le fera aimer [le roi] de plus en plus»<sup>13</sup>. Les quatre accusés sont condamnés à mort par le Parlement de Toulouse. Le roi ne fait pas grâce. Le 19 février 1762 Rochette est pendu, et ses trois amis, parce qu'ils sont nobles, ont le privilège d'être décapités. Voltaire n'a donc pas pu, n'a pas su empêcher l'application stricte de la cruelle législation répressive qui frappait les protestants.

L'affaire Rochette étant en cours, on arrête à Toulouse, le 15 octobre 1761, Jean Calas, commerçant en tissus, âgé de 63 ans, ainsi que sa femme, un de ses fils, deux de leurs amis, tous protestants, et la servante, catholique. Ils

---

Trousson, *op.cit.*, pp. 16-17.

<sup>11</sup> Sur cette législation et son application voir R. Pomeau, «*Écraser l'infâme*», pp. 131-132. Voir aussi R. Trousson, *op.cit.*, pp. 10-12.

<sup>12</sup> À Richelieu, 27 novembre 1761 (D 10178). On n'a pas conservé la première lettre, sur cette affaire, de Voltaire à Richelieu, lettre annoncée (comme ayant été écrite) dans sa réponse à Ribote-Charron le 5 octobre (D 10055). La lettre de celui-ci demandant à Voltaire d'intervenir n'a pas été non plus conservée. Voltaire rappelle l'affaire à Richelieu le 25 octobre (D 10095).

<sup>13</sup> Lettre citée (D 10178).

sont accusés d'être les auteurs et complices de l'assassinat du fils aîné, âgé de 29 ans, dont le cadavre a été trouvé dans la boutique paternelle. Je n'entrerai pas dans le détail de cette affaire Calas<sup>14</sup>. En se fondant sur la rumeur publique, les juges estiment que le père Calas a tué son fils pour l'empêcher de se convertir au catholicisme. Après des interrogatoires et une longue procédure, à une majorité de voix acquise de justesse, Jean Calas, le 9 mars 1762, est condamné par le Parlement de Toulouse, «à être rompu vif, à être exposé pendant deux heures sur une roue, après quoi il sera étranglé et jeté sur un bûcher pour y être brûlé...»<sup>15</sup>. Le lendemain Jean Calas est ainsi supplicié et, jusqu'à la dernière minute, il protestera de son innocence. Déconcertés par l'attitude de Jean Calas, les juges, contre toute logique, acquittent pratiquement les autres accusés. Pour la justice, l'affaire est close.

Très loin de Toulouse, dans son château de Ferney, Voltaire est informé de cette affaire vers le 20 mars. On lui demande d'intervenir, mais il hésite; il croit d'abord à la culpabilité de Calas, puis il est ébranlé par de nouvelles informations. Il n'éprouve pas de sympathie pour la religion protestante capable, selon lui, d'être aussi fanatique que la catholique<sup>16</sup>. Mais au bout d'une quinzaine de jours, sa conviction est faite : «Il est arrivé que les juges toulousains ont roué le plus innocent des hommes [...]. Criez et qu'on crie!» dit-il à ses amis parisiens le 4 avril<sup>17</sup>. Il reçoit le fils cadet Donat Calas à Ferney, recueille tous les renseignements possibles et va devenir le champion de la réhabilitation des Calas. Agé alors de 68 ans, il multiplie ses interventions auprès de correspondants français et européens (il écrit près de 500 lettres en trois ans); il publie plusieurs livres pour alerter l'opinion

<sup>14</sup> Voir «*Écraser l'infâme*», pp. 135-159, et R. Trousson, pp. 35-49. R. Trousson reproduit dans son livre les *Pièces originales concernant la mort des sieurs Calas...* (1762), pp. 50-86. Voir aussi R. Pomeau, «*Voltaire, le combat pour la tolérance*» dans le n° spécial «*Voltaire*» de *Raison présente*, n° 112 (4<sup>e</sup> trimestre 1994), pp. 67-88, et, également dans ce numéro, Christiane Mervaud «*La Logique du combat contre l'infâme. La correspondance de Voltaire et de "frère" Damilaville*», pp. 3-25.

<sup>15</sup> Cité dans «*Écraser l'infâme*», p. 142.

<sup>16</sup> Le 27 mars (D 10389), à propos de «cette horrible aventure qui déshonore la nature humaine», il estime qu'«il y a certainement d'un côté ou de l'autre un fanatisme horrible...». Et, le 29 mars, il écrit à d'Alembert (D 10394): «... rendez-moi aussi exécration que vous le pourrez, le fanatisme qui a fait pendre un fils par son père ou qui a fait rouer un innocent par huit conseillers du roi».

<sup>17</sup> À Damilaville (D 10406).

public. Enfin, il rédige son *Traité sur la tolérance*, achevé en décembre 1762 et diffusé au printemps 1763.

Une question se pose : pourquoi Voltaire a-t-il fait pour Calas ce qu'il n'a pas fait pour Rochette? D'autant que dans le cas de Rochette, il s'agissait d'empêcher une exécution. Je ne vois qu'une réponse : c'est que, dans l'affaire Calas, il y a eu erreur judiciaire. Le procès de Rochette a été très légal; sans doute illustre-t-il l'inhumanité de la loi contre les protestants (et à ce titre, il aurait pu inspirer le *Traité sur la tolérance*); mais les juges avaient rigoureusement appliqué la loi, et dans sa grande majorité, l'opinion publique était avec eux. Avec l'affaire Calas, à la barbarie de la répression s'ajoute l'erreur judiciaire : l'intolérance pervertit le fonctionnement de la justice. C'est pourquoi le *Traité sur la tolérance* sera à la fois un plaidoyer pour la tolérance et la liberté de penser et un appel pour une justice plus humaine, plus objective, plus rationnelle<sup>18</sup>.

Voltaire a gagné dans son combat pour les Calas. Le 7 mars 1763, le jugement du Parlement de Toulouse est mis en question par le conseil du roi; il est cassé en juin 1764 et la révision du procès engagée. Enfin, le 12 mars 1765, Jean Calas et sa famille sont réhabilités.

Entre temps, toujours dans la même région, a éclaté la troisième affaire fort semblable à la précédente. Des protestants de Castres, les Sirven, le mari et la femme, sont accusés d'avoir tué une de leurs filles parce qu'elle avait manifesté son désir de se convertir au catholicisme : on a retrouvé son cadavre dans un puits, le 4 janvier 1762 et on ne sait pas - on l'ignore encore aujourd'hui - s'il s'est agi d'un suicide ou d'un accident<sup>19</sup>. Mais nous pouvons être sûrs, comme dans l'affaire Calas, que ceux qu'on accuse sont innocents. Ils auront le temps de s'enfuir et de se réfugier en Suisse. Mais ils sont condamnés à mort par contumace, et leurs deux autres filles au bannissement, le 20 mars 1764. Voltaire est informé de l'affaire, assez tard, en 1762. Alors engagé dans l'affaire Calas, il diffère son intervention publique jusqu'en 1766. Sa campagne d'opinion va alors porter ses fruits. Les Sirven sont acquittés et réhabilités par le parlement de Toulouse en 1771.

<sup>18</sup> Par exemple: «... il faut dans un tribunal des faits avérés, des chefs d'accusation précis et circonstanciés» (*Traité sur la tolérance*, dans R. Trousson, *op.cit.*, p. 118).

<sup>19</sup> Sur l'affaire Sirven, voir «*Écraser l'infâme*», pp. 288-293 et 415-417; et R. Trousson, pp. 207-212, qui reproduit l'*Avis au public sur les parricides imputés aux Calas et aux Sirven* (1766), pp. 219-239.

Une affaire, fort différente des précédentes, surgit en 1765, celle du Chevalier de La Barre<sup>20</sup>. Ce chevalier, jeune homme de 20 ans, est accusé d'avoir mutilé un crucifix et de s'être moqué de la religion chrétienne. Arrêté fin septembre, il est condamné, comme «impie, sacrilège et blasphémateur», par le tribunal d'Abbeville, fin février 1766, à avoir la langue coupée, à être décapité et brûlé, après avoir subi la torture. En juin la sentence est confirmée par le Parlement de Paris (par 15 voix contre 10). Le 1<sup>er</sup> juillet 1766, La Barre est exécuté. Voltaire est informé de ce dénouement, inattendu pour lui, le 7 juillet. Là aussi, il va demander la révision du procès et la réhabilitation de La Barre, victime d'une justice barbare, dépourvue de tout fondement légal (la loi n'a pas prévu la peine de mort pour les blasphémateurs). Il n'obtiendra pas cette révision et cette réhabilitation. Mais grâce à son action, un ami de La Barre, le chevalier d'Etallonde - qui avait 16 ans au moment des faits - accusé de complicité avec lui et condamné à mort, mais qui avait pu s'enfuir, obtiendra la grâce du roi en 1787 - soit plus de vingt années après l'événement<sup>21</sup>.

Dans cette affaire, comme dans les précédentes, on comprend que Voltaire a été stimulé par le désir de porter des coups contre le fanatisme catholique. De fait ces affaires accompagnent et illustrent sa grande campagne idéologique menée sous le mot d'ordre *Écrasez l'infâme*. Mais on aurait tort de croire que son activité en faveur de protestants innocents a été seulement inspirée par des motifs anti-religieux<sup>22</sup>. D'autres affaires qui n'ont pas d'implication religieuse vont aussi mobiliser son énergie. Évoquons rapidement les plus importantes.

<sup>20</sup> Voir «*Écraser l'infâme*», pp. 293-306, et R. Trousson, pp. 243-252, qui reproduit *La Relation de la mort du chevalier de La Barre...* (dédiée à Beccaria) (1767), pp. 253-264.

<sup>21</sup> Sur l'affaire d'Etallonde, voir *On a voulu l'enterrer* (*op.cit.*), pp. 146-152.

<sup>22</sup> En 1764, Voltaire a obtenu la libération d'un cordonnier protestant, Claude Chaumont, condamné aux galères treize ans plus tôt (voir «*Écraser l'infâme*», p. 156 et R. Trousson, p. 18). En 1766, il intervient en faveur de la famille du galérien Espinas, libéré en 1763 après vingt-trois ans de peine (voir R. Trousson, p. 18). En 1771, il soutient la cause de Marthe Camp abandonnée par son mari, le vicomte de Bombelles, qui l'avait épousée selon le rite protestant; Bombelles est condamné, en 1772, à lui payer un dédommagement (voir R. Trousson, pp. 18-19). On regrette que ces deux dernières affaires ne soient pas mentionnées dans *Voltaire dans son temps*.

D'abord, à partir de novembre 1762, l'affaire Lally-Tolendal<sup>23</sup>. Le comte de Lally, baron de Tolendal, général aux Indes, était considéré comme responsable de la capitulation de Pondichéry en 1761. Il est enfermé à la Bastille en novembre 1762. Son procès commence en avril 1764, mais Lally ne peut se défendre. Il est condamné à mort pour trahison et abus d'autorité le 6 mai 1766 et exécuté trois jours après. Voltaire, qui avait connu personnellement Lally n'a pas pu empêcher cette exécution que, d'ailleurs, l'opinion publique approuvait. À la demande du fils de Lally, il engage une campagne pour retourner l'opinion, en imposant l'image d'un général malheureux et innocent, victime d'une procédure abusive. Le jugement est cassé par le conseil du roi, mais à cause de l'obstination des parlements, Lally ne sera jamais réhabilité officiellement. Du moins Voltaire aura eu le plaisir d'apprendre le 26 mai 1778 - soit quatre jours avant de mourir - la (première) décision du conseil du roi de casser le jugement (prise la veille). Il dicte alors ces lignes qui sont les dernières qu'il a laissées : «Le mourant ressuscite en apprenant cette grande nouvelle; il embrasse bien tendrement M. de Lally<sup>24</sup>; il voit que le roi est le défenseur de la justice; il mourra content»<sup>25</sup>. Ainsi, la toute dernière pensée de Voltaire dont nous ayons conservé la trace aura été pour la justice.

En 1770, le fils Monbailli est torturé, condamné à mort par le tribunal d'Arras, et exécuté sur la roue, pour avoir assassiné sa mère<sup>26</sup>. Il n'y a pas de preuves; il s'est toujours déclaré innocent. Sa femme, également condamnée, échappe provisoirement à l'exécution parce qu'elle est enceinte. On demande à Voltaire d'intervenir. Il publie un texte cinglant, *La Méprise d'Arras*, où il appelle à la réforme de la justice parlementaire. Par un nouveau tribunal, en avril 1772, Mme Monbailli sera acquittée et la mémoire de son mari réhabilitée.

Toujours en 1770, Voltaire va se lancer dans une affaire bien différente. On avait maintenu le servage en Franche-Comté - province appartenant autrefois à l'Espagne et qui avait été rattachée à la France vers la

<sup>23</sup> Voir *On a voulu l'enterrer* (op.cit.), pp. 140-146, et R. Trousson, pp. 22-24.

<sup>24</sup> Il s'agit du chevalier de Lally-Tolendal, fils du condamné.

<sup>25</sup> D 21213. C'est la dernière lettre de Voltaire.

<sup>26</sup> Sur l'affaire Monbailli, voir *On a voulu l'enterrer*, et R. Trousson, pp. 24-26, R. Trousson, pp. 25-27.

fin du dix-septième siècle<sup>27</sup>. Il y avait ainsi 12.000 serfs, ou «mainmortables» comme on disait alors. C'était la seule région de France où le servage subsistait, au profit de l'Église, des seigneurs et du roi. Voltaire s'allie avec l'avocat des communautés locales pour obtenir la libération des serfs et il rend publics ses appels à la justice du roi. L'affaire va traîner pendant des années. Voltaire dira lui-même, en 1777, «je ne verrai point la fin de ce procès»<sup>28</sup>. Effectivement, il ne l'a pas vu. C'est par un édit d'août 1779 que seront libérés les serfs du domaine royal. Les autres ne seront affranchis qu'en 1789, à la faveur de la Révolution.

La dernière affaire, que j'évoquerai rapidement est une affaire ténébreuse, qui ne touche pas à la justice criminelle mais à la justice civile. En 1772, le comte de Morangiès, grand seigneur dépensier et peu scrupuleux, est accusé par une famille de gens du peuple, d'avoir emprunté, à cette famille, 300.000 livres (somme considérable!) et de ne pas vouloir les rembourser<sup>29</sup>. Morangiès nie avoir reçu cette somme. Il s'agit donc d'une histoire d'escroquerie dans laquelle l'opinion publique est du côté des gens du peuple et contre le grand seigneur. Voltaire s'informe, rassemble un dossier et, après avoir pesé les probabilités de la culpabilité, se dit convaincu de l'innocence de Morangiès. Voltaire, là aussi, va devoir retourner l'opinion des juges et de l'opinion en faveur du comte. Celui-ci est d'abord condamné mais, quatre mois après, il est acquitté par le tribunal qui condamne ses accusateurs, en septembre 1773.

\*

Au cours de toutes ces affaires, Voltaire a été amené à observer de près le fonctionnement de la justice; il a pu méditer sur les fondements théoriques du droit et réfléchir sur son application pratique. Nous touchons ainsi à notre troisième point, Voltaire réformateur de la justice.

Il a été aidé, dans cette tâche, par un juriste italien, Cesare Beccaria (1738-1794), qui publie en italien à Livourne, en 1764, son livre *Des délits et des peines*. Ce livre a un succès européen. Une traduction française paraît en

<sup>27</sup> Sur cette affaire, voir *On a voulu l'enterrer*, pp. 8-10, 138-139, 368 et R. Trousson, pp. 24-25.

<sup>28</sup> À Mirbeck, 9 janvier 1777 (D 20511).

<sup>29</sup> Sur l'affaire Morangiès, voir *On a voulu l'enterrer*, pp. 136-138, et R. Trousson, pp. 27-29.

décembre 1765. En septembre 1766, Voltaire publie son *Commentaire sur le livre «Des délits et des peines»* où, pour la première fois, il se livre à une réflexion d'ensemble et détaillée sur la justice<sup>30</sup>. Il reprend les grandes idées de Beccaria : rationaliser et unifier le système judiciaire; établir une proportion entre la faute et le châtement (par exemple ne pas condamner à mort pour un vol domestique, comme c'était le cas en France); abolir la torture; supprimer la peine de mort. Mais, sur ces derniers points, il n'est pas aussi radical que Beccaria; il estime que la torture et la peine de mort peuvent être maintenues dans des cas exceptionnels lorsque la sécurité de l'État est en jeu. En attendant, il demande que toute peine de mort, avant d'être exécutée, soit soumise à l'avis du souverain. Il insiste sur la nécessité de supprimer la vénalité des charges : que la fonction de juge ne soit pas achetée par de l'argent (comme c'était le cas en France), mais attribuée selon la compétence et le mérite. Surtout il demande - comme le faisait aussi Beccaria - que des limites strictes soient posées entre l'autorité civile et les usages ecclésiastiques. Voltaire qui, à ce moment là, est bouleversé par l'affaire du chevalier de La Barre contribue, plus qu'aucun autre, à répandre dans l'opinion l'idée qu'il faut laïciser la justice.

Il reviendra sur ces problèmes dans d'autres textes, notamment dans son *Prix de la justice et de l'humanité*<sup>31</sup> qui est le complément d'un autre livre, publié au même moment, son *Commentaire sur «L'Esprit des lois»*. Il reproche à Montesquieu de s'être borné à décrire et à justifier les lois existantes. «C'était à corriger nos lois que Montesquieu devait consacrer son ouvrage»<sup>32</sup>; Voltaire explique que les lois ne sont pas faites par le climat mais par les hommes; et ce que les hommes ont fait «d'autres hommes peuvent le détruire»<sup>33</sup>. C'est à cette entreprise réformatrice que s'attache son *Prix de la justice*. Le titre de l'ouvrage, d'une bonne cinquantaine de pages, divisé en 28 articles brefs, s'explique par l'initiative de la Société économique de Berne qui avait ouvert, en février 1777, un concours public, pour récompenser par un prix le meilleur mémoire pour l'amélioration des lois criminelles, de sorte que

<sup>30</sup> Le texte est reproduit dans R. Trousson, pp. 301-336.

<sup>31</sup> Le texte est reproduit dans R. Trousson, pp. 337-389.

<sup>32</sup> Voltaire, *Oeuvres complètes*, éd. Moland, t. 30, p. 448. Cité dans *On a voulu l'enterrer*, p. 235.

<sup>33</sup> Éd. Moland, *ibidem*, p. 457. Cité dans *On a voulu l'enterrer*, p. 236.

«la société civile trouve la plus grande sûreté possible pour la liberté et l'humanité»<sup>34</sup>. Voltaire, qui a encouragé et soutenu ce projet de la Société de Berne, tient à donner lui-même l'exemple et, quelques mois plus tard, en octobre, il a rédigé son *Prix de la justice et de l'humanité*. Il a alors 83 ans, et on s'étonne de la vigueur et de la clarté de ce beau texte - qui est encore mal connu.

Dans les 28 articles de son petit livre, il dresse la liste des absurdités les plus scandaleuses et de leurs corrections possibles. Il ramasse ainsi en un seul ouvrage des propositions jusque là éparses, précise sa pensée sur de nombreux points, confirmant et complétant ainsi son *Commentaire* sur Beccaria, en accentuant son intérêt pour les problèmes de procédure.

On y retrouve les idées déjà exprimées dans le *Commentaire* de 1766. Il importe toujours, par exemple, de distinguer le droit divin et le droit civil : on ne doit pas poursuivre en justice au nom de Dieu. Il souligne la nécessité de réformer la justice sur de nombreux points :

- Supprimer l'incarcération arbitraire.
- Supprimer le secret de l'instruction.
- Assurer l'examen des témoignages et procéder à l'audition contradictoire des témoins.
- Assurer les droits de la défense (comme en Angleterre).
- Rechercher les mobiles du crime.
- Supprimer la peine de mort, sauf dans un cas : «celui où il n'y aurait pas d'autre moyen de sauver la vie du plus grand nombre. C'est le cas où l'on tue un chien enragé»<sup>35</sup>.
- Veiller, surtout, à la prévention des crimes en développant ce qu'on appellerait aujourd'hui l'assistance sociale.
- S'attacher, enfin, à l'utilité sociale et économique des sanctions : la meilleure condamnation est celle qui oblige le délinquant à travailler, selon ses compétences, au service de sa victime ou de la société, afin de réparer les dommages qu'il a causés. «Punissez, mais ne punissez pas aveuglément. Punissez, mais utilement.»<sup>36</sup>

<sup>34</sup> *Gazette de Berne*, 15 février 1777, cité dans *On a voulu l'enterrer*, p. 236.

