

Cahiers pour l'Analyse

Volume Nro 7 (March-April 1967) Paris

Du mythe au roman

- Jacques-Alain Miller & François Regnault: Avertissement: L'orientation du roman
- Georges Dumézil: Horace, une lecture de Tite-Live, suivi de Les Transformations du troisième du triple
- Jean-Claude Milner: Grammaire d'Aragon
- François Regnault: Optique de Gombrowicz
- Jacques Nassif: Le fantasme dans 'On bat un enfant'
- Jean Reboul: Sarrasine ou la castration personnifiée

LES CAHIERS POUR L'ANALYSE

Publiés par le Cercle d'Epistémologie
de l'Ecole Normale Supérieure

L'IMPENSE DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU

- | | | |
|---|---|--------|
| . | LOUIS ALTHUSSER : | |
| | Sur le Contrat Social | |
| | (Les Décalages) | p. 5 |
| | * | |
| . | ALAIN GROSRICHARD | |
| | Gravité de Rousseau | |
| | (L'oeuvre en équilibre) | p. 43 |
| . | PATRICK HOCHART : | |
| | Droit naturel et simulacre | |
| | (L'évidence du signe) | p. 65 |
| . | MARCEL FRANÇON | |
| | Le langage mathématique de J. J. Rousseau | p. 85 |
| | * | |
| . | COURRIER : | |
| | Une lettre de Claude Lévi-Strauss, à propos | |
| | de "Lévi-Strauss dans le XVIII ^e siècle."... | p. 89 |
| | * | |
| . | COMPTER AVEC LA PSYCHANALYSE : | |
| | Séminaire de l'. E. N.S. , dirigé par | p. 91 |
| | S. Leclaire (1966-67) : le refoulement | |
| . | D. P. SCHREBER : | |
| | Mémoires d'un névropathe (suite) | P. 120 |

Travailler un concept, c'est en faire varier l'extension et la compréhension, le généraliser par l'incorporation des traits d'exception, l'exporter hors de sa région d'origine, le prendre comme modèle ou inversement lui chercher un modèle, bref lui conférer progressivement, par des transformations réglées la fonction d'une forme.

G. Canguilhem.

Cercle d'Epistémologie

Alain Badiou, Jacques Bouveresse, Yves Duroux,
Alain Grosrichard, Thomas Herbert, Jean Mathiot,
Jacques-Alain Miller, Jean Mosconi, Bernard Pautrat,
Michel Tort, Jean-Marie Villégier.
Secrétaires : Jean-Claude Milner et François Regnault

Conseil de Rédaction
des Cahiers pour l'Analyse

Alain Badiou, Alain Grosrichard, Jacques-Alain Miller,
Jean-Claude Milner, François Regnault,

LES CAHIERS POUR L'ANALYSE sont publiés par la Société du Graphe.
Imprimés et diffusés par les Editions du SEUIL, 27, rue Jacob - Paris 6^e.

NATURE DE L'IMPENSÉE

Comment transformer en corps homogène et complet une collection d'énoncés donnée dans l'objectivité sinon en recomposant l'ensemble des règles qui les produisent, de façon à vérifier leur compatibilité, établir leur ordre, effectuer leur puissance, c'est-à-dire : étendre, par l'exercice de la syntaxe, l'actualité de leur suite, afin d'augmenter leur quantité jusqu'au point où se dissipe le virtuel ?

Une fois menée à son terme, cette opération de l'effectuation maximum est détermination absolue du champ. La dire positive est récuser que l'inactuel se reforme à mesure qu'on l'épuise, et que des énoncés nouveaux soient toujours à venir d'un impensé toujours à rejoindre, telle la moitié renaissante des paradoxes éléates (1) - car un discours est une séquence, discrète par essence, incommensurable au continu de conscience.

S'il n'y a donc pas d'impensé à penser, c'est maintenant une chaîne intégrale qui se détache de son environnement pour subsister comme un corps d'arguments disposés en processus de validation (2). Chacun y implique le précédent qui le régit, hormis celui qui se régit soi-même, d'être le principe de la validation. A ce titre, il est

(1) "L'environnement indéterminé s'étend d'ailleurs à l'infini. Cet horizon brumeux, incapable à jamais d'une totale détermination est nécessairement là" (Husserl, Idées directrices pour une phénoménologie, trad. Ricoeur, Par. 27, p. 89)

(2) Guérout, Descartes selon l'ordre des raisons, vol. I, p. 11

l'énoncé autonome, qui accomplit sa propre position, impliqué par tous les autres, validé par soi seul, c'est-à-dire l'évident, point inaperçu de la décision.

Puisque sa déduction manque à tout discours, il est voué à l'impensé de ce qui va de soi. Ce n'est pas nier qu'il ne puisse être dit - au contraire : occasionnel ou répété, son explicite ne tire pas à conséquence. Mais c'est maintenir que, présent dans chaque pensée, il ne peut être pensé, et qu'il ouvre, hors de la conscience possible, sur ce qui détermine la thèse du discours.

Détermination impensée - dont la quasi-transparence autorise l'illusion d'autonomie du processus -, ici impensable, parce qu'incompatible avec les énoncés actuels, en sorte que sa validation aussitôt les invaliderait. La cause, on le sait (conjoncture pratique, ou époque du concept), ne s'effectue qu'à se donner à méconnaître.

Ce que je pense n'est que l'effet de ce que j'impense.

J. -A. MILLER et J. -C. MILNER

LECTURE
DE
TITE-LIVE

par
GEORGES DUMEZIL

suivi de :
LES TRANSFORMATIONS
DU
TROISIEME DU TRIPLE

. Lecture de Tite-Live : chap. IV de "Horace et les Curiaces" (1942).
Appendice : extraits de "Aspects de la fonction guerrière chez les Indo-Européens"
(1956). Les Transformations du Troisième du triple : texte inédit (mars 1967)

NOTE LIMINAIRE

Le livre de Georges Dumézil "Horace et les Curiaces", compte quatre chapitres : "Furor", "Cúchulainn", "Tullus Hostilius", "Horace". On lira ci-dessous, dans son intégralité, le dernier chapitre. Mais son intelligence demande qu'on retienne ceci :

1 - Sur le "furor", qu'il se comprend en opposition à la "disciplina" romaine. Alors que que la règle principale de la légion romaine est de "donner le pas à la manoeuvre collective et prévue sur l'improvisation des individus et, dans une certaine mesure, sur leur vaillance" (p. 15), l'Irlandais, le Gaulois, le Germain, se soucient avant tout, sur le champ de bataille, de "déployer au maximum et spectaculairement leur "virtus" propre, au risque de perdre contact avec l'ensemble" (p. 16). Le mot "virtus", en fait, est inadéquat : "Le terme le moins inexact est celui par lequel les Germains lettrés, tel Adam de Brême, ont tâché de traduire la Wut des langues indigènes : furor. Encore s'agit-il d'une fureur transfigurante, d'une frénésie dans laquelle l'homme se dépasse au point de changer de comportement, parfois de forme, devient une sorte de monstre infatigable, insensible ou même invulnérable, infaillible dans son estoc et insoutenable dans son regard. Son apparition triomphante sur le champ de bataille est une sorte de démonopathie : rien qu'à le voir, rien qu'à entendre son cri, l'adversaire est pénétré de terreur, paralysé, pétrifié, dans le temps même où l'assaillant sent décupler ses forces. En général une mise en scène - décors et costumes - favorise cet effet foudroyant".

2 - Sur l'histoire du combat initiatique de Cúchulainn, qu'elle met en scène le "furor" du héros irlandais. "Tout jeune encore, Cúchulainn se rend sur la frontière de son pays, provoque et défait les trois frères fils de Necht, ennemis constants des Ulates : puis, hors de lui, dans un effrayant et dangereux état de fureur mystique né du combat, il revient à la capitale, où une femme - la reine - essaie de le calmer par la plus crue des propositions sexuelles ; Cúchulainn méprise l'offre, mais, tandis qu'il détourne les yeux, les Ulates réussissent à le saisir et le plongent dans des cuves d'eau froide qui, littéralement, l'éteignent ; dorénavant, il gardera en réserve, pour le ranimer dans les besoins des combats et sans péril pour les siens, ce don de fureur qui le rend invincible et qui est le précieux résultat de son initiation. ("Aspects de la fonction guerrière chez les indo-européens", p. 23).

3 - Sur Tullus Hostilius, roi de Rome au temps du duel des Horaces et des Curiaces, que sa position dans l'histoire romaine le définit par la "fonction guerrière". Tullus successeur de Romulus, "le magicien", et de Numa, "le juriste qui incarnent la Souveraineté bipartite, est le support de la seconde fonction, le militaire. : " tout son éloge funèbre [dans Tite-Live] tient en une phrase "magna gloria belli regnauit annos duos et triginta". Quatre siècles plus tard, faisant à vol d'oiseau l'histoire du monde, le chrétien Orose résumera en trois mots cette tradition constante : "Tullus Hostilius, militaris rei institutor" ...'

C'est à partir de l'analyse de la notion de "furor", de sa mise en scène dans le mythe de Cúchulainn, et de la définition fonctionnelle de Tullus Hostilius que s'interprète le récit de Tite-Live" Il nous est apparu, écrit Georges Dumézil, que ce petit drame en trois scènes - le duel contre trois adversaires auquel survit seul, mais vainqueur, un des trois champions de Rome ; la scène cruelle où le guerrier, dans l'ivresse et la démesure du triomphe, tue aux portes de la ville sa soeur coupable de manifester devant lui une faiblesse de femme amoureuse ; le jugement enfin et les expiations qui gardent à Rome cette jeune gloire et cette jeune force tout en effaçant cette souillure - est l'adaptation romanesque ramenée aux catégories usuelles de l'expérience, vidée de son ressort mystique et colorée suivant la moralité romaine, d'un scénario comparable à celui qui, dans la légende de l'Ulster irlandais, constitue l'histoire du premier combat, du combat initiatique, du célèbre héros Cúchulainn. ("Aspects de la fonction guerrière chez les indo-européens", p. 22-23).

HORACE
LECTURE DE TITE-LIVE

I

LA FONCTION DES
PREMIERS HORATHI

Parmi les familles spécifiquement guerrières des premiers temps de Rome il faut certainement ranger les Horatii. Tôt disparus, peut-être justement à cause de leur périlleuse vocation, ils ne nous sont connus que dans la légende, mais là, à toutes les générations où ils paraissent, ils tiennent une place si exactement et si exclusivement militaire qu'on ne peut hésiter : le Cocles de la guerre contre Porsenna, le "jeune Horace" de la guerre contre les Albains suffisent à prouver que l'office des hommes de ce nom était de se battre pour Rome. C'est sans doute le seul résidu historique qu'on puisse tirer de ces récits glorieux : il n'est pas négligeable.

Les légendes sur ces vieux Horatii ont d'ailleurs en commun un trait significatif. Chaque fois qu'ils interviennent, le salut, la puissance ou simplement la victoire est assuré à Rome par un combattant unique, détaché de l'armée, substitué à l'armée, soit que les autres soldats n'aient pas combattu, soit qu'ils aient rompu le combat avant lui, soit que pour une autre raison leur combat n'ait pas compté dans l'appréciation finale du résultat. C'est ainsi que le junior Horatius Cocles défend à lui seul le pont du Tibre après la retraite de toute l'armée, après celle même des deux seniores Sp. Larcius et T. Herminius qui d'abord l'accompagnaient. C'est ainsi que le "jeune Horace", choisi avec ses deux frères comme champion de Rome pour combattre les Albains Curiaces au nom de toute l'armée romaine, ses deux frères ayant succombé très vite, soutient à lui seul et remplit victorieusement la mission, ce qui inspire à Florus la juste réflexion suivante : "La victoire fut ainsi acquise, honneur rare, par le bras d'un seul", sic, rarum alias decus, unius manu parta victoria est. C'est ainsi enfin, dans des conditions obscures et bien différentes mais où reparaît le nom de Horatius, que Rome, au début de la première guerre de la République, juste avant l'entrée en scène de Porsenna, gagne au bois d'Arsia la première bataille sur les Etrusques de Tarquin : les deux armées ont l'une et l'autre perdu un grand nombre de soldats et, l'issue du combat étant contestée, toutes deux campent sur le champ comme c'est le privilège du vainqueur ; mais, du bois sacré voisin, qui est justement celui d'un héros nommé Horatius ou Horatus, sort une voix formidable qui les départage : "Les Etrusques, dit-elle, ont

perdu un homme de plus, les Romains sont vainqueurs !". Aussitôt les Etrusques s'enfuient, pris de panique, et les Romains restent maîtres du terrain ; le héros Horatius vient donc, sinon d'assurer par lui-même et militairement comme ses homonymes la victoire aux Romains, du moins de les montrer, de les démontrer victorieux, et cela en mettant en vedette un seul Romain entre tous, celui qui survit alors que son homologue étrusque est mort.

Ce facteur invariant des légendes attachées au nom de Horatius devra être expliqué. D'autres traits remarquables se répètent d'ailleurs d'un récit à l'autre : Cocles, comme le jeune Horace, a commencé son combat avec deux parastates qui disparaissent ensuite ; Cocles, comme le Horatius du bois d'Arsia, agit sur les Etrusques par une sorte de prestige, par une panique soudaine que les regards de l'un et le cri de l'autre sèment dans les rangs de ces soldats pourtant braves entre tous ; l'un et l'autre sont des "terribles", et "terrible" également est le jeune Horace de la guerre albaine, sinon pendant son duel du moins aussitôt après, puisque, dans un mouvement de fureur que Denys d'Halicarnasse qualifiera de "sauvage, bestial", θηριωδής, il ne pourra se tenir de tuer sa soeur.

Enfin les annalistes romains qui, même pour les plus anciennes périodes, ne sont jamais en peine de précisions, semblent démunis quand il s'agit des Horatii : ni le degré de la parenté qui relie le champion du roi Tullus à celui du consul Publicola, ni même le prénom de l'un et de l'autre ne sont indiqués avec assurance. Bien mieux, quand le nom apparaît pour la première fois dans l'histoire, à propos du combat contre les Curiaces, Tite-Live pousse le scrupule jusqu'à dire qu'il n'est pas sûr que les Horatii aient été les champions de Rome et les Curiatii ceux d'Albe plutôt que l'inverse. Quant au "héros" Horatius ou Horatus du bois d'Arsia, et son nom et son mode d'action le rapprochent des deux autres Horatii, mais les annalistes, qui d'ailleurs ne savent rien de lui, ne semblent pas le considérer comme un être proprement humain ; il est simplement le génie d'un lieu sacré.

Nous n'entendons insinuer ni que la gens Horatia n'a pas eu d'existence réelle ni que les divers Horatii de la légende ne sont que des utilisations multiples et des localisations successives d'un même personnage, des "doublets", pour employer un mot qui n'a pas grand sens et dont nous regrettons d'avoir abusé autrefois. Nullement : nous avons déjà eu l'occasion de montrer dans l'épisode de Horatius Cocles associé à Mucius Scaevola le prolongement romain de l'importante conception indo-européenne du Chef Borgne associé au Chef Manchot, fonction différente de celle, toute guerrière et non souveraine, que nous sommes conduit maintenant à attribuer au jeune vainqueur des Curiaces. Néanmoins les traits communs définis plus haut recommandent de ne pas inter-préter absolument à l'écart des autres l'un quelconque des récits horatiens. Nous aurons à utiliser cette remarque. Mais revenons à notre légende et citons d'abord le principal texte, celui de Tite-Live (I, 23-26) :

*
* *
*

II

TITE-LIVE, I, 25-26.

[La guerre entre Albe et Rome restant indécise et ne profitant qu'à leurs ennemis communs, le chef des Albains fait proposer à Tullus de tout régler par un combat singulier entre deux groupes de trois champions. Le roi accepte et cherche ses hommes. Par une rencontre providentielle, chacune des deux armées compte un groupe de trois frères jumeaux, à peu près égaux en âge et en force, ici les Horatii, là les Curiatii].

"..... Le traité conclu, suivant les conventions, les jumeaux prennent leurs armes. Chacun des deux peuples exhorte ses champions : les dieux nationaux, disent-ils, la patrie, leurs parents, tout ce qu'ils ont de concitoyens dans la ville et dans l'armée ont les yeux fixés sur eux seuls, sur leurs armes, sur leurs bras. Naturellement braves (feroces et suo pte ingenio) et enflammés par ces exhortations, ils s'avencent dans l'intervalle des fronts. De part et d'autre, les armées s'étaient disposées devant les camps, à l'abri du péril mais non pas de la crainte, car c'était de l'empire qu'il s'agissait, confié à la vaillance et à la fortune de ces quelques hommes. Tendus, suspendus, tous les esprits se passionnent pour l'angoissant spectacle. Le signal est donné. Glaives brandis, tels deux lignes affrontées, les six guerriers s'élancent, portant en eux le courage de deux grandes armées. Indifférents à leur propre péril, ils n'ont devant les yeux que le destin de leur patrie : hégémonie ou servitude, il sera ce qu'ils le feront. Au premier choc des armes, aux premiers éclairs des épées, une immense horreur pénètre les spectateurs ; l'espérance est égale des deux parts, on se tait, on respire à peine. Mais bientôt la mêlée s'engage, et ce n'est plus le mouvement des corps, l'enchevêtrement des épées et des boucliers, ce sont les blessures déjà et le sang qui s'offrent à la vue. Deux des Romains s'écroulent, expirants, l'un sur l'autre, et les trois Albains sont blessés. En voyant tomber les Horaces, l'armée albaine avait crié sa joie, tandis que les légions romaines, consternées, désespérées, mais toujours anxieuses, regardaient leur dernier champion qu'enveloppaient ses trois adversaires. Par chance il était sans blessure : incapable de tenir contre ses ennemis réunis, il pouvait dominer isolément chacun d'eux (universis solus nequaquam par, sic adversus singulos ferox). Afin de les diviser, il prend la fuite, comptant bien qu'ils vont le poursuivre, chacun à l'allure que lui permettront ses blessures. Il est déjà sensiblement éloigné du lieu du combat quand, se retournant, il les voit séparés par de grands intervalles. Un seul le serre d'assez près. Il fait volte-face et fond sur lui de tout son élan. L'armée albaine appelle les Curiaces au secours de leur frère, mais déjà Horace est vainqueur et, son ennemi tué, court à un autre combat. D'une de ces clameurs que soulèvent les brusques retours de l'espérance, les Romains soutiennent leur champion qui se débarrasse en hâte du second Curiace sans laisser au troisième, déjà proche, le temps de l'atteindre. Désormais, à un contre un, la partie semblait égale, mais les deux hommes n'avaient ni même confiance ni même force : à cet ultime duel, l'un marchait, le corps intact, excité par sa double victoire (geminata victoria ferocem), l'autre se traînait, épuisé par sa blessure, épuisé par la course, et, vaincu d'avance par le massacre de ses frères, s'offrait aux coups

du vainqueur. Ce ne fut pas un combat. Le Romain s'écria avec transport : "J'en ai donné deux aux mânes de mes frères ; ce troisième, qu'il aille à l'enjeu de la guerre, que Rome commande aux Albains !" Curiace tient à peine son bouclier, Horace lui plonge l'épée dans la gorge, l'abat et le dépouille.

"Les Romains accueillent Horace par une ovation de joie et des actions de grâce : la crainte qu'ils viennent d'éprouver double leur allégresse. Chacun des deux peuples s'occupe ensuite d'ensevelir ses morts, mais avec des sentiments différents, les uns promus à l'empire, les autres livrés au pouvoir étranger. Les tombeaux subsistent encore, élevés à l'endroit où ceux qu'ils couvrent étaient tombés, les deux Romains ensemble et plus près d'Albe, les trois Albains du côté de Rome, mais espacés suivant les péripéties du combat.

"..... Les armées rentraient dans leurs foyers. En tête marchait Horace, portant devant lui les triples dépouilles. Sa soeur, une jeune fille, fiancée à l'un des Curiaces, vint à sa rencontre et le joignit devant la porte Capène. Reconnaisant sur l'épaule de son frère le manteau qu'elle avait elle-même offert à son fiancé, elle dénoua sa chevelure et, d'une voix coupée de sanglots, appela le mort par son nom. Indigné de voir les larmes de sa soeur offenser sa victoire et insulter à l'allégresse publique (movet feroci juveni animum comploratio sororis in victoria sua tantoque gaudio publico), Horace dégaina et transperça la jeune fille en l'accablant de reproches : "Va-t-en, lui dit-il, avec ton amour scandaleux (abi hinc cum immaturo amore), va rejoindre ton fiancé, toi qui oublies tes frères morts, ton frère vivant, toi qui oublies ta patrie! Périssent ainsi toute Romaine qui osera pleurer un ennemi !"

"Les Pères et la plèbe jugèrent ce meurtre horrible, mais l'exploit récent couvrait le meurtrier. Il fut néanmoins traduit devant le roi. Le roi, peu soucieux de prendre la responsabilité d'un jugement pénible et impopulaire et de l'exécution qui suivrait ce jugement, convoqua l'assemblée du peuple et dit : "Conformément à la loi, je constitue des duumvirs qui jugeront Horace pour crime d'Etat" (duumviros, inquit, qui Horatio perduellionem judicent, secundum legem facio). Le texte de la loi était terrible : "Que les duumvirs jugent le crime d'Etat ; si l'accusé fait appel de leur sentence, qu'on délibère sur l'appel ; si leur sentence l'emporte, qu'on lui voile la tête, qu'on le suspende d'une corde à l'arbre fatal, qu'il meure sous les verges soit en dedans soit en dehors de l'enceinte." Des duumvirs furent donc constitués en vertu de la loi, et cette même loi ne leur semblait pas permettre un acquittement, Horace eût-il été innocent, une fois qu'ils l'auraient condamné. Alors l'un des deux prononça : "Publius Horatius, je te déclare criminel d'Etat. Va, licteur, attache-lui les mains ! Le licteur s'était approché, il passait déjà la corde quand, à l'instigation de Tullus, interprète clément de la loi, Horace s'écria : "J'en appelle !" Le débat sur l'appel fut porté devant le peuple. L'émotion était générale ; elle fut à son comble lorsqu'on entendit Publius Horatius le père s'écrier que le meurtre de sa fille avait été juste et que, dans le cas contraire, il eût lui-même usé de sa puissance paternelle pour frapper la coupable. Et il suppliait les Romains qui, l'instant d'avant, l'avaient vu environné d'une brillante famille, de ne pas le priver de tous ses enfants. Puis, embrassant son fils et montrant les dépouilles des Curiaces attachées à l'endroit qu'on appelle encore aujourd'hui Pila Horatia : "Ce même homme, disait-il, que vous acclamiez à son retour, couvert des marques de sa gloire, allez-vous, Romains, le voir garotté, la fourche au cou, battu de

verges, supplicié ? A peine les Albains pourraient-ils soutenir cet affreux spectacle. Va donc, lecteur, attache ces mains qui viennent, sous les armes, de mettre au monde notre empire ! Va, voile la tête du libérateur de notre ville, suspends-le à l'arbre fatal ! Frappe-le, soit en dedans des murs, mais alors parmi ces trophées et ces dépouilles, soit en dehors des murs, mais alors au milieu des tombeaux des Curiaces : en quel lieu pouvez-vous conduire ce héros sans que des témoins de son exploit ne protestent contre l'infamie de son supplice ? " Le peuple se laissa vaincre par les larmes du père et par l'intrépidité de l'accusé, égale devant tous les dangers : l'acquittement fut prononcé, plutôt en raison de l'admiration que causa son courage que par la bonté de sa cause.

" Malgré tout, pour que ce crime patent ne restât pas sans expiation, on ordonna au père de purifier son fils aux frais de l'Etat. Après certains sacrifices expiatoires qui sont restés traditionnels dans la gens Horatia, le père plaça une poutre en travers de la rue, voila la tête de son fils et le fit ainsi passer comme sous le joug. Cette poutre existe encore aujourd'hui, restaurée constamment aux frais de l'Etat ; on l'appelle la Poutre de la Soeur, sororium tigillum. Quant à la soeur d'Horace, à l'endroit même où le coup l'avait renversée, on lui éleva un tombeau en pierre de taille. "

Florus, en quelques lignes, donne le même récit (I, 3). Quant à Denys d'Halicarnasse, nous le réservons, pour des raisons qui seront indiquées plus loin.



III

HORACE ET LE FUROR

Dans la conscience des écrivains classiques, ce combat, cette rentrée pathétique ne sont évidemment pas et ne pouvaient pas être une initiation magico-militaire, ni du premier degré ni d'un degré supérieur : la notion était depuis longtemps périmée dans la pratique et n'eût plus eu la force de soutenir l'intérêt d'un récit. De sa victoire, Horace n'attend ni ne reçoit, comme homme ou comme guerrier, aucun avantage personnel, hormis la gloire d'avoir bien servi sa patrie.

Plus généralement le récit des historiens ne contient plus aucun élément mystique : c'est un petit roman où tout se motive et s'enchaîne rationnellement, même les passions les plus violentes. Ce qui fait le ressort de toute l'initiation et ensuite le secret de l'excellence d'un Cûchulainn, ce furor surhumain que nous avons étudié en commençant notre travail, n'a plus dans la légende classique la place dominante que, si nous ne nous trompons pas, il avait primitivement. Non qu'il ait entièrement disparu : d'une part, comme Tullus, Horace est bien un violent, son attitude est constamment ce mélange d'orgueil et d'impétuosité farouche que désigne l'adjectif ferox ; d'autre part, au sortir du combat triple, il

est pris, contre sa soeur, d'un accès de colère sauvage qu'il doit ensuite expier. Mais il est à peine besoin de marquer les différences entre ces traits et la ferg du récit irlandais : d'une part, ferox, Horace l'est de nature, et il ne l'est pas plus que tel autre, par exemple que son roi ; d'autre part, ce n'est pas le combat triple qui lui donne, en quelque sorte mécaniquement, le furor, lequel furor n'est pas non plus un avantage qui vaille d'être recherché, un privilège précieux qui suivra le héros dans sa carrière et qu'il faut seulement maîtriser à sa première manifestation, mais une colère ordinaire, qui ne s'empare du frère, très explicablement, que quand il entend sa soeur se répandre en clameurs déshonorantes ; cette colère enfin semble tomber d'elle-même, de sorte que les scènes finales sont des scènes juridiques (jugement, début d'exécution, grâce, purification) "liquidant" le meurtre de la soeur, nullement une médication calmant une colère qui n'existe plus.

Tout cela est vrai et, répétons-le, dans l'état de pensée du premier siècle avant notre ère, il ne pouvait en être autrement. Un contemporain de Tite-Live, un réserviste des légions, n'eût rien compris au mécanisme d'acquisition et de neutralisation du furor héroïque ; il ne comprenait même plus l'usage du furor dans la bataille : de quelles réserves Tite-Live ne s'abrite-t-il pas quand il lui faut montrer en action le furor dans le cas de l'autre Horatius, de Cocles ! Il lui semble incroyable que Cocles, du seul éclat de son regard et du seul effet de sa grimace, ait tenu à distance toute une armée ; il minimise le prodige et ce qu'il en laisse subsister lui paraît encore excessif, "plus digne d'admiration que de créance" (II, 10). Quand nous nommons Tite-Live, c'est bien entendu toute sa génération, et sans doute déjà bien des générations antérieures qu'il faut comprendre, car le "jus armorum", la guerre laïcisée comme le droit et ramenée comme lui à la forme d'une science, n'est pas chose du seul dernier siècle de la République.

Mais justement Horatius Cocles, moins usé malgré tout et mieux respecté des annalistes dans sa singularité que l'adversaire des Curiaces, nous engage à reconstituer hardiment pour celui-ci une figure plus archaïque et à remettre au centre de tout l'épisode le furor, la frénésie. Le schéma que nous pouvons dès lors dessiner à l'exemple du schéma irlandais est simple, proche aussi de celui que nous pressentions à la fin du précédent chapitre : primitivement, c'est dans le combat même, dans sa triple victoire qu'Horace puisait le furor, précieux ressort des victoires à venir, mais ressort d'abord indompté et dangereux, et indifféremment dangereux aux concitoyens et aux ennemis. Rentrant à la ville en cet état, il voyait venir sa soeur dans une attitude qu'il jugeait impudique ou inconvenante : il la tuait. Ce geste donnait prise sur lui au roi, au peuple, aux siens, qui, par certaines pratiques, le rendaient inoffensif tout en conservant à l'Etat, pour les besoins futurs, son secours forcé. Ce schéma n'a bien entendu qu'une valeur d'indication : il pourrait être précisé dans des directions diverses, et nous serons amené nous-même bientôt à en concevoir la fin d'une manière plus précise. C'est en tout cas d'un schéma de ce genre que l'analogie irlandaise suggère de partir. Mais comment se sera faite l'évolution ? Une fois le furor mystique éliminé, il aura bien fallu soutenir autrement l'articulation des épisodes, y introduire une cohésion d'un type différent dont le hasard (ou le fatum) et surtout les calculs humains, les sentiments et les convenances se partageassent la responsabilité. Connaissant le point d'arrivée et, hypothétiquement, le point de départ de ce travail, pouvons-nous en

définir les tendances ? Sans doute. Et pour cela examinons en elles-mêmes et dans leurs rapports les scènes principales. Nous passerons rapidement sur l'exploit lui-même, qui pose peu de questions.



