

la nouvelle
critique

POESIE :
LAUTREAMONT

.....

la nouvelle
critique

MUSIQUE :
SCHOENBERG

.....

la nouvelle
critique

9 JURISTES :
L'AVENIR DE
LA JUSTICE

.....



revue du marxisme militant

Boris Taslitzky

Léon Moussinac notre camarade,
notre ami 1

Jean Marcenac

Lautréamont et la logique de la poésie
La terreur surréaliste - A visage
inconnu, masque rassurant - L'his-
toire n'emploie pas d'extra, même
littéraires - Le romantisme est-il
une idée si vague ? - L'athéisme
de Lautréamont - La dynamite
des images - La métamorphose et
la comparaison. - L'esprit contre
lui-même - Justifier l'approche -
Vers l'autre rive - La logique de
la poésie 7

Hanns Eisler

Arnold Schoenberg 42

Vladimir Pozner

Gorki ou le présent du point de vue
de l'avenir 53

B. Brunschvicg,

Gonzalez de Gaspard,

Ch. Lederman, G. Maurice,

Y. Netter, Bâtonnier Thorp,

N. Watin, R. Weyl,

Cl Willard

L'avenir de la justice 65

Claude Prévost

Le roman réaliste ouest-allemand 98

Elvis Romero

Trois poèmes 118

Charles Dobzynski,

Michel Apel-Muller

« L'Opéra de l'espace » 122

Jean Milhau

« Le Chant du Monde », chant pour tous 133

ACTUALITÉS

Cinéma : *Regards sur le rocambolesque,*
par Jean-Marc Aucuy 136

Théâtre : *« Le Tartuffe » avec le*
Théâtre de la Cité de Villeurbanne,
par Jacqueline Autrusseau 144

Livres : *« Le Meilleur des mondes »*
ou la peur de l'avenir, par Maurice
Goldring 147

Beaux-Arts : *Peinture et politique, par*
Patrice Hugues 152

Léon Moussinac notre camarade, notre ami

A l'heure où nous atteignit cruellement la nouvelle de la mort de Léon Moussinac, le sommaire du présent numéro était « bouclé » et déjà à l'impression. Lorsqu'il parviendra à nos lecteurs, d'autres que nous, auront dit ailleurs ce que fut la vie, l'œuvre, le combat de notre camarade. Le Parti tout entier lui aura rendu l'hommage ultime des communistes français; sa dépouille reposera auprès du carré des fusillés, face au Mur des Communards, dans le cimetière du Père-Lachaise.

La Nouvelle Critique publiera des textes de Léon Moussinac, des études consacrées à son œuvre. Elle poursuivra ainsi une longue fréquentation, une collaboration qui, au cours des ans, depuis sa fondation, fut fidèle.

Si le devoir de saluer la haute figure de notre camarade disparu, échoit aujourd'hui à l'un des membres du comité de rédaction, il ne doit cet honneur qu'au bénéfice de l'ancienneté, témoin qu'il fut, dans cette maison, de l'affection constante, de la fraternité de combat, sans faille, qui unissait à ce grand aîné, ces fils que nous lui étions. Il incarnait à nos yeux, aux heures difficiles, la fermeté des certitudes qu'il exprimait avec un courage tranquille qui tempérait les impatiences, détruisait les excès de langage et de pensée. Nous nous sommes longuement appuyés sur lui sans nous rendre très bien compte de la force qu'il lui fallut parfois dépenser pour nous soutenir.

Je ne saurai parler de Léon Moussinac mort qu'avec le respect filial que je lui portais vivant, mais sur un ton personnel dont je prie que l'on veuille m'excuser, pour apporter ici quelques touches à ce portrait qui va peu à peu se créer de lui et qui évoluera avec la pensée des hommes à venir, pour lesquels il s'est tant battu.

Je le connaissais depuis trente ans. Je ne le tutoyais pas avant guerre, ni ne lui parlais beaucoup, intimidé par son aspect de grand monsieur solide, toujours très correctement vêtu dans le débrayé de l'époque, sa stature de sportif, son autorité naturelle, 1

son langage qui jamais ne consentit à se plier à certaines terminologies qui ne sont souvent qu'un argot de parti. J'ai mis du temps à lui parler librement, à trouver le chemin de son cœur, parce que, s'il savait se faire aimer, il avait horreur de séduire. Il dispensait largement aux jeunes l'enseignement de son expérience, sans leur faire la leçon ni quémander habilement une part d'admiration. Il était fier sans ostentation, gentil sans bassesse, calmement fier, n'ayant nul besoin, pour assurer son autorité, de galons ni de bâton.