<sup>35</sup> *Le Prix de la justice...*, dans R. Trousson, p. 343.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 341. Par exemple «un faux monnayeur est un excellent artiste. On pourrait l'employer, dans une prison perpétuelle, à travailler de son métier à la vraie monnaie de l'État.

Voltaire n'oublie pas de demander qu'on sauvegarde la liberté d'écrire et de publier, que la justice n'intervienne pas dans le débat des idées. «La loi d'Angleterre sur cette question ne mérite-t-elle pas de servir d'exemple à tous les législateurs qui voudront faire jouir l'homme des droits de l'homme?»<sup>37</sup>

Ce n'est pas le seul texte où Voltaire évoque les droits de l'homme. La formule fait penser, irrésistiblement, à la Révolution de 1789. De fait, si certaines propositions de Voltaire ont été appliquées sous le règne de Louis XVI, comme l'abolition de la torture (er. 1787), la plupart ne seront réalisées qu'après 1789. Il faudra que l'Ancien Régime soit aboli pour qu'une réorganisation d'ensemble de la justice s'accomplisse dans l'esprit de Voltaire, et en allant parfois p'us loin que Voltaire l'avait proposé. Mais pas toujours. Il a fallu attendre le premier septennat de François Mitterrand pour que la peine de mort soit abolie en France. Et on observera que l'exigence voltairienne de donner à la prévention la priorité sur la répression demeure toujours d'actualité.

\*

Concluons en quelques mots. Voltaire a favorisé une évolution des mentalités dans le sens d'une justice plus humaine, plus démocratique. Il a demandé, par exemple, que les juges soient obligés de motiver leur jugement - ce qui n'était pas le cas dans la France du dix-huitième siècle, comme l'avait montré, en particulier, l'affaire Monbailli. Mais surtout, Voltaire, à cause de son intérêt pour les problèmes judiciaires, occupe dans notre histoire littéraire une place particulière. En utilisant sa notoriété d'écrivain (ce que personne avant lui n'avait fait) dans une action publique en faveur des Calas et d'autres victimes obscures d'erreurs judiciaires, en devenant, comme il l'a écrit lui-même, «le don Quichotte de tous les roués et de tous les pendus»<sup>38</sup>, il a inauguré en France la tradition du combat des intellectuels contre l'injustice.

---

*au lieu de le faire mourir dans une cuve d'eau bouillante, comme l'ordonnent Charles-Quint et François I<sup>er</sup>.*» (p. 347).

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 361.

<sup>38</sup> À d'Argental, 30 août 1769 (D 15855). Il devient ce don Quichotte-là aux yeux de l'opinion; mais lui-même, devant l'ampleur de la tâche («Je ne vois de tous côtés que les injustices les plus barbares»), avoue ne pas pouvoir jouer pleinement ce rôle. Mais il écrira à Richelieu, le 18 septembre - à propos de Lally et de Sirven - : «Je suis un peu le don Quichotte des malheureux.» (D 15903)

Nous commémorons aussi, en cet automne 1994, une affaire qui a éclaté il y a cent ans, l'affaire Dreyfus. On peut se demander si Émile Zola se serait engagé pour défendre le capitaine Dreyfus, si Voltaire, au siècle précédent ne lui avait pas donné l'exemple.

Voltaire a été le premier grand homme que la Révolution a fait entrer au Panthéon en 1791. Sur le sarcophage, on pouvait lire : «Il vengea Calas, La Barre, Sirven et Monbailli»<sup>39</sup>. Et cette activité, nous l'avons vu, l'a poussé à formuler un idéal de justice qui n'a pas perdu toute actualité<sup>40</sup>.

Roland DESNÉ  
Université de Reims

---

<sup>39</sup> L'inscription ajoutait: «Poète, philosophe, historien, il a fait prendre un grand essor à l'esprit humain, et nous a préparés à être libres.» L'inscription est citée dans *On a voulu l'enterrer*, p. 360, qui consacre un chapitre à l'entrée de Voltaire au Panthéon (pp. 353-364).

<sup>40</sup> On observe, par exemple, que la Cour européenne de justice a instauré le délit de blasphème (voir *Europe et Laïcité*, n° 142, octobre-décembre 1994) et que la plupart des pays d'Europe occidentale maintiennent dans leur code pénal une loi réprimant le blasphème (voir *Blasphèmes et libertés*, sous la dir. de Patrice Dartevelle..., Bruxelles, Centre d'Action laïque, 1994).

## FRANÇOIS-MARIE AROUET OU LE TOURMENT DE LA RÉVOLTE

Insaisissable? Voltaire a une conscience fragile, mais les dons d'un rhéteur impétueux; il est indécis mais véhément, agité et polémique, l'esprit le plus puissant et l'âme la plus labile de son époque. Il est l'homme sans Dieu qui se refuse consciemment à la prière, mais qui en a tellement besoin, gravitant entre son déisme et un certain agnosticisme. Malgré son arbitraire «Que sais-je?», il s'acharne à surprendre à son propre compte les failles et les égarements de la foi humaine.

Si on remonte aux origines d'une existence travaillée par tant de contradictions et vouée à l'échec spirituel, on découvre Voltaire dans l'hypostase la plus intime et la plus profonde de sa vie.

Surnommé d'abord Zozo, il perd prématurément (à l'âge de sept ans) sa tendre mère. Dès lors, il se trouve seul devant la sévérité d'un père beaucoup trop rigoureux et de son frère aîné, Armand. Enfant allègre, bavard et questionneur, il se heurte aux âmes lourdes de ceux-ci et se sent tyrannisé par l'oppression du milieu familial janséniste, si sobre et si austère. À son tour, son père est épouvanté devant la pêtulance de son fils cadet. Cette longue relation tendue développe dans l'esprit libertin et «impie» du petit Arouet un refoulement qui explosera plus tard dans les manifestations de la personnalité du Voltaire touchant à sa maturité. Et pour se sentir libéré de ce cercle étouffant, il détruit tout ce qui pourrait lui rappeler son enfance et son ascendance : il renonce au nom d'Arouet et prend celui de Voltaire et va jusqu'à ne plus reconnaître François Arouet comme père, inventant la paternité du chansonnier Rochebrune. Il cherche toujours, sans vraiment réussir, à oublier et à dissimuler son origine bourgeoise. Toute sa vie il luttera avec sa célèbre obstination contre ce qu'il appelle «le fanatisme religieux». Presque jamais dans ses oeuvres, dans sa correspondance ou dans ses carnets, il ne prononce de mot sur cette période à rôle déterminant dans son évolution

intérieure, période qui reste donc assez obscure pour tous ses biographes, par manque de témoignages personnels. Il ne raconte presque rien, traitant les détails de sa jeunesse et de son enfance d'«insipides», mais il se trouve parfois des réminiscences théorisées dans des phrases telles que celle-ci : «... les idées qu'on nous donne dans l'enfance nous font voir toute la vie les choses comme elles ne sont point»<sup>1</sup>. Son devenir ressent sans cesse les effets d'une éducation exceptionnellement sévère, d'un milieu de structures caractérielles rigides et extrêmement morales, excessivement conformistes - ce qui n'est décidément pas le cas du petit François-Marie - qui vont développer sa terrible et incessante anxiété existentielle et son agressivité<sup>2</sup>. Comme on l'affirme, toute contradiction d'où naît une personnalité découvre ses racines profondes dans l'enfance du sujet et dans ses complexes infantiles<sup>3</sup>.

Trop petit pour être à même de riposter, François-Marie intériorise ses réactions, qui vont éclater plus tard, le «refus de prendre un état semblable à celui du père»<sup>4</sup>, sa «hâte à s'élever du logis paternel»<sup>5</sup> se matérialisent par la haine qu'il va éprouver pendant toute sa vie pour les contraintes de la religion janséniste. D'où son théocentrisme et l'offensive soutenue contre toute forme de religion, qu'il s'agisse du christianisme, du mahométisme, du bouddhisme ou de paganisme. Ce type d'aversion est désigné en psychologie par le terme d'*agressivité de substitut*.

Examinons donc d'abord les troubles intérieurs de ses sentiments religieux. Il est établi que le jansénisme sec et intransigeant de la famille Arouet est à l'origine de toute sa psychose qui s'accroîtra au cours de sa vieillesse. Mais le battant-né qu'il se révèle être commence par des irruptions enfantines. Son père le craint. La morale de l'Église catholique n'est pas une contrainte pour le petit révolté; même plus tard, lorsque, dans son adolescence, il faillit être envoyé en prison ou exilé dans une colonie par François Arouet. La position sociale, le haut rang acquis assez péniblement par celui-ci dans le milieu bourgeois sont menacés non seulement par les

<sup>1</sup> Voltaire, *L'Ingénu* in *Oeuvres Complètes*, tome XXXVI, Paris, Armand-Aubrée, 1830, p. 311.

<sup>2</sup> V. Predescu, *Psihiatrie*, București, Ed. Medicală, 1976, voir chap. XI, *Psihogeniile*, pp. 973-1020.

<sup>3</sup> O. Fenichel, *The Neurosis*, London, Rontlege & Kegan Paul, 1946, voir chap. *The Theory of Neurosis*, p. 130-141 et *Defense Mechanisms*, p. 142.

<sup>4</sup> R. Pomeau, *La religion de Voltaire*, Paris, Nizet, 2<sup>e</sup> éd., 1969, p. 35.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

libertés que prend l'enfant et l'adolescent François-Marie, mais aussi par son esprit insurgé, pas sa «diablerie». Il repousse le Dieu de l'Écriture, adhérant à une théologie déiste - évolution qui n'est pas à négliger<sup>6</sup> - même depuis ses années de collège chez les Jésuites de la rue de Saint-Jacques où il entre à l'âge de dix ans pour en ressortir à dix-sept. L'aspiration à un Dieu clément accroît son aversion contre la sombre hostilité du Dieu tyran qu'il connaissait jusqu'alors : il le chasse du monde. La grâce, les miracles, la révélation n'étant que mystification, Dieu n'intervient dans le parcours d'aucune existence par la preuve de son amour. Et alors, comment faire pour aimer un Dieu terriblement lointain, un géomètre éternel qui ne reste redoutable qu'en tant que juge au-delà de la tombe? Toutefois, l'idée d'athéisme l'épouvante et il la repousse radicalement dès le début. Son Dieu, sa loi naturelle, il se le répète mille fois, reste sa loi morale.

Mais ces idées qu'il se construit le privent de détente et le plongent pour toujours dans la tension violente de sa crise existentielle dont, dès son origine, il avait redouté la prise de conscience : l'éventualité de s'être trompé et les équations possibles de sa vie dans ces circonstances, l'angoisse de la solitude. Il ressent cette tension surtout après la mort de Mme du Châtelet, le 10 septembre 1749, moment crucial pour sa pensée. La perte de sa meilleure amie et confidente le mène à une première grande crise dépressive. Il perd, dit J.S.Spink dans une étude sur Voltaire contre Pascal, «During the second half of his career, some of the faith he had in the rational organisation of the universe, and as the years passed he found increasingly difficult to believe that man was a free agent in nature and master of his own fate»<sup>7</sup>. Dorénavant, de temps en temps, la hantise s'empare de lui et il commence à douter de ses actes, de ses paroles, de ses théories et de ses points de vue. Il devient même plus inconséquent avec lui-même qu'aparavant. D'ailleurs, il n'a jamais eu de système, il «manque d'esprit de suite»<sup>8</sup> et il «pense par articles», observe René Pomeau<sup>9</sup>. Sa doctrine est simple, voire simpliste : il n'y a pas d'Incarnation, il

<sup>6</sup> Idem, voir chapitre *Sur la pente du Molinisme*, pp. 38-76.

<sup>7</sup> J.S.Spink, *Voltaire vs. Pascal in French Free Thought from Gassendi to Voltaire*, London, Athlone Press, 1960, «pendant la seconde moitié de sa carrière, la foi dans l'organisation rationnelle de l'univers et, plus les années passent, il trouve de plus en plus difficile à croire que l'homme jouit du libre arbitre», p. 321.

<sup>8</sup> R. Pomeau, *Voltaire*, Paris, Seuil, 2<sup>e</sup> éd., 1989, p. 64.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 82.

n'y a pas de christianisme. Il lutte de toutes ses forces pour se le prouver. Et il s'attaque à l'Église et à la religion ayant pour unique but de consolider cette vérité. Raymond Trousson montre que «la désacralisation est sans nuances»<sup>10</sup>. À partir de 1762, il termine des milliers de lettres par la formule «Ecrliñf», qui renferme son dessein ultime : «Écraser l'Infâme». Avant 1753, il rédige le *Sermon des cinquante* suivi en 1763 du *Cathéchisme de l'honnête homme* et du *Traité sur la tolérance*, de *L'examen important de Milord Bolingbroke* et des *Homélies; Dieu et les hommes* en 1767, puis *La Bible enfin expliquée* en 1776, tous de véritables outrages au christianisme. «Entre 1764 et 1770, écrit Pomeau dans le *Dictionnaire Biographique des Auteurs*, les événements de Portugal, de Pologne, la politique du comte d'Aranda en Espagne, les conflits des Bourbons et de la cour de Vienne avec la Papauté lui font espérer comme imminente la dislocation de l'Église catholique. Un flot ininterrompu d'ouvrages sort de Ferney, pour hâter le dénouement.»<sup>11</sup>. Si toute sa vie il prêche la «loi naturelle», la loi de la morale contre la religion du Fils de Dieu, Voltaire arrive maintenant à proférer des insultes véhémentes. Parfois, «il lui arrive de se complaire dans des évocations obscènes ou ordurières»<sup>12</sup>, comme le rappelle Trousson, «éprouvant jusqu'au vertige la fascination du blasphème»<sup>13</sup>. Pourquoi? Il sent qu'il est incapable de comprendre l'existence passionnément dévote d'un croyant, son humilité. Cette porte lui est fermée. L'impasse de son âme profonde est l'examen de son vide intérieur et il se garde bien de l'explorer alors qu'il pourrait y trouver l'origine de son tourment. Il a peur. Aussi tente-t-il de n'importe quelle manière, en y engageant toute sa volonté et toute sa diligence, de se rassurer de la légitimité de ses raisonnements sur la religion. Mais plus il écrit, plus son obsession augmente et il ne trouve pas le moyen de s'échapper de ce cercle vicieux<sup>14</sup>. Ainsi, son déraisonnement va jusqu'à se bâtir à Ferney un monde à lui. Il est excessivement riche, il est aristocrate, il est patriarche. Pourtant, tout cela ne le

<sup>10</sup> R. Trousson, *Écraser l'Infâme* in *Histoire de la libre pensée des origines à 1789*, Bruxelles, Espace des Libertés, 1993, p. 242.

<sup>11</sup> Laffont-Bompiani, *Dictionnaire Biographique des Auteurs*, Paris, Société d'éditions des dictionnaires et encyclopédies, tome II, 1964, René Pomeau - art. *Voltaire*, p. 692.

<sup>12</sup> R. Trousson, *op.cit.*, p. 242.

<sup>13</sup> B. Cottret, *Le Christ des Lumières. Jésus de Newton à Voltaire*, Paris, Cerf, p. 170.

<sup>14</sup> P. Daco, *Les prodigieuses victoires de la psychologie moderne*, Verviers, E. Gérard & Co., voir art. *Angoisse*, pp. 256-267.

comble pas pour assurer sa tranquillité. Une église lui bouche la vue depuis son château et il lui vient l'idée de la démolir et de l'élever ailleurs. Pourquoi donc, bâtisseur, ne pas être seigneur de paroisse? Il fait graver sur le frontispice de son édifice, ressemblant plutôt à une chapelle, l'inscription *Deo erexit Voltaire*. Ayant peut-être le sens du sacré, il le comprend mal, n'en gardant que le désir de sa grandeur. Il veut avoir ses ouailles, ses disciples, il veut rivaliser avec l'Église catholique. François-Marie Arouet mourra comme il a vécu, sans qu'il parvienne à retrouver sa quiétude, sarcastique et inaccompli. Jamais intégré harmonieusement dans la société de son temps, il désire maintenant mourir «dans l'observance de toutes les lois du royaume et dans la religion catholique étroitement liée à ses lois»<sup>15</sup>. Il récite avec un capucin le Symbole des Apôtres, il signe la profession de foi envoyée par l'évêque et reçoit finalement l'absolution. Avec, pourtant, bien des difficultés qu'il fait aux hommes d'église, après bien des caprices, hésitant<sup>16</sup>.

La plupart des exégètes décrivent Voltaire comme joyeux, goûtant la vie facile des cours européennes, le «dernier des écrivains heureux», répète Roland Barthes. Et il l'est dans presque tout ce qu'il entreprend, vif et infatigable devant tout le monde, qu'il s'agisse de ses proches ou de ses ennemis, des contemporains ou de la critique. Car son arme la plus redoutable pour combattre sa langueur est le divertissement. Son refuge, son esquivé, la satire. Christiane Mervaud remarque qu'il «s'entoure de barrières de sécurité au centre desquelles il parade, croyant jouir d'une certaine impunité»<sup>17</sup>. Bien qu'il méprise d'abord la satire au service du moi égoïste et envieux, il y va recourir orgueilleusement en dépit de sa fonction didactique et civilisatrice, «sociale»<sup>18</sup>. Il utilise le «détestable genre» pour servir sa haine contre ce qu'il ne veut pas comprendre. Il s'est même construit une forteresse de l'orgueil de la satire, qui doit lui assurer un sentiment de sécurité. Insolent, bourru,

<sup>15</sup> Cité par Moussinot - *Voltaire et l'Église*, Paris, Libr. Sandoz & Fischbacher, 1878, *Déclaration par devant le notaire, le 31 mars 1778*, p. 50.

<sup>16</sup> *Ibidem*, voir chapitre *Les Communions de Voltaire et ses démêlés avec l'évêque d'Annecy*, p. 25.

<sup>17</sup> C. Mervaud, *Voltaire en toutes lettres*, Paris, Bordas, 1991, p. 38.

<sup>18</sup> Voir R. Mortier, *La satire, ce «poison de la littérature»*. *Voltaire et la nouvelle déontologie de l'homme de lettres* in *Essays on the Age of Enlightenment in Honor of IRA O.WADE*, Genève-Paris, Libr. Droz, 1977, pp. 241-245.

cassant, ce réflexe de protection<sup>19</sup> ne lui donne qu'une sécurité momentanée, car, méprisant et hostile, tout-puissant, il est faible. Mécanisme de défense son «ironie est une ascèse»<sup>20</sup>, «dégrisement»<sup>21</sup> et déguisement, «moins certitude arrogante qu'amertume de la dérélition»<sup>22</sup>. «Cet accord intime entre l'ironie et la pitié angoissante, cela, c'est le secret de Voltaire»<sup>23</sup>, concluent en fin de compte, les auteurs du recueil *Le rire de Voltaire*. Mais s'il hésite, son hésitation diminue face à l'hésitation d'autrui. Il est fort de sa domination intellectuelle sur les esprits des Lumières que lui assure sa nature pointilleuse et sarcastique sans égale. Il est redoutable et ses adversaires le savent bien. Dès le collège des Jésuites, il rêve de devenir le chef de file de son époque et le grand écrivain du siècle. C'est la raison pour laquelle il travaille avec tant d'acharnement, frénétiquement, se faisant de l'action une morale suprême, celle qui l'accompagne et qu'il respectera depuis son enfance jusqu'à sa mort. Pour éblouir, il ne choisit en littérature, en théâtre particulièrement, que de grands sujets, à l'instar du siècle précédent, capables de lui garantir la notoriété. Il veut être le nouveau Racine que la France attend depuis longtemps. Mais s'il n'y parvient pas en théâtre, qui reste d'ailleurs la passion de sa vie - bien que, avec l'âge, il y perde de son enthousiasme - de même il ne réussit guère en poésie. Alors, il va critiquer les titans du théâtre, notamment Corneille et Shakespeare, ceux qu'il admire tacitement, non seulement pour leur génie et leur autorité littéraire, mais aussi pour leur exemple humain. De même, il va s'attaquer à son contemporain Rousseau, si différent de lui, et dont il a du mal à comprendre les sentiments beaucoup plus sereins que les siens. En fait, il est absurdement envieux et il craint que la renommée de ces auteurs n'usurpe pas sa position parmi les lettrés de son temps; type de comportement classé par la psychologie française sous le nom *d'ego infantile*. En tant que philosophe et adversaire de la religion, dissipé et loin d'être profond, il s'en prend à Pascal qui est toujours si concentré et si intérieur. Néanmoins, son orgueil et son emotivité l'obligent à intervenir favorablement dans la vie

<sup>19</sup> P. Daco, *op.cit.*, voir *Orgueil*, p. 87, p. 455, p. 486.