IV

LE COMBAT D'HORACE ET DES CURIACES

Le combat où triomphe Horace à beau n'être plus senti comme un combat initiatique, les circonstances et l'enjeu sont bien du type et de l'ampleur qu'on attend dans les mythes de tels combats : il y va de tout l'avenir du groupe national auquel Horace appartient, de la place de Rome dans le monde latin ; maîtresse ou servante, elle sera ce que la fera le succès ou l'échec de son champion, ibi imperium fore unde victoria fuerit (Tite-Live, I, 24) ; et quand on considère le destin qui bientôt, après une tentative de défection, frappera Albe vaincue, destruction totale des maisons et transport massif de la population dans Rome, on imagine le péril qui menacerait Rome si Horace ne triomphait pas : elle aussi risquerait d'être rasée à brève échéance et son peuple déporté chez le vainqueur. D'autre part, le duel convenu entre les Horaces et les Curiaces est destiné à mettre fin à une tuerie inutile où Rome comme Albe a déjà perdu beaucoup de ses juvenes (quum pari robore frequentibus praeliis utrique comminuerentur, Florus, I, 3), - et cela rejoint le mal fait par les trois fils de Necht au pays de Cûchulainn, à l'Ulster, où ils se vantaient de n'avoir pas tué moins d'hommes qu'ils n'en avaient laissé de vivants. Sur ce point donc, le récit latin n'aura pas affaibli la donnée traditionnelle.

Quant à la forme du combat, Horace comme Cûchulainn doit venir à bout de trois adversaires, de trois frères, et les trois Curiaces comme les trois fils de Necht abordent successivement le jeune héros, se font immoler en détail au lieu de l'assaillir ensemble et de profiter de la supériorité du nombre. Cette double coïncidence est remarquable mais elle s'accompagne de différences qui ne le sont pas moins. Les Irlandais n'éprouvent pas le besoin d'expliquer pourquoi ni comment les adversaires de Cûchulainn sont au nombre de trois Cûchulainn cherche aventure, comme il se doit le jour où tout jeune homme reçoit ses armes ; il entend parler d'un groupe de guerriers qui s'appellent les trois "fils de Nechta", il va chez eux, les provoque, et c'est tout. D'autre part, si les fils de Nechta se présentent successivement, c'est apparemment en vertu de la loi du combat singulier, et même de tout combat honorable, qui doit être égal, "de même poids", com-tromm : trois hommes ne peuvent en accabler un seul, et sans doute est-ce encore là chez les Celtes un trait archaïque. Dans la Rome classique ni l'une ni l'autre de ces justifications immédiates et comme implicites ne valait plus : Horace n'est pas un jeune solitaire errant en quête d'aventure initiatique mais un soldat régulier des "légions" de Tullus, et

il n'y a pas de code de combat chevaleresque, pas de loi interdisant à trois hommes provoqués par un seul de s'unir pour l'accabler. Il a donc fallu "amener" la scène traditionnelle où, pourtant, Horace se trouvait seul en face des trois frères et les affrontait successivement. C'est à quoi tend, dans les récits que nous lisons une longue préparation diplomatique et militaire, dont les Romains ont dû être d'autant plus friands qu'elle sentait davantage l'histoire et enveloppait de plus de vraisemblance et de procédures plus usuelles un exploit par lui-même un peu trop extraordinaire : voilà sans doute pourquoi nous devons assister, avant de voir agir Horace, aux négociations de Tullus et du chef albain, puis au pacte opposant trois Horaces aux trois Curiaces, enfin à la mêlée dont les "hasards" seuls étaient capables de ramener de façon satisfaisante la formule "trois contre trois" à la formule "un contre trois" et à détrippler cette dernière en trois fois "un contre un". Telle a dû être dans sa marche générale l'évolution romaine de l'ancienne donnée.

Peut-être cependant la triade des Horaces doit-elle recevoir une explication particulière : nous avons rappelé qu'un trait analogue se trouve attaché à Horatius Cocles : le junior Cocles, au moment où il prend sa garde terrible devant le pont qui mène à Rome, est d'abord encadré par deux autres guerriers, deux seniores, qu'il renvoie ensuite (Tite-Live) ou qui le quittent à cause de leurs blessures (Denys d'Halicarnasse), le laissant seul tenir tête à l'ennemi. Que signifie dans les deux cas une telle péripétie : autour d'un Horatius, avant l'action principale, deux compagnons qu'écarte presque aussitôt soit le héros lui-même soit une mort ou une invalidité précoce ? Il ne serait pas impossible de l'interpréter elle aussi, dans son principe, initiatiquement : on a vu par exemple comment Cúchulainn, marchant contre les trois fils de Nechta, rencontre sur la frontière le senior Conall qui mesure le danger auquel court son junior et entreprend de l'accompagner : mais Cúchulainn l'écarte par une ruse brutale afin d'être seul. Une certaine préparation, une certaine mise en scène de la solitude du combattant peut remonter aux plus anciens scénarios initiatiques.

Nous n'insisterons pas sur les moyens tout ordinaires de la victoire d'Horace : plus d'armes magiques, plus de tours de prestidigitation comme dans le duel triple de Cúchulainn ; Horace manie l'épée de tout le monde et conçoit un plan, applique une feinte qui, comme par hasard, relève de la manœuvre à pied : d'un Romain, que pouvions-nous attendre d'autre ?

*
* *
*

V

HORACE ET SA SOEUR

L'épisode de la soeur nous retiendra davantage : il est non seulement resté par sa place ordinale mais aussi devenu par son rôle logique l'épisode central, la clef de voûte du récit romain classique.

La femme que notre Corneille appellera Camille est nettement une impudique. Certes, elle ne se trousse pas comme fait la reine des Ulates devant Cûchulainn. Mais le pouvait-elle ? D'abord le sens et les limites de la réserve féminine ne sont pas en Irlande, loin de là, ce qu'ils sont à Rome ou dans la Grèce archaïque, et c'est même sur ce point qu'on observe une des plus criantes oppositions entre les civilisations du nord-ouest et celles du midi de l'ancienne Europe : on serait bien en peine par exemple de surprendre au détour d'aucune légende les moins austères des matrones occupées à certain concours de force ou d'adresse, digne de certaine fontaine bruxelloise, qui amusa fort au contraire les dames d'Emain Macha et, de jalousie en vengeance, coûta la vie à la propre femme de Cûchulainn et à beaucoup d'autres. Et de même la reine Mugain, après s'être mise nue devant le neveu de son mari, pouvait ensuite le rencontrer sans confusion : une telle licence, une telle aisance sont évidemment exclues au pays de Lucrèce. D'autre part, la légende horatienne, peut-être encore pour aiguïser l'intérêt, ayant fait de la parente rencontrée au seuil de la ville non la cousine ni la tante mais la propre soeur du héros, une tentation sexuelle directe, une scène d'exhibition était impossible. L'impudeur de ladite parente, et le conflit des sexes qui s'ensuit, n'en restent pas moins caractérisés et même renforcés. Seulement ils portent le cachet de Rome.

Impudique, la soeur d'Horace l'est déjà en se mêlant à la foule pour courir au-devant de son frère. Seul Denys d'Halicarnasse (III, 21) a formulé le blâme du frère. Mais point n'était besoin d'une note explicite : qu'une jeune fille nubile quittât sans sa mère l'appartement des femmes, qu'elle se joignît au peuple anonyme, il y avait de quoi scandaliser moins ferox qu'Horace.

Impudique, elle l'est ensuite et doublement, au regard de la morale romaine, car elle porte à la fois atteinte à la majesté de la ville et à la dignité de la famille ; son amour, les démarches et les cris qu'il lui inspire sont des inconvenances à la fois contre le devoir de toute femme romaine et contre celui de toute jeune fille "née", - et peut-être saisissons-nous ici la principale raison qui aura fait de la "parente" une "soeur" : son péché familial s'en trouvait accentué. Symétriquement les "zones d'âme" qu'elle irrite chez le jeune héros sont l'honneur national et en même temps l'honneur gentilice : il réagit en tant que Romain et en tant que Horatius, la gens et la respublica étant les deux provinces, également importantes, dans lesquelles s'épanouit au bord du Tibre la qualité d'"homme au maximum", de vir.

Impudique, elle l'est enfin dans son opposition sentimentale au héros, et cela est autrement grave que ne le serait un geste un peu libre : en cette heure de puissance, d'ivresse sanglante, de triomphe viril, elle ose penser à l'hymen, à l'amour - immaturus amor -, elle pleure un fiancé, et quel fiancé : l'une des victimes mêmes du vainqueur ! Etre femme à ce point devant celui qui vient d'être "homme au maximum", c'en est trop : Horace la perce de son épée.

Par ce dernier aspect l'impudeur de la soeur, la réaction vive du frère, ce conflit de la féminité et de la virilité, prolongent encore fidèlement ce que nous avons entrevu des mythes indo-européens d'initiation guerrière. Mais tout le reste est romain : pas plus que le code de la pudeur, la morale patriotique n'est semblable, par exemple, à Rome et en Irlande. Mais compte tenu, justement de cette différence fondamentale dans les champs idéologiques, compte

tenu aussi de la déchéance du furor du plan surnaturel au plan humain et de tout ce que cette élimination du ressort central a dû entraîner de nouveautés dans l'affabulation, l'équivalence des deux épisodes, celui de l'épopée irlandaise et celui de l'"histoire" romaine classique, apparaît encore : Cúchulainn revient à sa ville vainqueur des trois frères, bouillant de sa fureur guerrière (style irlandais) ; sa tante accourt à sa rencontre ; par un comportement féminin et lascif au maximum, elle le provoque à une parade de pudeur héroïque ; cette scène aiguë d'antagonisme sexuel, qui est pour la femme l'occasion d'une rude humiliation n'est pas, pour la ville, un échec : elle permet aux gens du roi de se saisir du jeune homme et de le soumettre à une médication calmante qui, finalement, lui laissera le bénéfice et l'affranchira des inconvénients du combat initiatique - Horace revient à sa ville, vainqueur des trois frères ; sa soeur accourt à sa rencontre ; par un comportement féminin et impudique au maximum (style romain), elle éveille en lui une colère tout humaine qui le jette à une vengeance héroïque de la pudeur outragée ; cette scène aiguë d'antagonisme sexuel, qui est fatal à la femme, contraint d'autre part Rome (le roi, le peuple, la gens) à engager une procédure qui, en fin de compte, laissera Horace intact et purifié.

Qu'on restitue au furor d'Horace sa valeur préhistorique, c'est-à-dire son origine et son essence surnaturelles, ses vertus et ses périls, sa souveraineté sur tout le petit drame ; qu'on en fasse non pas un accident sans lendemain mais une nature nouvellement acquise, non pas un accès mais un état, non pas une colère mais un délire : les deux récits seront presque superposables.

Si l'épisode de la femme impudique occupe dans le récit romain cette place directrice qu'il n'a pas dans le récit irlandais, c'est sans doute, comme nous l'indiquions tout à l'heure, pour la raison suivante : une fois le furor déchu, les épisodes n'auront pu rester dans leur ordre ancien qu'à condition de secréter en quelque sorte à partir de leur propre substance de nouvelles motivations, de nouvelles liaisons, une nouvelle intrigue qui fût non plus mystique mais romanesque. Or, quel épisode se prêtait mieux à fournir ces développements que celui où se trouvaient déjà réunis une femme et un homme, les initiatives d'une féminité déchaînée et les réactions violentes de la pudeur virile ? Il a suffi de préciser les liens de parenté de l'homme et de la femme, de hausser jusqu'à l'amour l'impudeur de la femme et de pousser la réaction de l'homme jusqu'au crime, pour "replâtrer" l'ensemble, pour lui donner une cohésion suffisante, celle-là même que nous trouvons dans Tite-Live et dans Florus.

*
* *
*

VI

HORACE PURIFIÉ

La légende romaine n'offre rien d'équivalent à la médication irlandaise et scythique par l'immersion dans l'eau, soit dans les cuves ou les chaudrons (Cúchulainn, Batradz), soit dans la mer (Batradz encore, suivant d'autres va-

riantes). Il est cependant notable que l'autre Horatius, le Cocles, le Borgne terrible, termine bien son exploit par un bain, par ce saut formidable dans le Tibre qui l'a ramené dans sa ville où tant d'honneurs l'attendaient et qui est resté fameux : c'est à lui sans doute que se rapportait un passage des Annales d'Ennius conservé par Festus :

Hic occasus datus est : at Horatius inclutus saltu

Etant donné la parenté typologique des deux Horatii, l'adversaire des Albains et celui des Etrusques, ce trait mérite peut-être considération ; peut-être garde-t-il le souvenir, rationalisé et laïcisé comme tout ce que nous avons rencontré jusqu'à présent, d'anciennes pratiques de désacralisation, de "liquidation de furor" par immersion, - le héros ayant achevé son oeuvre d'intimidation grimaçante quand il s'immerge ainsi. Mais, dans ce cas, on s'étonnera qu'il n'apparaisse pas lié à celui des deux Horatii dont l'aventure est, par ailleurs, le plus exactement superposable à un scénario initiatique.

En revanche, l'Horace adversaire des Albains est soumis, dans la troisième et dernière partie de son histoire, à diverses cérémonies malheureusement obscures. Dans le récit classique, ces cérémonies sont seulement purificatoires et n'expiant qu'un crime, le meurtre de la soeur. Tout ce qui vient d'être dit sur les éléments, l'origine et l'évolution probables de la scène de ce meurtre engage à penser que le rituel purificateur a eu d'abord une valeur plus générale : il a dû servir principalement à purger de son trop-plein de furor, à réadapter à sa vie et à son milieu ordinaires en le rendant inoffensif, le jeune homme revenant de l'exploit initiatique, et accessoirement à le purifier des outrances commises pendant ou après cet exploit. Quand au détail, il n'y a qu'à l'enregistrer sans prétendre interpréter des gestes que les historiens romains non seulement ne comprenaient plus mais dont ils ne dissimulent pas le caractère lacunaire. Relisons ce qu'en dit Tite-Live (I, 26) : Pour effacer malgré tout ce crime patent par une expiation, aliquo piaculo, on ordonna au père de purifier son fils aux frais de l'Etat. Après certains sacrifices expiatoires qui sont restés traditionnels dans la gens Horatia, le père plaça une poutre en travers de la rue, voila la tête de son fils et le fit ainsi passer comme sous le joug" (is quibusdam piacularibus sacrificiis factis quae deinde genti Horatiae tradita sunt, transmissa per viam tigillo, capite adoperto velut sub jugum misit juvenem). "Cette poutre, ajoute-t-il, existe encore aujourd'hui, restaurée constamment aux frais de l'Etat ; on l'appelle la Poutre de la Soeur, sororium tigillum".

Par Denys (III, 21), par quelques indications fragmentaires, on sait que la topographie romaine conservait d'autres souvenirs de ces étranges cérémonies, mais ce ne sont guère que des noms, et l'article qu'Adolphe Reinach a consacré aux (ou, suivant cet auteur, à la) pila Horatia (Rev. de l'Hist. des Religions, LV, 1907, pp. 317-346) doit servir de frein salutaire à toute tentation d'exégèse. Qu'étaient non seulement le tigillum sororium, mais ces pila Horatia ? Pensait-on avoir gardé, outre les dépouilles des vaincus, les armes du vainqueur ? Que représentaient exactement les autels de Janus Curiatius et de Juno Sororia attachés à ces lieux, et quels étaient les rapports de ces divinités avec les Curiaces et avec la Soeur de la légende ? Nous nous bornerons à marquer l'importance de trois faits qui semblent certains.

1° - Le piaculum principal imposé au jeune héros a été de passer sous une poutre mise en travers de la rue et par conséquent, comme on l'a souvent remarqué, formant une sorte de porte. Plutôt que d'un piaculum, ce geste a la figure d'un rite de désacralisation ; les anciens le rapprochaient du rite d'affranchissement des captifs de guerre (Denys, III, 22), et il paraît en effet moins propre à décharger le héros d'une souillure qu'à lui ouvrir le retour d'un monde à un autre, du surnaturel à l'ordinaire : les portes artificielles, ou inusuelles, ou secrètes, de même que les démarches anormales jouent souvent un grand rôle dans ce genre de "rentrées" ; on a vu par exemple que, chez les Kwakiutl, le Cannibale nouvellement initié, après une quadruple immersion calmante dans l'eau salée, rentre chez lui par la porte de derrière et que, sur le seuil, il doit s'y prendre à quatre fois pour poser le pied ; des faits de ce genre sont courants dans les descriptions ethnographiques.

2° - Les pratiques instituées ce jour-là, disent les historiens, ont été traditionnellement conservées dans la gens Horatia ; quelque chose a dû même en survivre après l'extinction de la gens et l'Etat en aura pris la charge, de même qu'il a assuré l'entretien de ce qui servait de décor et d'accessoires : chaque premier octobre en effet, un sacrifice public était offert au tigillum sororium, près des autels de Janus Curiatius et de Juno Sororia. Cette date est remarquable : les rares feriae publicae anciennes qui sont situées au premier jour d'un mois semblent annoncer en effet la tonalité religieuse de ce mois ; c'est du moins ce qui ressort des feriae Martis du premier mars, qui ouvrent le mois des Equirria et des ébats des Saliens et du tubilustrum, toutes fêtes du dieu des armées. Or, le premier octobre ouvre lui aussi un des mois les plus militaires de l'année, qui est comme la réplique automnale du mois de mars, le mois de l'equus october (15 oct.) et de l'armilustrum (19 oct.) ; il est donc probable que la cérémonie du premier octobre au tigillum sororium avait, elle aussi, primitivement, une valeur militaire, "martiale", et non pas seulement purificatoire ; peut-être représente-t-elle la dernière trace des anciennes initiations dont la légende d'Horace aura d'abord été le mythe, et qui, peut-être, se déroulaient en partie au tigillum sororium et au début du mois martial de l'automne. Les initiations une fois disparues, et aussi la gens Horatia, il ne sera resté qu'une pieuse et vaine commémoration dans l'ancien cadre.

3° - Le nom de Janus n'est pas inattendu dans la perspective où nous avons été conduit : Janus est le dieu qui a, selon l'expression de saint Augustin (Cité de Dieu, VII, 3), omnium initiorum potestatem ; c'est de lui que Varro disait, l'opposant à Jupiter, penes Janum sunt prima, penes Jovem summa (d'après saint Augustin, ibid., VII, 9) : il ne pouvait donc guère manquer à une "initiation". Le nom de Juno seroria a-t-il été entraîné par celui de Janus Curiatius, l'association Janus-Janon étant bien connue par ailleurs notamment aux calendes ? C'est possible. Mais Junon ne serait pas non plus déplacée dans une initiation de Juvenes si son nom, comme il semble, contient précisément le radical du mot juniores et si, comme il semble aussi, l'un de ses services anciens a été de patronner lesdits juniores.

C'est ici le lieu de reprendre et d'achever une réflexion que nous avons laissée en suspens. Toutes les légendes de l'histoire primitive de

Rome rattachées au nom d'un Horatius sont des légendes où un Romain unique, se distinguant de l'armée, donne à Rome salut et victoire ; d'autre part, Horatius Cocles et l'Horace adversaire des Albains, sans être des doublets, sans avoir même valeur, présentent en commun des traits importants et dans le caractère (notamment l'état de fureur) et dans l'aventure (tels les deux compagnons d'abord associés puis éliminés par mort, blessures ou renvoi). On peut dès lors se demander si la gens Horatia, dans les débuts de Rome, n'a pas été la gens spécialiste, propriétaire, distributrice des initiations individuelles dont la légende du "jeune Horace" était d'abord l'exposé romancé, et dont la légende de Cocles démontrait d'abord l'efficacité. On comprendrait mieux ainsi que les cérémonies expiatoires (et plutôt, si nous avons raison, désacralisantes) du tigillum sororium se soient, comme dit Tite-Live, maintenues héréditairement dans cette famille. Il est usuel, chez les demi-civilisés, que telle famille particulière ait le secret, le monopole de telle initiation chamanique, militaire ou économique.

*
* *
*

VII

DENYS D'HALICARNASSE ET LA LEGENDE D'HORACE

Nous n'avons presque pas utilisé le long récit de Denys d'Halicarnasse (III, 5-22), et voici pourquoi. L'écrivain grec n'a pas seulement dilué la légende romaine selon son habitude, mais il en a accentué les éléments purement romanesques et dramatiques aux dépens des traces qui y survivaient encore de l'ancienne valeur fonctionnelle.

Cette tendance est déjà sensible dans sa conception même du règne de Tullus : on y chercherait vainement cette forte caractérisation "militaire" sur laquelle insistent Tite-Live et Florus, cette définition de Tullus comme guerrier et technicien de la guerre par opposition à son sacerdotal prédécesseur ; à peine quelques mots y font-ils allusion au moment où le roi va mourir. La conception de Denys est autre ; ce Grec comprend mal la répartition que les Romains ont faite, entre les premiers rois, du mérite de leurs origines ; suivant le modèle que lui fournissaient tant de cités grecques (et Rome, ne l'oublions pas, n'est pour lui qu'une cité grecque un peu aberrante), c'est au fondateur de la "colonie", c'est à Romulus qu'il attribue sinon la totalité, du moins le plus possible des institutions, et en tout cas le principe même de celles qui se préciseront après lui. Il est conscient de cet effort critique, de ce redressement qu'il impose à la tradition indigène, et il s'en explique parfois sur un ton revendeur (par exemple, II, 23, fin). Et, dans la pratique, s'il ne peut déposséder Numa, dont la figure et l'oeuvre étaient garanties par une tradition trop ferme, il se rattrape sur Tullus, moins bien défendu. Ainsi le cadre de l'épisode d'Horace s'estompe : plus un mot du caractère et des intentions militaires

du roi, de l'exercitium intense, constant, excessif qu'il impose aux juvenes. Les responsabilités de la guerre l'accord au sujet du combat des champions sont au contraire analysés dans d'interminables développements, chargés de discours où le chef d'Albe et le roi de Rome confrontent les droits de leurs peuples à l'hégémonie, et où les arguments chers à Denys, à commencer par l'origine grecque des Albains, tiennent une grande part.

Dans le combat lui-même les traits dramatiques, les péripéties sont multipliés : au lieu du schéma simple et sans doute traditionnel qui laissait trois Curiaces survivre en face d'un seul Horace, Denys fait successivement mourir un Horace, puis un Curiace, puis un autre Horace, et ne laisse au Romain survivant que deux adversaires, un déjà grièvement blessé, l'autre indemne ; et il ne manque pas, à chaque tournant de la chance, de décrire les "mouvements divers" des deux armées spectatrices.

Est-ce à dire que le récit de Denys ne puisse pas contenir certains traits anciens que le récit plus bref de Tite-Live aurait omis ? Non sans doute, mais, sauf dans la description des gestes et des mouvements de la purification finale, où l'auteur semble avoir disposé de données archéologiques précises, le départ serait difficile à faire. On aimerait pouvoir retenir par exemple les deux attitudes envers son père que Denys prête au jeune Horace : avant le combat, sa soumission filiale, sa "conformité de volonté" sont si parfaites que, pressenti par le roi, lui et ses frères, pour soutenir les chances de Rome, il ne veut pas donner sa réponse sans avoir reçu l'autorisation paternelle, bien qu'il s'agisse d'une mission guerrière et qu'il soit déjà un guerrier en service ; au retour du combat au contraire, quand sa soeur lui paraît manquer à l'honneur national et à l'honneur gentilice, l'idée ne lui vient pas de porter l'affaire devant son père, il n'en prend pas le temps, il tue la coupable. Qu'une initiation militaire du type que nous supposons ici s'accompagne d'une émancipation formelle ou morale, d'une atténuation de la puissance paternelle, ce serait un prolongement normal auquel les analogues ne manqueraient pas (Cf. Mythes et dieux des Germains, p. 104). Mais il reste possible que les scènes d'avant le combat soient un enjolivement, une "trouvaille" du rhéteur grec qui, dans un chapitre précédent (II, 26), s'est longuement et admirativement étendu sur la conception romaine de la potestas patris. On renoncera donc à commenter les rapports du fils et du père, de même que les rapports du champion et du roi, sur lesquels Denys est également plus explicite que les textes latins.

Enfin on restera dans la même réserve au sujet du cousinage des Curiaces et des Horaces. Ici encore on pourrait rappeler une circonstance analogue, non dans les légendes celtiques ou germaniques, mais dans le duel védique d'Indra contre le monstre Tricéphale : l'adversaire triple qui tombe sous les coups du champion n'est pas un étranger pour les dieux qu'il menace, il est exactement leur cousin, un fils de leur soeur. La valeur de cette parenté n'est pas claire, mais le trait n'est sûrement pas insignifiant, car l'ambiguïté du Tricéphale joue un ample rôle non seulement dans sa légende indienne mais dans sa légende iranienne (V. Rev. de l'Hist. des Religions, CXX, 1939, pp. 6, 10). Le récit de Denys aurait-il donc vraiment gardé un détail ancien ? Le cousinage des Curiaces et des Horaces serait-il vraiment autre chose qu'un artifice littéraire corsant l'intérêt du drame ? Il est sans doute plus sage de ne pas s'attarder à cette possibilité.

VIII

HORACE CRIMINEL

L'analyse qui précède a laissé dans l'ombre un élément original ou plutôt deux éléments étroitement associés du récit romain : 1°) Horace tue sa soeur et, quelque légitime et motivée (dans la version classique), quelque surnaturelle et fatale (dans la forme primitive reconstituée) que fût la colère qui causa ce meurtre, il n'en est pas moins un crime. En conséquence Horace n'a pas seulement besoin de se calmer, il doit être soit châtié, soit, par une expiation régulière, soustrait au châtement ; 2°) ce châtement qu'il mérite et auquel il échappe de justesse, c'est la mort.

Certes, nous l'avons dit précédemment, au temps où les Romains savaient encore ce qu'était dans toute sa force le furor guerrier, le rituel qui clôt l'histoire a pu avoir une valeur désacralisante plus générale que dans la version classique où il n'est que purificateur, et peut-être une valeur calmante précise correspondant à celle de la médication de Cûchulainn par les cuves. Il paraît cependant difficile de penser que ce "risque de mort" et cette notion de "crime" aient été étrangers au schéma primitif : ils sont trop fortement marqués. Ils le sont même d'autant plus que les rites auxquels est soumis le jeune Horace sont précédés d'une scène que les Romains considéraient comme capitale et où ils trouvaient un précédent, une autorité pour certains usages juridiques de l'époque classique : Horace est d'abord condamné à mort par les duumvirs qu'a nommés le roi, esclave lui-même de la loi ; ce n'est qu'au dernier moment, sous le gibet, entre les mains du bourreau, déjà lié et la corde près du col, qu'il se voit gracié par le peuple auquel il a fait appel.

Dans la pensée des Romains, il s'agit incontestablement d'une double procédure judiciaire normale : si Horace passe si près de la mort, c'est par application de la loi sur la perduellio, sur le crime d'Etat ; s'il est sauvé, c'est grâce à l'heureuse incidence de la provocatio, de l'appel au peuple. Ces interprétations sont excellentes au temps de Tite-Live : le droit romain est en pleine possession de ses moyens, en pleine conscience de ses principes, le jus s'est depuis des siècles distingué du fas, et nul élément irrationnel n'apparaît plus dans les lumineuses déductions des lois. Mais primitivement ? Au temps où la pensée mystique pénétrait toute activité, le droit et la politique comme la guerre et l'agriculture ? Faisons l'effort de remonter dans ce passé et, de même que nous avons entrevu sous l'exploit d'Horace un ressort mixte, où se mêlaient inextricablement l'adresse de l'escrimeur et la frénésie du doué, essayons de concevoir, sous son crime et sous son expiation, un ordre de concepts complexes, où sa responsabilité était peut-être plus profonde et ses périls plus richement motivés.

Comment ne pas nous souvenir que l'exploit initiatique comporte souvent, par lui-même, un aspect "crime", que l'initié en sort coupable, et qu'il doit être non seulement calmé mais pénalement déchargé par une procédure à la fois déjà magique et juridique ? Et que, d'autre part et parfois conjointement, l'exploit initiatique a souvent un contre-coup mécanique qui anéantit ou amenuise

ou même tue d'abord pour un temps l'initié, et que celui-ci doit être ensuite restauré, reformé, "rappelé de la mort" par un procédé magique ? La mort côtoyée par Horace et la grâce qui le rend à la vie ne seraient-elles pas la forme prise à Rome, c'est-à-dire dans une société passionnée de droit, virtuose en procédures, et dont l'esprit et l'imagination étaient tout juridiques, par quelque ancien scénario où se combinaient ces deux croyances ?