<sup>20</sup> *Le rire de Voltaire*, Félin, 1994, *Avant-propos* par P. Debailly, J.-J. Robricux, J. Van Den Heuvel, p. 15.

<sup>21</sup> *Ibidem.*

<sup>22</sup> *Ibidem.*

<sup>23</sup> *Ibidem.*

sociale et politique de la France en tant que promoteur d'un assez grand nombre de réformes. Il condamne l'injustice et les abus - les affaires Calas, Sirven, La Barre, etc. - demandant «l'abolition de la torture, la juste gradation des peines, la modification de la procédure criminelle, l'institution du jury. Il proteste contre le châtement du sacrilège, contre l'exécution du cadavre des suicidés»<sup>24</sup>. Mais cette tolérance sincère apparaît surtout là où ses intérêts l'exigent et ses vues ne sont pas démenties.

*Il jouit, dit Rousseau, de la réputation la plus brillante, il a des biens en abondance, il a des amis, il a recueilli autour de lui tous les plaisirs et tous les divertissements imaginables, et c'est cependant le plus malheureux de tous les hommes. Le plus petit auteur est capable de troubler entièrement sa félicité; s'il parle de lui avec mépris, il en sera désolé; s'il a quelque succès, il en est désespéré; la crainte de la mort le martyrise. Je le crus toujours, les plaisirs ne sont rien lorsque le coeur nous manque, mais je le sens bien vilement lorsque je pense à Voltaire. Si sa gaiété apparente est vraie, je ne sais plus ce que c'est la gaiété, j'aimerais beaucoup mieux ma tristesse.*<sup>25</sup>

Il restera célèbre par ses proses, qu'il qualifie de «bagatelles», et surtout par sa correspondance qui comprend plus de quinze mille lettres conservées. Là, sa rapidité de jeter les mots sur la feuille de papier n'éprouve pas la contrainte d'un art plus rigoureux, tels que la poésie ou le théâtre, où il donne pourtant cinquante pièces et des milliers de vers. Mais il ne peut pas rivaliser avec le «Grand Siècle» uniquement par son grand talent pamphlétaire de journaliste. Si on lit Voltaire, Arouet, il faut le faire sans prendre trop au sérieux ses idées et ses fantaisies, en admirant le souffle, la vivacité et l'ardeur de sa satire, de son imagination. Même si cette oeuvre satirique n'est autre chose que le roman de la faillite de son destin. C'est l'histoire d'une âme tourmentée qui fait de sa révolte, volontairement ou non, une religion.

Radu MĂRĂȘESCU

<sup>24</sup> *Nouveau Larousse Illustré*, sous la dir. de Claude Augé, tome VII<sup>e</sup>, Paris, Libr. Larousse, s.a., p. 1348, art. *Voltaire*

<sup>25</sup> Rousseau, cité par L. Perey et G. Maugras - *La vie intime de Voltaire aux Délices et à Ferney*. Paris, Calman-Levy, 1885, pp. 293-294.



## VOLTAIRE ET ROUSSEAU CHEZ LES GONCOURT

Les Goncourt ont été pour beaucoup dans le renouveau d'intérêt pour l'art du siècle précédent. Dès 1856, dans *L'Art au XVIII<sup>e</sup> siècle*, ils se sont indignés «devant ce prodigieux exemple d'oubli, devant l'excès d'ingratitude et d'insolence d'une première postérité pour le grand siècle d'art de Louis XV» et ont condamné «la France qui pendant tout un demi-siècle a refusé de reconnaître les artistes vraiment nés d'elle, ses maîtres français, les vrais fils de son esprit et de son génie»<sup>1</sup>. À leurs yeux, Watteau, Boucher, Fragonard, La Tour ou les Saint-Aubin incarnent le raffinement et la délicatesse d'un temps qu'ils opposent à la grossièreté et au matérialisme de leur époque. Ils exalteront donc ce siècle «inconnu et méconnu» qui est cependant, du moins pour les âmes d'élite, celui où s'est constituée la conscience contemporaine: «L'âge moderne est sorti de lui et date de lui. Il est une ère humaine, il est le siècle français par excellence»<sup>2</sup>.

Il est singulier que cet engouement pour l'art n'aille nullement de pair avec une égale admiration pour la littérature du siècle des Lumières. S'ils ont apprécié Laclous comme un précurseur des réalistes, curieux de documents psychologiques, voire l'élégance d'un Marivaux ou d'un Crébillon fils, ils ne s'attardent guère sur Sade, Restif, Louvet de Couvray, Beaumarchais ou Montesquieu, qui n'obtiennent dans leur *Journal* que de brèves mentions. Seul fait exception Diderot, «l'Homère de la pensée moderne», que les deux frères, se distinguant en cela de l'opinion commune, placent très au-dessus de Voltaire, et dont ils admirent sans réserve *Le Neveu de Rameau*<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> *L'Art au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Dentu, 1856-1865, 3 vol., t. I, p. 43.

<sup>2</sup> *La Femme au dix-huitième siècle*, Nouv. Ed., Paris, Charpentier, 1903, p. IX.

<sup>3</sup> Voir D. Schier, *Voltaire and Diderot in the Goncourt "Journal"*, *French Review*, 39, 1965, pp. 258-264.

Contrairement à Faguet ou à Barbey d'Aurevilly qui reprochaient au maître d'oeuvre de l'*Encyclopédie* d'être irrémédiablement «peuple», les Goncourt saluent en lui un artiste souverain.

En revanche, Rousseau occupe sous leur plume une place dérisoire: jamais n'apparaît la moindre appréciation de l'une quelconque de ses oeuvres. Ce qu'ils jugent et condamnent, ce n'est pas un écrivain ni un philosophe, mais un symbole, l'un des responsables d'une Révolution livrée à la démagogie et qui n'était pas même française dans son essence: «Rousseau, Necker, Marat venus de Genève. Ce sont les trois âges de la Révolution»<sup>4</sup>. Vieil argument: la Révolution et la démocratie sont le produit de l'esprit étranger et protestant. Contre l'admiration des Prudhommes des lettres, ils se plaisent à citer, d'après les pseudo-*Mémoires* de M<sup>me</sup> d'Epinay, à l'époque tenus pour authentiques, le témoignage de Diderot: «Cet homme m'a fait croire à l'enfer, j'ai peur, j'ai peur»(III, 10). menteur, sophiste, traître à ses amis, tel est l'homme qu'a célébré un Robespierre, «le fils de Rousseau, ce serpent à lunettes». Le triomphe de la Révolution issue de Rousseau, c'est le triomphe de la démocratie, la négation des élites, l'avènement de l'esprit égalitaire: «La république, ce mensonge de la fraternité universelle des hommes, est la plus anti-naturelle des utopies» (III, 262). Peu partisans de l'instruction des masses, ils jugent ridicules les thèses du second *Discours*, qui s'acharnent à promouvoir les disciples modernes en s'empressant pourtant de les contredire. «Ce qu'il y a de curieux, c'est que tous les républicains sont plus ou moins fils des doctrines de Rousseau, de la théorie de l'homme bon à l'état de nature, mais déformé moralement par la civilisation, - et que tous, ils travaillent à l'éduquer, à le civiliser» (III, 88).

Les Goncourt n'ont donc pour l'homme du *Contrat social* que sarcasmes et mépris, ironie à l'égard du prêcheur de vertu: «Point de pire condition que d'être le fils d'un philanthrope, d'un républicain (...) Voyez les enfants de Rousseau» (IV, 16). Ils reprocheront donc à Michelet d'avoir exalté «cette âme de valet» (VI, 22), tandis qu'un dîner, en 1863, est l'occasion de railler un plébéien réformateur: «On passe à Rousseau, sympathique à Sainte-Beuve comme un esprit de sa famille, comme un homme de sa race. Taille, pour se mettre à la hauteur du ton du dîner et jeter sa robe d'universitaire aux

<sup>4</sup> *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, éd. par R. Ricatte, Monaco, Editions de l'Imprimerie nationale, 1956-1958, 22 vol., t. III, p. 139.

orties, s'écrie: "Rousseau, un laquais qui se tire la queue"» (VI, 49). Quand un Diderot a été sensible à l'art, en particulier à la peinture, Rousseau, en idéologue dépourvu de tout sens esthétique, a ignoré les merveilles qu'il avait sous les yeux: «Rousseau, le descriptif, a passé à Venise sans être plus touché de la féerie du décor et de la poésie du milieu que s'il avait été secrétaire d'ambassade à Pontoise» (VII, 240). Enfin, préfigurant les thèses de Pierre Lasserre faisant de Rousseau le fauteur des dépravations romantiques, ils notent: «Toute la descendance de Rousseau, tous les romantiques n'ont pas une conscience bien nette du bien et du mal» (XI, 176). Jean-Jacques est de ceux qui ont jeté le XIX<sup>e</sup> siècle dans la voie de la médiocrité.

Si les Goncourt méprisent Rousseau, ils exècrent Voltaire, incarnation d'un certain esprit bourgeois, l'ancêtre du Homais flaubertien, qui leur paraît représenter le pharisaïsme du XIX<sup>e</sup> siècle. Ici encore, ils vont à contre-courant à une époque où l'on assiste à un retour de popularité du patriarche de Ferney. Certes, la campagne antivoltairienne, rudement menée sous la Restauration, ne s'est jamais interrompue, et pamphlets et brochures continuent de se multiplier. Charles Chevê réutilise une vieille tactique en publiant, en 1853, un *Dictionnaire des apologistes involontaires*, Louis Nicolardot dénigre l'homme et sa vie privée en 1854 dans *Ménage et finances de Voltaire* et l'abbé Ulysse Maynard, dans son *Voltaire* de 1867, renouvelle toutes les attaques les plus haineuses et répand dans le public la scandaleuse légende de Voltaire sur un lit de mort, terrifié par la châtimeur tout proche et dévorant ses excréments. Dans la *Revue du monde catholique* de 10 novembre 1866, Louis Veuillot se lâche contre «le roi Voltaire». Plus tard encore, Taine, Brunetière, Faguet seront toujours hostiles.

Mais les défenses ne sont pas moins ardentes que les haines. L'Église n'a-t-elle pas applaudi au coup d'État de Louis-Napoléon comme jadis au retour des Bourbons? Voltaire bénéficie de l'hostilité des républicains à l'égard de l'Église. La réaction anticléricale est donc vigilante, les Goncourt l'enregistrent en 1861: «Il vaudrait mieux, au XIX<sup>e</sup> siècle, marcher sur un crucifix que sur une page de Voltaire» (V, 23). On le vit bien lors de la provocante publication d'une collection populaire des œuvres complètes en huit volumes, entreprise montée par Léonor Havin, directeur du *Siècle* et homme d'affaires avisé. *Le Siècle*, anticléric et soucieux de distancer les nouveaux organes de gauche, lance, le 25 janvier 1867, une grande souscription pour ériger une statue au maître de la libre pensée. Un comité

prestigieux réunissait, entre autres, Michelet, Émile Deschanel, Mérimée, Émile de Girardin, Littré, Renan, Sainte-Beuve, Quinet<sup>5</sup>. Avant la fin de l'année, on avait réuni plus de deux cent mille souscriptions. La presse catholique eut beau dénoncer à grands cris une affaire publicitaire, et Charles Chevé s'indigner de *La Statue de Voltaire érigée par lui-même*, le succès fut considérable. La grande voix de Hugo apporta sa caution dans une déclaration publiée dans le journal le 18 mars; «Souscrire pour la statue de Voltaire est un devoir public». Les Goncourt se joindront à Louis Veillot, Barbey d'Aurevilly ou Mgr Dupanloup pour rabaisser ce Voltaire impudemment déifié.

Car Voltaire est surfait, abusivement présenté comme un penseur, alors qu'il n'a agité que des idées simplistes. Anticipant sur celui que Faguet nommera «un chaos d'idées claires», les Goncourt dénigrent le prétendu philosophe: «Voltaire n'a que l'esprit, tout l'esprit d'une vieille femme du XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais jamais de son esprit ne jaillit une pensée ayant la moindre parenté avec Pascal, avec Bacon, avec n'importe quelle grande cervelle philosophique» (XII, 107). Sa pensée «est faite d'alluvions, comme la cervelle de Prudhomme» (III, 134). Il convient de démystifier un faux grand homme qui sut imposer de lui-même une image propre à duper les naïfs. Le défenseur de Calas, de Sirven, de La Barre, que célébraient un Michelet et toute la pensée libérale, s'effondre dans le *Journal* pour faire place à un être narcissique et avide de notoriété: «C'est Voltaire dont on cause et auquel toute la table croit une âme qui embrassait l'humanité dans ses bras, une âme qui était la Charité magnifique des idées, un coeur dévoré de la soif de la justice... Voltaire! Ce coeur sec, cet esprit furieux d'égoïsme, un avocat, non, un apôtre! Voltaire, le squelette du *moi!*» (III, 134). Sous les dehors altruistes qui servaient sa publicité, «Voltaire a passé sa vie à s'intéresser à quelque chose, à lui-même» (IV, 223), en faisant courir la légende de son humanitarisme et de sa haine de l'injustice et de l'intolérance: «Voltaire et encore et toujours cette histoire de sa fièvre à l'anniversaire de la Saint-Barthélemy. Lui, la sensitive de l'éphéméride? Allons donc! Lui bon, tendre? Mais il n'y a qu'à regarder ses lèvres dans sa statue de Houdon! Eh bien, moi aussi, je te baptiserai: Voltaire, c'est Satan-Prudhomme!» (VIII, 57). Lisez *Candide* et vous saurez à quel

<sup>5</sup> Voir P. Guiral, «Quelques notes sur le retour de faveur de Voltaire sous le Second Empire» in *Hommage au Doyen E. Gros*. Gap, Imprimerie L. Jan, 1959, pp. 193-204.

point ce faux apôtre se souciait peu de ses semblables, qui l'ont servilement encensé; «L'idolâtrie humaine va aux hommes qui méprisent l'humanité et la représentent en laid, Voltaire ou Napoléon. C'est l'histoire des femmes qui aiment les mauvais sujets» (III, 144).

Si l'homme est peu estimable, sa manière de combattre ne l'est pas davantage. Dans la lutte contre l'Église, les Goncourt apprécient peu «le gros côté des plaisanteries de Voltaire contre la catholicité» (II, 145). Ils contestent moins le sens de son action que son indélicatesse et la grossièreté de ses attaques, qui ne séduisent que les «gens de mauvaise compagnie», et ils ne pardonnent pas à l'artiste qui, «voulant faire un poème ordurier, s'en va choisir Jeanne d'Arc, une sainte de la patrie» (IV, 131). Le prédication voltairienne risque aujourd'hui encore de mener à une déchristianisation en profondeur, à un athéisme du peuple qui pourrait être la cause de graves révolutions sociales: «Dans toutes les sociétés qui se sont succédé depuis le commencement du monde, il y a un athéisme des classes supérieures, mais je ne connais pas encore de société ayant subsisté avec l'athéisme des gens d'en bas, des besogneux, des nécessiteux» (VI, 194). Curieuse remarque, qui fait bon marché du fait que Voltaire ne le souhaitait pas davantage et tenait au moins autant que les Goncourt à un Dieu gendarme garant de la moralité des masses. Qu'a-t-on gagné à substituer le culte de Voltaire et des valeurs révolutionnaires aux cultes traditionnels? «Après tout, le religion demande la foi à des mystères, sa Trinité, etc.: si j'étais forcé d'opter, je crois, ma parole d'honneur, que j'aimerais mieux encore ça que la foi demandée par la religion républicaine, la foi à l'amour de l'humanité de Voltaire, au coeur de Robespierre, etc.» (III, 199). En avril 1867, à Rome, devant la place d'Espagne, les nouvelles de la souscription ouverte pour la statue de Voltaire amènent une réflexion désabusée: «L'idolâtrie est le fond de l'humanité. Et ma foi! entre un monument comme celui que j'ai là, sous mes fenêtres, à un mythe, à l'Immaculée-Conception, et un monument à Voltaire, je ne sais lequel des deux me semble le plus abaissant pour la dignité de la raison de l'homme» (VIII, 9). Il y a chez Voltaire, selon les Goncourt, un scepticisme bourgeois dénué de noblesse, un fond de méchanceté visible dans ce que Musset nommait le «hideux sourire», un flagorneur, un opportuniste qui s'est fait le bedeau de son propre culte. C'est ce qui se dit, le 24 août 1860, dans un dîner qui réunit les Goncourt, Paul de Saint-Victor, Flaubert et Gautier:

*Au sortir de table: «Savez-vous, dit Saint-Victor, que c'est aujourd'hui l'anniversaire de la Saint-Barthélemy?» Là-dessus, nous disons: «Voltaire aurait eu la fièvre.» «-Certainement!» crie Flaubert. Et voilà Voltaire et Saint-Victor le déclarant un apôtre sincère, et nous, à nous regimber de toute la force de nos convictions. C'est des cris, des éclats: «Comment il a pu vous entrer dans la tête... - Un martyr! L'exil! - Oui, mais la popularité! - Mais il n'en avait pas! C'est Beaumarchais qui l'a fait connaître. - Allons donc! - Une âme tendre, un homme tout nerfs, un violon!... L'affaire Calas! - Eh! mon Dieu, l'affaire Peytel pour Balzac! - Pour moi, c'est un saint! crie Flaubert. - Mais vous n'avez jamais regardé la bouche de cet homme-là? - Le plus honnête homme! - Flatteur des maîtresses du roi! - C'était par politique... - Quant à moi, dit Gautier, je ne puis pas le sentir, je le trouve prêtreux: c'est un calotin, c'est le Prudhomme du déisme... Oui, pour moi, voilà ce que c'est: le Prudhomme du déisme» (IV, 61).*

Une telle discussion offre un bel échantillon des opinions qui s'affrontaient à l'époque. Mais si les Goncourt contestent le philosophe et le publiciste, ils en veulent avant tout à l'écrivain. Sans doute Voltaire a-t-il de l'esprit, mais il n'appartenait qu'à Henri Heine de l'unir à l'art, car «l'esprit français n'est pas artiste: Candide et Béranger représentent ses deux génies propres» (V, 23). Baudelaire notait hargneusement à la même époque: «Je m'ennuie en France, surtout parce que tout le monde y ressemble à Voltaire. Emerson a oublié Voltaire dans ses *Représentants de l'humanité*. Il aurait pu faire un joli chapitre intitulé: *Voltaire, ou l'anti-poète*, le roi des badauds, le prince des superficiels, l'anti-artiste, le prédicateur des concierges, le père Gigogne des rédacteurs du *Siècle*»<sup>6</sup>. Les Goncourt y insistent à plusieurs reprises: le véritable héritier de Voltaire, c'est Béranger, «l'Anacréon de la Garde nationale» (V, 23): même mentalité, même platitude bourgeoise. Ils aiment citer la «*définition sublime*» du génie voltairien par l'abbé Trublet: «La perfection de la médiocrité» (V, 71). Car Voltaire, auteur de «*livres touche-à-tout*», c'est «*le cerveau de la Garde nationale*» (II, 218) qui survit sur la réputation - combien surfaite! - de son *Candide*. La descendance de Voltaire,

<sup>6</sup> *Mon cœur mis à nu* in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1961, p. 1282.

on la trouvera dans cette milice bourgeoise, il est l'inspirateur d'un populisme écoeurant ressassant une philosophie de bistrot: «C'est la France canaille et ignoble, descendue par le *min'zingue* des plaisanteries de Voltaire, la crapulerie de l'ouvrier mêlée à la bêtise du *Siècle*, [...] ce voltairisme de cabaret sur le trottoir rougi des vomissements vineux de cette milice» (VII, 85). Ici encore, les Goncourt s'entendent avec Baudelaire qui s'irrite d'entendre pérorer les joueurs de dominos: *Doctor Estaminetus Crapulosus Pedantissimus*.