Pour nous en tenir au monde indo-européen, la légende de l'initiation de Cûchulainn ne présente pas ces traits. Mais l'un d'eux se rencontre dans d'autres légendes celtiques et germaniques d'initiation guerrière, et surtout ils sont tous deux essentiels dans les légendes indiennes qui montrent Indra, le patron divin de la caste guerrière, vainqueur du monstre à trois têtes et du démon Vrtra, et qui sont à n'en pas douter d'anciens mythes en rapport avec des rituels initiatiques. Dans ces légendes, le Tricéphale et Vrtra sont bien des êtres pernicioeux dont la mort importe au salut des dieux et des mondes ; néanmoins, de par leur ascendance, ils ont rang de brahmanes et par conséquent, en les tuant, Indra ou bien se charge en droit religieux et même civil du crime le plus lourd qui soit, du brahmanicide, ou bien, par causalité magique, déchaîne contre lui-même la plus violente réaction des éléments. Examinons successivement ces deux effets.

Dans le premier cas se noue sur le héros vainqueur un drame voisin de celui qui, à propos d'Horace, a fourni à Tite-Live et à Corneille un riche répertoire d'antithèses verbales recouvrant une antinomie profonde : atrox visum id facinus patribus plebique, sed recens meritum facto obstat . . . La grosse différence est que le facinus d'Horace ne consiste pas dans l'exploit même par lequel il a sauvé la société, mais dans l'excès qui a suivi, dans le meurtre de la soeur, tandis que, on va le voir - et cela est conforme à ce que montrent de nombreux rituels ou mythes d'initiation chez les demi-civilisés modernes -, le crime d'Indra coïncide pleinement avec son service. Il nous paraît probable que cette grave divergence, comme celles que nous avons précédemment relevées entre la légende d'Horace et celle de Cûchulainn, s'explique très simplement par la nécessité où s'est trouvée la tradition romaine de raconter humainement et de réarticuler logiquement tout le récit quand, les notions d'exploit initiatique et de furor surhumain s'évanouissant, la suite mystique des idées a cessé d'être comprise : l'exploit, laïcisé et banalisé, ne pouvait avoir eu d'aspect coupable, ne pouvait donc entraîner des conséquences fâcheuses ; comme de telles fâcheuses conséquences apparaissaient dans la suite, et trop considérables pour se laisser éliminer, il était urgent de leur donner une justification nouvelle ; et où cette justification pouvait-elle se trouver, sinon dans l'épisode de la soeur qui, d'autre part, fournissait au même moment un motif nouveau et un refuge plausible au furor non plus mystique mais psychologique du héros et qui devenait ainsi, à la place de l'exploit, l'épisode directeur de toute l'intrigue ?

Une tradition indienne constante qui est attestée dès la Taittirîya Samhitâ, V, 1, et qui se répète inlassablement dans les textes épiques et pourâniques explique que, après avoir abattu le monstre à trois têtes, Indra fut pendant un an comme accablé par son crime ; tous les êtres lui criaient Brahmanan, "Meurtrier de brahmane !" Alors il s'adressa successivement à la terre, aux arbres, aux femmes, les priant à chaque fois de prendre la charge d'un tiers

de sa faute. Il fut exaucé : et c'est de ce temps-là que datent les crevasses ou les déserts salés sur la terre, les coulées de résine sur les arbres, le flot menstrel sur les femmes. Certains textes tout voisins répartissent la faute par quarts, faisant participer à la distribution les eaux, sur lesquelles la souillure se manifeste en forme de bulles et d'écume. Il est curieux de rencontrer ce thème appliqué au héros Batradz dont il a été longuement parlé à la fin du second chapitre ; seulement, à notre connaissance, il ne se trouve pas dans les récits recueillis directement chez les Osses au XIXe et au XXe siècles, mais chez des voisins caucasiens des Osses, chez les Ingouches ; le témoignage a sans doute pourtant "valeur osse", c'est-à-dire, comme il a été dit, "valeur scythique", car toutes les traditions épiques des Ingouches sur ce groupe de héros sont un pur emprunt à celle des Osses. D'après un récit publié en 1875 (Tchakh Akhriev, Ingushi, dans le Sbornik svêdêniy o kavkazskikh gortsakh, VIII, 2, pp. 72-73, en russe), la naissance du belliqueux Batradz - naissance dont on a vu plus haut, et directement chez les Osses cette fois, qu'elle empruntait les traits d'une initiation en partie superposable à celle de Cûchulainn - a entraîné pour le monde une vraie malédiction : ce qui n'est pas pour nous étonner. Batradz, pris un jour de remords et de pitié, demande et obtient d'une divinité qu'au moins un tiers de cette malédiction soit détourné de l'ensemble de l'humanité, et ce tiers lui-même réparti par tiers entre les sommets des montagnes (qui, en conséquence, seront stériles), les femmes (qui, en conséquence, ne se satisferont jamais pleinement dans la volupté), et les juments (qui, en conséquence, ne se rassasieront jamais de nourriture). Sous réserve du déplacement de la notion de crime du meurtre des Curiaces sur celui de la soeur, n'y a-t-il pas dans ces diverses traditions comme l'embryon de la procédure juridique - sentence de culpabilité, commutation de peine, expiation - qui se précise et se codifie laïquement dans la légende romaine ?

Voilà pour l'aspect "crime", voici pour l'aspect "mort". Après un second exploit qui suit immédiatement le premier, Indra, pour le plus grand dam du monde qu'il vient de sauver, traverse un état équivalent à la mort : dès qu'il a tué le terrible mais brahmanique Vrtra, frère du monstre à trois têtes, et qui a été suscité pour le venger, il perd sa force, son volume, sa substance, et disparaît : il passe ainsi un long temps, blotti au creux de la tige d'un lotus, invisible, réduit aux dimensions d'un atome, tandis que les dieux et les hommes sont soumis aux caprices d'un tyran de type carnavalesque, Nahusha, qui les réduit à la dernière extrémité. Recherché, découvert enfin par le Feu, Indra est revigoré, "accru", reconstitué grâce aux incantations du dieu Brhaspati et reprend la tête des trois mondes, jouissant désormais du titre glorieux de Vrtra-han, "Meurtrier de Vrtra", et des bénéfices procurés par cet exploit dont il n'a d'abord ressenti que le fâcheux choc en retour (Cf. Vahagn, Rev. de l'Hist. des Religions, CXVII, 1938, pp. 152 et suiv.). Cette détresse physique d'Indra, cette petite mort suivie d'une restauration physique et d'une réhabilitation morale, ne contient-elle pas, elle aussi, un des germes de ce qui, à Rome, mis en forme juridique, se présente comme une condamnation à mort suivie d'une exécution capitale dramatiquement interrompue et réparée par une grâce ?

*
* *
*

IX

EPOPEE, MYTHES ET RITES :
LE COMBAT CONTRE L'ADVERSAIRE TRIPLE

Ces dernières observations en rejoignent quelques autres, inspirées par les précédents épisodes. Elles ouvrent et laissent ouverte une importante question : si l'aventure du jeune Horace a été primitivement, comme nous le pensons, le récit explicatif et justificatif d'un rituel d'initiation guerrière, dans quelle mesure les diverses scènes du récit étaient-elles calquées sur le scénario du rituel, dans quelle mesure le laissent-elles encore entrevoir ? La question est évidemment insoluble en toute rigueur, faute de documents anciens. Ce n'est d'ailleurs pas, comme eût dit Plutarque, une question romaine, mais une question indo-européenne et d'abord italo-celtique.

C'est en effet avec la légende du jeune Cûchulainn que la légende du jeune Horace nous a paru présenter les plus nombreuses et les plus exactes ressemblances. Nous avons essayé de marquer ce qui les sépare : outre que la légende de Cûchulainn se présente encore clairement, consciemment, comme le récit d'une initiation, valeur qui n'est plus sentie ni sensible chez les écrivains qui racontent l'aventure d'Horace, cette dernière est tout entière soutenue par des motivations psychologiques, des calculs et des sentiments humains, alors que la légende de Cûchulainn, dominée par la ferg, laisse paraître à nu le déterminisme irrationnel, si l'on ose dire, l'enchaînement mystique des épisodes. Sans doute la légende de Cûchulainn est-elle restée en cela plus primitive, plus proche des rites sur lesquels elle se fondait. D'autre part des scènes comme l'exhibition des femmes impudiques et l'immersion dans les cuves ne doivent pas différer beaucoup de ce qui se pratiquait, de ce qui se figurait réellement lors de l'initiation des jeunes guerriers ulates. A Rome au contraire, de directement retransposables en rites, il n'y a guère que les piacula de la fin, les gestes de la désacralisation et de la purification, car l'épisode de la soeur impudique est déjà du roman et ne permet pas d'entrevoir une forme quelconque de rite.

Il est un épisode sur lequel il est impossible de ne pas poser cette question de réalité, ou de réalisme, avec une insistance particulière : c'est l'épisode du début, le combat initiatique proprement dit qui, en Irlande et à Rome, revêt des formes remarquablement proches. Ce serait sortir des bornes de la présente étude que de développer notre pensée sur ce point particulier et d'en expliquer tout au long les raisons. Indiquons-la du moins : en Irlande cette fois, aussi bien qu'à Rome, le récit que nous lisons nous paraît être une variation littéraire trop libre pour servir à reconstituer même les grandes lignes d'un rituel. Et bornons-nous à justifier en quelques mots ce sentiment négatif.

"L'adversaire triple" représenté comme une trinité de frères, d'hommes normalement constitués, unis simplement par une naissance commune (trigemini) et par le parallélisme de leur comportement, ne paraît pas être la conception la plus ancienne. Les récits indiens et iraniens, avec leur "mons-
tre à trois têtes", sont sans doute plus archaïques et aussi plus proches de la pratique.

Le lieu du monde où, par un accord dont l'explication nous échappe, les légendes indo-iraniennes sur le Tricéphale s'éclairent le mieux, est la Colombie britannique, la côte occidentale du Canada. En effet, sous le nom de Sisiutl chez les Peaux-Rouges de la Bella Coola et chez les Kwakiutl de Vancouver, sous le nom de Senotlke chez les riverains de la Thompson River, un grand rôle est joué et dans les mythes et dans les rites par le "Serpent à trois têtes". C'est un être ambivalent, tantôt protecteur bienveillant, plus souvent démoniaque adversaire, qui a beaucoup d'utilisations et de destinations (dans les recettes de médecine magique et dans les mythes de libération des eaux notamment), mais qui intervient surtout lors des initiations, initiation de chamane ou de chef, initiation de chasseur ou de guerrier, soit qu'il suffise au héros d'avoir la chance de le rencontrer, soit plutôt qu'il doive le combattre et ramener ses dépouilles. Le lien de ce monstre avec les guerriers est spécialement fort : chez les Bella Coola, le Sisiutl est le serpent particulier de la Grande Dame qui porte le nom de "Guerrier" ; chez les Kwakiutl, la danse du Sisiutl est celle du chef guerrier et le rituel du Toquit, que le Sisiutl domine, figuré par un échafaudage, est mis formellement en rapport avec la préparation des guerriers aux expéditions militaires. Sur la rivière Thompson, les récits squamish et utamqt sont aussi nets que possible à cet égard : c'est en cherchant, en poursuivant, en tuant et en dépouillant le Senotlke que le jeune homme devient : 1°) tireur infallible, 2°) chef de guerre invincible, disposant notamment de cette arme suprême qu'on retrouve à la disposition des berserkir de l'antique Scandinavie comme du vainqueur grec de la Méduse, la pétrification de l'adversaire, c'est-à-dire, sous sa forme la plus pure, la victoire immédiate à distance, rêve de tous les combattants. Dans les rites, dans les danses initiatiques notamment, le monstre est diversement figuré : c'est en général un homme muni d'un masque qui encadre sa tête humaine, à droite et à gauche, de deux têtes de serpent mobiles débordant au-dessus des épaules ; parfois, dans certains rituels kwakiutl, c'est toute une lourde construction de planches et d'étoffes émergeant d'un bosquet et animée par des machinistes invisibles. Dans les mythes, où il est souvent le partenaire non seulement d'un héros terrestre mais de l'Oiseau-Tonnerre, le Sisiutl est plus librement imaginé, mais bien entendu ces images reflètent les figurations rituelles *.

Or chez les Iraniens et chez les Indiens, certains traits du Tricéphale suggèrent des "réalisations" comparables au masque ou au mannequin des Kwakiutl : à travers toute l'épopée iranienne le monstre tricéphale qui porte encore

(*) Les documents sur le Serpent à trois têtes de la Colombie britannique utilisés ici sont : BELLA COOLA : F. Boas, *The mythology of the Bella-Coola Indians*, dans *The Jesup North Pacific Expedition*, I, 1900, pp. 28, 44-45 ; - KWAKIUTL : F. Boas, *Report of the sixtieth meeting of the British association for the advancement of science*, Londres, 1891, p. 619 ; Id., *Indianische Sagen von der Nord-Pacifischen Küste Amerikas*, Berlin, 1895, p. 160 ; Id., *The social organization and the secret societies of the Kwakiutl Indians*, Washington, 1897, pp. 370-374, 482, 514, 713 ; Boas et Hunt, *Kwakiutl texts I*, *The Jesup Expedition* ..., III, 1905, pp. 60-63 ; Id. *Kwakiutl texts II*, *The Jesup Expedition* ..., X, 1, 1905-1908, pp. 103-113, 192-207 ; - UTAMQT, SQUAMISH, COMOX : F. Boas, *Indianische Sagen, von der Nord-Pacifischen Küste Amerikas*, Berlin, 1895, pp. 56-61, 65-68 ; J. Teit, *Mythology of the Thompson Indians*, *The Jesup Expedition* ..., VIII, 2, 1913, p. 269).

le nom de l'avestique Azhi Dahâka, lequel contient le mot azhi "serpent" suivi d'un qualificatif obscur, n'est qu'à peine un monstre : ce fut d'abord un homme comme les autres à qui il poussa sur chaque épaule une tête de serpent ; rien ne donne à penser que cette représentation soit secondaire, postérieure par rapport à celle de l'Avesta, qui est d'ailleurs très vague mais qui semble plus fabuleuse, plus éloignée de l'humain : il suffit de parcourir le dossier que nous entr'ouvrons ici pour remarquer qu'un seul et même peuple pratique concurremment et sans aucune gêne intellectuelle plusieurs types, parfois fort différents, de "serpent à trois têtes". Quant à l'Inde, elle tue son Tricéphale dans des conditions singulières (déjà Taittirîya Samhitâ, II, 1, 1 et suiv., et ultérieurement dans l'épopée) : une fois qu'Indra, de son foudre, l'a abattu à terre, il se trouve impuissant à l'achever, comme si la matière même de ce corps échappait à l'action du guerrier ; il fait appel à un charpentier qui passe justement près de lui, la hache sur l'épaule ; le charpentier consent à compléter la besogne du dieu moyennant bonne récompense ; et aussitôt, sans difficulté, comme s'il opérait sur la matière ordinaire de son travail, il sépare les trois têtes à coups de hache. Ce n'est pas tout ; ces têtes étaient creuses et formaient boîte : une fois coupée, de chacune s'échappe un petit oiseau, ici une gelinotte, là un passereau, là une perdrix. A la lumière des faits Kwatiutl, nous ne pouvons nous défendre de l'impression que ces têtes-récipients où se cachent trois oiseaux et qui ne se laissent couper que par un artisan, par un charpentier, et non par le guerrier, sont, en plein mythe, la trace matérielle et en quelque sorte technique de figuration de bois. Cette explication donnerait en même temps tout son sens au fait que le Tricéphale, et Vrtra après lui, sont eux-mêmes présentés comme les "enfants" du dieu-artisan, du charpentier-forgeron céleste Tvashtr. L'Iran confirme en tout cas l'antiquité et des oiseaux dans les entours du monstre, et de l'intervention de l'artisan dans la victoire : le héros iranien qui tue le tyran à trois têtes est entraîné, conduit à son exploit par un forgeron ; et le "palais" du tyran s'appelle, d'un nom inexpliqué mais qu'on ne peut négliger, "le palais de la Cigogne".

Il semble donc que les mythes indo-iraniens de victoire sur le Tricéphale gardent le souvenir précis de rituels où l'adversaire du héros était un monstre figuré, homme masqué ou mannequin de planches. Bien moins archaïques évidemment sont les récits occidentaux, irlandais et romain, où le héros triomphe de "trois frères" ; aussi ne représentent-ils à notre avis qu'une variation libre et littéraire, humanisée et historicisée, sur le thème de la victoire triple. Peut-être d'ailleurs un détail de la légende irlandaise laisse-t-il transparaître un état plus ancien, comparable aux imaginations indo-iraniennes : les trois fils de Necht sont, malgré tout, moins humanisés que les trois Curiaces, et le dernier des trois porte le nom d'un oiseau, il s'appelle "l'Hirondelle" alors que les noms de ses deux frères, Fôill et Tuachal, ne semblent faire référence qu'à des traits de caractère, "adresse" et "ruse" ; cette appellation n'est pas fortuite : le comportement de ce singulier personnage sur l'eau, qui est son élément, rappelle en effet celui de son éponyme ailé *.

Quoiqu'il en soit, dans toutes ces légendes de combat, qu'il s'agisse d'un monstre dont la tête ou le cœur est triple, ou simplement de trois frères

* Paragraphe supprimé par G. Dumézil.

au destin solidaire, la signification de la triplicité n'est pas douteuse : c'est un triplement intensif, ainsi que l'a reconnu M. Vendryes, adaptant aux faits celtiques une idée d'Usener et de Deonna. En multipliant les moyens de l'adversaire ou les manches du combat, on rehaussait la victoire du combattant mythique, du héros patron de l'initié, on la rendait à la fois plus méritoire et plus éclatante. N'est-ce pas en vertu du même principe que l'athlète grec n'était couronné qu'après avoir terrassé par trois fois son partenaire, et que la langue des jeux a fourni à Eschyle nom significatif du vainqueur, τριαχτης, "celui qui a triplé, celui qui a gagné trois assauts" ? (Eschyle, Agamemnon, 181 ; Cf. Euménides, 592).

*
* *
*

X

L'ESPRIT ROMAIN ET L'EVOLUTION DES MYTHES

Ce long commentaire au récit de Tite-Live a montré en oeuvre, à chaque épisode, le même processus d'évolution. Au risque de redite, formulons-le une dernière fois, en réunissant dans une vue d'ensemble les détails que nous avons observés séparément.

Du vieux mythe d'initiation militaire, la fable romaine a conservé tous les épisodes - victoire triple, rencontre de la parente impudique et conflit des sexes, traitement désacralisant -, et dans l'ordre même où ils se présentaient traditionnellement. Mais la dégradation de la fureur guerrière en colère humaine a entraîné un déplacement du centre de gravité, qui lui-même a provoqué une désarticulation et une réarticulation des épisodes : autrefois cette fureur surgissait merveilleusement du premier épisode et soutenait les deux autres, elle naissait de la Victoire et traversait d'un jet et la Rencontre et le Traitement ; la colère d'Horace au contraire n'a rien à voir avec une Victoire due bien plutôt à la ruse et à la présence d'esprit ; elle ne surgit que dans le second épisode sur lequel, dès lors, s'appuie le troisième, elle naît de la Rencontre de la soeur et motive, par le meurtre, la Purification finale.

Si notre explication est juste, cette aventure montre d'une manière très claire comment s'est opérée l'humanisation de la mythologie romaine : l'empirisme, le gros bon sens, le goût du tangible et du vérifiable qui caractérisent les Latins ont d'abord dépouillé de leur prestige et par conséquent de leur efficacité les ressorts merveilleux qui, chez les Indo-Européens, animaient la Souveraineté par exemple ou la Force guerrière, et qui ont gardé longtemps leur puissance sur des peuples poètes et rêveurs comme étaient les Indiens ou les Celtes. Finalement, de limitation en mutilation, ces ressorts ont complètement disparu. Mais les Romains n'ont pas pour cela bouleversé les anciens mythes : ils en ont gardé fidèlement le contour, le corps, nous voulons dire les mêmes séquences d'épisodes, ici les mêmes antithèses, là les mêmes catastrophes. Seulement, pour soutenir ces organismes qui perdaient leur premier principe de cohésion, ils les ont traversés par des intrigues nouvelles,

parallèles en gros aux anciennes, mais conçues à l'image de l'âme quiritaire : du terrestre et rien que du terrestre, de la chicane et des pactes, du droit, du calcul, et aussi, brusquement, une incomparable grandeur, un de ces traits purement humains mais jaillis du meilleur de l'homme et qui, de génération en génération, inoubliables, iront toucher les Shakespeare et les Corneille. Et l'on a ce type si particulier de la légende romaine où la bonne farce, l'astuce récompensée côtoient et conditionnent les fondations les plus majestueuses, les sacrifices les plus graves, l'aventure d'Horace contient, comme tant d'autres, ces deux éléments : l'imagination romaine devait faire ses délices de l'habile feinte du jeune héros sur le champ de bataille et de la non moins habile combinaison de procédures qui le sauve au pied du gibet ; mais, dans l'épisode de la soeur, dans les interventions du père, éclatent toutes les dures beautés de la virtus romana : dévouement à la Ville, soumission farouche à l'honneur et au devoir, magnanime sérénité entre la mort qu'il a fallu donner et la mort qu'il va falloir subir. En descendant sur la terre, en se constituant histoire, il n'est pas sûr que toute cette mythologie ait fait une mauvaise affaire. Telle Numa, elle a joué contre les dieux, et peut-être a-t-elle gagné : les premiers livres de Tite-Live nous émeuvent plus que les théogonies et les gigantomachies des Hellènes.

Dans ce traitement des anciens mythes on retrouve un caractère de l'esprit romain que connaissent bien les juristes et les historiens des institutions : le Romain est à la fois conservateur et novateur ; il ne détruit guère, il change peu à peu, imperceptiblement, l'éclairage et l'orientation d'une procédure, d'une magistrature, et un beau jour, préteur ou pontife, il constate et sanctionne "l'usage". Et dans ces prudentes adaptations à la vie, il fait preuve d'une extrême ingéniosité et d'un coup d'oeil sûr, donnant à chaque instant à chaque chose la meilleure et la plus économique raison d'être. Si l'évolution du mythe d'Horace a bien été celle que nous supposons, on ne peut qu'admirer à la fois la pertinence, la simplicité, l'harmonie, la modération aussi des retouches que nous pouvions résumer tout à l'heure en quelques phrase.

*
* *
*

XI

HORACE ET LES CURIACES, HERCULE et CACUS

Ainsi s'équilibre à Rome le mythe indo-européen du héros vainqueur de l'adversaire triple. Mais on sait que, prélevée sur la tradition grecque et greffée sur les bords du Tibre comme de mainte rivière italienne, une autre version en subsiste, plus fabuleuse naturellement, et qui, au siècle dernier, a fort intéressé les comparatistes, les uns prétendant que, sous un costume et sous des noms grecs, c'est en réalité un vieux mythe latin qui nous a été conservé, les autres admettant que la matière du récit comme les noms était de provenance étrangère : nous pensons à Hercule vainqueur du triple Cacus, au livre séduisant de Michel Bréal (1863), à l'enfance tumultueuse de nos

études. Voici comment Bréal, "d'après Virgile, Properce et Ovide" en résumait les circonstances principales (Mélanges de mythologie et de linguistique, 1877, pp. 45 et suiv.) : "Hercule, vainqueur de Géryon, traverse l'Italie et arrive sur les bords du Tibre. Pendant qu'il laisse paître ses boeufs, un brigand depuis longtemps redouté, Cacus, fils de Vulcain, monstre à trois têtes, lui enlève en secret quelques-unes de ses génisses, et, pour empêcher qu'on ne suive leurs traces, il les entrafne en arrière dans son antre. Mais le mugissement des vaches qui lui ont été enlevées avertit Hercule : il court vers la caverne fermée de toutes parts, où son ennemi, déjà plein de terreur, s'est retranché. Il en force l'entrée ; avec les vaches, tous les trésors que le brigand a entassé dans son antre paraissent au grand jour. Hercule l'accable de ses traits ; malgré ces cris, malgré les flammes et la fumée qu'il vomit et qui l'entourent de ténèbres, le dieu l'étreint et le tue. Le corps informe du monstre tombe aux pieds du héros. Hercule élève alors un autel à Jupiter qui a trouvé les boeufs, Jupiter Inventor, et il institue le culte qui lui sera rendu à lui-même"

Aujourd'hui, on semble généralement d'accord avec M. Jean Bayet pour rendre Hercule à la Grèce, avec sa massue, avec ses boeufs et les trois corps de Cacus, mais nous connaissons des esprits intrépides qui n'ont pas renoncé à relever tôt ou tard l'autre thèse. Il faut qu'ils en prennent leur parti : dans la mythologie latine authentique, dans celle qui a hérité directement et librement traité la matière mythique indo-européenne, les détails merveilleux et la vaste résonance de la bagarre de la porte Trigemina n'ont pas de place : ils sentent l'étranger. A Rome c'est le soldat Horace vainqueur des trois soldats Curiaces qui est le répondant légitime du demi-dieu Héraclès vainqueur du monstre à trois têtes Géryon ; le voyageur Hercule vainqueur du brigand à trois têtes Cacus n'en est que l'adaptation. Adaptation elle-même marquée, certes, du caractère latin en ce sens que l'orgueil national s'y est attaché, que les traits merveilleux y sont déjà atténués (dans Tite-Live le pâtre Cacus n'a qu'une tête et il est simplement *ferox viribus*), et aussi en ce que des éléments de ruse et presque de farce y ont été introduits. Adaptation pourtant, et localisée comme telle avant Romulus, avant la fondation de Rome, dans cette vague période "grecque" du Latium où Denys d'Halicarnasse s'ébat comme un dauphin parmi les Iles. Il n'est pas étonnant que les mythes grecs de Rome, du moins le plus considérable d'entre eux, se soit ainsi inséré, dans la chronologie, avant les mythes proprement romains : ces derniers constituant une histoire et une protohistoire déjà tout humaines, il ne restait aux fables surhumaines que la préhistoire.

APPENDICE :

Les "vies parallèles" de Tullus et d'Indra

(.....) on a noté que l'exploit de Cûchulainn et celui d'Horace sont deux variantes, à beaucoup d'égards deux formes voisines d'une même variante, de l'exploit rituel ou mythique dont les littératures de plusieurs peuples indo-européens donnent d'autres exemples : le combat, lourd de conséquences, d'un dieu ou d'un héros contre un adversaire doué d'une forme variable de triplicité. La tradition indo-iranienne, notamment, dans le duel ici d'Indra ou d'un héros qu'il protège, là du héros Ōraētaona contre le monstre à trois têtes, et aussi la tradition scandinave, dans la victoire de Þórr sur le géant Hrungnir au cœur tricornu et dans les suites immédiates et lointaines de ce "premier duel régulier", connaissent d'autres variantes, proches pour le sens, du même thème.

Ces résultats sont valables. Il reste vrai que l'affabulation irlandaise, humaine et pseudo-historique comme l'affabulation latine, est la plus apte à en expliquer d'importants détails, notamment tout ce qui relève, ou a relevé dans une forme préhistorique probable du récit, de la notion de *furor*. Cependant, moins frappantes au premier regard parce que moins pittoresques, il existe entre la défaite du Tricéphale indien et celle des Curiaces des correspondances qui éclairent cette dernière d'un jour plus philosophique et ouvrent sur la fonction guerrière de plus vastes perspectives que n'a fait la comparaison de la légende de Cûchulainn. En outre, de proche en proche, c'est presque toute la geste du roi Tullus Hostilius que nous serons conduits à mettre en parallèle avec les plus fameux exploits du dieu Indra. Ainsi s'étendra, entre Rome et l'Inde, au second niveau cosmique et social la remarquable identité profonde, dans l'idéologie et dans l'expression mythique de l'idéologie, que nous avons surtout observée jusqu'à présent au niveau de Romulus et de Varuna, de Numa Pompilius et de Mitra (Aspects de la fonction guerrière, p. 24).