Du moins cette véhémence dans la critique montre-t-elle à quel point demeure actuelle la dispute autour de Voltaire, même si les Goncourt s'obstinent à ne vouloir considérer que l'écrivain, l'artiste, qu'ils jugent médiocre et en tout point inférieur à Diderot. Les querelles éclatent entre amis, le plus souvent à l'occasion d'un des fameux dîners Magny, quand le vin à quelque peu échauffé les cervelles. C'est ce qui se passe le 28 mars 1863:

*Une grosse et grande discussion s'élève sur Voltaire. Tous les deux, seuls, détachant l'écrivain du polémiste, de son action et de son influence sociale et politique, nous contestons sa valeur littéraire [...] et nous le définissons par ce mot: «Un journaliste, rien de plus!» Son histoire? Mais c'est le mensonge et le convenu de la vieille histoire, tué par la science et la conscience du XIX<sup>e</sup> siècle. Thiers en descend et en relève. Sa science, ses hypothèses? Un objet de risée pour les savants contemporains. Mais qu'est-ce qui reste? Son théâtre? *Candide*? C'est du La Fontaine prosé et du Rabelais écrouillé. Et puis à côté, il y a le conte de l'avenir, le *Neveu de Rameau*<sup>7</sup>.*

*Tout le monde nous tombe dessus et Sainte-Beuve, pour finir, s'écrie: «La France ne sera libre que quand Voltaire aura une statue sur la place Louis XV! (VI, 49).*

Le sujet était dans l'air, puisqu'on y revient le 14 septembre, toujours à table, les Goncourt présentant les thuriféraires de Voltaire comme les représentants de l'esprit poncif, bourgeois, académique. La fin du repas fut

<sup>7</sup> Une variante de 1887 précise: «Que valent ces 80 volumes auprès d'un *Neveu de Rameau*, auprès de *Ceci n'est pas un conte*, - ce roman et cette nouvelle qui portent dans leurs flancs tous les romans et toutes les nouvelles du XIX<sup>e</sup> siècle?»

apparemment animée:

*Grande bataille autour de la mémoire de Voltaire. Sainte-Beuve et Saint-Victor sont ses avocats contre nous, qui préférons du tout au tout la personne et le talent de Diderot. Saint-Victor [...] s'écrie qu'il est tout, grand poète dans ses poésies légères, grand historien, qu'il a la fantaisie, une imagination prodigieuse. [...] Le Neveu de Rameau est une ordure! Candide, c'est toute l'humanité! Et ceci et cela. Pendant ce temps-là, Sainte-Beuve fait un long et fluent éloge de Voltaire, en le comparant à de l'eau claire pour la limpidité, la clarté, la transparence.*

*On crie, on s'empote, on ne s'entend plus. Saint-Victor devient épileptique et Sainte-Beuve nous jure ses grands dieux qu'en une heure de cours, il nous convertirait à Voltaire. Gautier arrive à notre secours, proclame Voltaire infect, Candide idiot, Voltaire un Prudhomme gigantesque (VI, 120).*

Il est clair que les positions étaient inconciliables. Pour les Goncourt, Voltaire est radicalement dépassé sur le plan esthétique. C'est un attardé, qui a achevé d'enterrer la littérature du XVII<sup>e</sup> siècle, incapable d'innovation, «le dernier représentant de la littérature jésuite» (VII, 244), une «charmante douairière du siècle passé» (XIII, 164), un rimailleur, ce «poète à chevilles et sans poésie» (XVI, 189) autrefois condamné déjà par le jeune Hugo de *La Muse française* et du *Conservateur littéraire*, et seuls des vieillards attardés peuvent se plaire encore à «la maigre poésie érotique du sec bonhomme» (VII, 26). Inlassablement, ils lui opposent Diderot le précurseur: «Voltaire est l'homme de lettres du passé, des vieilles formes, tragédie, poème épique, etc. De lui descendent l'esprit gaulois, Thiers, Béranger, etc. Diderot est l'écrivain de l'avenir» (VI, 201)<sup>8</sup>.

Les Goncourt ont horreur du publiciste, de l'écrivain engagé qui selon eux subordonne l'art à l'efficacité. Les plaidoyers pour Calas ou La Barre relèvent de la polémique, le *Dictionnaire philosophique* du pamphlet et non

<sup>8</sup> Ils le disent en 1865, mais l'affirmaient déjà en 1858: «Voltaire est immortel et Diderot n'est que célèbre. Pourquoi? Voltaire a enterré le poème épique, le conte, le petit vers, la tragédie Diderot a inauguré le roman moderne, le drame et la critique d'art. L'un est le dernier esprit de l'ancienne France, l'autre est le premier germe de la France nouvelle» (IV, 137).

de l'art. Voltaire a contribué à embourgeoiser le XIX<sup>e</sup> siècle, il est le littérateur qui convenait à une république. Edmond l'observe avec mélancolie en 1878, au moment où l'on s'affaire aux préparatifs du Centenaire:

*Tout me désespère dans ce temps. Ce n'était pas assez que mon pays se mît en république, il fallait encore qu'il se plaçât sous l'invocation de Voltaire, cet historien prenant le mot d'ordre des chancelleries, ce bas flatteur des courtisanes de la cour, cet exploitateur de la sensibilité publique, ce roublard metteur en oeuvre de l'actualité, ce poncif faiseur de tragédies, ce poète à la poésie de commis-voyageur de *La Pucelle*, ce lettré que je hais autant que j'aime Diderot (XI, 189).*

C'est le mot de la fin. Le XVIII<sup>e</sup> siècle était celui de la bonne compagnie, des grâces polies et raffinées qui plaisaient aux goûts aristocratiques des Goncourt, quand la république de Thiers et de Mac-Mahon consacre l'embourgeoisement général des mentalités entrepris par Voltaire, idole de la moyenne et petite bourgeoisie, éprise du goût «classique». C'est bien pourquoi il est l'idole des républicains, qui l'utilisent comme une arme contre les cléricaux et ne méritent pas mieux. Edmond s'en convaincra définitivement le 25 avril 1878 dans une conversation avec Eugène Spuller, publiciste et rédacteur en chef de *La République française* de Gambetta, qui ouvrira, le 30 mai, la séance solennelle du Centenaire où Hugo prendra la parole:

*J'entre en discussion avec Spuller, parce qu'il ne fait aucune différence entre les créateurs et ceux qu'il appelle les autres, entre un Balzac ou un Hugo, et un Sainte-Beuve. Il finit par déclarer que le Neveu de Rameau est pour lui complètement incompréhensible, qu'il ne sait pas du tout ce que Diderot veut dire, et me renvoie à la *Princesse de Babylone*. Oui, le journaliste républicain met sur le même pied les vulgarisateurs et les créateurs, et préfère les écrivains utiles à ceux qui ne sont que des écrivains (IX, 36).*

Inutile d'insister sur l'injustice et la partialité de ces jugements. Prétendant «nier radicalement les fameux bienfaits de 89», haïssant «le libéralisme, le testament des aristocraties» (IV, 203) et considérant que tous

les républicains sont «plus ou moins fils des doctrines de Rousseau» (III, 88), on conçoit que des esthètes qui se refusent à tenir compte des idées religieuses, philosophiques ou sociales devaient condamner sans appel un Rousseau fossoyeur de l'élitisme et dont l'esthétique est aux antipodes de la leur. Leur vision de Voltaire n'est pas moins partielle. Ils rejettent en lui le représentant d'un classicisme attardé, d'un «bon goût» synonyme de médiocrité, l'un des ouvriers d'une Révolution qui a liquidé le goût aristocratique et une haine viscérale leur fait dénigrer sans nuances l'homme et l'oeuvre. Si leur jugement sur Diderot est assurément plus positif, il n'en est pas moins fragmentaire, les Goncourt ignorant délibérément ses spéculations philosophiques et scientifiques ou l'*Encyclopédie* pour faire de lui, à peu près exclusivement, l'auteur du *Neveu de Rameau*, parce qu'ils y trouvent, conformément à leur doctrine du «document», un témoignage sur un type représentatif et un sens du dialogue qu'ils tenteront de transposer dans leur théâtre. Au moins leurs diatribes et les querelles relatées dans le *Journal* font-elles voir à quel point Voltaire et Rousseau, sous le Second Empire et à la veille du premier Centenaire, demeuraient des sujets brûlants et des mythes mobilisateurs.

Raymond TROUSSON  
Université Libre de Bruxelles

---

<sup>9</sup> D. Schier, *op. cit.*, p. 262.

## VOLTAIRE ET SES CONTES PHILOSOPHIQUES

«Voltaire conteur : quoi de plus naturel? N'était-il pas, par son tempérament d'écrivain, prédestiné au genre du conte philosophique?»<sup>1</sup> Ces quelques mots de René Pomeau doivent être lus comme il faut. Ce qui veut dire que si, par tempérament Voltaire était vraiment fait pour le conte philosophique, par ses préférences «esthétiques» il ne l'aimait pas beaucoup. Ou bien, il faisait semblant de ne pas l'aimer. Car Voltaire n'a découvert le conte qu'à l'âge de quarante-cinq ans. Assez tardivement. C'est à Frédéric II, roi de Prusse, qu'il envoie son premier conte écrit, le *Voyage du baron de Gangan*, archétype de *Micromégas*. Au reste, il a mis sa force créatrice d'homme de lettres dans les pièces de théâtre, plus précisément dans les tragédies. «Il a fait carrière au théâtre - dit le critique déjà cité -, comptant sur ses productions tragiques pour assurer son immortalité<sup>2</sup>, ce qui a été - le temps le montre bien - un calcul erroné. Aujourd'hui ses pièces sont injouables. restent encore les contes philosophiques, dont il a parlé si défavorablement. «Quels sont les oisifs qui m'imputent je ne sais que! *Candide* - dit Voltaire -, qui est une plaisanterie d'écolier que l'on m'envoie de Paris? J'ai bien autre chose à faire.»<sup>3</sup>

Certes, une telle attitude face au genre qui lui allait comme un gant, ne peut s'expliquer ni par la modestie d'un écrivain qui ne veut s'affirmer (ou qui a peur des conséquences), ni par «cette instabilité malade qui le pousse toujours à chérir secrètement ce qu'il dénigre et à dénigrer ce qu'il chérit»<sup>4</sup>. Il s'agit certainement «du préjugé du genre noble, servi par une redoutable

---

<sup>1</sup> R. Pomeau, *Préface à Voltaire, Romans et contes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 8.

<sup>2</sup> Idem.

<sup>3</sup> Apud: J. van den Heuvel, *Voltaire dans ses contes*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 9.

<sup>4</sup> Idem.

aptitude à pasticher les chefs-d'oeuvre»<sup>5</sup>.

Avant l'expérience anglaise, au moment où son goût classique est le plus fort, «nous trouverons un Voltaire absolument rebelle à toute forme qui s'éloignerait des voies traditionnelles de la fiction noble»<sup>6</sup>. Après cette expérience, quand l'idéal classique est ébranlé, Voltaire trouve impossible l'association entre l'esprit philosophique du temps et la mode qui imposait les romans, les contes ou les nouvelles, genres - croit-il - goûtés par ceux qui n'ont jamais entendu parler de Locke ou de Newton, c'est-à-dire les ignorants.

Le rapprochement entre les nouveaux genres naissants, non codifiés par l'esthétique classique et mis à l'écart, et la philosophie, se réalisera plus tard «au terme d'une maturation conjointement philosophique et imaginative»<sup>7</sup>. Une apparente discordance entre les mots et les faits se perpétuera pourtant chez Voltaire, et cette rupture envisage surtout l'attitude de mépris prolongé vis-à-vis du genre romanesque. Il écrira des contes, des romans et des nouvelles, mais il n'aimera jamais la fiction, ou bien, s'il l'aime finalement, ce sera d'une façon «raisonnable», c'est-à-dire claire et évidente.

Cette attitude hésitante entre le classicisme et les exigences esthétiques du temps, bien que décelable sporadiquement, existe dans les textes de ses *Contes philosophiques*, au niveau des observations, des allusions, des interventions ironiques etc. *L'Épître dédicatoire de Zadig* contient déjà quelques paroles «du célèbre sultan Oulang-beb» sur la nature de la fiction romanesque : «Comment pouvez-vous préférer [...] des contes qui sont sans raison et qui ne signifient rien? C'est précisément pour cela que nous les aimons, répondaient les sultans». Et Sadi d'ajouter : «Je me flatte que vous ne leur ressembliez pas et que vous serez un vrai Oulang»<sup>8</sup>. Une réponse - celle des sultans - caractéristique pour le goût d'une certaine catégorie de lecteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle. Un souhait - celui de Sadi - digne d'un esprit «raisonnable» comme celui de Voltaire, qui repoussera tout ce qu'il y a d'emphase, d'artifice ou de rhétorique. Si «l'envieux et sa femme prétendaient que dans son discours il n'y avait pas assez de figures, qu'il n'avait pas fait assez danser les montagnes et les collines», Zadig «se contentait d'avoir le

<sup>5</sup> R. Pomeau, *op. cit.*, p. 8.

<sup>6</sup> J. van den Heuvel, *op. cit.*, p. 7.

<sup>7</sup> R. Pomeau, *op. cit.*, p. 8.

<sup>8</sup> Voltaire, *Romans et contes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 30.

style de la raison»<sup>9</sup>. Ce qui est intéressant c'est que Zadig, homme de son siècle, donnait pourtant dans sa Babylone des représentations théâtrales au nom du goût classique. Voilà ce que nous dit Voltaire : «[...] il faisait représenter des tragédies où l'on pleurait et des comédies où l'on riait, ce qui était passé de mode depuis longtemps et ce qu'il fit renaître parce qu'il avait du goût»<sup>10</sup>.

Dans un esprit favorable au XVIII<sup>e</sup> siècle il finira aussi le conte intitulé *Le Blanc et le Noir*. Le perroquet, qui aurait dû nous donner quelques renseignements sur l'époque du Déluge et notamment sur l'arche de Noé, a toutes les qualités d'un vrai conteur du temps moderne : «[...] sa mémoire est fidèle, il conte simplement, sans chercher à montrer de l'esprit à tout propos et sans faire des phrases. Tant mieux, dit Rustan, voilà comme j'aime les contes»<sup>11</sup>.

*L'Ingénu* non plus ne sera pas épargné de s'exprimer sur le roman, mais Voltaire confiera à Amaside, protagoniste du *Taureau blanc*, le soin de définir le conte philosophique. Elle le fera d'une manière confuse, mélangeant l'esprit et le bon goût classiques aux exigences modernes :

*"Tous ces contes-là m'ennuient", répondit la belle Amaside, qui avait de l'esprit et du goût. [...] "Les contes qu'on pouvait faire à la quadrisaïeule de la quadrisaïeule de ma grand-mère ne sont plus bons pour moi qui ai été élevée par le sage Mambrès et qui ai lu l'Entendement humain du philosophe égyptien nommé Locke... Je veux qu'un conte soit fondé sur la vraisemblance et qu'il ne ressemble pas toujours à un rêve. Je désire qu'il n'ait rien de trivial ni d'extravagant. Je voudrais surtout que sous le voile de la fable, il laissât entrevoir aux yeux exercés quelque vérité fine qui échappe au vulgaire. Je suis lasse du soleil et de la lune, des montagnes qui dansent, des fleuves qui remontent à leur source et des monts qui ressuscitent; mais surtout quand ces fadaises sont écrites d'un style ampoulé et inintelligible, cela me dégoûte horriblement...; mais*

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 280.

*tâchez de m'amuser selon mon goût*<sup>12</sup>.

Exaspéré, semble-t-il, Voltaire ajoutera, en confiant ses paroles à la princesse : « Mon Dieu, dit-elle, je vois où cela mène, ce conte est trop connu, [...] Conte-moi quelque fable bien vraie, bien avérée et bien morale, dont je n'ai jamais entendu parler, pour achever de me former l'esprit et le cœur... »<sup>13</sup>

Des « Revendications » qui reprennent les principes de l'esthétique classique (vraisemblance, clarté, bon goût etc.), mais dans l'esprit du XVIII<sup>e</sup> siècle. Synthèse difficile à surprendre aussi bien au niveau des affirmations théoriques qu'à celui de la pratique textuelle proprement dite, parce que le XVIII<sup>e</sup> siècle a voulu exprimer une nouvelle spiritualité artistique, tout en se servant des concepts qui ne lui appartenaient plus, sans s'être forgé un langage propre.

Si Voltaire a découvert le conte assez tard, il ne faut pas s'imaginer qu'il a écrit toutes ces petites histoires d'un coup. L'élaboration s'étend sur une période de presque trente ans, de 1747 à 1773, et si l'on groupe les contes par séries chronologiques, on pourrait distinguer plusieurs ensembles. Le premier se situe entre 1747-1749. C'est une période extrêmement agitée pour Voltaire. À la Cour, il faisait figure de poète officiel. Les ennemis le tracassaient. Les femmes lui réservaient d'autres « joies ». Sa santé clochait. Toutes les raisons pour s'exaspérer. C'est à ce moment qu'il écrit des contes sur la destinée et sur l'optimisme. C'est à ce moment que les premiers traits d'un univers absurde prennent forme. Il conçoit *Zadig*, *Babouc*, *Memnon*, *Micromégas*.

En 1758, dans sa maison de Lausanne, en plein hiver, il pense au monde, à tout ce qui s'y passe, à tout ce qui va mal. Il pense aussi à l'optimisme qui est à la mode. C'est ainsi qu'il écrit *Candide*, un petit chef-d'œuvre.

Après avoir remué le monde pour les Calas, Voltaire se permet un repos dans sa maison de Ferney, auprès de Mlle Corneille, qu'il venait de marier. Une naissance est attendue, Voltaire se sent devenir grand-père. Il écrit les plus légers de ses contes : *Jeannot et Colin* et *Le Blanc et le Noir*. Enfin, arrive la période la plus féconde dans la création des contes, période marquée par la lutte contre l'Infâme. Entre 1767 et 1769, il donne quatre contes :

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 583.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 584.

*L'Homme aux quarante écus*, *La Princesse de Babylone* et les *Lettres d'Amabed*. D'autres pièces comme *L'Histoire de Jeni* ou les *Oreilles du comte de Chersterfield* roulent des idées et des problèmes déjà traités, mais dans un style qui a perdu sa force ironique. «L'Âge éteint les humeurs - dit René Pomeau. Ce qui [...] confirme que le conte voltairien puisait dans la chaleur d'un sang allumé le meilleur de son énergie»<sup>14</sup>.

Une si longue période d'élaboration suppose nécessairement un long travail. L'idée que les *Contes philosophiques* ont pris naissance accidentellement, au hasard, pour satisfaire les caprices de l'auteur ou de son entourage, doit être éliminée. Cette idée n'a pas été lancée gratuitement, car plusieurs contes voltairiens ont eu une destination mondaine (*Candide*, par exemple, a eu comme premier lecteur le duc et la duchesse de la Vallière). Certes, le désir et le plaisir de charmer ont bien pesé dans le calcul de Voltaire, mais ils ne doivent pas nous pousser sur la voie de la gratuité de cette production littéraire. On a démontré que les *Contes* n'ont pas été élaborés «au fil de la plume» - comme dit René Pomeau, qui ajoute : «Voltaire les corrigeait et les remaniait avec autant de soin que ses autres oeuvres. Il notait d'abord un bref canevas, résumait l'action en quelques lignes. Celui de *l'Ingénu*, conservé dans le fonds de Lénine, permet de mesurer l'étendue des modifications apportées au schéma initial»<sup>15</sup>.

Pour empêcher la dispersion des épisodes, pour donner libre cours aux événements et, à travers eux à la démonstration, enfin, pour assurer une certaine unité narrative, Voltaire a fait appel à un motif très fréquent dans le temps, celui du *voyage*. Un voyage imaginaire dans un espace réel ou fictif, d'un héros de «*facture*» à part, dans la mesure où il n'est presque jamais de la même nationalité que l'auteur, un *étranger* donc - voilà les deux pivots autour desquels se constitue l'univers du conte voltairien.

Le thème du voyage s'élabore comme une échelle à travers laquelle le lecteur peut suivre l'enchaînement des épisodes reliés à l'idée à démontrer. Voltaire a besoin d'ordre, de clarté, de précision et alors il fait appel à ce prétexte pour le déroulement des faits épiques et pour une meilleure relation des épisodes. C'est une fonction esthétique. L'autre est d'ordre gnoséologique. Le voyage «met en lumière des climats de vie peu connus, réalise des

<sup>14</sup> R. Pomeau, *op. cit.*, p. 14.

<sup>15</sup> *Idem.*

sondages dans la psychologie des peuples, ayant en même temps une valeur instructive et éducatrice»<sup>16</sup>. Chez Voltaire le voyage se réduira finalement à la première fonction, tandis que la deuxième sera illustrée faiblement et dans la manière spécifique du siècle, c'est-à-dire sans pouvoir *visualiser* le monde : «l'univers devient significatif non pas par l'empreinte matérielle des objets, mais par leur présence uniforme en quantités énormes»<sup>17</sup>. L'oeil du siècle n'a pas encore l'habitude de voir la dimension esthétique de l'espace parcouru, pour pouvoir donner au lecteur le frisson des départs vers l'inconnu. L'espace est statique, réduit à une agglomération d'objets qui prétendent vivre non seulement par leur nom. Voilà par exemple, la description de la ville de Babylone. Le pittoresque y manque complètement. Le tableau se réduit à un exposé qui suppose de la part du lecteur une connaissance préalable de cette géographie. Mais - chose intéressante - le statisme se constitue comme un signe de l'ironie de l'auteur. En invoquant le témoignage du lecteur, Voltaire refuse consciemment de prendre au sérieux le cadre qu'il propose. «On sait - dit-il - que les palais et son parc [...] s'étendaient entre l'Euphrate et le Tigre, qui baignent ces rivages enchantés. Sa vaste maison, de trois mille pas de façade, s'élevait jusqu'aux nues. La plate-forme était entourée d'une balustrade de marbre blanc de cinquante pieds de hauteur... etc.»<sup>18</sup>. Jamais non plus, dans les pérégrinations asiatiques de Zadig ou de Babouc, dans celles de Micromégas et d'autres (exception faite en quelque sorte, du voyage de Candide), le lecteur n'aura le sentiment de dépaysement.

À cet immobilisme spatial s'ajoute aussi un immobilisme temporel. Car si tout voyage suppose un déplacement dans l'espace et dans le temps alors, aucun texte voltairien ne donne l'impression du mouvement. L'idée de *succession* y existe, mais elle sera toujours exposée et non pas déduite. Combien de temps a duré le voyage de Zadig, de Micromégas, de l'Ingénu ou bien celui de Candide? Personne ne pourra le dire avec précision. De toute façon, une telle vision sur le temps et l'espace aura des répercussions sur la configuration des personnages.

<sup>16</sup> R. Munteanu, *Cultura europeană în epoca luminilor*, București, Univers, 1974, p. 270 (Notre traduction).

<sup>17</sup> T. Olteanu, *Morfologia romanului european în secolul al XVIII-lea*, București, Univers, p. 242 (Notre traduction).

<sup>18</sup> Voltaire, *op. cit.*, p. 449.

Tout l'univers épique voltairien construit sur le thème du voyage est envisagé dans la perspective d'un personnage étranger, qui se fait le porte-parole de l'écrivain. Ce personnage doit être vu comme un «outil» artistique, dans la mesure où il n'est avancé dans la narration que pour amplifier - une fois de plus - la dimension réaliste, véridique de l'univers fictif proposé au lecteur par un écrivain, semble-t-il, anonyme. Mais le personnage a son rôle à lui : celui de donner une signification à l'action déroulée. Celle-ci existera et aboutira à son vrai but par et à l'aide du personnage.

En introduisant un étranger dans son univers romanesque, Voltaire transformera le quotidien dans un fait extraordinaire, stupéfiant, dans un fait qui dépasse les limites naturelles de la raison et qui débouche sur l'absurde ou le grotesque. L'étranger permettra à l'écrivain de montrer son vrai visage. Il tournera en dérision un monde trop «sérieux», en dévoilant ainsi, sous les belles apparences, un noyau pourri. Un tel personnage est idéal pour l'écrivain qui a tant aimé les fables «bien avérées». Il ne peut pas être accusé de subjectivité. Son esprit n'est pas altéré par d'autres réalités ou d'autres expériences. Il ne possède qu'une seule idée - d'habitude celle qui devra être infirmée par le déroulement des faits - et, par le retour obsédant à celle-ci, le récit gardera son unité problématique, tandis que le personnage gardera, pour sa part, une monotonie, une froideur propre à toute abstraction. Car le héros voltairien n'est qu'une idée, une abstraction. Il manque de vie intérieure et c'est ce qu'on reproche à la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>19</sup>.

«Voltaire systématise le monde, les événements et les personnages en fonction de l'idée qu'il se propose de propager. On explique ainsi pourquoi, comme dans le théâtre absurde, les personnages n'ont pas de psychologie, ce sont des entités immuables qui mènent une existence opposée à leur science primordiale sur les mystères de la vie»<sup>20</sup>. Le manque de psychologie trouve ici la meilleure explication, d'autant plus que celle-ci s'accorde parfaitement avec celle que Voltaire aura sur l'univers, le monde, la société, l'existence humaine. Une vision paradoxale pour l'esprit général du XVIII<sup>e</sup> siècle, de ce siècle «enfant» comme disait E. Faguet. Paradoxale aussi pour celui de Voltaire en particulier, si dynamique et optimiste. Mais une vision moderne. C'est à partir de là que la lecture gagne en intérêt.

<sup>19</sup> T. Olteanu, *op. cit.*, p. 246.

<sup>20</sup> R. Munteanu, *op. cit.*, p. 291.

*La prose de Voltaire - ajoute Romul Munteanu - exprime [...] le rapport absurde entre l'individu et l'existence. Dans un univers énigmatique, dont la loi fondamentale est le hasard, l'être humain s'engage toujours sur une fausse piste. Damné à vivre sous l'empire du hasard, l'homme voltairien devient le symbole d'un monde qui a perdu sa colonne axiale. Dans une époque du rationalisme exacerbé, les paraboles voltairiennes sont une expression de la crise de l'intelligence rationnelle qui ne peut pas se concilier avec le milieu environnant. Ce fait a fait naître, en plein siècle des Lumières, une vogue de scepticisme anti-illusionniste, qui se convertira beaucoup plus tard dans une philosophie de l'absurde, spécifique pour les décennies du milieu du XX<sup>e</sup> siècle.<sup>21</sup>*

Chose paradoxale! L'homme qui a lutté avec acharnement dans l'arène de la raison, le bourgeois cabotin de Faguet a eu dans son sourire le sentiment de l'échec, celui de la folie humaine. L'homme qui a aimé dire : «Le doute n'est pas agréable, mais la certitude est ridicule», a su que non seulement du sommeil de la raison naissent des monstres, mais aussi son long réveil. Voir à l'infini le stupide déterminisme qui gouverne le monde et notre existence, cette folle comédie humaine sur «un tas de boue», ce serait devenir fou. Que faire? Où aller? Abandonner la raison? Ne plus voir, ne plus juger? Ou bien dire avec Babouc qu'il faut «laisser aller le monde comme il va, car si tout n'est pas bien, tout est possible». Voltaire ne s'abandonnera pas au désespoir (comme les existentialistes de notre siècle), bien qu'il en ait eu toutes les raisons.

*Micromégas*, le plus ancien des contes voltairiens, donne une vision sur l'univers et sur le monde des humains, sinon absurde, du moins sceptique. La signification du conte est résumée par le titre (*Micromégas* = petit/grand). Antinomie qui exclut l'idée de toute grandeur dans l'univers. Rien ne se mesure que relativement - proposition qui s'accorde mieux semble-t-il, au genre humain, car la Terre et ses habitants sont exagérément petits par rapport à *Micromégas* et à son compagnon qui, comparés à leur tour à d'autres habitants de l'Univers, ne sont que des nains. Le vocabulaire employé diminue toujours les êtres et les choses, et ce vocabulaire s'accroît dès que les voyageurs arrivent sur la Terre. On parle de «petite fourmilière», de

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 297.

«taupinière», de «tas de boue» etc. Ironic, malice, sens du tragique? Tout à la fois peut-être, car l'homme, même s'il n'est pas seul dans l'univers, reste pourtant un être à plaindre par ses proportions infimes, qui font de lui un être toujours vulnérable. De cette perspective, l'orgueil démesurément grand des humains ne peut paraître aux yeux du géant que fort ridicule. Ainsi, quand la «mite» théologique, en bonnet carré, affirme que l'univers a été créé pour l'habitant de la planète Terre, Micromégas éclate d'un rire «homérique», faisant choir ce roi de la création au fond de la poche du saturnien. D'ailleurs, le livre «tout blanc» qu'il offrira aux philosophes pour les aider à voir «le bout des choses», est un livre symbolique. Dans un univers mis sous le signe de la relativité où tout est possible et rien n'est sûr (car la création divine, infinie dans sa variété et son unité, ne peut pas être connue), la meilleure philosophie sera celle d'une *ignorance acceptée*.

Le conte ne laisse pourtant pas une impression désolante. Les hommes, morceaux de matière, quelque petits qu'ils soient, sont eux aussi des Micromégas : ils ont le pouvoir de juger, de connaître, mais aussi de se tromper. La «race humaine», telle qu'elle apparaît dans ce conte, n'est pas aveugle. Elle est consciente de ses «étonnants contrastes». Elle pense à la matière, à l'esprit, à Dieu, aux sens et à la nature, mais n'en sait pas grand'chose. «Nous sommes d'accord sur deux ou trois points que nous entendons - déclare l'un des philosophes - et nous disputons sur deux ou trois mille que nous n'entendons pas»<sup>22</sup>.

*Zadig* abandonnera le cosmos pour gagner la terre. Une seule fois les yeux du protagoniste seront levés vers l'univers et ce sera pour faire le point de sa condition malheureuse d'être humain par rapport à l'infini du Ciel : «Il se figurait alors les hommes tels qu'ils sont en effet, des insectes se dévorant les uns les autres sur un petit atome de boue. [...] Son âme s'élançait jusque dans l'infini et contemplait, détachée de ses sens, l'ordre immuable de l'univers»<sup>23</sup>. Une appellation pareille à celle de Micromégas. La même angoisse, mais cette fois-ci non plus sentie généralement, mais déterminée par une chaîne d'événements qui mèneront l'existence de ce jeune homme au tragique.

*Zadig* se trouvera confronté en permanence avec *l'événement-destin*, toujours imprévisible et plus fort que lui. Confrontation qui se manifeste sur

<sup>22</sup> Voltaire, *op. cit.*, p. 145.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 51.

plusieurs plans : érotique, social, philosophique. Partout un échec. Voltaire entretient ce sentiment de l'absurde, tout premièrement, par la destruction du rapport normal entre la cause et l'effet. La relation entre les actions de Zadig et les conséquences qui en découlent est toujours aberrante. Ainsi, tout ce qui se passe dans le voyage asiatique du héros constitue le signe d'un monde à l'envers, gouverné par le mal. Et à ce niveau l'absurde s'amplifie, d'autant plus que ce mal semble être d'ordre divin. À la fin du conte, dans l'épisode de «l'ermite-ange», la Providence essayera, par la voix de l'ange Jesrad, d'éclaircir le doute de Zadig. Il le fera à la manière de Voltaire, par un sophisme : «Il n'y a point de mal dont il ne naisse un bien»<sup>24</sup>, pour ajouter ensuite qu'en fait, tout est soumis à l'ordre divin, que rien dans ce monde n'arrive au hasard, et que l'homme ferait mieux de se soumettre que de chercher des explications à des choses qui n'en ont point : «Faible mortel! cesse de disputer contre ce qu'il faut adorer. - Mais, dit Zadig...»<sup>25</sup> L'ange a disparu. Le «mais» sera dissocié du dénouement romanesque qui assure au héros le trône de Babylone et la main de la reine. Il pourra être associé à ce «Où aller?» de la fin de *l'Appendice de Zadig* : «[...] mais où aller? Je serai esclave en Egypte, brûlé selon toutes les apparences en Arabie, étranglé à Babylone»<sup>26</sup>.

Au delà de la fin utopique qui donne gain de cause à une raison absente jusqu'alors, *Zadig* reste un conte tragique. Un fatalisme stupide gouverne le monde et l'existence. Que faire? L'accepter comme tel, en vertu d'une volonté divine, ou bien se révolter, comme le suggère l'épisode du brigand Arbogad, l'homme qui a résolu de dépasser sa condition de «gain de sable» pour se faire diamant? Une réponse et une solution en parfait accord avec le déroulement philosophique et narratif du conte, sera donné dans *Candide*, par le célèbre épisode du *jardin*.

L'histoire de l'optimisme leibnizien mis au pinacle par la chaîne absurde et tragique des événements ressemble beaucoup à celle de Zadig. Comme celui-ci, Candide sera poussé dans un monde chaotique, gouverné par le hasard et le mal. Un mal ressenti d'autant plus affreusement qu'il vient de s'infiltrer dans un esprit qui n'est pas encore altéré par l'existence, un mal qui

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 91.

se greffe sur une conception de vie très fragile, utopique, inculquée par l'éducation d'un fanatique leibnizien, et infirmée par une réalité incessamment décevante.

Tout comme *Zadig, Candide* contient un épisode qui formule la conclusion et prépare la résolution finale. Il s'agit de l'épisode du *derviche*. Ce fameux philosophe turc exprimera par une boutade et sur un ton nerveux la même conclusion que l'ange-ermite a formulée dans *Zadig* : «Qu'importe, dit le derviche, qu'il y ait du mal ou du bien? Quand sa Hautesse envoie un vaisseau en Egypte, s'embarasse-t-elle si les souris qui sont dans le vaisseau sont à leur aise ou non?»<sup>27</sup>. C'est une résolution, une réponse? Absolument pas! Au contraire, c'est une acceptation du fatalisme. Comme dans *Zadig*. Le geste du derviche qui claque la porte au nez de Pangloss, devenu agaçant, en est une preuve. Une acceptation, mais non pas à genoux. Une acceptation dans le sens d'un engagement volontaire dans le monde, au-delà des questions philosophiques. Voilà la vraie signification du célèbre «il faut cultiver notre jardin».

Toute acceptation est pourtant douloureuse, d'autant plus qu'elle suppose l'oubli et implique l'abandon de la raison («Le travail éloigne de nous trois grands maux : l'ennui, le vice et le besoin. Travaillons sans raisonner, dit Martin; c'est le seul moyen de rendre la vie supportable»<sup>28</sup>). La conclusion de l'ange-ermite est assimilée dans la formule prononcée par Candide. Non pas explicitement, mais elle y existe. Il faut se soumettre à l'ordre providentiel où le bien et le mal ne sont que les termes d'une pensée dialectique, d'ordre sacré. Et puisque cet ordre est de nature divine, l'homme, détaché de ses propres contradictions (acceptant les limites de sa raison), doit en profiter sans désespoir. Comment? En s'engageant activement. Par le travail. Un travail physique, car c'est lui qui apporte l'oubli.

Il ne faut pas soutenir ni le bien, ni le mal. Il faut trouver le juste milieu. Choissant cet activisme comme solution, Voltaire a donné raison en quelque sorte au brigand de *Zadig*.

Il reviendra sur cette conclusion et la rémaniera dans un sens qui apportera de nouveau en discussion le tragique de l'homme qui pense, du philosophe. Dans *l'Histoire d'un bon bramin*, Voltaire affirme explicitement :

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 258.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pp. 258-259.

«... je vis qu'en effet je n'aurais pas voulu être heureux à condition d'être imbécile»<sup>29</sup>. Il ne pourra pas adhérer, au nom d'un soi-disant bonheur, à l'ignorance de la vieille indienne bigote. Candide ne pourra pas non plus assimiler la leçon «jardinière» du marchand turc. Son dernier mot est sceptique et triste. Pour lui il n'y a plus de «juste milieu». La partie du bonheur est perdue d'avance. Cette tragique contradiction n'est pas sentie comme telle dans *l'Histoire d'un bon bramin*, car l'ironie voltairienne prend le dessus : «Mais, après avoir réfléchi, il paraît que de préférer la raison à la félicité, c'est très insensé. Comment donc cette contradiction peut-elle s'expliquer? Comme toutes les autres. Il y a de quoi parler beaucoup»<sup>30</sup>.

Si Voltaire n'est jamais allé jusqu'à l'athéisme (il n'a pas renoncé au postulat exigé par la philosophie déiste), plus d'une fois, ce monde créé par une force inconnue a été mis en question et difficilement accepté. Dans le *Songe de Platon*, il ira jusqu'à dénoncer l'arbitraire de la création divine. Dieu, au lieu de prendre au sérieux sa tâche, a préféré le jeu. «Voulant éprouver la science des génies qui avaient été témoins de ses ouvrages», il donne à chacun d'eux un morceau de matière pour en faire une planète. La Terre fut la conception de Démogorgon. Une création énergiquement critiquée par les autres génies. Mais Voltaire ne s'arrête pas ici. Si Dieu a sa part de responsabilité pour le mal qui règne au monde, l'homme, à son tour, n'est pas moins coupable. Non pas *l'homme-civilisé*, l'homme raisonnable, celui qui a fait progresser les sciences et les arts, pour une vie digne de la nature humaine, essentiellement bonne. Non! Il s'agit de *l'homme-bigot*, celui dont la raison «approche trop de la folie» et qui rend la civilisation moderne absurde. «Anthropophages», «monstres», «spectres», «fantômes», «barbares», «muets», «brigands», «rhinocéros», autant d'appellations pour désigner *l'Infâme*.

Il n'y a aucun conte voltairien qui ne contienne une allusion, une ironie ou une attaque du moins contre cet hybride terratologique. C'est *l'Ingénu* qui commence le procès. Puisque l'homme ne veut plus vivre *humainement* mais seulement *chrétiennement* (et cela en vertu d'une coutume dont l'origine est inconnue), le jeune Huron - qui n'avait jamais entendu parler de la Bible - est menacé d'être fait sous-diacre. Il échappera à cette suite de

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 264.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 265 (n.s.).

conventions absurdes du monde humain grâce à une astuce de l'écrivain - l'emprisonnement. L'Infâme, qui gouverne aussi la haute société, demandera pour la libération d'Hercule Ingénu, un prix énorme. La conscience de Mlle de St. Yves n'y résistera pas... Devenu guerrier et philosophe intrépide, le jeune homme concilie enfin les contraires. Le juste milieu tant cherché y est enfin trouvé : «Travailler et raisonner» c'est le seul moyen de rendre la vie supportable. Le monde voltairien ne sombre pas dans l'absurde. Si tout n'est pas bien, alors tout est perfectible. Et puis, comment casser cette jolie statue de l'homme «parce que tout n'y est pas or et diamants»?!

Doru BURLACU

Institut de Recherches Linguistiques  
et de Théorie littéraire «Sextil Pușcariu» Cluj-Napoca



## LE CONTE VOLTAIRIEN ET L'ENJEU DE LA DISCONTINUITÉ

Si une poétique du discontinu était à envisager en sa diachronie, il apparaîtrait de façon évidente que l'avènement du discontinu est lui-même intermittent, redoublant souvent de forces par son installation au beau milieu d'une époque dominée principalement par l'aspiration vers la totalité. Bien que la machine de guerre de la discontinuité se mette en marche chaque fois que la pression d'un système devient menaçante, les enjeux de la discontinuité ne sont pas toujours uniquement philosophiques ou idéologiques. Tel est le cas du modèle à l'oeuvre dans la littérature des Lumières. La discontinuité y acquiert le statut d'une force agissante, productrice, impliquée dans la reconfiguration typologique des discours.

En tant que modalité symptomatique de signifier le monde, en creux, la discontinuité peut mettre en oeuvre une grande diversité de stratégies, engageant ses opérations en sous-texte ou en surface. Elle peut ainsi mobiliser ses opérateurs en sous-texte, fissurer les axes discursifs tout en laissant intacte la compacité superficielle du texte, ou bien elle peut s'actualiser en surface par un jeu vide-plein-vide..., qui décentre, morcelle, fragmente le corpus textuel. Un double réseau s'établit alors, faits d'«entrelacs lacunaires» et d'unités minimales qui, du point de vue formel, accusent ou non l'effet de rupture : fragments, entités monadologiques, hologrammes, etc. Leur syntaxe qui n'en est pas une au sens plein du terme, parce que aléatoire (parfois aussi aléatoire qu'un coup de dés), peut toutefois «vectorialiser» ses valeurs négatives vers un sens global ou un message à délivrer, en même temps que les distorsions systématiques peuvent induire des techniques de lecture non-conventionnelles. Toujours est-il que, intégrité apparente de l'édifice textuel ou jeu absence/présence rendu manifeste, les effets sont les mêmes, effets déceptifs, refusant à l'ensemble travaillé par la discontinuité toute complétude

potentielle.