*
* *
*

[G. Dumézil résume son analyse parallèle dans deux tableaux
(Aspects p. 40 et p. 48), reproduits ci-dessous :]

<u>Inde :</u>	<u>Rome :</u>
<p>1.</p> <p>a) Dans la grande rivalité des dieux et des démons, la vie ou la puissance des dieux étant menacée par le Tricéphale,</p> <p>b) qui est le "fils d'ami" (RV) ou le cousin germain (Br) des dieux et en outre brahmane et chapelain des dieux (Br).</p> <hr/> <p>c) Trita, le "troisième" des trois frères Āptya, poussé par Indra (RV) ou Indra aidé de Trita (RV), ou Indra seul (RV, Br)</p> <p>d) tue le Tricéphale et sauve les dieux.</p>	<p>1.</p> <p>a) Pour régler entre Romains et Albains la rivalité de <u>imperio</u>, les trijumeaux Horatii se battent contre les trijumeaux Curiatii,</p> <p>b) qui sont leurs cousins germains (DHal), ou du moins leurs futurs beaux-frères (TL, DHal).</p> <hr/> <p>c) Resté seul vivant des trois frères, le troisième Horatius, champion de Tullus,</p> <p>d) tue les trijumeaux Curiatii et donne l'empire à Rome,</p>
<p>2.</p> <p>a) Ce meurtre comportant souillure en tant que meurtre de parent ou brahmanicide,</p> <p>b) Indra s'en décharge sur Trita, sur les Āptya (Br) qui liquident rituellement la souillure (Br).</p>	<p>2.</p> <p>a) sans encourir de souillure, grâce à un artifice dialectique annulant les devoirs de la parenté (DHal).</p> <p>a') Mais, dans sa fureur orgueilleuse de jeune vainqueur, le troisième Horatius tue sa soeur, fiancée désolée d'un des Curiatii ; ce meurtre d'une parente comportant crime et souillure,</p> <p>b) Tullus organise la procédure qui évite le châtement juridique du crime et fait assurer par les Horatii mêmes la liquidation rituelle de la souillure.</p>
<p>3.</p> <p>Depuis lors, les Āptya reçoivent sur eux et liquident rituellement la souillure que comporte, par le sang versé, tout sacrifice (Br) et, par extension, les autres souillures ou menaces mystiques (RV, AV, Br).</p>	<p>3.</p> <p>Depuis lors, tous les ans, à la fin de la saison guerrière, aux frais de l'Etat, les Horatii renouvellent la cérémonie de purification (sans doute au profit de tous les combattants "verseurs de sang" romains).</p>

<u>Inde :</u>	<u>Rome :</u>
<p>1.</p> <p>Après de premières hostilités, Indra et Namuci font une convention. Ils seront <u>sakhāyah</u>, amis. Indra contracte à cette occasion l'obligation particulière de ne tuer Namuci "ni de jour, ni de nuit, ni avec du sec ni avec de l'humide".</p>	<p>1.</p> <p>Après de premières hostilités, conformément à une convention antérieure, Tullus et Mettius sont <u>socii</u>. Tullus confirme Mettius comme chef des Albains et celui-ci reçoit l'ordre particulier d'aider Tullus dans une bataille prochaine.</p>
<p>2.</p> <p>a) Grâce à la familiarité confiante née de cet accord, par surprise, à la faveur de l'ivresse, Namuci enlève à Indra toutes ses forces.</p>	<p>2.</p> <p>a) A la faveur de cet accord surprenant la confiance de Tullus en pleine bataille, Mettius lui enlève, la moitié de ses forces militaires et le met dans un péril mortel.</p>
<p>b) Indra s'adresse aux divinités canoniques de la troisième fonction, la déesse Sarasvatī et les jumeaux Aśvin, qui lui rendent sa force,</p>	<p>b) Tullus s'adresse aux divinités canoniques de la troisième fonction, Quirinus, Ops et Saturne, qui lui donnent apparemment le moyen de rétablir la situation et de remporter la victoire.</p>
<p>c) et lui expliquent le moyen de surprendre ou de tuer Namuci à la faveur de l'accord et sans violer l'accord ("écume", "aube"); ce qu'il fait.</p>	<p>3.</p> <p>a) Faisant semblant de respecter l'accord et de la croire respecté, Tullus surprend, saisit Mettius désarmé et le fait tuer.</p>
<p>3.</p> <p>Par une technique bizarre, une seule fois employée, et adaptée à l'instrument qui permet à Indra de tourner l'accord (barattement, tournoiement de la tête dans l'écume), Namuci est décapité.</p>	<p>b) Par une technique horrible, une seule fois employée à Rome, et qui transporte sur son corps la duplicité avec laquelle il a abusé de l'accord, Mettius est étiré, divisé en deux.</p>

RV : R̥g Veda ; Br : Śatapatha Brahmana ; DHal : Denys d'Halicarnasse ;
TL : Tite-Live.

*
* *
*

Il est difficile de penser que le hasard ait réuni, sur les personnages fonctionnellement homologues d'Indra et de Tullus, deux épisodes qui, ici et là, présentent une direction et tant d'éléments communs. Tout s'explique aisément au contraire si l'on admet qu'Indiens et Romains, ici comme dans les conceptions des dieux souverains Varuna et Mitra d'une part, des rois fondateurs Romulus et Numa d'autre part, ont conservé une même matière idéologique, la traitant les uns en scènes du Grand Temps, de l'histoire cosmique et supra-humaine, les autres en moments du temps romain, en événements des annales nationales.

"Matière idéologique" plutôt que "mythique". En effet c'est par l'idéologie que les correspondances que nous avons notées sont rigoureuses et frappantes, et par la leçon qui se dégage des scènes, non par le détail des affabulations qui, de part et d'autre, sont fort différentes. Mettius n'a certainement jamais été un démon comme Namuci, non plus que les Curiaces un monstre tricéphale ! Ce que les docteurs indiens et romains ont gardé avec précision c'est :

1° L'idée d'une nécessaire victoire, d'une victoire en combat singulier, que, animé par le grand maître de la fonction guerrière et pour le compte de ce grand maître (roi ou dieu), "un héros troisième remporte sur un adversaire triple" - avec souillure inhérente à l'exploit, avec purification du "troisième" et de la société dans la personne du "troisième", qui se trouve ainsi être comme le spécialiste, l'agent et l'instrument de cette purification, une espèce de bouc émissaire, après avoir été un champion ;

2° L'idée d'une victoire remportée non par un combat, mais par une surprise qui répond elle-même à une trahison, trahison et surprise se succédant à l'abri et dans le moule d'une solennelle convention d'amitié, en sorte que la surprise vengeresse comporte un aspect inquiétant pour la société bénéficiaire.

Voilà la science, morale et politique, voilà le morceau d'idéologie de la deuxième fonction, que les administrateurs indo-européens de la mémoire et de la pensée collectives - une catégorie de prêtres sans doute - et leurs héritiers védiques et latins n'ont cessé de comprendre et d'exposer dans des scènes dramatiques. Dans ces scènes, les personnages, les lieux, les intérêts, les ornements pouvaient se renouveler, et les niveaux littéraires aussi, tantôt épopée ou histoire, tantôt fantasmagorie. Le ressort restait le même. Et c'est d'une collection de tels ressorts bien agencés qu'est faite partout la conscience morale des peuples.

*

Nous retrouvons ici une situation toute comparable à celle qui a été plusieurs fois analysée à propos des formes romaine et scandinave sous lesquelles nous est connu le couple du Borgne et du Manchot (Mitra-Varuna, chap. IX ; Loki, 1948, pp. 91-97 ; L'héritage indo-européen à Rome, pp. 159-169 ; Mythes Romains, Revue de Paris, déc. 1951, pp. 111-115) : dans la

scène où Horatius le Cyclope tient seul en respect l'armée étrusque et sauve Rome, dans la scène jumelle où l'autre sauveur de Rome, Mucius, devient le Gaucher en brûlant sa main droite devant le roi étrusque en un geste qui garantit une fausse affirmation, l'affabulation est entièrement différente des scènes d'épopée où Odinn, le dieu Borgne, paralyse les combattants, et de la scène mythique où le dieu Týr perd sa main droite dans la gueule du loup Fenrir, comme gage d'une fausse affirmation, pour sauver les dieux. Et pourtant les ressorts de ces deux groupes d'actions sont les mêmes ; le même aussi, de part et d'autre, le rapport du diptyque des actions ou intentions et du diptyque des mutilations : l'oeil unique fascine et immobilise l'adversaire ; la main droite délibérément sacrifiée en garantie d'une affirmation amène l'adversaire à croire cette affirmation, dont dépend le salut de la société. Comment penser qu'une telle rencontre, complexe et pleine de sens, est fortuite, alors qu'elle n'a été signalée nulle part hors du monde indo-européen, alors surtout qu'elle ne fait que mettre en valeur une forme particulière du diptyque général où les Indo-Européens distribuaient les modes de la première fonction, magie et droit ? Nous avons ici, bien plus probablement, conservé par deux "bandes" après la dispersion, le résultat de la réflexion des penseurs indo-européens sur une question qui naissait naturellement de leur idéologie tripartite : avec quels moyens, signes, avantages et risques particuliers opèrent le magicien et le juriste quand ils se substituent dans son office au fort, au guerrier que des circonstances exceptionnelles, des ennemis particulièrement redoutables y rendent insuffisant ?

Les cas de ce genre commencent à se multiplier. Avant d'engager un débat, que le critique veuille bien se reporter encore à deux analyses comparatives du même type : celle de la guerre des Ases et des Vanes et de la guerre de Romulus et de Titus Tatius, dont la forme définitive se trouve dans L'héritage indo-européen à Rome, pp. 126-142⁽¹⁾ ; celle de la fabrication et de la liquidation de l'indien Mada et du scandinave Kvasir, exposée dans Loki, pp. 97-106. La confrontation de ces divers cas permettra de mieux comprendre le principe et les procédés de la méthode.

•

On oppose parfois à de telles réflexions qu'il n'est pas licite de traiter ainsi les mythes, d'en extraire des "schémas" qui prétendent en résumer la substance et qui, trop facilement, les déforment. Distinguons bien le droit et la pratique. Que, dans des applications particulières, l'analyste se trompe, retenant comme caractéristiques des traits secondaires et négligeant des traits authentiquement capitaux, il se peut, et l'on devra reconsidérer tout cas dans lequel cet abus aura été diagnostiqué avec des arguments sérieux. Mais sur l'opportunité, sur la nécessité de dégager le ressort et par conséquent le sens, la raison d'être sociale d'un mythe, comment céder ? Pour une société croyante, nous l'avons rappelé en commençant, un mythe, la mythologie entière ne sont pas une production gratuite et fantaisiste, mais le réceptacle d'un savoir traditionnel ; ils servent aux adultes des générations successives, et en bien plus ample, et sur bien plus de plans, comme les fables d'Esope et tout ce qui

(1) Maintenant, La Religion romaine archaïque, 1966, pp. 251, 265-271.

en dérive servent aux éducateurs des jeunesses d'Occident ; comme de ces fables, il faut en comprendre la leçon, laquelle coïncide avec la marche de l'intrigue : avec le "schéma". C'est donc simplement affaire de tact, à la fois de docilité devant la matière et d'exigence, de sincérité envers soi-même, et l'on peut espérer, les études progressant et le principe recevant des applications de plus en plus nombreuses, que l'on risquera de moins en moins l'erreur et la subjectivité, grâce au contrôle que chaque progrès impose aux résultats antérieurs.

Les "schémas" ici dégagés se soumettent aux examens de bonne volonté. Si examens et discussions en confirment la validité, on reconnaîtra que leur complexité, que leur réunion, à Rome et chez les Indiens, dans la carrière de deux personnages qui occupent le même rang dans la même structure fonctionnelle, rend peu probable qu'il s'agisse d'inventions indépendantes, et que l'explication par l'héritage indo-européen reste la plus satisfaisante. (Aspects, pp. 57-61).

EN GUISE DE POSTFACE

LES TRANSFORMATIONS DU TROISIEME DU TRIPLE

Les deux essais qui sont ici exhumés, étapes d'une Vorarbeit indéfinie, n'ont pas épuisé leur problème. Le second a complété le premier, il a voulu aussi en corriger l'éclairage. Mais il a été ensuite corrigé, lui aussi, et complété. Cette année même, dans mon cours du Collège, j'ai reconsidéré, un peu autrement, le personnage de Trita. Il n'est pas question d'encombrer les Cahiers de ces nouveaux échafaudages. Voici simplement quelques remarques.

*
* *

D'abord en face de son adversaire "triple" (trois hommes ; monstre tricéphale), le caractère "troisième" du héros (troisième de trois frères : le jeune Horace ; Trita, cadet d'Ekata et de Dvita) s'est confirmé par la remarque que l'Irlandais Cúchulainn, point de départ de toutes ces réflexions comparatives, est, lui aussi, un troisième, le troisième de trois frères, avec cette particularité que ses deux aînés ont été deux ébauches "ratées" de lui-même. Le texte intitulé "La conception de Cúchulainn (E. Windisch, Irische Texte, I, 1880, p. 138-140 : deuxième version) raconte ainsi cette difficile naissance, ou plutôt cette difficile incarnation du dieu Lug : 1°. Dechtire met au monde un premier garçon, qui meurt très vite ; 2°. Au retour des funérailles, en buvant, elle avale une "petite bête" qu'un songe lui révèle être le même que l'enfant qu'elle a perdu, une seconde forme de Lug, mais elle vomit aussitôt ce germe ; 3°. enfin, de son mari, elle conçoit une troisième forme du même être, Setanta, qui prendra plus tard le nom Cúchulainn, "le Chien de Culan", et inaugurer sa carrière héroïque par le combat contre les trois fils de Necht. D'où l'expression du récit irlandais : "et il était le fils de ces trois années" (ocus ba he mac na teorú mbliadainn in sin). Quelqu'en

soit le sens, la formule "le troisième tue le triple (ou les trois)" (Aspects , p. 28) est donc générale dans les traditions irlandaise, romaine, iranienne et indienne considérées.

*
* *

En second lieu, il est intéressant de confronter, dans les quatre sociétés, le destin du "troisième" après qu'il a commis le meurtre.

Dans la conduite de Cûchulainn, il n'y a rien qui ressemble à un péché : l'état de ferg, dangereux pour "sa" société, est la suite psycho-physiologique, d'ailleurs souhaitée pourvu qu'elle devienne contrôlable, de l'exploit et ne relève que d'une médication modératrice, non d'une expiation, ni même d'une purification.

Avec Horace, le péché apparaît, dans des conditions longuement, trop longuement analysées dans mon livre de 1942. Péché excusable, effet de la ferocitas qui est comme l'envers, non souhaité dans la Rome classique, mais inévitable, de la virtus qui a permis l'exploit. Péché cependant, parce que ne coïncidant pas avec l'exploit, mais commis après l'exploit, à un moment où le héros avait le minimum de liberté nécessaire pour choisir, pour s'abandonner ou pour résister à l'entraînement de la ferocitas. Péché donc, ou plutôt, en langage romain, crime, passible d'un jugement et d'un châtimement, lui-même transformé en expiation. Tel est du moins l'état de la légende. Le rite du Tigillum Sororium, avec sa date (calendes d'octobre), avec sa répétition annuelle pendant, semble-t-il, des siècles (et au compte de l'Etat après l'extinction des Horatii), suggère autre chose : par delà la légende du jeune Horace, mythe étimologique de la cérémonie, ce devait être, chaque année, une purification de l'armée rentrant de la campagne guerrière ; et, comme chaque soldat n'avait pas tué sa soeur, ce devait être, globalement, la purification des violences inhérentes à la guerre, violences bonnes, nécessaires, mais comportant souillure, soit par leur nature même (tuer l'ennemi), soit par les excès seconds qui n'avaient guère pu ne pas les accompagner.

Avec le Trita indien, dans le mythe comme dans le rite correspondant, il y a aussi péché, et de la même forme que celle que suggère le rite romain : le péché est inhérent au meurtre-bienfait. Dans le mythe, Trita tue pour le compte et par ordre d'Indra, ou bien aide Indra à tuer le monstre Tricéphale, et ce meurtre, absolument nécessaire au salut du monde, est bon ; mais en même temps le Tricéphale est, suivant les variantes, soit simplement parent des dieux, soit, en outre, brahmane, en sorte que son meurtre est, objectivement, un

crime, et des plus graves, qui exige expiation ; "bouc émissaire" d'Indra, comme on a dit, Trita expiera donc, ou du moins imaginera une technique qui, partant de lui premier et à travers une série d'individus coupables d'autres fautes, fera passer la souillure dans un dernier, qui expiera vraiment. Dans le rite, Trita est toujours le spécialiste de l'expiation et le péché à expier est encore inhérent à la bonne action, à l'oeuvre pie, mais ce n'est plus en matière guerrière : ici, la bonne action accomplie est le sacrifice animal, nécessaire lui aussi à la vie des dieux et à l'entente des hommes et des dieux, mais, en tant que meurtre, coupable ; l'envers de tout sacrifice de boeuf ou de mouton, par le sang versé, est une souillure ; Trita la prend sur lui et, dans les mêmes conditions que dans le mythe, en assure l'expiation sans pâtir lui-même.

L'Iran zoroastrien présente un autre tableau, et c'est la donnée nouvelle que j'ajoute ici au dossier. Eglise militante et doctrine moralisante, le zoroastrisme est à la fois féroce contre les démons et impérieux en ce qui concerne le bon traitement de l'animal domestique, du bovin en particulier. Le meurtre d'un démon, quel qu'il soit, ne peut donc comporter de souillure, alors que le meurtre d'un animal domestique, quelles qu'en soient la forme et l'occasion, (le sacrifice sanglant, en principe, n'existe plus), est un crime, n'est qu'un crime. L'ambiguïté qui se remarque aussi bien à Rome que dans l'Inde védique ne pouvait donc subsister, et n'a pas subsisté. La solution imaginée est remarquable. Le dossier traditionnel, si l'on peut dire, a été coupé en deux, distribué sur deux personnages : le meurtre du Tricéphale, bon sans réserve, a été mis à l'actif d'un héros dont le nom dérive de *Θrita*, *Θraētaona* (le *Feridūn* de l'épopée persane) et ne compte pas d'expiation ; le meurtre du bovin est resté au compte de *Θrita* (*Srit*, *Srītō*, dans les textes pahlevi), mais à son passif, comme crime que la mort seule peut expier ; exactement, *Srit* est contraint, par ordre du roi, à commettre ce meurtre qui n'a plus aucune excuse, aucun aspect sacré, et, à la place du roi, il l'expie sans rémission. Voici le résumé de cette histoire, telle qu'on la lit dans *Zat Sprām XII*, 8-23 (= E. W. West, *Pahlavi Texts*, V, 1897, p. 135-138 ; Cf. *Dēnkart*, VII, 2, 62-66 = West, *ibid.*, p. 31-33, résumant un Nask perdu de l'Avesta ; dans les parties conservées de l'Avesta, *Θrita* n'est nommé qu'une fois, comme guérisseur ; v. *Aspects* , p. 39) ;

Il y avait, sur les confins de l'Iran et du Turan, un boeuf merveilleux : chaque fois qu'une contestation de frontière éclatait entre les deux peuples, il indiquait la véritable ligne. Gêné dans ses ambitions conquérantes par ce témoin du droit, le roi iranien *Kaf Ūs*, roi excessif des temps fabuleux dont on connaît bien d'autres mauvaises actions, décide de le supprimer et désigne pour cette mission un de ses officiers nommé *Srit* (*Srītō*), "le septième de sept frères" [cette précision étant la trace d'une valeur ordinale du nom, dans un état de

langue où Srit ne rappelait plus le nombre "trois"]. Quand Srit arrive devant le boeuf, celui-ci lui parle : si Srit le tue, le prophète de l'avenir, Zoroastre, dénoncera son crime et la détresse de son âme sera extrême. Perplexe, Srit revient trouver le roi pour se faire confirmer l'ordre, nous dirions : pour se faire couvrir. Le roi confirme, l'officier repart et, cette fois, tue le boeuf. Mais le remords l'envahit et, à son retour, il demande au roi de le tuer "pour mettre un terme à son trouble". Le dialogue est intéressant :

- Pourquoi te tuerais-je, dit le roi, puisque ce n'est pas toi qui l'as voulu ?
- Si tu ne me tues pas, répond l'officier, c'est moi qui te tuerai.
- Ne me tue pas, car je suis le monarque du monde !

Mais Srit insiste tellement que le roi finit par dire : "Va à tel fourré ; il y a là une sorcière en forme de chien, elle te tuera". Srit va au fourré, voit la sorcière. Quand il la frappe, elle se dédouble, et ainsi de suite jusqu'à ce qu'elles soient un millier. Et cette armée le tue.

Srit est ainsi, avec issue fatale, le "bouc émissaire" de son roi, comme son homologue indien Trita, avec issue heureuse, est le "bouc émissaire" de son chien ("Indra fut à coup sûr libre [du péché] parce qu'il est dieu", dit le Çatapatha Brâhmana I, 2, 3, 2) ; mais, cette fois, le meurtre n'est qu'un crime.

*
* *

On peut ainsi suivre, orientées diversement par quatre champs idéologiques, les transformations - au sens mathématique et lévi-straussien du mot - d'un souci tôt apparu dans l'humanité et qui avait donné lieu à une formule chez les Indo-Européens : se débarrasser des suites fâcheuses d'une violence nécessaire.

Mars 1967.

GRAMMAIRE D'ARAGON

par

Jean-Claude MILNER

*

OPTIQUE DE GOMBROWICZ

par

François REGNAULT

Textes écrits en Novembre 1965.

JEAN-CLAUDE MILNER

GRAMMAIRE D'ARAGON

Certaines oeuvres font régner le silence autour d'elles, non pas que le discours n'y ait aucune prise, mais il arrive qu'elles puissent, en leur déploiement, absorber la lecture qui s'en propose, et s'intégrer le discours critique, l'abolissant pour en faire un de leurs éléments.

Propriété sans doute qui de la Mise à mort donne la singularité et justifie la paralysie dont elle doit frapper tout commentateur. Faut-il se risquer pourtant à ne pouvoir faire plus que reconnaître l'effet et en affirmer une cause ? N'est-il pas possible de saisir en cette absorption même de discours critiques, l'indice qu'une structure est présente, dont c'est là le fonctionnement spécifique et dont on ne saurait parler qu'à en admettre l'existence et à en suivre le développement ?

Or, ne s'agirait-il pas simplement d'employer une clé qu'Aragon ne nous refuse pas, lui qui de son roman, nous dit explicitement qu'il est un jeu ? Le prendre comme tel est sans doute s'insérer dans la machine même de l'oeuvre et se plier à ses effets, mais, à le faire en connaissance de cause, nous nous plaçons au point où les effets peuvent se résumer en une règle déterminante, et former un ensemble référentiel à une loi.

Soit donc la Mise à mort un jeu composé de figures :

A et A' se ressemblent au point de ne se distinguer que par la couleur des yeux, le nom et la propriété singulière qu'a l'une de n'avoir pas de reflet.

Entre A et A', intervient une figure B, dont la place se définit de ceci que A est l'image de A' que B est censée aimer.

Les figures entrent dans des liaisons qui se génèrent et se poursuivent d'elles-mêmes :

- la perte du reflet instituant A comme image sans reflet de A', A' comme servant à A de miroir.
- la figure A, donnée comme écrivain célèbre, romancier réaliste, se découvrant telle au regard du témoin A', dans l'espace d'un roman où tous deux fonctionnent comme personnages.
- l'amour refluant de telle sorte qu'il engendre la jalousie, et que la jalousie suscite, en quelque point qu'elle se porte, une figure C de son engendrement infini.

Soit donc un jeu, dont les fonctions seraient amour, dépersonnalisation et roman, et les figures, personnages dénommés A ou Antoine, A' ou Alfred, B ou Fougère, C ou Christian.

Si l'on recherche les discours qui veulent en rendre compte et du roman énoncer la constitution, la raison apparaît pourquoi ils peuvent échouer s'ils s'attachent au plus visible : l'arithmétique naïve est d'emblée récusée puisque chaque terme est ici multipliable à l'infini. La psychologie sans cesse vient à manquer, dénoncée par une règle qui la fait vaciller, définissant le personnage comme fonction incarnée du jeu. L'analyse structurale est sans prise immédiate sur un objet qui se constitue d'un débordement incessant de soi-même.

Etant admis que la Mise à mort soit un jeu, il faut se porter au niveau radical et viser à reconnaître ce qui dans les éléments du jeu - figures et fonctions - rend compte de ce fonctionnement indéfiniment élargi qui le fait dévorant.

"Le trouble dans cette affaire, nous dit l'auteur, est que tout ce que j'écris est situé dans le jeu d'Antoine, que je n'en ai nulle part édicté les règles, elles sont supposées connues". La tâche pourtant ne serait pas d'explicitier les règles, mais étant donné le jeu, de définir ce qu'il faut que soient les personnages pour qu'ils puissent fonctionner comme les pièces d'un jeu, et prêter leurs traits aux fonctions que leur assigne leur place.

En s'attachant ainsi à ce qui dans la construction de l'élément, entraîne la singularité visible de l'ensemble, peut-être découvrirait-on ce qui s'y amorce d'un déplacement tel que la machine finie du roman s'ouvre à une succession indéfinie d'états.

Sans doute le roman classique est, lui aussi, de toujours, un jeu unissant et opposant des personnages, mais comment douter qu'il ne s'instaure en le dissimulant d'un stratagème où les fonctions du jeu ne doivent se dessiner que par la ruse de l'individuation ? Ce serait le mince déport qu'à suivre les parties jouées, l'analyse structurale devrait subir dans le silence, elle qui doit tout parler, la profondeur qu'il lui faut admettre, elle qui doit tout dévoiler en surface : le mouvement par lequel les noeuds où les fonctions se lient, reçoivent un contenu qui, tout à la fois, les repère et recouvre leurs relations.

Si les personnages ne sont tels qu'en tant que sur eux l'espace de l'oeuvre imprime les effets de sa règle, ils ne sont tels aussi qu'à recouvrir, méconnaître et faire méconnaître ces effets et la règle qu'ils impliquent. Chacun d'eux métaphorise la fonction, la fait tomber sous soi, récusant l'oeuvre comme l'espace délimité où ils se meuvent, la faisant valoir pour un monde infini - et n'en donne plus que la monnaie métonymique, soit les marques d'une fonction désormais recouverte.

Qu'est-ce à dire, sinon que ce qui vient en place du noeud fonctionnel, est le masque de la personne en tant qu'elle porte les insignes de son individuation : les traits d'une singularité (physionomie, nom, caractère ...) rassemblés dans le reflet où le personnage se reprend, d'où il tire le je qui le résume - ce je à partir duquel, dans un mouvement de retour, il exerce sur ses traits rassemblés en insignes, une maîtrise de propriétaire.

Un système est constitué, où le roman classique pourrait reconnaître son principe en tant qu'on le décrit par les rapports qu'il établit entre des éléments dénommés personnages. Dans ce système, le personnage comme tel doit trouver son organisation interne par une double corrélation unissant les traits qu'il croit siens au je qu'il profère et par quoi il s'annonce :

- corrélation de propriété, où disant je, il exerce sa maîtrise sur les traits qui le singularisent.

- corrélation de distinctivité, où les traits assurent le personnage que son je possède un contenu singulier et distinct.

Entre les traits, les insignes et les marques, la relation est dès lors si étroite qu'il suffirait d'une modification en un seul de ses termes pour que se disperse le tout. Mais s'il faut, réciproquement, que les personnages deviennent les pièces d'un jeu où ils fonctionnent en tant même qu'ils sont figures, où leur autonomie personnelle doit présenter immédiatement et sans dissimulation la spécificité d'une fonction incarnée, la voie nécessaire est de récuser, en dissociant

leurs composants le double rapport de propriété et de distinction qui les constitue.

Si donc Aragon prend le parti de construire un jeu explicite, où les pièces ne sont pièces qu'autant qu'elles sont figures autonomes, mais ne peuvent, dans leur constitution de figures, que démontrer leur dépendance réciproque, un cycle de transformation s'engage, dont il faut suivre le développement.

Supposons, par exemple, que le sujet - disons Antoine - soit par le chant de Fougère, privé du reflet qui rassemblait ses traits : faut-il dire qu'Antoine y doit trouver son autonomisation - que c'est là ce qui le distingue ? Sans doute, mais de cette distinction, il ne saurait y avoir propriété, si vraiment le reflet est comme la totalisation des biens dont le personnage se veut maître - où il se reconnaît grâce au double réfléchi par le miroir (1). Cela même qui le distingue, Antoine, privé du reflet, ne peut s'en savoir propriétaire.

Mais par un mouvement corrélatif de cette perte, la ressemblance unissant le sujet à son double réfléchi - ressemblance si fidèle qu'il la veut croire reduplication - désormais sans support, se déplace et se fixe sur une seconde figure que la perte ici engendre comme son complémentaire : Alfred, qui doit se saisir dans cette ressemblance même entre l'image que lui renvoie son miroir et un autre qui se distingue de ne pas faire tache dans le miroir. Alfred sait de quoi se dire le propriétaire, il peut de ses traits reconnaître le dessin, mais jamais il ne peut les savoir siens : dans la reduplication de la ressemblance, la propriété vacille, chaque trait d'Alfred demeurant toujours conférable à Antoine : "à quel détail reconnaître Sosie ?"

D'Antoine privé du reflet qui lui donnerait à connaître ce dont il est propriétaire ou d'Alfred, confondu par la ressemblance qui, des traits où il devrait se ressaisir, abolit la distinctivité, aucun ne saurait assurer son individuation par les traits qu'il se donne : récusant

(1) Comment ne pas voir qu'à ce moment où nous voulons engager l'investigation d'une grammaire, nous ne pouvons l'introduire que par un registre que rien ne peut fonder de ce qu'il permet de découvrir : de la fonction du miroir, qu'il nous faut prendre comme donnée primitive, rien de ce qu'elle permet de situer comme "grammaire d'Aragon", ne peut rendre raison.

Cohérente, sans doute, la grammaire ne pourra se reclore : elle appelle un autre discours qui, circonscrivant le lieu rigoureux de leur cause, ferait apparaître les termes qu'elle manie, comme des effets. Ce discours seul pourra montrer qu'assigner aux figures les repères d'un alphabet - A A' B C - n'est pas un jeu, ou que ce jeu est une algèbre, seul il pourra montrer que le miroir n'est pas "objet de métaphore" ou que s'il l'est, c'est de devoir être resitué dans la structure générative de sujet agent.

en sa double portée la corrélation qui composait le personnage classique, la dépossession s'installe en son coeur même ; les traits et le je désassemblés ne sauraient plus fonctionner conjointement comme insignes ; l'individuation détachée doit trouver une autre garantie, le masque de la personne se fend et laisse apercevoir les fonctions qu'ailleurs il lui faut recouvrir.

Un repliement s'accomplit par quoi les traits d'Antoine et d'Alfred deviennent les marques qui les unissent en les opposant. Dans les jeux du roman classique, les marques signalant les fonctions ne sauraient affecter le personnage même, puisqu'ils reposent tout entiers sur son intégrité de personne individuelle. Le discours critique est censé rechercher ces marques hors du personnage, dans l'insistance d'une structure rejetée. Ici, au contraire, il apparaît que la fonction qui unit Alfred à Antoine, le sosie à son autre, doit se donner sans détour à la place même de leur individuation et se signaler au niveau de la collection de ces particularités qui sont si volontiers insignes de l'intimité séparée de la personne - couleur des yeux, fonctions corporelles (le reniflement), caractère (la jalousie) -

La couleur des yeux désormais est repère de différence, sans doute, mais plus encore, dans l'oscillation qui unit le bleu au noir, marque la prise dont s'assure ici une relation fonctionnelle de ressemblance et de complémentarité. Il ne suffit pas de dire en effet que la couleur des yeux oppose Alfred à Antoine, car le plus singulier n'est-il pas que la couleur des yeux puisse venir à être le trait qui les oppose ?

De ce point de repliement, il est possible de faire naître une série de variantes où marques, traits et insignes, se combinant, délimiteraient des places distinctes, caractérisées chacune par un enclenchement propre des pièces d'un système ruiné, - et composant, dans leur suite les figures du roman : Fougère, dont les noms se multiplient - Ingeborg, Madame d'Usher, Murmure, autour d'une physionomie identique à elle-même ; dont il faudrait dire que le chant est son insigne - mais son chant peut la fuir, et cet insigne n'est autre que le tranchant de la dépossession, la faille où dans l'abolition de tous les insignes, tombent les cosmologies centrées autour d'un moi leurré. La voix de Fougère, qui devait être son insigne, n'est alors que la marque lui assignant la place fonctionnelle où passent les réseaux de l'individuation qu'au gré de l'amour et de la jalousie, elle confère et retire.

- Christian, dont le reflet - subtilement différent du réfléchi - multiplie la physionomie autour d'un nom identique ; dont, aussi bien, les noms - Christian, Jérôme - se pluralisent autour d'une ressemblance. A la fois singularisé, et dans sa singularité, indéfini, il est

catégorie, quand Fougère, par son chant, ouvrait un monde. Son visage et son nom, variant tour à tour, lui confèrent l'individuation sérieuse du type, du personnage de fiction que l'on invente pour que la jalousie s'y pose, comme si, dans l'éclatement du masque personnel qu'effectue l'oscillation alternante du nom et de la physionomie, devait apparaître la phase fonctionnelle de ceux qui masquent la fonction (1).

Place encore d'Alfred et d'Antoine qu'il faut retrouver puisqu'elle a le privilège d'être le lieu du je, insigne des insignes, fondement du jeu, puisqu'Antoine ne saurait être pris pour séparable d'Alfred que dans la mesure exacte où il peut se désigner comme source autonome de l'énoncé.

A ce niveau, sans doute, le je de dialogue n'est qu'un repère, le signal d'une différence redoublant l'opposition des yeux où l'absence de reflet. Mais laissé seul, ce repère se vide de tout pouvoir, fût-ce dans la répartie : "Je réponds : "C'est moi" avec le pincement au coeur de l'équivoque". Le je ne fonctionnant comme distinctif qu'à désigner un locuteur déjà distingué en son unicité, pour répondre à l'interrogation "qui est-ce ?" ou "qui, je ?", il faut que l'un et l'autre, Antoine comme Alfred, donnent à ce shifter commun - sous peine de le réduire à la sonorité d'un chuchotement - le contenu venu d'ailleurs d'une possession.

Privé de reflet, ses yeux marqués d'une couleur dont rien ne l'assure, doté d'une jalousie qu'il récuse, Antoine ne saurait trouver de contenu à donner au je qui dans le dialogue, l'autonomise, sinon par les oeuvres qu'il signe et qui, grâce à la célébrité qu'elles lui confèrent, lui fournissent même un nom : Antoine Célèbre, écrivain réaliste.

(1) Personnage partenaire des non-personnages, Christian apparaît comme un miroir convexe qui rassemble en soi tous les éléments de la scène représentée.

Il n'est pas jusqu'à sa propre figure qu'il ne doive reprendre en situant parmi les composantes qui le définissent comme pièce d'un jeu explicite, celle qui le désigne comme personnage romanesque d'un jeu dissimulé : et c'est l'Indifférent, constitué du recouvrement de ses reflets diversifiés, figure privilégiée du personnage auquel le romancier classique réfère un caractère, des paroles, des propriétés, celui qui porte le masque de la personne, le support neutre des insignes.

Mais le rapport ici s'inverse, puisque le littéraire peut être aussi bien le lieu où la perte de l'image se consomme, où le sujet peut se dissimuler sous des noms arbitraires et achever sa dépersonnalisation grâce aux variations de l'effacement que sont les nouvelles de la Chemise rouge.

Veut-il même maintenir son je dans l'oeuvre, veut-il dans ce qui doit consolider sa différence, replacer le je qui la supporterait, Antoine le soumet du même coup à des lois qui échappent à son arbitre personnel ; écrivant je, il le sépare de lui, le jette dans cet espace où les repères s'effacent : "il existe une zone de confusion, une région où nos silhouettes tendent à se superposer, c'est où l'un comme l'autre nous cessons d'exister pour autrui, pour n'être que soi-même, je veux dire quand nous écrivons".

Un glissement perpétuel est ainsi défini où, si l'on accepte de donner Antoine pour possesseur d'un écrire, il a la possession, mais non pas l'instrument qui lui permettrait de s'annoncer possesseur, puisque ce qu'il possède efface le je distinct d'où il pourrait revenir comme propriétaire.

En face de lui, Alfred ne peut trouver de son je qu'un contenu dédoublé, les traits que lui renvoie son miroir étant ceux-là mêmes dont il faudra doter Antoine, la jalousie dont on le blâme n'étant que la jalousie qu'Antoine récuse. Ayant l'insigne du possesseur, tout ce qu'il y rapporte est dépossession : le seul bien qui lui reste est le sigle de son je qu'inlassablement il adjoint à ses biens dédoublés - au point qu'il nous faut dire qu'Alfred, en face d'Antoine, propriétaire de l'écrire, est propriétaire du je.

Mais dans ce paradoxe qu'Alfred doit assurer son je de l'affirmation d'un "c'est moi" répété, qu'il lui faille posséder ce point d'où part toute propriété, le je, devenu objet de propriété, ne peut plus être rapporté qu'à un vide anonyme. Si le seul bien d'Alfred est de pouvoir dire "c'est moi", il lui faut pour le posséder, reculer jusqu'à une troisième personne : "celui-là qui t'a dit : je t'aime", Fougère, ô Fougère, as-tu donc oublié que c'était moi ?".

Par ce recul d'un je possédé à un point de possession anonyme, le dédoublement s'établit au coeur même d'Alfred, et de la division qui le sépare d'Antoine, fait la présence en lui pour toujours insistante.

Si pour Antoine, l'écrire suscite, en la consommant, la dépossession qui frappe le je de dialogue que le jeu lui confère, Alfred, de la dépossession, fait surgir un écrire : dédoublé dans ses traits, dédoublé dans son je, conscience de ce dédoublement, il écrit en pre-

mière personne comme un témoin du jeu dont il est, à ce titre, partie (1).

Que reste-t-il alors de la distinction entre Antoine et Alfred ? Si l'écrire en face du dialogue est cette bande inorientable où les repères s'effacent, comment le je écrit pourrait-il de deux figures reprendre l'opposition ? La relation du témoin ne cesse pas de verser dans la confession de l'acteur - en un glissement perpétuel du je dont les premières pages représentent la naissance.

Alors apparaît un pouvoir nouveau qui, s'opposant à la multiplication des figures d'Antoine et d'Alfred, lui donne sa valeur par la condensation qu'il en effectue - pouvoir dont Aragon ne veut nous énoncer que l'effet contraignant : "Il est plus facile de distinguer, l'une de l'autre, en nous la marionnette, que d'attribuer à Antoine ou à Moi, ces textes où nous avons tous deux tendance à glisser de la première à la troisième personne, et vice versa : en fait, la coïncidence de nos deux images se fait dans l'auteur, je veux dire (qui, je ?) dans ce moment où la pensée peut sembler émaner d'un tiers, dit l'auteur".

L'écrire d'Antoine et l'écrire d'Alfred se trouvent conjoints dans un écrire tiers, qui supporte leur oscillation et donne son contenu au je brouillé des premières pages, comme s'il fallait comprendre qu'Antoine dépend d'un mouvement, qui ne se dévoile que par son apparition : l'auteur, écrivant, engendre par là même Antoine et Alfred ; Antoine comme celui qui écrit, et Alfred comme celui qui le sait, reste de la division imposée par l'écrire, mais tel qu'il ne puisse se reprendre que dans la dualité insistante des termes divisés. Un écrire premier sépare Antoine et Alfred, qui doit être saisi dans la propriété conférée à Antoine d'un écrire - 2 - qui l'autonomise - mais à la lumière d'un écrire - 3 - qui en témoigne et dont Alfred comme tel devrait être marqué. Mais l'écrire primordial, seul Alfred nous le peut donner, dans son témoignage, comme la tierce partie, la loi qui articule les rapports de deux termes qui s'imaginent.

Dans cette tierce figure, apparaît enfin la place dernière - qui, se rangeant de droit dans la suite des figures romanesques, s'oppose pourtant à toutes : place d'un je de l'auteur auquel ne peut répondre aucune physionomie, sinon le passage des yeux bleus aux yeux noirs, aucun nom sinon la superposition d'Antoine à Alfred, soit cet A qui en est le produit, aucun pronom, sinon le je brouillé d'une parole sans émetteur individué - figure pure d'une individuation sans insignes, qui n'a besoin d'aucun insigne pour s'assurer, d'aucun trait pour exercer sa maîtrise.

(1) de là vient que, paradoxalement, Alfred puisse se donner pour un écrivain, "lui aussi", réaliste à la façon du chroniqueur, du "scribe" méticuleux, "tenu à dire les choses telles qu'elles sont".

Figure de la non-figure, ce point de rassemblement révèle que le tournoiement de je, dans le roman classique, ne se soutient que de l'unicité de la figure qui le rapporte, tandis que le clivage du support appelle la massivité d'un je qui n'ait plus à désigner que sa propre unicité.

Par un nouveau reploiement, l'insigne s'autonomise et le je qui ailleurs devait reprendre le masque comme masque et s'y reconnaissant, méconnaître les fonctions, ici, dans l'éclatement de tout masque, devient support sans méconnaissance de la fonction qui s'avance à visage découvert. Mais ce visage est l'absence d'un visage : derrière le masque, il n'était rien que la pure individuation, rien que le poids de l'écrire, une règle de l'écriture.

C'est ici en effet que doit être fondée la singularité d'une écriture qui, dans le brouillage concerté des référents, tout au long du roman, maintient une massivité identique : comme dans la théorie jakobsonienne de la poésie, où l'opposition paradigmatique est projetée dans l'équivalence séquentielle, le je, repère d'opposition dans le dialogue, projeté dans la séquence écrite, est toujours synonyme. Le pronom acquiert la propriété d'être la place d'une unité suffisante à unifier les traits et les noms les plus divers : Struensee, Antoine, Aragon Pierre, du seul fait que le je les désigne, s'équivalent. "Je suis à la fois Iago, Vivien, W. Meister, Tchitchikov, Lancelot, moi-même . . .", et s'il faut dire en épigraphe que "Je est un autre", c'est pour faire entendre que d'être par l'écriture altéré, il est dès lors toujours un.

Dans le déroulement de l'écriture, une accentuation isotone se fait ainsi entendre pour la régler. La phrase, s'enroulant volontiers d'une inversion qui la reploie, semble toujours se nourrir d'un retour à un centre, à la source de l'énoncé que signalent les marques de l'oral au sein de l'écriture - interjections, vulgarisme, appels -, marques répétées jusqu'à devenir scansions d'une respiration - ces "ô Fougère", "dis . . ." - où le flux d'une parole s'étale sans profondeur, alors même que le feuilletage d'une écriture singulière reprend pour les mieux conjoindre, les niveaux qu'un langage littéraire dissocierait en catégories stylistiques.

Réglant la suite des énoncés, le je, qui les fait ressassement, est aussi le lieu de la règle qui les ordonne : les propriétés de ce je singulier, qui tout à la fois lui assurent une place dans le rang des figures et le font régulateur d'une écriture, il faut, par un nouveau retournement, trouver ce qui les fonde : c'est d'être arraché à la fonction de dialogue, pour devenir shifter de l'écrit comme tel, que le je peut se retourner sur soi et, désignant sa propre unicité, tout à la fois figurer l'auteur comme tierce source de jeux d'occultation et de mirage, et transformer l'écriture en une isotonie où il ne s'agit plus

de ceci que le je désigne toujours celui qui parle, mais de ceci que d'écrire, il est toujours le même.

Le je est bien massivité, absorption, mais sa compacité n'est que celle de l'écrit : figure parmi les figures, il désigne la loi de leur constitution, l'espace où elles se meuvent, puisqu'en tant qu'il est autonome, il devient figure de l'écrire désindividualisant - figure s'opposant à la pluralité des figures, il manifeste que les retraits et décrochages dont se compose le jeu optique d'Antoine et d'Alfred ne sauraient apparaître que projetés sur une surface plane, comme condensés dans un milieu qui les absorbe : l'écrit.

Le roman dès lors ouvre en lui-même l'espace où il s'institue. La loi qui règle la suite de son cours en resserrant l'écriture autour d'un centre toujours massif, renvoie elle-même aux lois rigoureuses de l'écrit : le roman, s'écrivant, se désigne lui-même comme oeuvre de l'écrit.

Sans avoir édicté la rigueur qui lui impose le brouillage du je, et qui provient de l'écrit comme tel, il lui a donné prise de lui-même en décalant les pièces dont se composait le support d'une première personne. C'est dire assez que ce je, trait le plus intime d'une écriture, dont il caractérise la frappante isotonie, ne joue que par les lois d'inertie imposées universellement par l'écrit - point de fuite où le roman est aspiré de l'intérieur vers l'extérieur, et quand il est ressassement confidentiel se retourne et se découvre littérature.

Cet espace extérieur où le roman s'institue, qui ne se révèle que dans le plus intérieur, il faut en effet dire que c'est celui de la littérature, en tant que l'écrit y exerce sa loi - rigoureuse, puisqu'elle est dépossession, mais à s'y plier, le roman acquiert le pouvoir qu'elle seule confère : se reprendre et se désigner en soi-même.

Par son autonymie, le roman cependant se divise : au cours des dernières pages, dans le silence d'Alfred et de sa folie, la voix se fait entendre d'un narrateur devenu impersonnel, toute semblable à la voix du je sans visage, mais la recouvrant par son identité même. Par l'absence du je, sans que rien change apparemment, l'oeuvre s'inverse et se transmue en "roman réaliste". Les personnages se recomposent au travers d'une écriture qui se dissocie en genres stylistiques (portrait, dialogue, description, narration) et se fait littéraire. Rien ne rassemble plus les niveaux, sinon le centre du je qui à l'instant encore était saisissable, et qui, s'évanouissant dans l'amour fou, laisse sa place vide.

Là viennent à se loger les fonctions classiques de l'unification romanesque : le faux centre de l'intrigue, ici donnée comme dénouement, peut recouvrir l'absence du centre véritable. L'achèvement

se fait sous nos yeux, en sorte que le roman classique prend forme devant nous ; alors que le tenant-lieu en apparaît déjà, le centre rejeté est encore à s'évanouir, présent seulement dans les italiques, dont la séquence étalée signifie l'insistance d'une exclusion.

Ce moment final où commence une littérature, c'est de lui que doit nous être donnée la Mise à mort, suscitée rétroactivement comme le récit des effets de la littérature même. Mais le rassemblement efface le récit et l'abolit en ressassement d'un je affolé : se désignant, le roman n'est plus ce qu'il désigne, et par ce dédoublement, découvre le principe de la machine romanesque et de l'indéfini-té de ses états.

Le débordement constant des termes sur eux-mêmes, il nous fait à présent le rapporter à l'autonymie paradoxale du "je mens" ; l'indéfini-té des cycles de transformations n'est ici que la reprise d'une structure logique - dilemme du miroir dont on ne sait s'il est miroir par la perfection du mirage qu'il renvoie, ou par la tache légè-re qui le signale comme surface réfléchissante, dilemme de la fiction réaliste, ignorant si elle est réaliste à s'effacer comme fiction au point de tromper les yeux, ou à s'effacer comme tromperie en se donnant pour fiction.

De ce paradoxe, Aragon fait le principe d'une machine propre à fonctionner d'elle-même dans une indéfini-té : des figures aux fonctions, des traits aux marques, de l'individuation à l'écrit, des in-signes au je, tout se reploie dans une autonymie répétée et contradic-toire, telle qu'on n'en peut saisir un terme sans être contraint de par-courir la structure qui de ce point est le passé et l'avenir, et la multi-plication incessamment reprise.

A suivre pourtant la machine, l'analyse découvre un point de fuite. Si dans "ce qui s'écrit depuis toujours", le point conventionnel vers quoi les lignes convergent demeure un "infini bien sage, qui ne sort pas des limites du papier", n'est-ce pas qu'excluant de soi le pou-voir littéraire qui est à leur principe et qu'elles refusent de désigner, les oeuvres peuvent toujours construire la première personne comme lieu d'une connaissance adéquate, fût-ce de son ignorance même, rè-gne serein de l'absolu savoir de soi où les mensonges viennent pren-dre leur source et tout à la fois se dénoncer, point de transparence du narrateur-témoin qui réfléchit sans diffraction les rapports.

Désignant désormais, par l'assomption des lois de l'écrit, à la fois l'acteur et le témoin, la première personne perd la connais-san-ce avec l'unicité : il ne s'agit plus, comme dans tel artifice policier, de la constituer comme lieu de mensonge, mais de la représenter com-me instrument de leurre.

Mais à l'instant où la grammaire de la première personne voudrait achever sa clôture, surgit l'extérieur qui lui donne son lieu, et qu'elle a recouvert en s'instituant : un autre langage ici s'appelle, qui fonderait le jeu dont nous nous sommes accordé l'hypothèse, et de ses embranchements donnerait l'algorithme, en énonçant la vérité dont la composition du je doit nous être l'indice.

Peut-être suffira-t-il d'avoir, de ce langage, délimité le lieu - peut-être suffira-t-il que, dans la Mise à mort, il apparaisse que ce qui doit mourir est le je leurrant de ne pas se savoir leurré par le contenu qu'il croit sien, que dans le point de fuite qui règle le roman, se dessine, dans un évanouissement, la place d'une vérité, allusion à une littérature devenue véridique.

FRANCOIS REGNAULT

OPTIQUE DE GOMBROWICZ

- "Sur un char-à-banc vieillot du
venin dernier cri".

La Pornographie, p. 13

- "Car être trois ou deux, ce
n'est pas la même chose"

La Pornographie, p. 115

**La Pornographie de Witold Gombrowicz. Rarement il avait
été écrit un roman, non pas dont la conscience fût si claire - ils sont
si nombreux et quel intérêt ? - mais dont la clarté fût si consciente.
Rarement, et peut-être pas depuis les Affinités Electives de Goethe.
On dira pourquoi.**

**Dans ce roman, les personnages se posent les uns aux autres
deux genres de questions : "Croyez-vous en Dieu ?" et "Pourquoi ne
couchez-vous pas avec lui (ou elle) ?" L'intérêt de telles questions ré-
side en ce qu'ils ne se posent jamais l'une que pour l'autre - pour ne**

pas poser l'autre, dirait Gombrowicz. Un exemple (p. 81): Witold dit de Karol : "La seule pensée que sa beauté pouvait rechercher ma laidur me donnait la nausée. Je changeai de sujet.

- Tu vas à l'église ? Tu crois en Dieu ? /...../

- Sûr. Mais

- Mais quoi ?

Il se tut.

Je devais lui demander : - Tu vas à l'église ? Au lieu de cela, je demandai : - Tu vas voir les femmes ? "

Une scène analogue se reproduit plus loin (p. 32 et sq.) entre Witold et Hénia.

A quelles lois obéit ce système qui fait dévier les questions. Que ce roman tourne autour de la perversion, de l'inversion et de la conversion, personne ne le niera. La question est : Comment tourne-t-il ?

Gombrowicz nous semble y répondre en posant une question à laquelle il ne répond pas. En effet dès qu'il a à employer les mots garçon ou fille, (ou jeunesse, ou juvénilement), il met ces mots entre parenthèses, encore qu'ils continuent à jouer leur fonction syntaxique. P. 70, il dit entre parenthèses : "(j'éclaircirai plus tard le sens de ces parenthèses)". Or, explicitement, il ne le fait pas. Prenons-le au mot, et prétendons que l'explication a tout de même lieu,

*
* *

I

LA PORNOGRAPHIE, le roman.

Si on laisse de côté les personnages secondaires, les personnages importants se répartissent en deux catégories : les mûrs et les inachevés. Gombrowicz, dans toute son oeuvre, ne cesse de ne pas nous cacher que cette distinction est dernière et suprême pour lui.

Les mûrs : Witold, qui raconte l'histoire et Frédéric, auquel il s'associe. Hippolyte qui rejoint "les sérieux" à la fin du roman. Albert. Amélie, la femme qui meurt à la fin de la première partie. Enfin

Siemian, chef clandestin de l'Armée de Résistance, présenté comme le chef dans la deuxième partie.

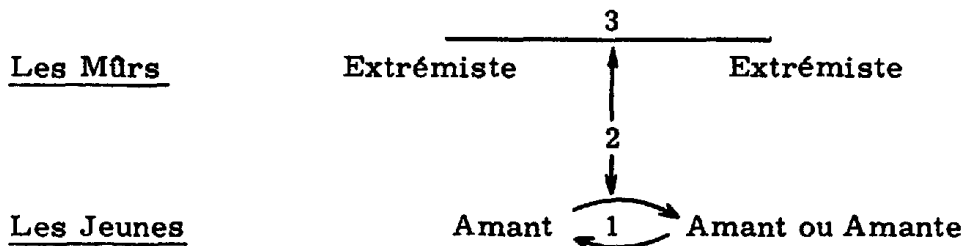
Les non-mûrs : Karol et Hénia. Skusiak, le jeune paysan qui tue Amélie. (La tue-t-il ?). Gombrowicz ne nous laisse ignorer aucun des mécanismes de rétribution, de perversion et de conversion (même si c'est à l'athéisme), bref de déplacements accompagnés de compensations qui font agir les personnages. Entre eux, il ne peut y avoir que trois types de relations :

- 1 - une relation circulaire entre jeunes qui "s'aiment" "sans le savoir" (Karol et Hénia).
- 2 - une relation verticale entre mûrs et jeunes, fondamentalement inégale de quelque côté qu'on la prenne.
- 3 - une relation parfaitement égale entre mûrs.

Tout autre type de relation (de paternité ou de maternité, de parenté, de domination, d'indifférence, etc ...) doit pouvoir se ramener à l'une seule de ces trois là. Le roman a pour fonction de les y conduire. A la dernière page, il n'y a plus que ces trois-là. La première est bien décrite par Gombrowicz comme le circuit fermé de deux aimants :

"deux êtres mineurs qui forment un cercle fermé - car ils subissent une mutuelle attraction" (p. 7). Appelons-la, faute de mieux, la relation intimiste. La troisième est une relation entre extrémistes. Il faut comprendre : des individus aux désirs absolus, entiers. Mais surtout : des individus situés aux deux extrémités d'une ligne de force. Tels sont Witold - à la fin -, Frédéric dès le début, Amélie. Entre Witold et Frédéric, une relation d'extrémité. Entre Amélie et Frédéric une autre relation d'extrémité (p. 114 "elle était aussi "extrémiste" que lui"). C'est la relation extrémiste. Peut-on dire qu'elle singe la première et essaie de s'y ramener ?

La seconde est la plus importante dans la pensée claire de Gombrowicz, ce n'est pas forcément la plus désirable. Elle n'est que le désir qu'a la troisième de la première : des extrémistes corrompent des intimistes pour réduire la distance de leur maturité à l'immaturité. Les relations 1 et 3 sont horizontales (entre égaux) ; seule la deuxième est verticale. On a donc :

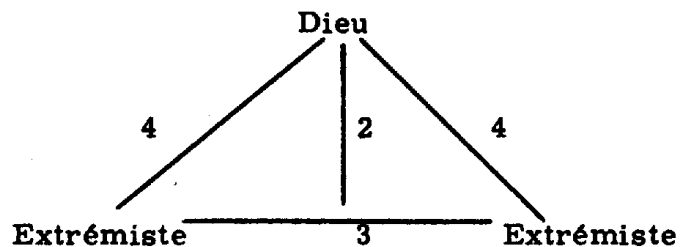


On admettra volontiers d'autre part, ce qui peut se déduire des principes énoncés dès le début de la Préface, que les relations que l'on peut avoir avec Dieu sont verticales. Dieu est le Mûr par excellence. Fuir Dieu, c'est se rejeter dans l'immaturité. Mais Dieu ne pouvant être l'extrémiste de personne, peut-être ne peut-on avoir avec lui que des relations obliques.

Ce qui se démontre comme suit, d'après Gombrowicz lui-même :

1ère thèse. Axiome de W.G. : "Essayons de nous exprimer de la façon la plus simple. L'homme, on le sait, tend vers l'absolu. Vers la plénitude. Vers la vérité, vers Dieu, vers la maturité totale Tout saisir, se réaliser entièrement - tel est son impératif".

Corollaire de nous : Dieu étant seul absolument mûr, n'est l'extrémiste de personne. On ne peut donc être l'extrémiste de Dieu, mais avec Lui, on a plutôt une relation extrémiste - Jamais évidemment de relation intimiste - Comme on est moins mûr que lui, tout au plus a-t-on un mixte entre la relation 2 (d'immaturité - maturité) et la relation 3 (d'extrémisme). Appelons cette relation oblique (n° 4).



2ème thèse. Axiome de W.G. : "Or, dans la Pornographie se manifeste, il me semble, un autre but de l'homme, plus secret sans doute, en quelque sorte illégal : son besoin du Non-achevé de l'Imperfection de l'Infériorité de la Jeunesse".

Corollaires de nous : Dieu n'étant l'extrémiste de personne, une relation d'immaturité - maturité pure avec lui est impossible, car selon nos définitions des relations 1, 2 et 3, il faut être deux et deux extrémistes pour avoir une telle relation 2 avec la jeunesse.

- Il en résulte que la jeunesse ne peut avoir de relation qu'avec des extrémistes, et jamais avec Dieu : ainsi Witold déclare que Karol est "trop jeune pour Dieu" (p. 81). Inversement, Dieu est trop mûr pour les jeunes. Il les dépasse.
- Il en résulte aussi que la relation oblique est par essence une fausse relation, qui ne peut que disparaître. Fausse en ce que l'immaturité-maturité avec Dieu est un leurre, puisqu'on est toujours plus ou moins

mûr lorsqu'on est en relation avec lui. Parce qu'on n'est pas son extrémiste, c'est à tort qu'on s'imaginerait qu'on est par rapport à lui comme Karol par rapport aux Mûrs.