Le modèle qui fera l'objet de notre approche est celui de la micro-unité à caractère monadologique, unité nucléaire, fermée sur elle-même, mais susceptible d'entretenir des rapports de voisinage ou à distance, et de figurer en tant qu'élément dans une série, simple succession ou progression. Or, une telle micro-unité est à retrouver au siècle des Lumières, à plusieurs niveaux de la communication écrite, comme si une focalisation thématique à support matriciel était de mise, chaque fois qu'il y va d'un discours à la recherche de son identité. Le journalisme en expansion cultive les formes brèves et percutantes, alors que le modèle de l'*Encyclopédie*, réitéré à petite échelle en un foisonnement de dictionnaires (dont la dimension ne cesse de se réduire, de sorte qu'on enregistre une «vogue des portatifs»<sup>1</sup>, perd sa vocation cumulative, pour éclater en un ensemble de simples «entrées» de plus en plus condensées.

En ce qui concerne la littérature, on a depuis longtemps déjà signalé le phénomène de l'atomisation du texte romanesque qui affecte les trois grands genres qui dominent le siècle : les mémoires, le roman par lettres, le conte. Reflets d'une pratique discursive qui privilégie la diégèse à tel point que l'on pourrait parler d'une «ère de la diégèse», ces genres s'articulent tous sur l'exploitation du micro-récit, du récit minimal. Quelque différentes que soient les modalités de «couler en moule» le récit, ce recours aux formes diégétiques simples, nucléaires, voire liminaires, témoigne d'une volonté de s'appropriier la dimension dialogique qui sous-tend le récit oral. Cette appropriation ira de pair avec un détournement de fonctionnement des catégories investies dans l'acte narratif, changement à travers lequel s'esquisse le statut du romanesque dans sa modernité.

Genres tremplin en quelque sorte - laboratoires d'expériences formelles des plus spectaculaires - qui n'occuperont plus le devant de la scène pendant presque deux siècles, pour revenir en force, sous des occurrences, certes, différentes (littérature minimaliste, journal, biographie etc.) en cette fin de modernité ou début de postmodernité. Or, c'est justement par le recours à l'unité minimale et implicitement à la machinerie de la discontinuité que ces expériences sont rendues possibles. De sorte qu'on pourrait y identifier un

---

<sup>1</sup> *Dictionnaire de Voltaire*, sous la direction de Raymond Trousson, Jerom Vercruysse et Jacques Lemaire, Bruxelles, Éditions du Centre d'Action Laïque, coll. «Espace de Liberté», 1994, p. 54.

véritable processus de déconstruction, au sein duquel, dans un brassage de genres discursifs et de systèmes narratifs, a lieu une mutation des paradigmes narratifs : de l'affabulation baroque à la fiction romanesque du premier modernisme.

Si, par rapport à ce processus, le conte voltairien retient davantage notre attention, c'est qu'il occupe en quelque sorte la position d'un *noeud*, où les interférences sont des plus visibles et, semble-t-il, des plus fécondes. Car, d'un côté, il incorpore, assimile et convertit des éléments appartenant à une pluralité de codes narratifs : récit oral moralisateur, récit mythique, conte de fées, roman picaresque etc. De l'autre, le conte voltairien cumule des effets de significations destinées à interroger des préjugés d'ordre non seulement littéraire, mais aussi philosophique, étique ou social.

De surcroît, les ressemblances formelles et structurales que l'on peut établir, de manière plus directe, entre le micro-récit (en tant qu'unité modulaire du conte) d'une part, l'article de journal et l'entrée de dictionnaire de l'autre, relèvent d'une même pratique communicative dont l'enjeu est à chercher du côté du processus de socialisation de la culture<sup>2</sup>.

En abandonnant pour l'instant la multiplicité des points de vue (autant de grilles dont la combinatoire mènerait sans doute à des résultats intéressants) qu'une relecture du conte philosophique justifie pleinement et même exige, nous nous limiterons dans ce qui suit à esquisser une brève «notice de fonctionnement» du dispositif de la discontinuité à l'oeuvre dans le conte voltairien<sup>3</sup>.

La discontinuité affecte tout d'abord l'ensemble discursif en fragmentant le flux narratif en séquences, épisodes disparates, unités nucléaires stables. Ces unités sont souvent interchangeables, mais ce n'est pas dans les «possibles syntaxiques» qu'on pourrait refaire le dess(e)in d'un puzzle. Il n'y a pas de tracé, pas de trame, et le tissu fragile qui parfois entrelace un épisode à l'autre, ou des unités éparses, toujours sur le point de se défaire, n'articule jamais un devenir. Et Voltaire, en ironiste, ne manque pas de la (dê)montrer (comme s'il pointait le doigt vers...) par un geste indicatif à

---

<sup>2</sup> A. Marino, *Biografia ideii de literatură*, vol.2, chap. *Secolul Luminilor*. Cluj-Napoca, Dacia, 1991, pp. 11-101.

<sup>3</sup> Nos remarques porteront notamment sur *Zadig ou la Destinée* et sur *Candide ou l'Optimiste* in Voltaire, *Contes et Romans*, Paris, Baudelaire, 1965, pp. 30-89; pp. 140-220.

double retombée. Ainsi, l'histoire de *Zadig* apparemment close, subit-elle une extension aléatoire par deux récits surajoutés. Ajout qui répond à la fois à cette autre convention de l'époque qui consistait à faire accréditer l'acte narratif par tout un arsenal de moyens métadiégétiques<sup>4</sup> (préface, avis du rédacteur, du traducteur etc.) censés attester l'authenticité du «document» (colporté, retrouvé, et, en l'occurrence, fragmenté). Mais ce que Voltaire accrédite du même coup c'est son propre recours à la machinerie du discontinu.

Cette dislocation du flux narratif, traduite aussi en termes de non-subordination et d'a-centricité, entraîne simultanément une reconversion du thème supra-ordonné (voyage de formation ou/et parcours destinal exemplaire) et de toutes les catégories destinées à le «représenter» dans le processus narratif : structure événementielle, axes spatio-temporels, héros romanesque. Les unités modulaires prises dans l'engrenage du dispositif discontinu deviennent ainsi des matrices où s'originent de nouvelles procédures de mise en fiction.

Le périple du héros voltairien n'institue plus un devenir initiatique (comme dans le cas du récit mythique), n'aboutit plus à un changement du statut moral (le cas du récit moralisateur) ou social (le cas du roman picaresque). Les péripéties évoluent à la manière d'une progression, mais le dernier élément de la suite, n'est ni l'élément englobant, ni ne crée après-coup un effet d'unité. Si l'on en parlait en termes d'addition, la succession trouverait de l'autre côté du signe «égal à» une somme, un total, mais non plus un Tout. Pourtant, c'est à Voltaire lui-même de nous livrer le terme le plus approprié, à savoir celui de «liste» («il [*Zadig*] répétait la liste de ses infortunes»<sup>5</sup>), terme qui renvoie sans équivoque à l'idée de discontinuité.

Quand bien même «croissance» il y a, celle-ci est à repérer au niveau de la réflexion, cette action seconde qui, elle, devant l'opacité des faits gagne, d'une séquence à l'autre, en souplesse et en raffinement. Or, pour la réflexion, *devenir* équivaldrait à pourchasser la chimère d'un sens du monde, se fier à un modèle de cohérence tout fait, tel celui du déterminisme leibnizien. De sorte qu'on est amené à se demander s'il ne s'agirait pas, à la limite, d'une *formation* à rebours, d'un *devenir inverse* où le héros évoluerait à reculons, d'un point de

<sup>4</sup> Voir à ce propos Radu Toma, *Eptstemă, ideologie, roman: secolul XVIII francez*, București, Univers, 1982.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p. 67.

départ rigoureusement marqué (parti-pris philosophique, ou tout simplement perplexité devant l'incohérence du monde), à travers les démystifications successives, vers un *degré zéro de la réflexion* où celle-ci ne cesse de «s'enfanter», dans son geste mille fois renouvelé, de tout remettre en cause, y compris soi-même.

Chaque nouvelle aventure engage à la réflexion. Dans l'espace exigu de la micro-unité, l'acte est déployé, accompli et déjà pris en charge par la réflexion, ce qui institue une circularité à même de renforcer l'autonomie de l'unité qui pourrait ainsi être extraite et consommée *tale quale* comme un récit indépendant (mais aussi comme un article de journal ou de dictionnaire).

Elle pourrait même, à son tour, être réduite à une maxime, à un proverbe, voire à une expression idiomatique. Ces entités, auxquelles les linguistes ont enfin reconnu la qualité de «texte»<sup>6</sup>, relèvent d'une archéologie de la diégèse où la combinatoire des processus de condensation des signifiés et d'extension des signifiants est intimement reliée aux mécanismes régissant les tropes.

Les axes spatio-temporels qui cautionnaient le récit classique en lui conférant le succédané requis de référentialité sont sujets à un processus de dématérialisation. Pour ce qui est de l'espace, il est à remarquer le jeu subtil qui s'installe entre : *le lieu neutre* («à la campagne», «près d'une petite rivière», «une belle prairie», dans *Zadig*) d'une neutralité si prégnante qu'il équivaut souvent à un *non-lieu*; *le lieu marqué* de manière intensive (Lisbonne après le tremblement de terre, dans *Candide*); *l'espace-«seuil»*, lieu de passage, «lieu narratif» par excellence (la frontière, la foire de Balzora dans *Zadig*, les cabarets, les bateaux sur lesquels on fait la traversée dans *Candide*). De ses touches légères et parcimonieuses, l'écrivain ne convoque plus les schèmes mentaux de l'aperception. De même, les cadres factices de l'affabulation baroque se font de plus en plus rares. L'alternance arbitraire qui s'installe lors du passage d'une unité à l'autre submine la fonction référentielle de l'espace. De plus, un changement de régime se laisse apercevoir dans le cas des espaces-seuils. L'espace commence ainsi à se charger de connotations qui, au niveau de la micro-unité, composeront avec d'autres connotations pour engendrer cette «nébuleuse de signifiés» dont parlait Barthes.

Sujet à un même «jeu» est aussi l'axe temporel qui se dissout en une

<sup>6</sup> Cf. C. Vlad, *Sensul, dimensiune esențială a textului*, Cluj-Napoca, Dacia, 1994, p. 38.

foule d'instantanés dont le désordre participe de l'atemporalité. Des techniques de feuilletage, d'enchâssement, de collage, dont on a d'ailleurs relevé la présence massive dans toute la littérature des Lumières, attestent une valorisation raffinée des stratégies de la discontinuité. En contrepoint, des *noeuds temporels*, engageant dans un seul et même événement plusieurs actants, éclatent en perceptions différentes qui ne se recoupent pas<sup>7</sup>. Tel est le cas du récit sur le sac du château des Thunder-ten-troncks dans *Candide*, qui revient à distance raconté à trois reprises. La même unité temporelle se retrouve donc dans un jeu de miroirs déformants, chaque récit modifiant l'autre. Car le temps n'est pas celui du «vécu», mais celui de l'acte de raconter. D'où la fréquence du *temps-interlude* (temps de la traversée, du souper) corrélant les espaces-seuils.

Quant au héros des contes voltairiens, celui-ci n'est, comme on l'a souvent noté, qu'un véhicule du message philosophique, porteur de la charge eidétique, et, en sa qualité d'actant, plutôt objet d'un événement qu'il ne domine pas. Toutefois, selon le code narratif du conte traditionnel, c'était justement la suite des événements (à travers lesquels sont mises à l'épreuve ses qualités) qui conférerait une identité au héros. Or, la diégèse, en tant qu'acte donneur d'identité, s'avère un acte manqué. L'événement n'investit plus le héros du statut escompté, inscrit au départ dans les déterminants positifs qui le définissent. À l'intérieur de chaque micro-récit, la syntaxe des faits subit presque invariablement une distorsion, ce qui rend problématique l'enchaînement cause-effet et interdit l'enclenchement d'un sens moral sur les faits. Reste que cette distorsion ouvre là une faille que vient remplir la réaction réflexive du héros (débat interrogatif, délibération, ou simple perplexité et amertume). Or, si le héros n'est pas encore un personnage - un actant doué d'une *psyché* - un glissement se produit cependant. Glissement du *je* de l'actant (déictique renvoyant à une entité psychologiquement vide), vers un *je* qui se cherche au-delà des faits, un *je du questionnement*.

**En guise de conclusion.** Ce que la discontinuité introduit à tous les paliers du texte pourrait être résumé en un seul mot : *rythme*. À cet égard, tous

<sup>7</sup> Cf. R. Lascu-Pop, *Le discours littéraire dans la France des Lumières*, București, Editura Libra, 1997.

les sens dénotatifs et connotatifs du mot sont à l'oeuvre. Rythme comme allure, retour imposé du thème repris en fugue, et donc, l'a-centricité aidant, mouvement ininterrompu... Rythme comme effet de scansion dans la lecture globale qui évolue par à-coups. Car la micro-unité suppose et par ailleurs crée des moments intensifs de lecture, en même temps que, au travers de la discontinuité, toute une gamme de stratégies (à même de débusquer le lecteur du confort des clichés) tend à incorporer au discours les présuppositions concernant le destinataire.

Rythme comme disposition des pleins et des vides, donc système de différences et activation des antinomies dont les composants, à force de ne jamais fondre l'un dans l'autre (car la discontinuité se dérobe de par sa nature à la synthèse dialectique), transfèrent leur potentiel agonale en palindrome. C'est ainsi par exemple que l'élément conjonctif qui relie les titres *Zadig* ou la *Destinée*, *Candide* ou l'*Optimiste*, garde sa force disjonctive, sa dimension agonale. Candide l'emporte-t-il sur l'Optimiste - la réflexion ramenée à son degré zéro vainc-t-elle le parti-pris ? - ou bien c'est l'optimisme qui transgresse le seuil de l'euphorie gérée par le parti-pris et rejoint ainsi sa condition première : l'espoir ? Jeu des indécidables, et d'ores et déjà... aventure de l'écriture. Or, en citant Voltaire : «Cette nouvelle aventure les [nous] engagea à réfléchir plus que jamais»...

Rodica VLAICU  
Université Technique de Cluj-Napoca



## FACÉTIES ET FANTAISIES VOLTAIRIENNES

### 1. Facétie - nouvelle stratégie

La parution, en 1760, du *Recueil des Facéties parisiennes pour les six premiers mois de l'année 1760*, marque un revirement de stratégie dans la «guerre philosophique». Si Voltaire prend l'initiative de publier ce recueil de textes satiriques, dont la plupart lui appartiennent, d'autres étant écrits par l'abbé Morellet, c'est pour donner une réponse «piquante et gaie» à l'offensive anti-encyclopédique. Les attaques déclenchées contre le groupe des philosophes sont de plus en plus rudes : le Parlement de Paris suspend la parution de l'*Encyclopédie*, en février 1759, et condamne la *Loi naturelle* de Voltaire et *De l'Esprit* d'Helvétius, contraignant ce dernier à une rétraction humiliante; à cela s'ajoutent, le *Discours de réception* à l'Académie française prononcé par Lefranc de Pompignan, en mars 1760, où celui-ci se livre à une virulente diatribe contre le parti des philosophes, et, deux mois plus tard, la première représentation à la Comédie-Française, de la pièce *Les Philosophes* de Palissot où les encyclopédistes sont bassement ridiculisés.

L'heure est critique pour les philosophes et le seul en mesure de riposter promptement est Voltaire. Il n'hésite pas à s'engager dans ce combat dont l'enjeu dépasse ses griefs personnels et concerne tout le parti «encyclopédique». De Ferney, Voltaire lance ses fameuses «fusées volantes», textes brefs et percutants, où il dénonce les adversaires en les couvrant de ridicule. Satires, facéties, épigrammes, dialogues, articles de dictionnaire se succèdent avec rapidité et constituent, à partir de 1760, son arsenal favori. Ces armes légères, mais combien puissantes et meurtrières, qu'il manie avec une inégalable virtuosité et désinvolture, conviennent parfaitement à son tempérament impétueux et à sa nouvelle stratégie. Paul Valéry notait à ce propos :

*Voltaire substitue aux argumentations massives une tactique de*

*vitesse, de pointes brèves, de feintes, et d'ironie de harcèlement. Il passe du logique au comique, du bon sens à la fantaisie pure, exploite tous les faibles de l'adversaire et l'abandonne ridicule, s'il ne l'a pas finalement rendu tout à fait odieux.<sup>1</sup>*

Paradoxalement, Voltaire, le génie satirique le plus brillant de l'époque des Lumières, a toujours détesté la satire<sup>2</sup> aussi bien en vers qu'en prose, affichant de la haine et du mépris pour «ce pitoyable genre», «poison de la littérature», indigne d'un écrivain sérieux. Il condamne avec virulence, au nom des principes déontologiques des «lois de bienséance et de l'honnêteté sociale», les auteurs de satires et de libelles qui s'adonnent à ce métier dégradant, incompatible avec la condition de l'homme de lettres. Voilà ce qu'il écrit à ce propos à Marmontel :

*...Méprisons, vous et moi, ces mercenaires barbouilleurs de papier qui s'érigent en juges avec autant d'impudence que d'insuffisance. qui louent à tort et à travers quiconque passe pour avoir un peu de crédit, et qui aboient contre ceux qui passent pour n'en avoir point. Ils donnent au monde un spectacle déshonorant pour l'humanité. Mais il est un spectacle plus noble que le leur n'est avilissant, c'est celui des gens de lettres qui, en courant la même carrière, s'aiment et s'estiment réciproquement, qui sont rivaux et qui vivent en frères.<sup>3</sup>*

Si Voltaire dédaigne la satire, surtout quand elle est grossière et personnelle, il en admet l'usage, comme l'*ultima ratio*, dernière arme de défense contre l'*Infâme*. En pleine bataille «philosophique», Voltaire accepte de combattre «dans cette arène» méprisable. L'excuse qu'il s'en donne, et qu'il ne cesse de répéter, surtout dans sa *Correspondance*, c'est d'agir en

<sup>1</sup> P. Valéry, *Œuvres*, I, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», Édition établie et annotée par Jean Hyter, 1957, p. 527.

<sup>2</sup> Voir l'article de Roland Mortier, *La satire, ce «poison de la littérature» : Voltaire et la nouvelle déontologie de l'homme de lettres* in *Essays on the Age of Enlightenment in honor of Ira O. Wade*, Genève-Paris, Librairie Droz, 1977, pp. 233-246.

<sup>3</sup> Pour la *Correspondance* de Voltaire, nous renvoyons à l'édition dite «définitive» de Théodore Besterman, Genève-Oxford, 1969-1977, en indiquant, entre parenthèses dans le texte, le numéro de la lettre et la date. Ici, B. 3405, 15 juin 1749.

«défenseur» et jamais en «agresseur». «Si l'on peut se permettre un peu de satire», dit-il dans une lettre à La Harpe, «ce n'est, ce me semble, que quand on est attaqué [...]. Il faut bien quelquefois faire la guerre défensive...» (B. 16652, 19 avril 1772).

## 2. Facétie - plaisanterie, raillerie

Conscient de la portée et de l'impact de la facétie, Voltaire la cultive avec prédilection. Sa fantaisie cruelle et enjouée s'y déploie en une vertigineuse variété de formes, de styles, de tons. Jean Macary souligne dans son *Introduction* à l'édition des *Facéties* de Voltaire que ces textes constituent un «document humain passionnant», mais que leur «principal mérite [...] est de style; la variété y fait loi : bouffonnerie, raillerie, ironie, pastiche et parodie se succèdent à un rythme endiablé; l'art de sauter d'une technique à l'autre à l'intérieur d'une même facétie, à l'intérieur d'un même paragraphe, à l'intérieur même d'une seule phrase fait de Voltaire le véritable créateur d'une nouvelle forme de facétie.»<sup>4</sup>

Genre mineur, périphérique, la «facétie»<sup>5</sup> désigne un petit texte de circonstance, que Voltaire appelle ironiquement «rogatons» ou «petits pâtés», qui relève moins d'une forme littéraire déterminée que de la plaisanterie et de la raillerie. C'est un exercice de l'esprit qui vise à exciter la gaieté et à provoquer le rire, déjà pratiqué par les Anciens - Cicéron<sup>6</sup> en parle d'ailleurs - et qui a joui d'une grande diffusion en France et en Italie durant les XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Parmi les conteurs facétieux les plus connus, nous devons citer Poggio Bracciolini avec son fameux *Liber facetiarum* (1470), Ludovico Carbone avec ses «plaisanteries», Domenichi avec *Facetie et motti* (1548),

<sup>4</sup> J. Macary, *Introduction in Voltaire, Facéties*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973, pp. 6-7.