Il faudrait pour cela que Dieu fût deux, alors une relation 2 avec Lui serait possible. Or, par sa nature de telos (Absolu, Idéal etc), Dieu ne peut être qu'un : il en résulte que toute relation avec Lui est impossible et qu'il doit disparaître lorsque toutes les relations sont parvenues à la stabilité, ce qu'Il ne laisse pas de faire à la fin du Roman, où l'instance supérieure suprême est une relation duelle : Witold - Frédéric (ou quaternaire : le quatuor réduit à une relation fondamentalement duelle, à la dernière page du roman).

Gombrowicz nous dit : il faut mener son chemin à part de la Nature, suivre les lignes de force du désir (p. 150) sans heurter la Nature, mais en lui faisant savoir que l'on poursuit son but propre (p. 163). Comme chez Spinoza, la Nature naturans n'implique pas le monisme mais l'exclut, les naturae naturatae ne décident pas contre le désir, mais selon lui.



II

LE PORNOGRAPHE, l'instrument.

Mettons à présent cette machine en marche. Les axiomes et les définitions étant posés, énonçons la loi : nous la trouvons toute dite a contrario au début du quatrième chapitre, et il suffit de l'appliquer à la lettre. C'est même à partir d'elle que nous avons défini ce qui précédait :

"La nuit se passe sans anicroche, imperceptiblement [. . .]

Les volets ouverts, un jour radieux apparut, chassant des nuages au-dessus du jardin bleuté et couvert de rosée et le soleil bas JETAIT DES RAYONS OBLIQUES et tout PARAISSAIT COMPROMIS PAR CETTE OBLICITE DE LA LUMIERE -- le cheval était oblique, l'arbre était oblique ! AMUSANT ! TRES AMUSANT ET SPIRITUEL. LES PLANS HORIZONTAUX ETAIENT VERTICAUX ET LES PLANS VERTICAUX OBLIQUES !" (p. 50).

Quelques lignes plus loin, seul endroit du roman, Gombrowicz se nomme Gombrowicz, comme pour signer la loi.

Dans ce passage qui décrit la nature, nous avons très précisément une illusion d'optique définie comme un système de transformation. C'est cette illusion qu'il va falloir réduire, cette transformation qu'il va falloir retransformer. Rétablir l'image réelle des choses et leur vérité dernière, qui est leur innocence première, définie comme but du roman (et aussi sa fin : p. 229 : "il était innocent, il était innocent", répété, bien sûr, deux fois) va consister à réduire, à l'encontre de l'action désignée comme compromettante du soleil, les obliques à des verticales, et les verticales à des horizontales - ou d'après nos définitions, toute relation avec Dieu devra être ramenée à cette relation impossible d'immaturité - maturité qu'elle dissimule, et toute relation d'immaturité a une relation soit d'extrémisme, soit d'intimisme, les seules qui soient horizontales et égalitaires.

Il va donc falloir opérer des conversions des images en les inversant, c'est-à-dire comme il s'agit non d'un vrai système d'optique, mais d'un système moral, convertir les convertis à la perversion (ce que Frédéric fait avec Amélie) - ou à l'inversion si on désigne par là la relation d'extrémité définie plus haut (inversion sexuelle si on veut, mais à condition de ne pas entendre par là homosexualité, mais plutôt réciprocité des extrémistes) (1).

Et comme l'innocence, instance dernière du roman, est aussi la porneia, objet de la méthode des inversions, on dira :

- la science de la perversion qui rétablit les vraies images s'appelle pornographie. Dans pornographie, graphie, aussi important que porno, désigne la nature optique du système.

- l'instrument qui permet la perversion des images est donc le pornographe. Contre le soleil qui "compromet" (p. 50) - à la fois : corrompt, dénature et : fait tout échouer, produit les illusions - il faut employer le pornographe qui dessine les vraies lignes de force du désir. Dessine et révèle. Roman où rétablir l'innocence d'avant le soleil, c'est aussi pervertir selon le désir. Gombrowicz nous dit : on ne peut que se pervertir ou se compromettre.

Application : "Une des scènes les plus explicites, (...) c'est celle de l'église, où la cérémonie de la messe s'effondre sous l'effet de la conscience tendue de Frédéric et où avec elle s'effondre Dieu-l'absolu, tandis que, des ténèbres et du vide cosmique, sort une nouvelle idole, terrestre, sensuelle, faite de deux êtres mineurs mais qui forment un cercle fermé - car ils subissent une mutuelle attraction.

(1) Contrairement aux interprètes habituels de Gombrowicz, la Pornographie n'est pas un roman qui dissimulerait l'homosexualité ; l'homosexualité y est évidente, mais aussi apparente. C'est elle justement qui dissimule un roman de l'inversion (ou une inversion du roman).

Une autre scène importante, c'est le conciliabule qui précède le meurtre de Siemian, quand les adultes se sentent incapables de tuer (...). Le meurtre devra donc être accompli par des adolescents".

(Préface)

Gombrowicz ne cite pas au hasard ces deux scènes. Par deux fois, chacune à l'intérieur de chacune des deux parties, désigne la partie à laquelle elle appartient, et plus précisément la scène principale de cette partie.

1. - La messe, où Frédéric réduit toute relation divine - oblique - à une relation verticale d'abord (il feint de s'agenouiller et de prier - pour ne pas blasphémer, et c'est par là qu'il blasphème) et horizontale ensuite (l'athéisme) préfigure et désigne la mort d'Amélie, scène capitale de la première partie, où cette femme qui avait une relation oblique avec Dieu, est ramenée, dans son agonie, à une relation horizontale (extrémiste) avec Frédéric ; ce n'est qu'après être passée par une relation verticale avec Skuziak, le jeune meurtrier. Il faut lire avec attention la très belle agonie d'Amélie qui se place à un degré d'invraisemblance rarement atteint, on verra pourquoi. Et il faut suivre de près les lignes de force, les directions suivies par les regards des personnages. Nous ne le ferons pas, réservant à qui voudra appliquer nos lois le soin de les vérifier : regards obliques vers le crucifix, (on le tient en l'air), horizontaux à Frédéric (il baisse la tête), verticaux au garçon qui l'a tuée (il est étendu par terre) - et peut-être obliques à ce même garçon, car Amélie a été avec lui, au moment du meurtre, si mêlée que c'est sans doute d'avoir eu avec lui une relation intimiste, d'avoir ainsi retrouvé l'innocence au comble de la perversion qui la fait mourir.

Mais que tue-t-on, sinon une relation oblique ? Pour que Dieu disparaisse, ce qui a lieu avec la mort d'Amélie, car il est absent de toute la seconde partie, il fallait qu'Amélie mourût. Avec sa mort s'accomplit et se termine la réduction des obliques aux verticales, pour tous, et à l'horizontalité au moins pour Amélie.

Ces opérations ont eu lieu grâce au pornographe, dont on peut suivre les manipulations aux directions des regards : celui de Frédéric et de Witold vers Skuziak, p. 114, et le mot d'Amélie mourante (à Frédéric) : "Vous verrez. Je veux que vous voyiez" qui doit être interprété ainsi : je veux que vous fassiez tourner le pornographe, que vous opéreriez toutes les inversions nécessaires, que vous dissipiez toutes les conversions illusoire.

*
* *
*

2. - De la même façon, la scène du conciliabule préfigure et désigne les trois meurtres qui terminent le livre. Trois meurtres - disons avant de détailler qu'il faut supprimer trois personnes pour qu'il n'en reste que deux, la relation duelle, dernière instance (1). Il s'agit de réduire les relations verticales à des relations horizontales, réduire toutes les relations d'immaturité-maturité aux seules relations des extrémistes et des intimistes, lesquelles, on commence à le voir, se reflètent l'une l'autre :

a) en effet, il n'y a plus que des mûrs : Frédéric, Witold, Albert, (devenu sérieux, p. 203) ; (Hippolyte est à part, sa femme est éliminée (2)), Siemian enfin qui joue le rôle du chef ;

et des non-mûrs : Karol, Hénia, Skuziak.

C'est dire qu'on a réduit toutes les relations obliques : il ne reste plus que des relations d'extrémité, des relations d'intimité, et des relations d'immaturité-maturité.

b) Pour qu'il ne subsiste que des relations horizontales, il faut aussi qu'il ne subsiste que des relations duelles : avec deux extrémistes. C'est-à-dire qu'il faut tout simplement supprimer tous les personnages qui ont avec le quatuor des relations horizontales ou verticales, pour ne conserver que le quatuor, seul cas où deux soit instance dernière.

Hippolyte peut être tout de suite éliminé : il n'a jamais eu de relation intéressante ni avec les mûrs, ni avec les non-mûrs.

Il faut donc tuer Albert, mûr par rapport à Karol (qu'il jalouse et envie), Siemian, mûr par rapport à Karol (à qui il commande, étant son "chef") et Skuziak qui a des relations horizontales avec Karol (et Hénia) - la scène dans la carriole y insiste assez - et qui a des relations on ne peut plus verticales avec tous les mûrs : il est celui sur qui tous les mûrs viennent se pencher dans le débarras. Cependant son cas nous posera plus loin un problème.

Les cheminements qui conduisent à ces meurtres, et les mécanismes structuraux qui y conduisent sont expliqués assez par Gombrowicz lui-même, dans tous les textes en italique qui figurent dans la deuxième partie, pour qu'on se dispense de le faire. La structure ressort comme le canevas d'une tapisserie inachevée.

(1) Axiome de l'arithmétique de Gombrowicz : "(car être trois ou deux ce n'est pas la même chose)" p. 115.

(2) "Etant essentiellement mère, elle ne pouvait rien accomplir au présent", p. 217.

Enfin, tout au long des deux parties, on a vu aussi se constituer progressivement toutes les relations définies au début ; on ne développera pas non plus ce point, il est le sujet apparent du roman : comment des mûrs se constituent progressivement des relations "érotiques" avec des non-mûrs, comment se sélectionne jusqu'à sa solitude absolue - l'instant du sourire final - le quatuor d'innocence et de perversité.

Nous avons écrit "progressivement" à tort ; on s'en convaincra en vérifiant qu'au moins la première partie obéit à un rythme très simple : des incongruités séparées par des fantasmes. Pendant longtemps, les deux mûrs se fascinent sur les jeunes : ce sont les descriptions excitées où s'amoncellent les provisions du désir, où se surdéterminent ses prévisions. Puis une incongruité éclate : Karol soulève la robe de la vieille femme, le meurtre du ver de terre etc Gradation par paliers et non pas progression continue.

On se convaincra aussi de l'égalité absolue des deux mûrs entre eux, présentés comme exactement réciproques en lisant les pp. 50 à 54 ou 88 à 90 (1).

La Pornographie est donc le système qui rétablit les vraies images en réduisant les obliques à des verticales (opération de la première partie) et les verticales à des horizontales (opération de la seconde partie) (2). Il ne reste donc plus à la fin que le quatuor dans son indistinction duelle. Deux est le chiffre du quatuor, et deux signifie l'absence d'inégalité, la perversion totale dans l'innocence, le moment où les deux adultes communiquent enfin avec l'immaturité, après l'avoir constituée comme essentiellement pornographique, entrent enfin dans le cercle de l'attraction après l'avoir rendue la plus intense possible.

On comprend à présent pourquoi, en inversant les images, en mettant les oculaires à la place des objectifs et inversement (Il faut "voir le voyeur" dit Gombrowicz p. 53 et aussi "provoquer le provocateur" p. 51) on est conduit à inverser les questions, à parler de Dieu lorsqu'on voudrait "voir coucher", et réciproquement (3). C'est qu'au moment où deux mûrs veulent voir deux adolescents coucher, ils sont

(1) Symétrie optique évoquée aussi par des formules telles que "(Frédéric) jeta un regard) droit, un à gauche" (p. 105), "Il fit quelques pas à droite, quelques pas à gauche" (p. 121) Hénia aussi parle de "touchailler à droite, et à gauche" (p. 94-95).

(2) En gros : car les deux opérations ont lieu dans chacune des parties, mais non pas sur les mêmes objets évidemment.

(3) Ainsi, Amélie mourant au lieu de regarder le Christ, regarde Frédéric (p. 113). Gombrowicz déplace tout de suite la question. "Etait-elle réellement tombée amoureuse de lui ?"

forcés d'obliquer Dieu. Et au moment où mais attention ! l'inverse n'est pas ici réciproque, le processus liquidateur des obliques est irréversible. On se trompe de question toujours dans le même sens. Le thème du livre, exposé p. 88 à 90, est bien : le péché seul rend la conversion possible. Mais il s'agit de la conversion du pornographe, de celle qu'en inversant les images il opère sur les pécheurs. La pornographie est une théologie optique, et non physique : il y est question d'orientation des regards et non pas de compensation des grâces - d'inversion des innocences et non pas de réversibilité des mérites. On y meurt non pardonné, mais détourné. Par là nous avons répondu à notre question : comment le roman tourne-t-il ? Nous avons aussi répondu à la question : qu'est-ce qui le fait tourner ? Puisque ce n'est pas la grâce qui convertit, c'est la jeunesse qui pervertit. Seule elle est la force active qui déplace les lignes lumineuses - la seule foi qui déplace les regards. Aussi seule peut-elle tuer, les mûrs ne le peuvent pas.

On comprend alors l'usage des parenthèses.

Elles ne dérobent pas des incisives au cours du discours, puisque les mots qu'elles cerclent jouent leur rôle dans la phrase.

Elles ne ménagent pas un niveau plus (ou moins) profond de la conscience ou de la réflexion. (Il y en a de ce genre, facilement reconnaissables, remarques de l'auteur sur son oeuvre ; ce n'est pas d'elles que nous parlons).

Elles sont proprement mathématiques : mettre entre parenthèses, cela veut dire multiplier et aussi permettre à deux termes additionnés de multiplier chacun pour sa part. Mais que veut dire ici multiplier ? L'opération a un sens optique : grossir les dimensions du désir, mais surtout : opérer l'inversion des images, le déplacement pervers. Voilà pourquoi seuls les termes : le garçon, la fille, la jeunesse etc. sont mis ainsi entre parenthèses. A chaque fois qu'il faut opérer une conversion des obliques ou des verticales, eux, le seul moteur de la lumière (1), interviennent. Les parenthèses désignent l'opération de la perversion.

Lors d'une importante opération du livre, la réduction d'Amélie, Gombrowicz livre clairement : "Π (Frédéric) avait peur de ce mélange explosif, de cet A (Amélie) multiplié (par H plus K)". C'est pourquoi aussi la jeunesse ne se désigne pas elle-même, ce serait multiplier le multiplicateur, commettre une faute de calcul.

(1) Il faudrait montrer aussi comment tout ce qui est opérant est jour, souvent dans ce roman, le crépuscule rend impossible l'optique perversissante. Ce n'est pas dans les coins d'ombres que les mûrs deviennent pervers, c'est en dirigeant leur regard vers les jeunes diurnes.

"Mais l'emploi du mot "jeunesse" lui (à Karol) était interdit" (1).

*
* *
*

III

"LA COCHONNERIE NE SERA PLUS UNE COCHONNERIE,
DU MOMENT QUE NOUS NOUS Y ENTETERONS (p. 171)

On aura ainsi, pensons-nous, apprécié la cohérence du système et la rigueur de son déroulement. Mais là ne peut s'arrêter l'investigation du commentateur, sinon à doubler sans dire plus que lui le commentaire continuel que l'auteur fait de son livre, ce commentaire qu'est à soi-même ce livre.

En effet, si du point de vue de l'axiomatique choisie, tous les détails de l'action se démontrent et se justifient, quelques questions, du point de vue du roman, restent en suspens.

Ainsi l'introduction et le meurtre de Skuziak reçoivent de Gombrowicz lui-même leur mise en équation dans les termes du système de référence choisi :

"Quand l'adolescent là-haut tuera l'adulte, l'adulte ici tuera l'adolescent" (p. 222) . . . Et c'est ce qui se produit. L'inconvénient est que l'on ne comprend pas bien pourquoi avoir introduit, à la fin de la première partie, ce personnage qui ne sert apparemment à rien, puisqu'il aura été pour peu dans le meurtre d'Amélie, pour le supprimer à la fin de la deuxième partie. Ce qui nous incite d'autant moins à le comprendre, c'est que Gombrowicz lui-même ne sait qu'en faire : "Et cet autre, le numéro 2, Olek (Skuziak), qu'est-ce qu'il devient dans tout ça, comment, dans quelle intrigue le combiner à eux, pour que le concert soit complet et qu'il chante" (p. 151). La seule solution à trouver, le meurtre, sera présentée aussi comme une invention de fortune : "je n'ai rien pu trouver de mieux" dira Frédéric (p. 222).

(1) On a donc : l'écriture italique, pour la métalangue,

les parenthèses pour les opérations

les guillemets lorsque la métalangue désigne, sans qu'elles s'effectuent, les dites opérations.

Réunissons les traits qui caractérisent Olek : il fait double emploi avec Karol, il est un autre Karol, alors qu'il suffit d'un Karol pour réaliser le quatuor (p. 115). Lorsqu'il apparaît, c'est à son propos que l'auteur déclare qu' "être trois ou deux ce n'est pas la même chose", et cependant p. 151, il est appelé le numéro 2 alors qu'on vient de parler de Karol et d'Hénia. Ces chiffres impliquent donc à la fois qu'il fait double emploi, qu'il est inutile, mais aussi qu'il est de trop, qu'il faut s'en débarrasser. Il est à la lettre l'être du "débarras" et, curieusement, celui dont on a besoin en tant qu'il fait nombre et compte pour un, et qu'il faut supprimer en tant qu'il fait double emploi. Ainsi dans la carriole qui le ramène à Poworna, il permet un instant la réalisation du quatuor, Hénia étant avec Albert dans l'autre calèche (p. 128 et sq.). Il est en relation horizontale avec Karol, si on considère qu'ils sont tous deux jeunes (p. 130 : "Il existait avec un camarade - ou camarade - saisi à partir des pieds par ce mélange de lui-même avec l'autre, lié à ce garçon" etc. p. 129 "ces deux formes adolescentes paraissaient n'en former qu'une"). En ce sens, ils permettent tous deux une parfaite relation horizontale, entre Frédéric et Witold, dans laquelle leur extrémisme disparaît, ce qui est, avions-nous senti, le but cherché par le livre : "et son profil était tout proche du mien et je ne savais plus dans lequel de nous deux ces pensées avaient éclos" dit Witold (p. 130).

Mais aussi, le quatuor n'est pas parfait ; il y a une relation verticale entre Karol et Skuziak : "Mais Karol dominait l'autre il n'y avait entre eux ni sympathie ni connivence aucune ... et on voyait bien que Karol était solidaire de nous, de Frédéric et de moi" (p. 129).

Serait-ce qu'Olek et Karol auraient entre eux, selon nos lois, une relation oblique, comme on a avec Dieu ? L'impossibilité d'une relation purement horizontale entre eux rendrait alors impossible une parfaite égalité entre Frédéric et Witold : "et les carrés obliques des champs et les bandes de prés qui défilaient au passage s'enroulaient et se déroulaient tout autour de nous, et dans toute cette géométrie ennuyeuse, noyée dans des perspectives lointaines, fugaces, pendait le visage de Frédéric, son profil tout proche du mien. A quoi pensait-il ? A quoi ?" (p. 130).

Cette scène en calèche est donc contradictoire, exactement équivoque car elle appelle à la fois une interprétation "horizontaliste" et une interprétation "obliciste". Il est donc clair que le personnage d'Olek Skuziak joue ici le rôle que Lacan, dénonçant le crâne oblong qui se reflète dans les Ambassadeurs de Holbein (1), attribue à l'anamorphose. Skuziak s'intègre très bien dans le récit, et en même temps,

(1) Nous faisons référence au séminaire de l'année 1963-1964, consacré aux "Concepts fondamentaux de la psychanalyse".

il n'y a pas du tout de place. Comme Dieu, il oblige à des relations obliques et sort du roman. Introduit et supprimé ensuite, introduit pour être supprimé (supprimé pour être introduit) dans le roman, Skuziak sort du roman dans l'exacte mesure où il y entre. Il est le chiffre du roman, ce "numéro deux" qui nomme le roman comme sa devise. Et puisqu'il sort du roman et pourtant le désigne, c'est qu'il désigne un autre roman que la Pornographie, le roman comme genre.

On s'étonnera moins de notre interprétation si on veut bien admettre que les textes en italique de Frédéric peuvent être directement ponctués comme ceux du romancier : "Et cet autre, le numéro 2, Olek, qu'est-ce qu'il devient dans tout ça, comment, dans quelle intrigue le combiner à eux"

Et lorsqu'on le tuera : "Je n'ai rien pu trouver de mieux".

Pourquoi introduire un personnage inutile ? Pour renvoyer à l'activité du romancier répondons-nous. Mais pourquoi, pensera-t-on, ajouter à un récit qui se tient ce renvoi aux activités du romancier ?

C'est ici qu'il faut accomplir la révolution principale du livre : le renvoi au roman que, selon nous représente Olek Skuziak ne s'ajoute pas à un récit par ailleurs polonais. C'est au contraire un récit polonais qui s'insère dans la structure romanesque se nommant elle-même.

Encore une fois, parfaitement justifiable dans l'économie des désirs, et dans l'optique du roman, le personnage d'Olek ne l'est plus dès qu'un autre vient qui nous dit : "Que vais-je en faire ?" Les scènes proprement structurales abondent dans le livre, celles qui décrivent sans détours ni masques la structure de l'histoire elle-même : par exemple, la scène des quatre îles, toute symbolique du quatuor. Ce sont de telles scènes d'ailleurs qui rendent le roman tout à fait invraisemblable, ne provoquant les agissements importants des personnages (voyeurisme, agonie, meurtres) que selon les raisons de la structure. La structure a ses raisons que le réalisme ne connaît pas. Invraisemblable en effet par rapport à une "vision réaliste des choses" (mais qu'est-ce qu'une vision réaliste ?) En cela, Gombrowicz n'innove pas : Goethe avait parfaitement expliqué au milieu des Affinités Electives pourquoi son intrigue se déroulerait comme elle allait le faire (1) : il n'avait pas caché qu'il se référait à un modèle chimique (2).

(1) Peut-être fut-il le premier. Peut-être y a-t-il en cela une coupure entre la Nouvelle Héloïse et les Affinités Electives.

(2) Notons chez Gombrowicz l'emploi, comme chez Goethe, de symboles chimiques. Ailleurs Gombrowicz parle de "chimie".

Mais la nouveauté de Gombrowicz consiste en ce qu'il fait un pas de plus et parfait la révolution de Goethe : sans doute êtes-vous libre de conduire votre intrigue comme bon vous semble, et il vous est loisible, au beau milieu de votre roman, de faire part de cette liberté même. Mais dites-vous bien alors que nous serez tombé dans le cas de faire, non pas un roman sur un modèle chimique, mais un modèle chimique sur le roman. Ce cas, je le parais, en introduisant un personnage qu'à coup sûr on ne pourra guère référer à l'intrigue elle-même, car, en vérité, elle se passerait bien de lui. Je l'y relie cependant - non pas tant pour cacher un peu des ficelles que je n'ai pas honte de vous montrer si souvent que pour qu'attirant à lui par l'insertion de son anamorphose tout le reste de l'intrigue auquel il est mal accroché, mais accroché tout de même, il fasse celle-ci basculer tout entière hors de son propre récit, et se mettre à parler de moi seul. Ma pornographie est une optique des perversions, mais c'est aussi une inversion de l'art d'écrire, une pornologie de l'écriture.

Voilà pourquoi entre les mots qui racontent la structure, il faut bien glisser du "remplissage". C'est le rôle de l'érotisme que de remplir les trous laissés par la pornographie. Tels sont tous les passages, à notre sens heureusement assez peu réussis, et assez peu aguichants, où Gombrowicz nous fascine sur l'adolescence : "Un blondin sauvage, félin, pieds nus, campagnard ravissant - une somptueuse idole, noire de saleté, qui jouait par terre de ses charmes acides. Ce corps ? Ce corps ?" etc. . . . Le chemin de ces clichés recoupe forcément les lignes des plus plats désirs. Nul besoin d'innover dans le genre, il suffit de ramasser les lieux communs où on les trouve. On les trouve dans les petits romans, de même que la campagne polonaise et l'intrigue politique ont des sources dans des romans polonais ou dans des romans existentialistes. C'est ce que Gombrowicz appelle (mais faut-il le prendre au sérieux ?) "renouveler l'érotisme polonais", ou écrire "à la manière d'un roman de province polonais" (Préface). On le lui accorde, à condition que sur ce "char-à-banc vieillot" le "venin dernier cri" soit bien compris comme cette inversion, que nous avons essayé d'élucider, du roman. C'est en ce sens aussi qu'il faut entendre "s'entêter dans la cochonnerie" : l'entêtement désigne les rigueurs de la structure, lesquelles font passer les charmes de la cochonnerie et les conduisent au débarras.

Oui, on peut reprendre les anciens clichés dans les nouveaux romans, car on ne révolutionne pas les clichés. On révolutionne seulement les structures.

Nous préférons la formule :

Du venin vieillot, sur un char-à-banc dernier cri.

SUR LE FANTASME

LE FANTASME
DANS
"ON BAT UN ENFANT"
par
Jean NASSIF

*

SARRASINE
OU
LA CASTRATION PERSONNIFIEE
par
Jean REBOUL

Le texte de J. Nassif est repris d'un exposé fait le 2 mars 1966 au séminaire
"Compter avec la psychanalyse".

JEAN NASSIF

LE FANTASME

dans

"ON BAT UN ENFANT"

Comme il arrive souvent dans le cas d'oeuvres freudiennes, il semble qu'il faille leur appliquer la technique d'interprétation que Freud lui-même propose, pour en tirer le plus grand fruit. C'est le cas d'"On bat un enfant" dont le sous-titre : "Contribution à l'étude de l'origine des perversions sexuelles", est sûrement de plus de poids dans la pensée de Freud. Il ne fait aucun doute que dans le projet manifeste de l'auteur le fantasme de fustigation n'est exposé et détaillé que dans le but de fournir un exemple à propos de la perversion, véritable centre d'intérêt. Nous voudrions justement décentrer le propos, déplacer le projecteur et le focaliser sur une séquence précise du champ théorique que Freud travaille ; bref, faire comme si le problème du fantasme, au niveau du projet latent, était à travers ce texte abordé pour lui-même.

Mais avant d'aller dans cette direction, il nous faut noter une ambiguïté du concept de fantasme, génératrice de malentendus qui ne peuvent qu'empêcher la lecture de ce texte et provoquent dans sa reprise toutes sortes de projections indues.

Dans l'élaboration la plus élaborée qui en ait été donnée (1), le fantasme apparaît d'abord comme inscrit dans la structure particulière d'une névrose individuelle et donc comme lié à l'histoire d'un corps ou à certaines parties significatives de ce corps. Il semble ensuite que l'on puisse induire de la description de nombreux fantasmes individuels que la verbalisation du fantasme a lieu suivant une structure binaire où deux termes (sujet et complément) sont articulés par une scansion. Ne serait-ce point justement ce que nous suggère Freud à travers un titre si évocateur que l'on pourrait facilement considérer comme le patron de tous les fantasmes, comme un véritable schéma linguistique ?

(1) cf Laplanche et Pontalis : "Fantasme originaire, fantasme des origines, origine du fantasme", Temps Modernes n° 215, Avril 1964, et Leclaire : Fantasme et théorie (Compte-rendu) in Cahiers pour l'Analyse n° 1, p. 79-88.

Eh bien ! C'est là que gît le malentendu. D'abord, parce que le corps de l'enfant n'est pas détaillé. Dans ce texte, c'est sans doute sur le derrière que l'enfant est battu ; pourtant dans "L'homme aux rats" et dans "L'homme aux loups", il semble que, ce même fantasme se spécifiant, l'enfant soit battu ailleurs, sur le pénis par exemple. Il ne s'agit donc pas du fantasme d'une névrose individuelle, mais de la présentation métaphorique d'un fantasme fondamental ; en l'occurrence, comme nous le verrons plus loin, un fantasme de castration dont le rôle est d'exprimer l'origine de la différence des sexes.

Mais de plus, le titre lui-même est mal traduit, il faut simplement lire : "Un enfant est battu". Ce qui empêche, le troisième terme manquant, cette liberté dans les substitutions par laquelle on caractérise la verbalisation d'un fantasme individuel, outre cet ancrage précis au corps et à des signifiants flottants pris dans les registres du "vu" ou de "l'entendu".