<sup>5</sup> *Dictionnaire de Trévoux*, éd. de 1771, article «Facétie, s.f. Plaisanterie qui divertit, & qui fait rire, soit qu'elle consiste en paroles, ou en actions. *Jocus facetiae*».

<sup>6</sup> *Ibidem*. L'article renvoie à deux citations de Cicéron, *De Oratore*: «La Facétie est agréable, & souvent même utile dans l'Oraison; mais elle dépend purement de la nature, & il n'y a point d'art qui la puisse enseigner. Cicéron, *Dial. de l'orat. trad. par Cassagne*. Il y a deux genres de Facétie; l'une qui est également répandue dans toute la suite du discours; & l'autre qui a quelque chose d'aigu et de court. La première est appelée par les Anciens la raillerie, & la seconde le bon-mot. Id.»

Noël du Fail avec ses *Baliverneries* (1548). P. Jourda ne manque pas de souligner que malgré la grossièreté, voire l'obscénité que ces récits partagent avec le fabliau, le but des conteurs facétieux «est seulement de faire rire, d'amuser, et c'est pourquoi, avec beaucoup d'habileté, ils usent de toutes les formes du comique : le comique de situation, de caractère, de moeurs, de gestes, de mots. Le sens de la caricature éclate partout dans ces pages dont s'inspireront Molière et Voltaire, ou M. Bergereb»<sup>7</sup>. Mais, comme le témoigne sa *Correspondance*, Voltaire a été influencé aussi par d'autres textes, comme : *Gargantua et Pantagruel* de Rabelais, les *Provinciales* de Pascal, l'*Arrêt burlesque* de Boileau, qui, sans appartenir au genre facétieux, mettent en oeuvre des techniques apparentées.

Jouant sur les effets émoustillants du bon mot et de la plaisanterie, la facétie suppose une connivence, un «pacte» avec le lecteur, moyennant quoi celui-ci accepte le rire comme enjeu de l'invention facétieuse et participe au jeu des allusions et des sous-entendus. Le lecteur averti est, comme le remarque Linda Hutcheon, un partenaire indispensable pour que l'intention satirique du polémiste puisse aboutir. L'acte de la communication serait incomplet, affirme le critique, tant que l'intention ironique ou parodique n'a pas été reconnue et reconstituée par le lecteur.

Dans la *Préface* du *Recueil des facéties parisiennes*, Voltaire annonce, non sans décocher quelques flèches à la presse dévote, que les pièces qu'il avait choisies sont destinées à l'amusement du lecteur :

*Dans ce vaste tourbillon de nos impertinences, nous avons choisi discrètement quelques-unes des plus légères, pour les faire surnager un jour ou deux : elles amuseront les oisifs et les oisives; après quoi elles iront trouver le Journal de Trévoux, l'Année littéraire, et autres efforts de l'esprit humain, consacrés à l'éternité : j'entends l'éternité du néant.*<sup>8</sup>

Et le préfacier s'empresse de préciser dans un *nota*, «Je ne veux pas dire que les pièces que j'imprime soient des impertinences; je parle seulement

<sup>7</sup> *Conteurs français du seizième siècle. Textes présentés et annotés par P. Jourda*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1965, pp. XIV-XV.

<sup>8</sup> *Œuvres complètes de Voltaire* avec Notes, Préfaces, Avertissements, Remarques historiques et littéraires, Romans, Tome II, Facéties, Paris, Armand-Aubrée, Editeur, M DCCC XXX, p. 227.

des sujets de ces pièces : elles sont plaisantes, et les sujets sont ridicules.<sup>9</sup> Précaution rhétorique dont les connotations ironiques n'échappent pas au lecteur complice, car où pourrait-il trouver, l'auteur facétieux, des sujets plus ridicules si ce n'est dans le camp de ses ennemis personnels qui, pour la plupart, sont aussi les ennemis des philosophes? Citons quelques noms de ce long cortège<sup>10</sup> d'adversaires que Voltaire a gratifiés de ses facéties : Chaumeix, l'abbé Desfontaines, le journaliste Fréron, Nonnotte, Berthier, Lefranc de Pompignan, Maupertuis. Certains d'entre eux, dignes plutôt de l'oubli de l'histoire, ont acquis une notoriété grâce à l'inégalable talent satirique de Voltaire. C'est au prix de la dérision, du ridicule dont il les a couverts que, paradoxalement, ces *mémoires* ont payé leur gloire.

### 3. La dérision comme action

Inspirées par l'actualité, les *Facéties* remplissent une double fonction : elles permettent à Voltaire de régler ses comptes personnels, dans la bonne tradition satirique d'Aristophane, avec les adversaires littéraires et idéologiques, mais elles lui servent aussi à pourfendre le fanatisme religieux, l'intolérance, l'injustice et à défendre, au nom de son *credo* humanitaire, la cause du bien public.

Aux allusions personnelles, constate Roland Mortier, à la critique littéraire, à la censure des moeurs du temps vient s'ajouter tout le poids d'une philoosophie du progrès rationnel et l'arrière-plan, moins apparent, d'une pensée politique hostile à l'absolutisme, mais surtout à la malvueillance de l'Église sur l'État. Toute la satire voltairienne est reliée à l'actualité par un réseau serré d'allusions et de références, qui en font une oeuvre profondément engagée dans une lutte plus large pour une réforme de la société.<sup>10</sup>

Le grande force et l'originalité de Voltaire est d'avoir élargi le champ

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Voir l'article de Jacques Demenach, *Un long combat d'émancipation en Europe*, 72e année - n° 741-Mai 1964, *Voltaire*, pp. 16-32.

<sup>12</sup> R. Mortier, *Les formes de la satire chez Voltaire in Le Cœur et la Raison. Recueil d'études sur le dix-huitième siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 1990, pp. 116-117.

de ses visées satiriques, en créant une forme parallèle, plus accessible et plus efficace, de l'action publique. C'est par cette forme facile et sans prétention que Voltaire, en journaliste entièrement engagé, a mené son combat, qu'il a gagné l'adhésion de ses lecteurs, qu'il a instauré, avec un nouveau type d'écriture, un nouveau type de communication entre l'écrivain et son public. «J'écris pour agir», avouait-il dans une lettre adressée à Jacob Vernet (B. 14117, 15 avril 1767) et, en effet, sa parole écrite a entraîné de profondes mutations dans la conscience civique et la mentalité de l'époque. Agir et faire agir à travers la dérision et la drôlerie, «c'est là, comme dira Valéry, toute la Révolution»<sup>12</sup>.

#### 4. L'invention facétieuse

La fantaisie voltairienne s'exerce surtout dans le domaine du langage. De nouveaux modes d'expression verbale, qui font éclater les préceptes classiques, sont subtilement mis à contribution pour circonvenir le lecteur, pour l'impliquer dans une communication subversive.

Dès le titre, qui frappe par la longueur et l'abondance de noms à connotation référentielle, l'auteur déploie sa stratégie du double sens et de la dérision. Tout en se réclamant de l'authenticité des faits rapportés, par une option générique ostensiblement affichée, «relation», «histoire», «instruction», Voltaire joue sur l'ambiguïté du code adopté et fait dévier son message vers le pastiche historique et la parodie hagiographique. Ce qui était censé avoir le poids et la gravité d'un discours édifiant, chargé d'historicité, bascule dans la drôlerie et le ridicule. Voilà quelques-uns de ces titres-sommaires : *Histoire du docteur Akakia et du natif de Saint-Malo; Relation de la maladie, de la confession, de la mort et de l'apparition du jésuite Berthier, avec la Relation du voyage de frère Garassie, et ce qui s'en suit, en attendant ce qui s'ensuivra; Relation du voyage de M. le marquis Lefranc de Pompignan depuis Pompignan jusqu'à Fontainebleau, adressée au procureur fiscal du village de Pompignan; Instruction pastorale de l'humble évêque d'Aidétopolis, à l'occasion de l'instruction pastorale de Jean-George, humble évêque du Puy; Les questions de Zapata, traduites par le sieur Tamponet, docteur de*

<sup>12</sup> P. Valéry, *op. cit.*, p. 528.

*Sorborne, Canonisation de saint Cucufin. La canonisation de saint Cucufin, frère d'Ascoli, par le pape Clément XIII, et son apparition au sieur Aveline, bourgeois de Troyes, mise en lumière par le sieur Aveline lui-même.*

Comme dans les *Contes*, Voltaire se sert avec beaucoup d'ingéniosité des patronymes pour en tirer des effets comiques : cacophonies, déformations aux résonances cocasses, associations phonétiques imprévisibles sont autant de moyens pour aguicher le lecteur et provoquer le rire. Des noms forgés de toute pièce comme Akakia, Coutu, Cucufin, Rigolet, Tamponet voisinent avec des noms que Voltaire emprunte à ses contemporains, ennemis déclarés, tels le jésuite Berthier, le marquis Lefranc de Pompignan, le journaliste Fréron ou l'apologiste Nonnote.

Voltaire déploie un véritable art de la diversité et de la variation dans la répétition. Toutes les astuces rhétoriques sont mises à contribution : depuis les exclamations anaphoriques, *Les Ah! Ah!* de la facétie du même nom, jusqu'au foisonnement des tours emphatiques et hyperboliques. On peut dire avec Robert Condat<sup>13</sup> que si l'imagination voltairienne intervient moins dans l'invention des thèmes, elle joue à plein dans leur exploitation, au niveau de l'organisation narrative, de l'appropriation humoristique du détail concret et matériel. Voltaire fait souvent appel à des motifs traditionnels, comme par exemple à ceux du livre soporifique et du livre-poison dans la *Relation de la maladie...du jésuite Berthier*, mais il les exploite selon des procédés plus conformes à ses goûts de pamphlétaire. Sous la plume alerte du conteur, des lieux communs éculés, des formules stéréotypées, des métaphores banalisées trouvent un nouvel usage et un nouvel éclat.

##### 5. Voltaire, un postmoderne avant la lettre?

Voltaire renoue avec la tradition facétieuse française et, par sa façon de travailler la matière verbale, d'opérer la déconstruction du langage, il annonce, comme le rappelle Jean Macary<sup>14</sup> les *Exercices de style* de Queneau et les répliques absurdes du théâtre d'Eugène Ionesco. La modernité des

<sup>13</sup> R. Condat, *Le jeu du langage dans une facétie de Voltaire* in *Littératures*, n° 14, 1986. Service des Publications de l'Université de Toulouse - Le Mirail, p. 33.

<sup>14</sup> J. Macary, *op. cit.*, p. 28.

*Facéties* consiste, justement, dans cette prédilection de Voltaire pour des structures narratives éclatées, fragmentaires, pour des techniques de désintégration spécifiques à la parodie et au pastiche. Le langage est miné de l'intérieur par des jeux sonores de parallélismes et d'échos, des rapprochements dissonants ou contradictoires des mots, des flottements ou des glissements de sens. Cette option pour le traitement ludique et parodique de la parole, dans un «style pré-oulipien», selon l'expression de Jean Starobinski<sup>15</sup> nous invite à voir dans le discours facétieux voltairien une écriture postmoderne avant la lettre.

Rodica LASCU-POP  
Université «Babeş-Bolyai» de Cluj-Napoca

---

<sup>15</sup> J. Starobinski, *Le Philosophe à table* in *Perspectives*, Revue de l'Université Hébraïque de Jérusalem, N°2, 1995, p. 214.

## «FUITE EN ESPACE-TEMPS» 300 ans à la recherche de Voltaire

*J'ai été mal compris, dit Voltaire en guise de conclusion. Je voudrais saisir l'occasion et présenter mes excuses pour tous les malentendus qui ont résulté du fait d'avoir écrit en dirigeant mon attention seulement vers les erreurs commises par la foi et point vers les vérités fondamentales que celle-ci connaît par intuition. Mais j'ai vécu à une époque où les fautes causées par la foi religieuse jouissaient d'un grand honneur, tandis que la voix de la raison devait lutter pour se faire entendre. Aujourd'hui, par contre, il paraît que les choses vont inversement. La Raison parle sur tous les chemins, claironne à vive voix, tandis que la Foi est obligée de parler bas. Comme l'a démontré l'exécution, la condamnation à être brûlée vive de la plus grande et la plus fidèle héroïne que la France ait jamais eue, la Foi est aveugle lorsque la Raison fait défaut. Mais, comme l'a démontré aussi la superficialité qui a caractérisé une grande partie de ma vie et de mon oeuvre, la Raison est misérable sans l'apport de la Foi.<sup>1</sup>*

Il est difficile d'imaginer Voltaire prononçant de telles paroles à propos de sa vie et de son oeuvre. Lui, qui a toujours été le Chevalier de la

---

<sup>1</sup> Bill Fawcett and Associates, *Three Gears*, 1989. Traduction roumaine Diana Voicu, Bucureşti, Ed. Nemira, 1993, pp. 207/208. Dans le chapitre *The Keys and the Scepter*, Gregory Benford imagine qu'en 2145 on ressuscite deux grandes personnalités de l'histoire française, grâce aux ordinateurs: François-Marie Arouet, dit Voltaire, et Jeanne d'Arc. Ceux-ci seront les représentants des deux corporations qui dominèrent alors le monde. Mais, au lieu de se confronter (en essayant d'agiter le public, chacun de son côté), les deux adversaires - Voltaire, le défenseur de la Raison, et Jeanne d'Arc, l'avocate de la Foi - deviendront jusqu'à la fin de très bons collaborateurs; c'est pour la première fois que Voltaire pratique vraiment la tolérance. La version française nous appartient.

Raison. Mais on sait aussi bien que, du moins théoriquement, Voltaire a été un illustre apôtre de la Tolérance. Ses *Lettres philosophiques* (1734) en sont une preuve. Ces fameuses «lettres» ont été pensées et écrites dans la période de jeunesse mûre, après une rude (mais combien bénéfique pour la postérité!) épreuve - l'exil. Dans son *Dictionnaire philosophique* (1764), il consacra un ample article à la tolérance. Ce *Dictionnaire philosophique* - qui prêche «la raison, la tolérance, l'humanité» (l'idéal des philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle, selon Condorcet) - sera brûlé sur le corps du chevalier de La Barre, décapité après avoir été accusé d'impiété. Constantin Noïca laissait entendre que Voltaire n'est plus actuel, qu'il trouve sa place dans son siècle, mais qu'il n'a rien affaire au nôtre<sup>2</sup>. Cette affirmation implicite serait-elle juste? Admettons que toute oeuvre littéraire soit une «oeuvre ouverte». Admettons que le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire soit une oeuvre. Essayons de dépasser les limites de la référence immédiate de l'article *Tolérance* et voyons si un petit fragment comme celui qui suivra n'a pas une portée plus générale, au-delà de la contemporanéité de Voltaire, touchant à une vérité générale et d'autant plus en accord avec cette fin du XX<sup>e</sup> siècle:

*Cette horrible discorde, qui dure depuis tant de siècles, est une leçon bien frappante que nous devons mutuellement nous pardonner nos erreurs; la discorde est le grand mal du genre humain, et la tolérance en est le seul remède.*

*Il n'y a personne qui ne convienne de cette vérité, soit qu'il médite de sang-froid dans son cabinet, soit qu'il examine paisiblement la vérité avec ses amis. Pourquoi donc les mêmes hommes qui admettent en particulier l'indulgence, la bienfaisance, la justice, s'élèvent-ils en public avec tant de fureur contre ces vertus? Pourquoi? C'est que leur intérêt est leur dieu, c'est qu'ils sacrifient tout à ce monstre qu'ils*

<sup>2</sup> C. Noica, *Voltaire și lectura unică în Eserți de duminică*, București, Humanitas, 1992, pp. 64-66. L'essai a été publié dans «Universul», LVII, no. 97, le 8 avril 1940, p. 4. L'auteur veut y démontrer que Voltaire n'est plus un cas pour la vie culturelle de l'Époque (1940), qu'on ne peut pas l'«exporter» au-delà de l'espace culturel français: «Et, mon Dieu, Voltaire n'a que trop peu de choses à dire à l'humanité d'aujourd'hui!» (și, Doamne, ce puțin are de spus Voltaire omenirii de azi!) (La version française nous appartient.)

adorent.<sup>3</sup>

Il est vrai que l'on a depuis longtemps coupé «les griffes de l'Inquisition» et les plumes noires des «charpies qui venaient manger le diner de la république»<sup>4</sup>; mais les horreurs, les guerres, les crimes n'ont point cessé. Aujourd'hui même et peut-être plus que jamais, il nous faudrait un Voltaire - avocat universel de la Raison - qui pointe vers le monde un doigt accusateur:

*C'est donc ainsi, troupe absurde et frivole,  
Que nous usons de ce temps qui s'envole;  
C'est donc ainsi que nous perdons des jours,  
Longs pour des sots, pour qui pense si courts!*<sup>5</sup>

Quelle serait donc la liaison entre Voltaire et la littérature d'anticipation? En existe-t-il une? L'idée de Gregory Benford ne nous semble pas une simple trouvaille. Il est vrai que dans la littérature d'anticipation il n'y a pas de limites, tout y est permis, l'imagination pure y trouve son empire, bien que, paradoxalement, les écrivains prennent un grand soin à faire tout *paraître* vraisemblable. Ou possible dans un avenir plus ou moins éloigné. On découvre ainsi un Voltaire-hologramme, mais qui a gardé intacts son esprit vif et sa volonté, un Voltaire qui dépasse les limites imposées par son programmeur, qui évolue, qui assimile toutes les connaissances que l'humanité a accumulées à partir de 1778 (l'année où Voltaire meurt en apothéose) jusqu'en 2145 - et tout cela grâce à son intelligence. Une intelligence que les ordinateurs conçus pour ressusciter de grandes personnalités ne pourront pas dominer. Une intelligence qui imposera ses propres lois. Et cette fois-ci le détracteur de la Pucelle en sera l'avocat. Voltaire défendra la Foi et Jeanne d'Arc défendra la Raison. Il ne s'agira quand même pas d'une défense, disons, acharnée: «La Foi est aveugle lorsque la

<sup>3</sup> Voltaire, *Dictionnaire philosophique*. Paris, Garnier Flammarion, 1964, p. 366. L'article *Tolérance* (pp. 362-368) prouve que Voltaire n'a pas écrit uniquement pour son temps et pour un espace culturel bien déterminé. Il y parle du «genre humain». Il serait injuste d'interpréter ce syntagme par «le peuple français». Voltaire dit d'ailleurs, au début de son article: «Qu'est-ce que la tolérance? C'est l'apanage de l'humanité» (p. 362).

<sup>4</sup> Voltaire, *Éloge historique de la Raison* in *Contes et romans*, Paris, Baudelaire, 1965, p. 515.

<sup>5</sup> Apud R. Pomcau, *La Religion de Voltaire*, Paris, Librairie Nizet, 1969, p. 245.

Raison fait défaut, (...), la Raison est miséreuse sans l'apport de la Foi»<sup>6</sup>.

Il faudrait prendre au sérieux cette littérature d'anticipation, parfois on y débat les plus pressants problèmes de l'humanité. Voltaire n'est pas un simple personnage amusant dans le livre cité<sup>7</sup>. Ce n'est pas pour nous amuser que l'auteur a mis face à face le philosophe du XVIII<sup>e</sup> siècle et la «rose» de Domrémy. Le texte nous fait plonger dans un espace-temps autre que celui de la vie quotidienne; il nous fait plonger dans une «quatrième dimension», il nous fait nous évader de cet Al Aaraaf<sup>8</sup> trop morne. Et l'on s'évade dans un espace-temps d'où l'on peut considérer avec plus de lucidité tout ce qui se passe sur notre «petite fourmilière». On peut faire cela à travers un personnage à la fois étrange et naturel, donc avec Voltaire - personnage de littérature d'anticipation.

Mais Voltaire est à son tour l'auteur d'une sorte de littérature d'anticipation. En 1752, paraît *Micromégas, héros philosophique*, qui pourrait être considérée, au-delà du côté humoristique et philosophique, comme un conte fantastique digne des débuts de la littérature d'anticipation.

La fameuse lettre 25 des *Lettres philosophiques* se voulait une réplique aux théories pessimistes d'un Pascal qui voyait dans l'homme un monstre incompréhensible, déchiré entre deux abîmes, celui de l'infiniment petit et celui de l'infiniment grand. *Micromégas* est en quelque sorte une autre réplique à la vision de Pascal. À travers les sept chapitres de *Micromégas* prend contour une idée chère à Voltaire, bien qu'il se révolte parfois, lui aussi, contre les limites imposées (par qui?) au genre humain: tout est à sa place dans ce monde; jouer son rôle jusqu'à la fin, ce serait une preuve de sagesse. Cela se veut pas dire que «tout (aille) pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles»; qu'il faudrait déposséder l'homme du caractère de créature exceptionnelle (tel qu'il est vu par la religion chrétienne) et lui montrer que l'orgueil d'être «le plus... des...», c'est un des péchés capitaux.

Pour dire tout cela, Voltaire franchit les limites d'un simple conte fantastique et moralisateur. Pour «faire une morale», il a besoin d'un espace-temps autre que celui offert par la Terre. Il recourt à la solution de «l'infiniment grand», pour dire ses quatre vérités à «l'infiniment petit». Et pour

<sup>6</sup> Voir la note 1 (*Time Gata*, pp. 207-208).

<sup>7</sup> Voir la note 1.

<sup>8</sup> Zone située entre le ciel et la terre dans la religion mahométane.

que tout soit clair, entre ces deux extrêmes Voltaire place un «élément» qui, par rapport à «l'infiniment grand» (à savoir le monde de l'étoile Sirius, dont Micromégas est le représentant), est infiniment petit et, par rapport à «l'infiniment petit» (à savoir le monde de la Terre), est infiniment grand. Ce troisième élément est l'habitant de Saturne. Un premier aspect qui rapproche *Micromégas* de la littérature d'anticipation (qui ne se confond pas avec la littérature fantastique), ce serait ce souci de l'écrivain de créer une sorte de vraisemblance (le côté scientifique n'est donc pas négligé). Bien que ce ne soit qu'un prétexte pour dire en toute liberté ce qu'il pense, Voltaire «anticipe» les voyages interplanétaires et surtout la présence de la vie dans d'autres mondes: «Dans une de ces planètes qui tournent autour de l'étoile nommée Sirius, il y avait un jeune homme de beaucoup d'esprit, que j'ai eu l'honneur de connaître dans le dernier voyage qu'il fit sur notre petite fourmilière; il s'appelait Micromégas, nom qui convient fort à tous les grands. Il avait huit lieues de haut: j'entends par huit lieues, vingt-quatre mille pas géométriques de cinq pieds chacun»<sup>9</sup>. Les remarques ironiques n'y manquent pas, elles apparaissent surtout à côté d'affirmations que l'on pourrait considérer comme sérieuses: «Quelques algébristes, gens toujours utiles au public (...)». «Quant à son esprit, c'est un des plus cultivés que nous ayons; il sait beaucoup de choses, il en a inventé quelques-unes»<sup>10</sup> (c'est nous qui soulignons). Ces insertions qui nous replongent dans la réalité nous rappellent la prose d'anticipation d'un Ray Bradbury. Le réel, ou bien ce que nous considérons comme tel, et le monde de l'anticipation seraient-ils les deux faces d'une même monnaie?

Le voyage de Micromégas, qui fuit une cour remplie de «tracasseries et de petitesesses», est une quête. «Il se mit à voyager de planète en planète, pour achever de se former l'esprit et le cœur»<sup>11</sup>. C'est une initiation dans les mystères de l'Univers, mais aussi une transgression de l'espace et, surtout, du temps. Micromégas part à la recherche de quelque chose. Aujourd'hui encore, les hommes partent à la recherche de quelque chose. Dans la littérature d'anticipation, les hommes trouvent quelque chose: l'espoir qu'au-delà de tous les maux de cet Univers se cache un Eldorado. Micromégas promet aux hommes, ces «petites mités», de les aider, de leur offrir des réponses à toutes

<sup>9</sup> Voltaire, *Micromégas in Romans et contes*, Paris, Gallimard, 1972, p. 101.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 103.

les questions qui les tourmentent. Mais ce serait forcer pour une seconde fois la main du Créateur, ce qui «ne se fait pas»: «Il leur promet de leur faire un beau livre de philosophie écrit fort menu pour leur usage, et que dans ce livre ils verraient le bout des choses. Effectivement, il leur donna ce volume avant son départ: on le porta à Paris à l'Académie des Sciences: mais, quand le Secrétaire l'eut ouvert, il ne vit qu'un livre tout blanc: Ah! dit-il, je m'en étais bien douté.»<sup>12</sup> Le cheminement vers quelque chose n'est-il pas plus intéressant que la chose en soi?

Trois siècles se sont écoulés depuis la naissance de Voltaire. Il a laissé une oeuvre qui n'a pas besoin d'éloges. Et si cette oeuvre n'excelle peut-être pas comme littérature, elle excelle par la profondeur des jugements concernant les grands problèmes de l'humanité. Elle divertit et instruit à la fois. C'est une leçon de modestie, de tolérance et d'espoir. Pour l'accueillir et la comprendre, on doit avoir ce penchant à l'anticipation et ne plus regarder Voltaire comme un simple «professionnel de la pirouette»<sup>13</sup>. Il est plutôt un illustre «rêveur», créateur d'un Eldorado - espace de la tolérance et de la liberté individuelle<sup>14</sup>. Utopie? Peut-être. Mais n'oublions pas que «les utopies ne sont souvent que des vérités prématurées» (Lamartine).

Lăcrămioara PLIOȚ  
Université «A.I.Cuza» de Iași

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>13</sup> J. Van den Heuvel, *Commentaires*, in *Zadig*, tome II, Paris, Livre de Poche, 1992, p. 4-9.

<sup>14</sup> R. Trousson, *Voyages aux pays de nulle part*, Ed. de l'Université de Bruxelles, 1975, p. 127: «Même un Voltaire cède à la tentation de l'utopie critique en créant l'Eldorado de *Candide* (1759), le "pays où tout va bien", inspiré de Garcilaso de la Vega, de Veiras, de Tyssot de Patot. Chez lui, à part l'inévitable et "naturel" déisme, on trouvera l'apologie du luxe et de l'abondance, très loin de l'habituelle frugalité utopique. Mais surtout, le Dorado reste une critique de la réalité, dans la mesure où il est essentiellement le pays de la tolérance et de la liberté individuelle.»

## Libri

René Pomeau, Roland Mortier, Haydn Mason, Raymond Trousson, *Visages de Voltaire*, Bruxelles, Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, 1994, 63 p.

Le livre réunit les discours des quatre représentants remarquables de la Société internationale d'Études du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Le premier orateur est M. René Pomeau. Il pose la question : «Si Voltaire n'avait pas existé, qu'eût été, au XVIII<sup>e</sup> siècle, le monde des lettres, celui des idées, comment eût tourné la bataille philosophique et que manquerait-il aujourd'hui à notre tradition?».

Si l'on essaie d'imaginer le théâtre français ou européen du XVIII<sup>e</sup> siècle, sans Voltaire, on a l'impression d'un grand vide. Le théâtre serait allé probablement vers des genres dramatiques comme le drame bourgeois.

Ses *Lettres anglaises*, bréviaire de la philosophie nouvelle, ont fait de Voltaire le premier écrivain français dont l'oeuvre révèle une véritable force de frappe.

Une part importante de cet exposé, établit le rôle que joua Voltaire dans l'Affaire Calas.

On nous présente les faits. Le jeune Marc-Antoine Calas, un protestant, est trouvé mort. L'enquête essaie d'établir la version selon laquelle il a été tué par les siens pour l'empêcher de se convertir. Le vieux père est condamné à mort par le parlement. Un seul homme avait les moyens pour prendre en mains la tâche de la réhabilitation : c'est le philosophe de Ferney. Il mène une forte campagne et après trois ans de démarches, il obtient la réhabilitation de Jean Calas.

*Reconnu comme maître à penser, et même comme directeur de conscience de son temps, il accède à ce qu'on appelle le sacre de l'écrivain.*

Un autre visage de Voltaire est présenté dans son discours par M. Haydn Mason, éditeur général des *Studies on Voltaire and the Eighteenth*

*Century*. Il parle des relations entre Voltaire et Shakespeare et montre à quel point elles revêtent une forme d'amour-haine.

En traduisant Shakespeare, Voltaire contribue à l'extension de la renommée de celui-ci en France. Mais il ne peut pas supporter qu'une traduction rivale jouisse de la faveur royale. Ce dépit est à l'origine de sa violente attaque contre Pierre le Tournour dont la publication du théâtre complet de Shakespeare constitue la première édition critique en France. Le philosophe pose en patriote militant et prend une allure héroïque : «Peut-être un jour, la nation me saura gré de m'être sacrifié pour elle; serai-je le seul qui défendrait la patrie après avoir été maltraité par elle?» Son opposition à Shakespeare a des racines esthétiques : il craint que la vogue du grand écrivain anglais amplifie la corruption du goût français, qui, selon lui, est en décadence depuis la fin du règne de Louis XIV.

Le troisième orateur est M. Roland Mortier, membre de l'Académie royale de langue et de littérature françaises. Celui-ci met en exergue la précieuse contribution de Voltaire à la définition d'un nouveau statut pour l'intellectuel.

Si l'écrivain appartient à l'aristocratie, il voit la littérature comme un divertissement raffiné. Lorsque l'écrivain appartient à la classe moyenne, on voit qu'il est obligé de demander la protection d'un Grand ou d'une dame de la haute société. Il en dépend pour assurer sa subsistance : c'est le cas de La Fontaine, de La Bruyère, Corneille, Boileau. Voltaire fera tout pour libérer les écrivains de la protection aliénante des Grands.

*À l'auteur à gages, dit M. Mortier, à l'écrivain amuseur, devra se substituer l'écrivain penseur, le philosophe indépendant, qui sera en quelque sorte la conscience de son temps, le porte-parole de la pensée critique et de l'esprit public.*

Aux trois discours il est indispensable d'ajouter la communication faite par M. Raymond Trousson, lui aussi de l'Académie royale de langue et de littérature françaises, spécialiste des Lumières. Sa communication porte le titre *Voltaire et la réforme de la législation criminelle*.

L'issue tragique des affaires criminelles Calas, Sirven, La Barre a beaucoup troublé Voltaire. Il commence à réfléchir sur l'absurdité et l'injustice des procédures légales, sur la nécessité d'un code pénal réformé où la loi et

non l'arbitraire du juge préciserait la nature et la gravité des délits.

Comme un hommage rendu à Cesare Bonesana, marquis de Beccaria, l'auteur d'un petit livre intitulé *Des délits et des peines*, Voltaire écrit son *Commentaire sur le livre des délits et des peines*, la première critique systématique, en France, de la législation criminelle. Il rejette la torture et recommande de proportionner le châtement à la faute. Il croit à la vertu du travail : «Forcez les gens au travail, vous les rendrez honnêtes gens» (*Candide*).

Les auteurs ont le mérite de nous avoir présenté des aspects très intéressants et moins connus de l'oeuvre et de la vie de Voltaire, le livre étant indispensable pour ceux qui dorénavant veulent mieux connaître l'activité et la pensée du grand philosophe.

Rodica LEB

Université «Babeş-Bolyai» de Cluj-Napoca

*Dictionnaire de Voltaire*, sous la direction de Raymond Trousson, Jerom Vercruysse et Jacques Lemaire, Bruxelles, Éditions du Centre d'Action Laïque, «Espace de Liberté», 1994, 281 p.

Frayer une voie d'accès à travers cette oeuvre foisonnante, d'une incroyable diversité, la maîtriser sans en favoriser une unique approche, autoriser un itinéraire de lecture personnel susceptible de resituer la création de ce Protée - l'écrivain le plus fécond de son siècle - sous l'angle de vue de l'actualité, voilà autant d'entreprises délicates, voire ardues et malaisées.

Tout discours risquerait de sacrifier la profusion d'une oeuvre qui couvre tous les territoires de la pensée du XVIII<sup>e</sup> siècle et pour tout dire (les dix-huitiémistes ne le savent que trop) risquerait de rebuter le novice.

Voilà pourquoi le recours à la formule du dictionnaire - le XVIII<sup>e</sup> ne fut-il pas l'âge d'or des dictionnaires? -, destiné à «illustrer» la création de Voltaire, s'avère être un choix à multiples portées. Tout d'abord, les voltairiens incondtionnels, gens de lettres, chercheurs et enseignants, les initiés donc, de même que les profanes, étudiants en voie de formation ou autres, pourront ainsi bénéficier d'une synopsis de toute la création de Voltaire. À chacune des publications - qu'il s'agisse de tragédie, de facétie, de conte en prose ou en

vers, de texte de «circonstance», pamphlet ou panégyrique, - une entrée est consacrée, présentation en condensé, mais claire et rigoureuse, portant un cachet indéniable, celui du spécialiste.

Car une cinquantaine des meilleurs spécialistes (de grande renommée, mais aussi jeunes chercheurs enthousiastes) ont réuni leurs efforts afin de retracer la biographie intellectuelle de l'oeuvre voltairienne. Des collaborateurs de France, d'Italie, de Belgique, des États-Unis, d'Angleterre, de Russie, de Suisse, d'Australie etc., dont, faute d'espace, nous ne pouvons citer que quelques uns : Daniel Acke, Valérie André, Manuel Couvreur, Frédéric Deloffre, Roland Desné, Alexandre Jovicevich, Jacques Lemaire, André Magnan, Haydn T. Mason, Roland Mortier, Charles Porset, Raymond Trousson, Eric Van der Schueren, Jeroom Vercruysse, Robert L. Walters.

De *L'A,B,C à Zulime*, selon le principe du classement alphabétique, le *Dictionnaire* rassemble plus de deux cent cinquante notices réservées non seulement aux oeuvres fondamentales - passage obligé dans toute traversée de l'univers voltairien -, mais aussi - et c'est ici que la démarche des auteurs gagne en importance - aux textes moins connus que les aléas du «goût du jour» ou tout simplement une diffusion défectueuse ont acheminés, au fil de ces trois siècles, vers un certain oubli. Or, il se trouve que ces textes sont eux aussi porteurs du message voltairien, ayant à l'époque un impact considérable sur le public et renforçant ainsi le paradigme de l'écrivain-conscience que Voltaire nous a légué. S'ils ne nous livrent pas à proprement parler un Voltaire inédit, il n'en reste pas moins vrai qu'ils nous suggèrent des voies d'approche différentes, ou un éclairage nouveau sur certains thèmes récurrents. Pour n'en citer que quelques exemples : *L'Enfant prodigue* (v. E. Van der Schueren, p. 70), première grande comédie, relève de tout un programme d'effets dramatiques, destiné à innover le genre, *L'Homme aux quarante écus* (v. J. VERCRUYSSSE, p. 108-109), l'un des contes les plus étranges de Voltaire, est sous-tendu par «un jeu savant et complexe d'éclatements du personnage et de miroirs», alors que la tragédie *Œdipe* (v. E. Van der Schueren, p. 143-144) peut servir de point de départ dans l'analyse des mutations que subissent les motifs tragiques (en l'occurrence celui de l'inceste) dans la recontextualisation voltairienne. D'autres textes, tels que : *Pensées sur l'administration publique* (v. D. Acke, p. 157-158), *Prix de la justice et de l'humanité* (v. R. Trousson, p. 180-181), *Examen important de milord Bolingbroke* (v. R. Mortier, p. 77-79) pourront également fournir des données supplémentaires dans l'étude de la

pensée politique de Voltaire, de ses idées en matière de législation ou de religion.

Chaque article du *Dictionnaire* observe un certain protocole de déroulement : la saga de la parution, un résumé (s'il y a lieu) qui permet de mieux cerner le(s) thème(s) et d'exercer par la suite le travail critique, enfin une bibliographie critique accompagne chaque notice renvoyant aux ouvrages les plus avisés. Le point de vue historique et biographique rejoint ainsi le point de vue critique (littéraire, philosophique, sociologique etc.). Multiplicité des points de vue qui se croisent aussi dans les entrées réservées aux sous-ensembles thématiques concernant soit des genres et des concepts : **Contes en vers, Satire, Politique, Religion**, soit des personnages ou des pays : **Catherine II, Frédéric II, Angleterre ou Pays-Bas**. Partout, le lecteur se sent à l'aise grâce à un langage critique soutenu, clair et précis.

Pour ce qui est de sa fonction de *guide*, d'instrument de recherche, le *Dictionnaire* remplit bien sa tâche. Dès l'*Introduction*, la syntaxe de l'ouvrage est clairement exposée. Une *Chronologie*, rappelant aussi l'ordre génétique des oeuvres, précède le corpus du dictionnaire proprement dit. Ce dernier est par ailleurs facilement maniable grâce aux index qui l'accompagnent : l'*Index général* des titres d'ouvrages, des noms de personnes et de lieux, suivi d'un *Index des titres d'ouvrages*, destiné à faciliter l'identification des titres «officiels» des textes qui, par suite de reprises, de fusions, de changements opérés soit par Voltaire lui-même, soit par les éditeurs, ont maintes fois été modifiés.

Ainsi, de l'intermittence et de la discontinuité imposées par l'utopie du dictionnaire, émerge paradoxalement «l'effet Voltaire», dû à un champ de forces-valeurs qui n'ont cessé d'agir le long des siècles. Car, si la matrice intellectuelle que Voltaire a imprimée est encore à l'oeuvre, si elle n'est pas tombée en désuétude, ce, a tient sans doute au fait qu'elle est censée engendrer, quelles que soient les données historiques, l'espace de liberté de la pensée agissante.

Aussi, l'intention modestement avancée par les coordonnateurs de l'ouvrage est-elle non seulement accomplie, mais surpassée, car le *Dictionnaire de Voltaire* est à la fois un *guide* et un *hommage* à la taille de l'auteur du *Dictionnaire philosophique*.

Rodica VLAICU  
Université Technique de Cluj-Napoca



În cel de al XLII - an (1997) *STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI* apare în următoarele serii:

matematică (trimestrial)	studii europene (semestrial)
informatică (semestrial)	business (semestrial)
fizică (semestrial)	psihologic-pedagogie (semestrial)
chimie (semestrial)	științe economice (semestrial)
geologie (semestrial)	științe juridice (semestrial)
geografie (semestrial)	istorie (trei apariții pe an)
biologie (semestrial)	filologie (trimestrial)
filosofie (semestrial)	teologie ortodoxă (semestrial)
sociologie (semestrial)	teologie catolică (anual)
politică (anual)	educație fizică (anual)
efemeride (anual)	

In the XLII - year of its publication (1997) *STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI* is issued in the following series:

mathematics (quarterly)	european studies (semesterily)
computer science (semesterily)	business (semesterily)
physics (semesterily)	psychology - pedagogy (semesterily)
chemistry (semesterily)	economic sciences (semesterily)
geology (semesterily)	juridical sciences (semesterily)
geography (semesterily)	history (three issues per year)
biology (semesterily)	philology (quarterly)
philosophy (semesterily)	orthodox theology (semesterily)
sociology (semesterily)	catholic theology (yearly)
politics (yearly)	physical training (yearly)
ephemerides (yearly)	

Dans sa XLII - e année (1997) *STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI* paraît dans les séries suivantes:

mathématiques (trimestriellement)	études européennes (semestriellement)
informatiques (semestriellement)	affaires (semestriellement)
physique (semestriellement)	psychologie - pédagogie (semestriellement)
chimie (semestriellement)	études économiques (semestriellement)
géologie (semestriellement)	études juridiques (semestriellement)
géographie (semestriellement)	histoire (trois apparitions per année)
biologie (semestriellement)	philologie (trimestriellement)
philosophie (semestriellement)	théologie orthodoxe (semestriellement)
sociologie (semestriellement)	théologie catholique (annuel)
politique (annuel)	éducation physique (annuel)
ephemerides (annuel)	