Il nous faudra donc, à la lumière de ce texte de Freud, aller à rebours d'élaborations récentes, et reposer le problème de l'articulation d'un fantasme individuel, tel qu'il a été décrit sur un des trois fantasmes originels (de scène primitive, de séduction, de castration), et surtout celui de la nécessité ou non de cette articulation. Tel est l'horizon sous lequel se déploiera notre analyse.

*
* *
*

I

Qu'il s'agisse d'un fantasme fondamental, la lecture de la première phrase du texte, si dans le domaine qui nous occupe l'induction est fondée, suffit à nous en convaincre : "Il est surprenant de voir combien souvent des gens qui viennent en analyse pour le traitement d'une hystérie ou d'une névrose obsessionnelle, reconnaissent avoir entretenu le fantasme : un enfant est battu. Très probablement il s'en rencontre des exemples encore plus fréquents chez toute une série de personnes qui n'ont pas été obligées de se soumettre à l'analyse pour un trouble trop manifeste". (p. 179 de la standard edition, Tome XVII idem pour la suite).

Donc ce fantasme, malgré l'intention primitive de Freud, n'est pas seulement caractéristique du pervers, mais aussi est commun à tous les cas possibles de névrose. Freud travaille en effet sur un matériel composé de six cas : quatre femmes et deux hommes

("L'homme aux loups" que Freud suit encore à la même époque en serait un troisième) et il ajoute qu'il en a d'autres dans sa manche "où l'investigation n'a pas été poussée aussi loin". (p. 191).

En tous les cas ce fantasme est présenté comme une "occurrence typique" d'un espèce si commune que Freud se demande tout de même s'il ne généralise pas indûment (vu l'exiguïté de son matériel statistique) et s'il n'isole pas trop son objet du champ où il s'inscrit. Ce qui l'amène à écrire, tout en faisant suivre et précéder cette phrase de formules atténuantes et dubitatives : "L'analyste est obligé de reconnaître que, pour une grande part, ces fantasmes subsistent indépendamment du reste du contenu de la névrose et ne trouvent pas leur place propre dans sa structure". (p. 183).

On peut justement contrôler cette affirmation, qui importe grandement à notre propos, dans "L'homme aux loups" où le fantasme de fustigation est cité à plusieurs reprises (Cf. p. 339 de la traduction française et passim), mais vient parmi d'autres manifestations pathologiques plus directement liées au noeud de la névrose.

Néanmoins dans ce dernier texte, Freud nous paraît beaucoup moins libre face à sa matière, empêtré qu'il est dans le problème de la réalité ou non de la "scène" traumatisante.

*
* *

II

Au contraire dans "On bat un enfant", c'est le fantasme qui est la seule réalité, ou plutôt, il semble que le fantasme ait un statut de réalité propre, différent aussi bien du Réel que de l'Imaginaire - (bien que l'allemand ne dispose que d'un seul terme pour désigner le fantasmatique et l'imaginaire ; mais nous verrons que la thèse s'étaye sur la description de mécanismes différents et non sur une distinction d'ordre purement sémantique).

A - Pour ce qui est de l'Imaginaire d'abord, Freud remarque sous la formulation consciente : "un enfant est battu", l'influence d'une phase antérieure qui reste inconsciente et qui peut aller jusqu'à agir sur le "caractère", par exemple être à la base et au centre d'une paranoïa ; il écrit en effet : "Les personnes qui laissent un pareil fantasme proliférer en elles, développent une sensibilité et une irritabilité toutes particulières à l'égard des personnes qu'elles peuvent ranger dans la série des pères et de ses substituts ; elles courent au devant des offenses provenant de telles personnes et assurent ainsi à leurs préjudice et dépens, la réalisation de la situation imaginée, c'est-à-dire, d'être battues par le père ... Je ne serais pas étonné s'il était

un jour possible de prouver que ce même fantasme est à la base de la folie paranoïaque des quérulants". (p. 195).

Le fantasme, chez ces malades qui veulent "réaliser la situation imaginée" d'être battus, structure donc la réalité imaginaire elle-même, qui vient se superposer à la réalité réelle donnant matière à l'interprétation imaginaire. Ainsi le Réel fournit ses éléments à "l'ingrédient imaginaire" (1) qui est à son tour repris par un "liant structural" (1) qui n'est pas du même ordre. Le noyau dur du fantasme est donc à rattacher à un registre sous-jacent à celui de l'imaginaire.

B - Pour définir cette "réalité" du fantasme par rapport au Réel lui-même, il nous faut maintenant décrire la découverte la plus originale de ce texte : Le fantasme a lui-même une histoire qui permet d'expliquer certaines permutations (2) essentielles au sein de sa structure.

Parler de réalité chez Freud, c'est immédiatement situer dans le temps, et donc affronter des problèmes de genèse. Les fantasmes de fustigation, on pouvait s'y attendre, n'apparaissent en l'occurrence qu'à la fin de la période oedipienne ou après elle ; aussi Freud émet-il l'hypothèse qu'ils représentent à ce stade non "une manifestation initiale, mais un aboutissement". Pour étayer cette interprétation, Freud commence par faire avec soin et finesse une anamnèse dans le style classique. Je cite de façon cursive p. 179 et 180 : "On peut établir avec certitude que les premiers fantasmes de cet ordre ont été entretenus très tôt, certainement avant l'âge scolaire et pas plus tard que la cinquième ou la sixième année ... Après la période où l'on est battu, les fantasmes de fustigation puisent de nouvelles incitations dans la lecture de livres presque toujours les mêmes dans le milieu de mes patients (Bibliothèque rose, La case de l'oncle Tom, etc. - les malheurs de Sophie et en général les livres de la Comtesse de Ségur sont dits, en note, être les plus répandus.....) L'imagination de l'enfant entre en compétition avec ces récits et se met à inventer toutes sortes de situations et de systèmes où des enfants étaient soit battus, soit punis pour leur méchanceté et leurs mauvaises habitudes.... Les sujets qui m'apportaient des matériaux cliniques tels que ceux étudiés par nous avaient été en général rarement battus durant leur enfance, ou tout au moins leur éducation n'avait pas été faite à coup de triques. Mais chacun avait dû prendre contact avec la force supérieure des parents ou des éducateurs ...".

(1) Laplanche et Pontalis op. cit.

(2) Nous choisissons de réserver ce terme de permutation aux changements dans la structure du fantasme à expliquer par l'histoire du sujet, par opposition au terme de "substitution" qui sera lié à l'activité imaginative libre au sein de cette structure.

Ce passage qui met en place l'objet de l'article, montre d'une part combien le fantasme dans sa première formulation est peu lié au réel et, d'autre part, combien "l'ingrédient imaginaire" apparaît comme déjà structuré par le fantasme sous-jacent, puisque la rêverie diurne est présentée comme indissociable du fantasme inconscient. Jusque là, rien de nouveau pour nous.

Or la vraie histoire du fantasme commence justement avant cette période que nous appellerons dorénavant "phase C", puisque ce dernier état du fantasme est précédé par deux phases mises à jour dans l'analyse et nettement élucidées.

C'est évidemment à propos de la phase la plus reculée que le problème des rapports du fantasme à la réalité se pose, la phase B étant toujours reconstruite dans l'analyse et relevant plutôt du registre de la vérité que de celui de la réalité. Quant à la phase A, elle n'est mise à jour que chez les filles qui présentent - nous verrons pourquoi - la forme classique du fantasme. Néanmoins, Freud ne désespère pas de retrouver cette phase préliminaire (de nature sadique) chez le garçon aussi, "car, dit-il, je reconnais la possibilité de types plus compliqués que celui qui est envisagé ici".

Quoiqu'il en soit, dans cette phase A, l'enfant battu n'est jamais l'auteur du fantasme, c'est toujours quelqu'un d'autre, le plus souvent un frère ou une soeur ; il n'y a donc pas de relation constante entre le sexe du patient et celui de l'enfant battu : Le fantasme n'est donc certainement pas masochiste. Il serait tentant de le présenter comme sadique, mais, remarque Freud, on ne peut négliger le fait que l'enfant produisant le fantasme n'est jamais le batteur ; c'est toujours un adulte indéterminé qui est ensuite nettement reconnu comme le père de la petite fille.

Freud conclut à une expression du fantasme sous la forme : "Mon père bat l'enfant que j'ai pris en haine", mais il se demande tout de suite si : "les caractéristiques du fantasme peuvent déjà être attribuées à ce premier état de ce qui sera le fantasme de fustigation. Peut-être s'agit-il plutôt du souvenir de spectacles analogues dont on a été le témoin, ou de désirs surgis à propos d'éléments divers". (p. 185).

Il a beau ajouter que ces doutes sont de peu d'importance ; pour nous, ces scrupules dessinent en clair la nécessité, pour le moins, d'inscrire le fantasme dans "l'ordre signifiant", l'espace où il s'inscrit étant supposé distinct et premier par rapport à ceux où viennent s'inscrire ou s'exprimer souvenirs et désirs. De plus, dans l'interprétation de cette première phase, Freud explique très simplement l'origine de la connection signifiante entre haïr et battre : "On

apprend vite qu'être battu, même si cela ne fait pas très mal, signifie qu'on est privé d'amour ou humilié C'est pourquoi l'idée que le père bat cet enfant haï, est agréable, indépendamment du fait de l'avoir vu le faire effectivement". (p. 187).

Cette absence du "vu" montre bien que c'est l'ordre signifiant que Freud assigne comme espace au fantasme, malgré la naïveté apparente du ton. Mais l'argument décisif est le suivant : c'est le verbe (battre) qui permet cette assignation. Il est en effet le noyau le plus dur du fantasme et c'est lui qui en supporte tous la mise en scène. A travers les permutations des différentes phases que nous allons étudier, le verbe battre demeure à sa place, inchangé. Et il semble que l'on puisse généraliser et que ce soit le cas pour tout fantasme : à son noeud, il y aurait un verbe, comme signifiant d'un "mouvement plaisant ou déplaisant au corps" (1). Etre battu, inutile de la souligner, est une expérience corporelle éprouvée par l'enfant, et il se pourrait bien, plus généralement, que "battre" signifie pour lui "baiser", puisqu'en tout cas il ne dispose pas de mot qui rende compte d'une relation strictement amoureuse et que c'est bien de cela qu'il s'agit.



III

Le moment est venu de se demander quel statut Freud accorde dans notre texte à la verbalisation du fantasme. Si en effet aucun sort n'est fait ici à "l'entendu", Freud emploie à plusieurs reprises le concept de verbalisation (que j'ai trouvé en anglais exprimé par le terme "wording"). Dans ce contexte et pour étayer notre interprétation précédente (battre-baiser), Freud remarque à propos du mystère que représente pour l'enfant l'acte sexuel, que l'intimité entre parents est pensée dans des relations d'un autre ordre, comme dormir ensemble, se débarrasser en présence de l'autre, etc. Et il ajoute : "Un matériel de cette espèce peut être plus facilement appréhendé en images verbales, que le mystère attaché aux parties génitales" (p. 188).

La verbalisation est donc ici une forme simple de transposition qui n'implique au départ aucune imbrication dans un procès de défense du moi. Il ne s'agit de rien de plus que de l'expression verbale de signifiants déjà connus et immédiatement interprétables où entre

(1) Leclaire - Les éléments en jeu dans une Psychanalyse - Cahiers pour l'Analyse n° 5.

en jeu une sorte "d'élaboration secondaire" au niveau du vocabulaire dont dispose ou plutôt dont manque le sujet. Y a-t-il néanmoins à partir des différentes "verbalisations" du fantasme de fustigation (suivant ses "phases") un terrain sur lequel on pourrait bâtir une grammaire générale du fantasme ?

Nous ne le croyons pas, mais nous allons tenter de voir tout ce qu'on peut tirer en ce sens, au moins pour déterminer dans quelle mesure on fait dire à Freud à partir de ce texte des choses qu'il n'y dit point.

Dans la phase C d'abord, la forme syntaxique est le passif, et non un verbe à l'actif précédé d'un sujet neutre (et interchangeable), comme on a trop rapidement traduit (ou déduit). De la forme : un enfant est battu, on ne peut déduire qu'une chose : l'absence du sujet de l'action, alors que l'objet est spécifié : l'enfant. On peut encore supposer que le batteur sera le père, en tirant ce mot de la définition sémantique de l'enfant comme être engendré et en autonomisant les mots du fantasme comme un langage sans parole, dont il faut tout tirer.

C'est ce que ne fait pas Freud qui se permet de forger une fiction linguistique pour donner un support verbal à la réalité du processus de déplacement qu'il a constaté dans le passage de la phase A à la phase C. Il écrit en effet : "Il semble que dans la phrase : "Mon père bat l'enfant, il n'aime que moi", tout se passe comme si l'accent avait été reporté en arrière sur la première partie, la seconde ayant subi le refoulement" (p. 190).

Or cette habile présentation vise, si l'on se réfère au contexte, à montrer surtout comment le fantasme de la phase C est sadique dans sa forme et masochiste pour la satisfaction qui en dérive, mais non point à élucider quelque sédimentation verbale. Au contraire, le passage de la phase A à la phase B, décrit de façon plus génétique, offre quelque prise aux spéculations linguistiques. Cette phase B qui est essentiellement masochiste, est d'ailleurs reconstruite dans l'analyse, mais Freud souligne à son propos le passage de l'actif au passif ; c'est lui en effet qui inclut la deuxième séquence de cette nouvelle verbalisation dans des parenthèses : "Mon père me bat, (je suis battu par mon père)" ; et le refoulement travaillant plus spécialement sur cette dernière séquence, donnera le monolithique : "un enfant est battu".

Or si ce matériel permet de dire des choses intéressantes sur la fonction du passif dans la langue, il apporte peu de chose à l'investigation portant sur le fantasme lui-même ; celle-ci serait peut-être avancée, si, par exemple, le masculin ou le féminin (du

sujet ou du complément) étaient exprimés de quelque façon sur le morphème du verbe battre, mais ce n'est pas le cas, et la permutation la plus complexe, celle qui dans le cas du garçon fait passer de : "je suis aimé par mon père", à : "je suis battu par ma mère", ne peut en aucune façon, à notre connaissance, être formalisée à l'aide d'un schéma linguistique.

Mais surtout rien ne permet de dire qu'il y ait quelque rapport à établir entre le sujet, ou plutôt l'auteur du fantasme et le sujet grammatical de sa verbalisation (toujours l'enfant comme sujet passif), (entre le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé), car dans les permutations mises à jour, il ne s'agit ni de transformation métonymique par "contiguïté", ni de transformation métaphorique par "similarité", ce qui nous a fait justement employer le terme de permutation plus neutre par rapport aux connotations linguistiques. Et pour clore le débat sans le fermer, pourquoi ne pas rappeler, ce qui nous ramènerait au texte, que Freud ne travaille pas, ici du moins, sur des "signifiants" linguistiques, mais sur des "représentations" ?



IV

Les trois voies suivies jusqu'ici : Place d'"un enfant est battu", dans une typologie du fantasme-Statut de réalité du fantasme-Possibilité d'en construire une grammaire-, tout en montrant l'originalité et l'importance du texte dans l'oeuvre de Freud, nous ont surtout permis, en une réflexion critique de pointer ce que l'on peut et ce que l'on ne peut pas faire dire à cet auteur, uniquement par souci de bonne politique, afin de souligner la différence qu'implique chacune de ses reprises.

Nous voudrions nous engager maintenant dans une voie plus positive où il nous faudra peut-être davantage suivre Freud que reprendre son texte en fonction de ce qu'est devenue la théorie, après lui. Son regard est en effet des plus neufs quand il déroule ce qu'il n'est pas abusif d'appeler une archéologie du fantasme ; il écrit dès le début du texte : "Une application systématique de l'analyse montre que ces fantasmes de fustigation ont un développement historique qui est rien moins que simple, et au cours duquel ils sont modifiés à bien des égards plus d'une fois - tant dans leur rapport avec le sujet que dans leur objet, leur contenu et leur signification". (p. 184).

Par "contenu", je crois qu'il faut entendre dans cette phrase la manifestation clinique dont le fantasme n'est qu'un symptôme ; par

"objet", la personne ou plutôt le sexe du sujet battu dans le fantasme ; par "signification", la connexion établie par le sujet entre battre et aimer ou haïr. Du moins ces traductions me permettront-elles d'organiser ma lecture suivant différents parcours qui finiront par dessiner un réseau où le terme d'archéologie trouvera sa place et sa fonction.

A. Le "contenu" du fantasme : au seuil de "l'archéologie".

Le contenu est ce que le fantasme de fustigation présente de plus concret ou de plus apparent ; dans ce passage d'une importance théorique non négligeable Freud emploie à son propos le terme de cicatrice : "Ce qui reste du Complexe d'Oedipe dans l'inconscient représente la disposition à la névrose ultérieure de l'adulte, le fantasme de fustigation, ainsi que d'autres fixations perverses analogues, ne seraient alors eux aussi que des résidus du complexe oedipien, pour ainsi dire des cicatrices que laisse après lui le complexe révolu ..." (p. 193).

Partons donc de cette définition du fantasme comme "cicatrice" de l'oedipe, tout en notant que Freud l'assimile tout de suite à une fixation perverse, car son but explicite, ne l'oublions pas, est de déterminer l'étiologie des perversions. Or si nous opérons ce décentrement qui met le fantasme au point focal et laisse la perversion dans le flou de la marge, il apparaît que ce terme de cicatrice prend un sens moins métaphorique : Sous les cicatrices de l'Oedipe, il y aura la cicatrice de la castration. Et on peut alors relire le texte et constater que le fantasme de fustigation ne s'origine pas, comme la citation précédente pouvait le laisser prévoir, dans la haine pour la mère ou l'affection surcompensatoire à son égard, mais dans la haine pour ceux avec lesquels il faut partager l'affection du père.

Allons plus loin : Si l'on n'avait que la perversion et son rapport au complexe d'Oedipe comme échelle de référence, l'on devrait logiquement s'attendre à rencontrer la situation contraire chez le petit garçon (haine pour ceux avec lesquels il faut partager l'affection de la mère). Or il n'en est rien ; et ce n'est peut-être pas un hasard si Freud n'arrive pas à retrouver chez le garçon une phase A équivalente à celle des filles. C'est d'ailleurs uniquement par souci de clarté qu'il ne parle au début que du fantasme féminin qui présente la forme classique ; car, après un développement déjà assez long, il est obligé de constater qu'il n'y a point correspondance, et, tout en pointant le lieu qui pose le fantasme dans son unité de "contenu" ("dans les deux cas, le fantasme de fustigation a son origine dans un attachement incestueux au père" - en italique dans le texte de Freud) il découvre ce point d'où le fantasme névrotique se distingue du fantasme pervers : "Dans le cas de la fille, le fantasme inconscient masochiste

part de l'attitude oedipienne normale ; dans celui du garçon, il provient d'une attitude inverse, dans laquelle le père est pris pour objet d'amour". (p. 199).

Le fantasme a donc suivant le sexe de son auteur un "contenu" différent, c'est-à-dire, qu'il suppose un trouble de structure différente. Mais à ce niveau, il n'y a de "modification" qu'horizontale, et il est encore difficile de parler de "développement historique" du fantasme. C'est que ce premier parcours nous permet seulement de voir que le fantasme de fustigation a pour socle le "fantasme fondamental" de castration, ou que la "cicatrice" d'être battu s'origine dans la structure posée par la différence des sexes.

Au niveau du "contenu", nous sommes donc au seuil de "l'archéologie" ; nous avons dégagé cette nappe sous-jacente qui va maintenant nous permettre d'en retracer les arêtes.

B. "L'objet" du fantasme : de la doxologie à l'archéologie

Nous avons dit que par objet nous entendrions la qualité de la personne battue dans le fantasme. Or son auteur a là-dessus des opinions qui forment un champ où l'analyse décrit des pleins et des vides, permet de constater des continuités et des coupures. C'est justement en ébranlant cette doxologie du sujet que l'on accède à l'archéologie qui permet de penser les coupures en une succession de phases. C'est très exactement ce que fait Freud à travers ce texte.

Il laisse d'abord son patient remplir le champ qu'il a isolé. Il écoute en quoi consiste le fantasme qu'il a pointé, note qu'il est confessé avec beaucoup de réticence, qu'il a au départ une formulation monolithique et qu'il est impossible de savoir qui est battu et surtout si c'est le sujet ou quelqu'un d'autre. Mais ce sujet confesse que c'est à lui que revient la responsabilité des substitutions dans la rêverie diurne, ainsi que la reproduction de ce même fantasme depuis une époque à déterminer. Dès lors cette époque pourra être située comme la phase terminale à partir de laquelle les substitutions doivent être repérées et analysées suivant une combinatoire fixe. Ce sont en effet toujours des substituts du père (ou de la mère chez le garçon) qui sont les batteurs, et un nombre indéfini de garçons qui sont battus (chez les filles). Freud remarque aussi que dans les fantasmes les plus raffinés, il s'agit seulement d'une humiliation ou d'une punition.

Tout cela qui est indispensable nous laisse au niveau de la doxologie. C'est alors que Freud constate que le "contenu" diffère suivant le sexe de l'auteur du fantasme. Et nous avons vu comment

on peut le rapporter à un socle archéologique : le complexe de castration. Mais surtout il se trouve que l'analyse, poussée le plus loin possible, met à jour des coupures : les personnages du drame changent de sexe. Chaque coupure permet de distinguer deux phases : nous sommes passés au niveau de l'archéologie.

Le socle en était constitué par la structure impliquée par la différence des sexes. Or ne voilà-t-il pas que l'enfant, le père et la mère, seuls acteurs du scénario, se mettent à changer de sexe, comme si au niveau du fantasme ils n'étaient pas des objets séparés de l'ordre signifiant, mais des signifiants premiers encore non clivés.

Voyons ce qu'il en est. Freud remarque que le fantasme peut chez les femmes être reconstruit dans l'analyse suivant une forme qui montre la fille battue par son père, alors que dans la phase C, jugée maintenant postérieure, ce sont toujours des garçons qui sont battus. Il n'y a donc plus seulement substitution de personne, mais changement de sexe : il y a une coupure, et nous pouvons poser une phase B, antérieure.

Mais il faut maintenant expliquer le passage de B en C, retrouver la nécessité de cette permutation. Freud rejette aussi bien l'interprétation par la rivalité des sexes que celle mettant en rapport la coupure entre B et C avec celle entre A et B ; il faudrait alors supposer que l'enfant jaloux par sa soeur et battu par le père était de sexe masculin et considérer la phase C comme un retour du refoulé de la phase A. Freud s'en tient à l'explication classique de Van Ophuysen et préfère retrouver ici une manifestation typique du "complexe de virilité" : "En se détournant de l'amour incestueux pour le père, conçu sur le mode génital les fillettes abandonnent facilement leur féminité". (p. 199).

La permutation dans le cas des filles arrive donc à faire que le batteur et le battu soient de même sexe. Or chez le garçon nous savons que c'est ce qui a lieu dans la phase B qui est ici la phase initiale et qu'il s'agit évidemment de refouler : Dans la phase C le batteur et le battu seront donc de sexe différent. Ce n'est plus le père, mais la mère qui bat l'enfant. Et c'est en restant au plus près de l'état de chose décrit que Freud peut écrire : "Dans le cas de la fille, ce qui était à l'origine une situation masochiste passive est transformé aux fins du refoulement en une situation sadique dont le caractère sexuel est presque effacé. Dans le cas du garçon, la situation demeure masochiste et montre une plus grande ressemblance avec le fantasme originel avec sa signification génitale, puisqu'il y a une différence de sexe entre la personne du batteur et celle du battu". (p. 199).

Le fantasme a donc bel et bien un destin archéologique - et non seulement historique - puisque nous avons affaire à un mixte temporel-intemporel où le rapport à l'origine n'est point pensé en terme de cause à effet, mais en terme de ressemblance et différence (1).

Mais de plus le recours à "l'objet" nous permet de mieux voir la distinction à faire entre fantasme névrotique et fantasme pervers. Il n'est pas inutile de noter à ce propos l'étonnement de Freud devant ce fait que la phase B soit restée consciente chez un de ses patients. Le pervers en effet ne refoule pas son fantasme, mais se met en demeure de confondre l'objet avec la signification qu'il a prise, puis de jouer de cette confusion. Dans le fantasme d'être battu par exemple, l'attitude du garçon est nettement homosexuelle et féminine ; or la phase C a ceci d'étrange que le garçon garde une attitude féminine, sans faire de choix objectal homosexuel, puisque la personne qui bat est la mère ou un de ses substituts. En fait, poussant plus loin l'analyse, Freud écrit : "Le garçon sent à la manière d'une femme dans ses fantasmes conscients et dote les fustigeuses de qualités et d'attributs virils" (p. 199).

(1) Dans "Pulsions et destins de pulsions", on peut lire en clair comment Freud tente de comprendre la possibilité de la coexistence malgré et à travers le découpage en phases ; et il est intéressant pour justifier l'emploi de ce modèle emprunté ailleurs de remarquer que vient tout naturellement sous sa plume l'image d'éruptions de laves se succédant, bien différente à la vérité et plus dynamique que celle d'une sédimentation de couches. Nous traduisons au plus près et c'est nous qui soulignons.

"Pour les deux exemples de pulsion considérés ici, vaut la remarque suivante : La transformation pulsionnelle par renversement de l'activité en passivité ou retournement contre la personne propre, ne s'effectue jamais sur la totalité de la motion pulsionnelle. La direction pulsionnelle et plus ancienne subsiste dans une certaine mesure à côté de la direction passive plus jeune, même si le processus de transformation de la pulsion a été très étendu. Le seul énoncé correct sur la pulsion scopophilique se formulerait obligatoirement ainsi : Toutes les étapes du développement de la pulsion, l'étape préliminaire auto-érotique comme la configuration finale sous sa forme active et passive, subsistent côte à côte ; et cette affirmation devient évidente si l'on prend, au lieu des actes où mènent les pulsions, le mécanisme de leur satisfaction, comme fondement de son jugement. Peut-être est-on d'ailleurs justifié à concevoir et exposer les choses d'une autre manière. On peut se figurer la vie de chaque pulsion comme décomposable en poussées isolées, temporellement séparées et, à l'intérieur de l'unité de temps (celle qui vous plaira) semblables, qui entre elles ont à peu près le même rapport que des éruptions successives de lave. On peut alors se représenter à peu près que la première et originaire éruption pulsionnelle se poursuit inchangée et ne connaît absolument aucun développement. Une prochaine poussée est soumise dès le début à un changement, quelque chose comme le retournement en passivité, et vient alors avec ce nouveau caractère s'ajouter à la précédente, et ainsi de suite... Si l'on embrasse alors d'un regard la motion pulsionnelle depuis son début, jusqu'à un certain point de halte, alors la succession de poussées décrite donne nécessairement le tableau (bild et non tafel) d'un développement déterminé de la pulsion...S.E. t. XIV, p. 130-131.

Le fantasme du pervers est donc aussi nettement structuré que le fantasme du névrosé, mais il laisse plus de jeu dans les permutations dans la mesure où l'objet est complètement coiffé par la signification, devenant, pour ainsi dire, un signifiant à la disposition du sujet.

C. La "signification" du fantasme : le "sujet" dans l'archéologie.

Le moment est venu d'amorcer notre troisième parcours dans le texte qui aura cette fois-ci pour point de référence la signification, c'est-à-dire la connection établie par le sujet entre battre et aimer ou haïr.

Il faut en effet un sujet au fantasme, ou plutôt le fantasme permet de voir quelle fonction est assignée au sujet que nous sommes maintenant en mesure de situer.

Si l'on prend les choses à leur niveau le plus humble, il importe de remarquer que le porteur du fantasme ne peut jamais se poser par rapport à celui-ci comme le sujet de la perception par rapport à l'objet perçu, dans la mesure où ce n'est pas sans plaisir que ce fantasme est entretenu, caressé et reproduit. D'ailleurs il accompagne tout particulièrement des scènes auto-érotiques masturbatoires, "d'abord provoquées volontairement, dit Freud, ensuite malgré les efforts du patient et avec les caractéristiques d'une obsession". Dans le même sens, le spectacle de scènes réelles d'enfants battus provoque chez le sujet qui en a été le témoin, "un sentiment d'excitation qui était, souligne Freud, de caractère ambivalent, et dans lequel l'angoisse avait la plus large part". Plus nettement encore, ce sujet, bien que totalement absent de la phase C des filles, est quand même bien obligé de reconnaître qu'il est sans doute "en train de regarder la scène".

Tous ces faits sont des indices de la facture inconsciente du fantasme, inclus dans l'ordre signifiant qui exclut le sujet, pour peu qu'il soit investi par le désir. Aussi n'est-ce point un hasard, quand on remonte à ce qu'a pu être le premier état du fantasme, si le sujet est absent de la phase A (comme de la phase C). Freud remarque en effet : "l'enfant battu n'est jamais la patiente", et plus loin : "ce n'est jamais la malade qui bat l'enfant dans le fantasme". Or c'est bien sur cette double absence (le sujet n'étant ni le batteur ni le battu) que se bâtit le fantasme et la connection signifiante à ce niveau entre battre et haïr. C'est l'absence obligée du sujet qui ne peut se substituer à l'objet de son désir (ici le père), qui est significative, qui crée la signification.

Mais cette position d'absence finit par engendrer un sentiment de culpabilité qui met le sujet de la partie, qui l'inclut à une place aussi nécessaire dans la chaîne signifiante qu'il a formée et qu'il supporte. Or cela ne va pas au niveau de la signification sans une modification notable. Si le sujet est présent dans la phase B, c'est comme enfant battu. Il y a donc passage de l'activité à la passivité, mais surtout le sujet a régressé dans l'inconscient d'une position génitale à une position sadique-anale.

C'est ce qu'exprime Freud dans ce langage de la surdétermination qui n'est autre en fait que le langage de la co-présence dans une même disposition archéologique où être battu soi-même continue de signifier être aimé ; mais retournons au texte : "Mon père m'aime" était compris dans le sens génital ; la régression en fait : "Mon père me bat (je suis battu par mon père)". Ce fait d'être battu constitue maintenant une rencontre de la conscience de culpabilité et de l'érotisme. Ce n'est pas seulement une punition pour le rapport génital interdit, mais aussi une compensation régressive de ce rapport ; et c'est de cette dernière source que dérive l'excitation libidinale qui à partir de ce moment est attachée au fantasme et qui se manifeste dans des actes masturbatoires". (p. 139).

Si l'on reste au plus près du texte, on voit en outre que le phénomène diachronique de la régression est mis en rapport avec la synchronie du signifiant où le rapport reste le même entre le père et l'enfant malgré la permutation des termes, malgré l'absence puis la présence du sujet dans la séquence du fantasme.

Mais en tous les cas, la coupure entre A et B qui est l'oeuvre de la Régression amène des changements notables, au niveau de la signification, puisque l'on passe nettement du registre génital au registre anal qui se spécifie ici en masochisme, alors que la coupure entre B et C qui est l'oeuvre du Refoulement amène les changements que nous avons vus, au niveau de l'objet, mais renoue, pour ce qui est de la signification, avec la phase A.

En effet nous avons vu comment Freud forgeait ce que nous avons appelé alors (Cf. p. 7) une "fiction linguistique" exprimant la phase A ("Mon père bat l'enfant, il n'aime que moi"), sur laquelle il faisait porter le refoulement qui par un mécanisme de déplacement ne laissait subsister que la première partie de la séquence (Mon père bat l'enfant). Cependant le tableau archéologique est maintenant à deux entrées, et, pour renouer avec A, le fantasme doit composer avec B. "Mon père bat l'enfant", devient ainsi : "Un enfant est battu", la forme passive exprimant ce passage par B, aussi bien que le retour en A. Freud, lui, décrit ce processus en termes énergétiques : "Son importance (au fantasme) réside en ce fait qu'il est chargé de l'investis-

sement libidinal de la partie refoulée (phase B), et en même temps de la conscience de culpabilité qu'implique le contenu (phase A)".

Pour nous, il reviendrait au même de dire qu'il s'agit d'un schéma archéologique où des processus diachroniques (Régression) et synchronique (Refoulement) composent en une même disposition d'ensemble dont les phases se suivent et s'enclenchent sans se remplacer et s'occultent. La force qui entraîne les coupures est bien le désir, mais ces coupures ont lieu suivant les pointillés que dessinent la structure de base et la combinatoire de ses termes.

Le fantasme n'est donc plus seulement mixte dans sa composition ("ingrédient imaginaire" et "liant structural"), mais déjà, au niveau structural, dans la teneur de ses phases dont les significations sont opposées. Freud pointe cela nettement lorsqu'il remarque que "la deuxième phase continue d'opérer à travers la phase qui prend sa place", laquelle "... fait naître des activités de l'imagination qui d'une part développent le fantasme le long de la même voie et d'autre part le neutralisent à travers la compensation". (p. 195).

Il nous reste à insister, comme fait Freud, sur l'importance de la phase B qui amène une transformation dans l'inconscient même, et interpréter cela en fonction du fait que le sujet, absent de la phase A comme de la phase C, s'introduit dans la chaîne signifiante par la séquence du fantasme où il est enfant battu. Et c'est cette présence du sujet en B qui fait prendre au fantasme la signification inverse.

Si maintenant nous déployions en quelque figure évolutive cette histoire du sujet dans le fantasme, nous serions amenés à constater la périodicité binaire de son rythme d'apparition, si bien qu'on pourrait supposer une phase D où le sujet serait obligatoirement présent et qui prendrait au niveau de la signification le contre-pied de la phase C, tout en renouant avec la phase B. Sans trop nous aventurer, nous pourrions par exemple retrouver le sujet dans le fantasme en tant, cette fois-ci, que batteur, et il faudrait supposer que battre son enfant serait inconsciemment ressenti comme une douleur, et ceci s'expliquerait par le fait que, l'enfant étant considéré comme une oeuvre vive et pour tout dire comme un substitut du phallus, le battre serait le haïr.

Et c'est Freud lui-même qui dans un retour sur la phase A des filles, restée jusque-là mystérieuse, nous suggère six ans plus tard dans "Quelques conséquences psychologiques de la distinction anatomique des sexes" (1925), l'interprétation que nous avons ici déduite. Il vient de considérer que la jalousie "joue un plus grand rôle dans la vie mentale de la femme", car elle représente un substitut par déplacement de l'envie du pénis ; et il écrit : "Au temps où je

n'avais pas encore pris connaissance de cette source de jalousie et où j'étudiais le fantasme : "Un enfant est battu" qui est si courant chez les filles, je construisis une première phase où le fantasme avait pour signification qu'un autre enfant, un rival dont le sujet était jaloux, avait à être battu. Ce fantasme semble être un reste de la période phallique des filles. La particulière rigidité qui me frappa tellement dans la monotone formule "Un enfant est battu" peut être probablement interprétée en un sens précis. L'enfant qui est battu ou caressé pourrait finalement n'être rien de plus ou de moins que le clitoris lui-même, si bien qu'à son niveau le plus bas cette affirmation contiendrait la confession d'une masturbation, qui est resté attaché au contenu de la formule ultérieurement, depuis le début de son entrée dans la phase phallique". (S. E. t. XIX - p. 254).

Par le biais de cette interprétation la phase D ne serait donc qu'une répétition après coup de la phase A, par laquelle le cercle du fantasme se boucle autour de ce noeud de la castration qui en est le centre.

Nous avons donc à partir du fantasme de fustigation reconnu la place assignée au sujet dans l'ordre signifiant. Or notre préoccupation initiale était de situer le sujet dans l'archéologie ; et celle-ci en tant que système d'interprétation totalisant n'est pas purement et simplement assimilable à la chaîne signifiante dont tout ce que l'on peut dire, c'est qu'elle est intrinsèquement liée au sujet.

Or le sujet a aussi pour fonction d'être porteur de la barre du refoulement, et il est dans son évanescence quasiment accroché à la permanence irréductible de cette barre. De plus, nous savons que c'est dans la barre du sujet que le fantasme vient prendre place, cette barre étant comme la plaque sensible où l'inconscient, structuré comme un langage, communique avec l'ordre signifiant qui est le langage proprement dit. On peut donc assumer que les diverses phases dont le sujet est absent ou présent, se rapportent à une même archéologie où, bien que s'excluant l'une l'autre dans le conscient, elles continuent à agir l'une à travers l'autre de la façon que nous avons décrite.

*
* *
*

V

Or, il faut l'avouer, ce texte de Freud concerne le refoulement autant que le fantasme, pour des raisons qu'il nous reste à élucider.

Freud dans ses descriptions du fantasme remarque, ou admet implicitement, que le refoulement entraîne une régression, ou du moins que ces deux processus sont liés. Ce fait m'apparaît comme le postulat permettant au fantasme de s'organiser et de se structurer suivant une archéologie, telle que nous sommes arrivés, après Freud, à en reconstituer les coupures, puis les phases.

Il faut dire cependant que ce postulat est caché et que ce dernier passage que nous allons citer longuement met davantage l'accent sur la différence entre les deux processus que sur leur liaison. Mais beaucoup d'autres indices laissent supposer qu'il y a un refoulement originaire du fantasme qui est générateur de la phase A et qui, étant antérieur à la régression, en constitue finalement le principal moteur. Je cite donc ce texte particulièrement remarquable : "Nous sommes pleinement justifiés à supposer que le refoulement n'affecte le fantasme inconscient originaire d'aucun grand changement. Tout ce qui est refoulé de la conscience ou remplacé en elle par quelque chose d'autre, reste intact et virtuellement opérant dans l'inconscient. L'effet de la régression à un stade antérieur de l'organisation sexuelle est tout différent. A son propos nous sommes amenés à croire que l'état des choses change dans l'inconscient aussi bien. Ainsi chez les deux sexes, le fantasme masochiste d'être battu par le père - bien qu'il n'en soit pas de même du fantasme passif d'être aimé de lui - continue à vivre dans l'inconscient, même après avoir été refoulé". (p. 199).

Mais le refoulement originaire, en tant que barre du sujet constitutive de toute archéologie, est la condition de cette différence seconde entre un processus diachronique qui arrive à changer les choses dans l'inconscient intemporel lui-même, et le processus synchrone, garant de la différence et de la répétition, qu'est le refoulement proprement dit.

En tous les cas si le fantasme est rendu possible en son socle archéologique, comme "cicatrice de l'Oedipe", c'est bien à cause du refoulement. Et ce n'est point un hasard si Freud, à plusieurs reprises dans ce texte et explicitement pour finir, s'interroge sur son origine.

Il discute à cet effet les théories de Fliess (qu'il laisse dans l'anonymat) et d'Adler sur ce point ; elles ont en commun, dit-il, "une sexualisation du processus de refoulement". Or la théorie de Fliess qui fait du refoulé inconscient ce qu'il y a en tout homme de contraire à son sexe, ne tient pas du seul fait de l'existence du fantasme de fustigation chez la fille, puisque la phase A en est tout à fait féminine (être aimée du père).

Quant à la théorie d'Adler qui fait de la protestation virile, c'est-à-dire du besoin de s'écarter de la ligne féminine, la raison en tous les cas du refoulement, elle rend mieux compte des faits, puisque le fantasme de fustigation, aussi bien chez les filles que chez

les garçons, correspond à une attitude féminine. Mais alors, fait remarquer Freud : " . . . si la protestation virile réussit à expliquer de manière satisfaisante le refoulement des fantasmes passifs, ultérieurement masochistes, elle devient par là même inutilisable pour les fantasmes actifs". (p. 203).

Ces deux théories sont présentées comme contre-épreuve de la théorie que Freud propose, laquelle va nous permettre de renouer avec la problématique dont nous étions partis, touchant le fantasme comme lié à l'histoire d'un corps et donc attaché à la structure d'une névrose individuelle.

En effet le corps, bien qu'on ne puisse l'appréhender qu'en ses parties signifiantes, est bien cette entité qui supporte en se développant la temporalisation du sujet, en tant qu'impliqué par le refoulement. Et l'on pourrait donc assumer que le corps constitue en quelque sorte une instance refoulante qui barre le sujet évanescant. On peut en tous les cas interpréter en ce sens ce passage que nous citons pour finir : "La théorie psychanalytique (une théorie basée sur l'observation) soutient fermement l'hypothèse selon laquelle les forces motrices du refoulement ne doivent pas être sexualisées. L'héritage archaïque de l'homme forme le noyau de l'âme inconsciente, et toute partie de cet héritage qui doit être abandonnée en avançant vers les phases suivantes du développement, parce qu'elle est nuisible pour, et incompatible avec, ce qui est nouveau, tombe en victime au processus de refoulement". (p. 204).

Serait-ce beaucoup s'avancer, en affirmant que le corps qui fait naître l'homme prématurément, constitue cet "héritage archaïque" et entraîne provoque et subit le refoulement, devenant à proprement parler le fantasme de tous les fantasmes, formant ce champ clos où se déroule la "mise en scène du désir" (1).

Dès lors le problème est de savoir si cette archéologie que nous avons mise à jour, interprète un domaine ou fournit un modèle ; car, si c'est sur la structure posée par la castration que le fantasme d'être battu vient se greffer, ce n'est évidemment pas la différence des sexes qui fait d'elle-même le fantasme. Or on peut se le demander, un autre fantasme ne pourrait-il se former, avec une verbalisation différente, sur le sol de cette même structure, à partir de ce même socle archéologique, mais en fonction de l'histoire individuelle d'un corps particulier ? Il ne semble pas que le décentrement des perspectives dans la lecture laisse en blanc quelque espace d'attente permettant de répondre à cette question précise.

(1) Laplanche et Pontalis Op. Cit.

JEAN REBOUL

SARRASINE

ou

LA CASTRATION PERSONNIFIEE

Qu'on cherche mon page Honoré,
Qu'on le mette en quatre quartiers
Commère, il faut chauffer le lit ;
N'entends-tu pas sonner minuit ?

Chanson anonyme.

"Mais une heure stérile a sonné : le cheval
Et le boeuf ont bridé leurs ardeurs, et personne
N'osera plus dresser son orgueil génital
Dans les bosquets où grouille une enfance bouffonne"

A. RIMBAUD ("Les Stupra").

En novembre 1830, un an après la mort de son père, Balzac, qui a 31 ans, écrit la 3ème nouvelle du tome II des "Scènes de la vie parisienne", "Sarrasine" (1) - une trentaine de feuillets glissés comme un signet (ou un signal) entre les mastodontes de la "Comédie humaine". (Rien de plus "réduit", dans l'oeuvre - même "La femme abandonnée", qui ravissait Marcel Proust). Le récit est rédigé en première personne, ce qui en souligne le ton personnel et confidentiel. Il comporte un prologue, un récit et un épilogue. Son caractère onirique frapperait le moins averti ; il ne tient que peu aux prestiges, cependant très perceptibles, du roman noir qui satura l'époque et qui, paradoxalement, amor-

(1) Comédie Humaine (Pléiade VI, 79-111)

Trois lignes de Georges BATAILLE, disparu sans avoir trouvé le temps d'y aller voir de plus près, nous mirent sur la voie de "Sarrasine". A sa chère mémoire, nous faisons hommage de cette petite étude qui est loin d'épuiser notre dette.

tissent ici l'angoisse sous leur poncif exténué ; bien davantage à la permanente érosion du contenu explicite par le contenu latent d'où l'amour et la mort, échangeant leurs insignes et leurs pouvoirs, n'émergent l'un de l'autre disjoints que pour se résorber aussitôt dans l'énigme qui les noue.

Le narrateur se trouve, accompagné d'une dame, au bal des Lanty, de riches banquiers dont Paris ne sait rien, sinon leur fabuleuse richesse. Il est minuit, comme aux premiers accords d'"Igitur" ("le minuit où doivent être jetés les dés"). Le narrateur s'efforce de nous communiquer le sentiment de dissociation qu'il éprouve, qui est le thème de la nouvelle et qui ne sera éclairci que par le dévoilement progressif de la situation. "Assis dans l'embrasement d'une fenêtre et caché sous les plis onduleux d'un rideau de moire, je pouvais contempler à mon aise le jardin de l'hôtel où je passais la soirée. Les arbres imparfaitement couverts de neige se détachaient faiblement du fond grisâtre que formait un ciel nuageux, à peine blanchi par la lune. Vus au sein de cette atmosphère fantastique, ils ressemblaient vaguement à des spectres mal enveloppés de leurs linceuls, image gigantesque de la fameuse danse des morts".

Partagé entre ce paysage d'arbres spectraux derrière la vitre, éclairés dans la neige par la lune et la tiède splendeur des salons où il se retrouve en se retournant, le conteur n'hésite point à se situer là comme entre la vie et la mort ; et la banalité de l'antithèse romantique se réactive dans le prosaïsme d'une sensation physique qui sectionne en son corps notre dandy, après ce morcellement d'âme : "Du pied gauche je marquais la mesure, et je croyais avoir l'autre dans un cercueil. Ma jambe était en effet glacée par un de ces vents coulis qui vous gèlent une moitié du corps tandis que l'autre éprouve la chaleur moite des salons, accident assez fréquent au bal".

Mais le thème s'enfle brusquement jusqu'à évoquer à propos de l'hôtesse, la comtesse de Lanty, l'image d'une mutilation précise : "Pour ces sortes de femmes, un homme doit savoir, comme Monsieur de Jaucourt, ne pas crier quand, en se cachant au fond d'un cabinet, la femme de chambre lui brise deux doigts dans la jointure d'une porte".

Ces préparations savamment graduées ne servent qu'à introduire sous les lambris dorés le monstre dont la description fantastique n'exigera pas moins d'une dizaine de pages. "C'était un homme" nous est-il déclaré, la suite s'évertuant à nous persuader du contraire et ne visant en cela qu'à nous égarer sur les vraies dimensions du leurre, jusqu'à ce que tombent enfin les masques.

L'être en question laisse un sillage de froid sur les épaules des danseuses qu'il frôle. C'est un vieillard, mais qui évoque à la fois le vampire, la goule et l'homme artificiel. Certains vont jusqu'à le

tenir pour Cagliostro, d'autres pour le Comte de Saint-Germain, qui passent, comme chacun sait, pour immortels. Il est le mystère insondable de cette famille de Lanty, ne se manifestant qu' "aux équinoxes et aux solstices", ce qui semble lui conférer la fatale périodicité de quelque astre maléfique, une Lune Noire du faubourg St-Germain. Assassin, banqueroutier, esprit ? Les invités s'interrogent. Ses mouvements ont la "lourdeur froide" et la "stupide indécision qui caractérise les gestes d'un paralytique". Serait-ce la statue du Commandeur, quelque Nosferatu ou notre Belphegor télévisé ? Ses yeux glauques, sans chaleur, ne peuvent se comparer qu'à de la nacre ternie. "Créature sans nom dans le langage humain, forme sans substance, être sans vie ou vie sans action", ses petites jambes sont "deux os mis en croix sur une tombe".

Ce squelette illuminé de diamants et paré de dentelles surannées, d'une coquetterie féminine et funèbre, sent le cimetière, la Jézabel et - pour tout dire - la mort. Ainsi glisse-t-il sur ses pieds débilés comme une allégorie pétrifiante mêlée à la volupté des danses, des parfums, du luxe et de l'or, jusqu'à ce que vienne l'escamoter par une porte dérobée la radieuse fille de la maison, sur laquelle, avant de disparaître, il secoue, comme un palmier ses dattes, des bijoux dont elle recueille l'un en son giron.

Le narrateur a avoué à sa compagne, bouleversée par cette vision d'Outre-tombe, qu'il connaît l'histoire de l'horrible homme des soirées et s'engage à la lui conter chez elle, le lendemain. Fin du prologue.

Or le récit qui suit semble n'avoir aucun rapport avec les événements de la veille et concerner un nouveau personnage : le sculpteur Sarrasine, dont le patronyme à désinence féminine évoque un Islam de turquerie, bien qu'il fût de sang bisontin. Nous apprenons la turbulence de ses années de collège et que, dans ses rixes d'adolescent, lorsqu'il était le plus faible, il mordait. Maudit de son père pour ses extravagances impies, il trouve asile à Paris dans l'atelier de Bouchardon, y manifeste son génie naissant et y récupère la faveur paternelle grâce à l'entremise de son maître. Ce dernier "étouffe son énergie sous des travaux continus" et réduit sa fougue par l'inflexible douceur de son autorité et de la reconnaissance filiale qu'elle éveille en lui. Le résultat en est qu'il n'a d'abord pas d'autre maîtresse que la sculpture, puis Clotilde, une fille d'Opéra qui le rend bientôt à l'amour des arts, et dont on s'étonnait, autour d'eux, qu'elle ait pu l'emporter, quelque temps, sur des statues.

Ainsi entretenu dans une "ignorance profonde sur les choses de la vie", il part pour Rome, "reine des ruines". Un soir, assis au théâtre entre deux prêtres, il s'y trouve foudroyé d'amour pour la Zambinella, prima donna qui lui arrache des cris de plaisir. Et ici

se place à nouveau une remarque très inattendue sur le corps morcelé. "Il admirait en ce moment la beauté idéale de laquelle il avait jusqu'alors cherché çà et là les perfections dans la nature, en demandant à un modèle, souvent ignoble, les rondeurs d'une jambe accomplie ; à tel autre, les contours du sein ; à celui-là ses blanches épaules ; prenant enfin le cou d'une jeune fille, et les mains de cette femme, et les genoux polis de cet enfant. La Zambinella lui montrait réunies, bien vivantes et délicates, ces exquises proportions de la nature féminine si ardemment désirées. C'était plus qu'une femme, c'était un chef-d'oeuvre".

Sarrasine avait donc jusque là vécu entre des miroirs mensongers qui ne lui offraient de lui-même et de l'objet impossible que l'image de membres épars, comme autant d'ex-votos dédiés aux ruines exquises d'un Eros désarticulé. Toutes ses oeuvres étaient des "restaurations" avortées, des tentatives de regrouper des échantillons éparpillés dans la multiplicité d'un "Fort !", "morceaux choisis" à recoller pour rejoindre le "Da !" d'une totalité humaine. Ce qui lui apparaît au bord des quinquets de l'Argentina, c'est cette chose incroyable : une femme entière. Du désir partiel et métonymique de l'objet, il bondit sur l'image spéculaire d'un être structuré et, projeté dans ce petit autre imaginaire, se constitue au même instant que l'autre peut lui apparaître enfin comme constituée.

Désormais, il a un moi pour rejoindre l'autre, et les deux viennent de naître ensemble. La Zambinella n'a rien à redouter, comme il en était de la pauvre Clotilde, de la rivalité des statues. "Être aimé d'elle ou mourir", se jure Sarrasine désirant son désir. Il ne sait pas que la minute de vérité du corps assumé lui cache le piège mortel par quoi il va retomber dans une dissociation irréversible. Mais pour l'heure sa furie amoureuse ne veut rien savoir de ces rires, sur son passage, dans les coulisses, ni des avertissements étouffés du cardinal Cicognara, protecteur de sa beauté. Cependant la Zambinella se refuse, jusqu'à le menacer d'un poignard quand il se fait trop pressant, sans se départir d'une coquetterie qui exaspère le désir du soupirant. Les propos insolites qu'elle lui tient semblent tomber dans le vide ; et pourtant, comment mieux dire sans dire ? "J'abhorre les hommes encore plus peut-être que je ne hais les femmes. Le monde est désert pour moi. Je suis une créature maudite, condamnée à comprendre le bonheur, à le sentir, à le désirer et, comme tant d'autres, forcée à le voir me fuir à toute heure. Si je disais un mot, vous me repousseriez avec horreur".

Enfin elle va à l'extrême de la limite jusqu'où elle peut aller : "Si je n'étais pas une femme ? ..."

Le sculpteur s'obstine à la méconnaître, trop fier d'écraser devant elle la tête d'un serpent qui l'a effrayée : il est dit qu'il piétinera

aussi lourdement les symboles que les sous-entendus. Jusqu'au soir où sollicitant du prince Chigi un surcroît d'information sur la Zambinella qui chante, habillée en homme, une épée au côté, il est foudroyé pour la deuxième fois en apprenant du vieux seigneur ce qu'il était seul à ignorer : "Elle ! Qui elle ? Vous moquez-vous ? D'où venez-vous ? Est-il jamais monté de femme sur les théâtres de Rome ? Et ne savez-vous pas par quelles créatures les rôles de femme sont tenus dans les états du Pape ?".

Le mot n'a pas été prononcé ; prohibé par son horreur sacrée, sur ces terres dédiées à Priape et au "Cazzo", fétiche de lui-même, il ne figurera jamais dans la nouvelle. Mais surtout, élidée dans le langage, la chose le sera jusqu'aux frontières du possible, dans la situation réelle.

Sarrasine nie la possibilité de la castration, agrippé jusqu'à la fin à cette bouée percée de la dénégation. Mais Balzac, lui, lâche sa créature, utilisant maintenant le "il" et non plus "elle" pour désigner Zambinella. La même nuit, le sculpteur enlève l'être ambigu, l'enferme dans son atelier et l'interpelle, épée en main, comme au terme d'une corrida : "Tu n'est rien. Homme ou femme, je te tuerais ! Mais ...". Il fit un geste de dégoût.

Ce qu'il dit ensuite montre la profondeur de son identification et l'angoisse liée aux fantasmes qu'elle a réactivés ; ou plutôt il n'est plus que le sujet barré obombré par le signifiant venu de l'autre, pour l'autre - et ce sont maintenant deux castrats qui s'affrontent. "Tu m'as ravalé jusqu'à toi. Aimer, être aimé, sont désormais des mots vides de sens pour moi comme pour toi. Sans cesse je penserai à cette femme imaginaire en voyant une femme réelle ... Elle signera toutes les autres femmes d'un cachet d'imperfection ! Monstre ! toi qui ne peux donner la vie à rien, tu m'as dépeuplé la terre de toutes les femmes".

Ce cachet d'imperfection, la castration réelle y rejoint le manque imaginaire du phallus maternel, dont le problème éludé ou refoulé se pose à nouveau brusquement. Tout travesti et transvesti qu'il fût, Zambinella avait à cacher (à la différence des femmes) bien plus que ce qu'il n'avait pas : ne pouvant faire qu'il ne l'eût eu et perdu, mais perdu réellement, il proclamait par là que tout le monde était exposé à le perdre, devenant ainsi être-pour-la-castration, c'est-à-dire être-pour-la-mort.

Frustré, on peut le penser d'après ce que nous savons de lui, de la castration symbolique qui crée une existence à travers le réel sans créer du réel, et par quoi le sacrifice s'engrène à la loi, la dette à la promesse et à l'échange, Sarrasine porteur d'un pénis mal assuré pour ne l'avoir pas reçu deux fois, ne peut que le remettre en question

sitôt que confronté, dans le réel, à un homme amputé chirurgicalement du sien.

Voici qu'à peine parvenu au stade du miroir, au bord de la fédération narcissique de lui-même par lui-même, à travers l'autre, il se retrouve, du fait de l'autre, en son morcellement, devant le miroir profané.

Il ne peut s'approprier, en l'excluant chez l'autre spéculaire, le génital, puisque l'autre ne l'a pas. Pour lui, il n'y a plus de femmes : rien que des hommes mutilés ; il n'y a même plus que des hommes en sursis : rien que des virilités condamnées. C'est pourquoi, bien éloigné du ricanement grinçant des "philosophes" de son temps (voir l'eunuque de "Candide" : "che sciagura d'esser'senza coglioni !"), il brandit son fer symbolique sur le chanteur et tombe au même instant sous les trois coups de stylet des trois bravi du cardinal. Castration et mort, le cycle fatal est fermé.

L'épilogue de "Sarrasine" ne fera que rouvrir en quelques lignes le cercle, pour l'édification de la belle danseuse. Oui, le monstre de chez les Lanty, le Fantômas des quadrilles, le Juif-Errant, l'abominable homme des salons, c'est la Zambinella, à qui les libéralités cardinalices ont permis d'enrichir ses arrière-neveux ; c'est la castration personnifiée. On comprend dès lors toutes les images de morcellement, de sectionnement par courants d'air, de doigts écrasés (voir "L'homme aux loups") qui cristallisaient inexplicablement autour du narrateur. Balzac efface enfin l'angoisse sous des fadaïses mondaines échangées par les interlocuteurs, et qui ne sont supportables qu'au titre de rite de sortie. "Les âmes pures ont une patrie dans le ciel", assure la marquise. Ces deux-là pourront encore jouer à l'amour.

Cette nouvelle brève, chargée comme un vout de forces d'autant plus disruptives, à l'époque, qu'elles n'étaient nullement élucidées (et d'abord pour l'auteur lui-même), n'a guère d'analogues dans la littérature française (1). Dans le "Diable amoureux" de Cazotte, Alvare commet aussi une erreur sur la personne, mais le page Biondetto, sous ces travestis, n'évolue que de la fille au dromadaire et n'est finalement que le Diable, avec qui la conduite à tenir fut codifiée de longue date par ses familiers et de Goethe à Valéry.

Cazotte et Faust ont réponse prête à sa question sinistrement naïve, celle-là même que pose à l'homme le phallus absent : "Che vuoi ?" Mais l'homme ne sait justement pas ce qu'il veut et la question ne peut que rester question de la question, celle du manque, de l'objet impossible, perdu, aux substituts éternellement inadéquats.

(1) Par contre, le thème imaginaire du grand pénis paternel se trouve thématisé en clair et en mode fascinant dans les "Remembrances du vieillard idiot", signées François Coppée par A. Rimbaud dans son "Album Zutique", pendant la Commune. (Plefade p. 116).