Jamais il ne parlait de ses œuvres avec l'acidité de ceux auxquels l'on ne rend pas assez hommage; jamais il ne laissa percer la moindre amertume, la plus petite marque d'envie envers des confrères plus glorieux. Il avait la modestie réelle des sages, l'assurance des forts, l'équilibre des justes. Si je l'ai souvent entendu se plaindre, ce ne fut que de sa santé délabrée par deux guerres, qui ne lui permettait pas de faire face à tout ce qu'il rêvait d'entreprendre, de mener à bien, lui qui fit tant de belles choses sans jamais claironner qu'il les faisait, ni dire la peine qu'elles lui coûtaient. Il ne se faisait pas un tremplin glorieux des difficultés qu'il surmontait. L'œuvre accomplie, il n'en tirait pas vanité; il ne l'offrait pas au monde comme un cadeau extraordinaire; il la donnait très simplement et n'en parlait plus. Sa grandeur fut d'une qualité rare. Solide comme un roc, il ne visait pas à éblouir, ne tricha jamais, ne déçut personne.

Les images du souvenir viennent comme elles veulent, selon un itinéraire dont j'ignore le cheminement. A la photographie parue aujourd'hui en première page de *l'Humanité*, accompagnant l'annonce de sa mort, vient brusquement se superposer le visage de Léon, tel que je le rencontraï à Meaux, en ce jour de septembre où officiellement la guerre débuta. J'étais assis à l'arrière d'un camion bourré de godillots, de capotes, de fusils et de gamelles, en route vers le centre mobilisateur, où ma compagnie de passage équipait le régiment en formation. La rue était pleine de piétons qui, dans quelques heures, allaient changer de costumes. J'aperçus alors, la veste sous le bras, le col de la chemise ouvert sur la cravate défaite, Léon essoufflé et las, marchant dans la cohue, confondu dans le flot des hommes jeunes qui avaient l'âge d'être ses fils. Je sautai à terre, indifférent au règlement, dans la pagaie qui régnait, me précipitai vers lui. C'est de ce jour que je l'ai tout normalement tutoyé : « Salut, Léon, tu es mobilisable ? — Salut, mon vieux... ».

Sa voix... ce n'était pas la tristesse, non, le dégoût plutôt, la colère, devant ce cataclysme qui entraînait dans l'histoire, du temps de la vie même de celui-là qui avait fait la « Dernière » la rage au cœur et dénoncé, dès août 1914, « l'Union sacrée ». Non, il



Bois Tassitzky
1960

Levi Moiseszina

n'était plus mobilisable, réformé de l'« Ancienne », la « Grande », la « Der des Ders ». Mais il lui incombait de faire viser je ne sais plus quel papier administratif et militaire, pour pouvoir regagner son domicile, reprendre sa vie de militant bientôt illégal, qui, quelques mois plus tard, en avril 1940, devait le conduire à la prison de la Santé, puis vers l'exode, enchaîné sur la route d'Orléans, et enfin au camp de Gurs, jeté dans le trou par ceux-là mêmes qui, loin de veiller à la marche de l'ennemi, ne surveillaient que les patriotes.

J'avais attendu à la porte de la caserne qu'il en ait terminé de ses formalités pour le saluer une fois encore. Il m'avait quitté sur une chaude poignée de main, cette main large et forte qui serrait si franchement, qu'il tendait sans regret : « Bonne chance, mon vieux ».

Son regard était teinté de tendresse par-delà ses éclats de colère. J'ai regardé sa belle chevelure si noire se perdre dans la foule des mobilisés qui s'en venait un à un devant moi leur distribuant les gamelles et les bidons, les fusils, tout le barda du soldat.

Je ne savais pas alors que ce serait si long, qu'il se passerait cinq années avant de nous revoir. Les retrouvailles se firent un soir de printemps, dans une salle de la rue Froidevaux où Léon Moussinac parlait au nom des communistes du XIV^e arrondissement. J'y retrouvai sa voix chaude, un peu traînante, son esprit clair, son style sans fioriture. Jean Marcenac et moi, le accompagnâmes jusqu'à sa porte, le tenant chacun sous un bras, soutenant ses pas lourds de fatigue d'homme à la santé détruite.

Lentement, les forces lui revinrent et il s'attela à ce travail héroïque faire renaître de cette misère qu'était devenue l'Ecole des Arts Décoratifs, une grande institution nationale. C'est ce qu'il fit en dix ans, mais il importe que ce soit su : il dut sacrifier à cette tâche une part énorme de son travail d'écrivain, conduit par la passion qui le portait vers la Renaissance nationale. Ce ne fut pas sans mal, les locaux étaient béants, l'équipement inexistant, les crédits faibles, la discipline d'enseignement nulle; il fallut tout recréer, réinventer en innovant, réparer comme en pleine mer, cette galère pourrie. Il le fit et devant cet exploit, le communiste Moussinac fut maintenu en place, dans un temps où les gouvernants renvoyaient les « fonctionnaires d'autorité » qui avaient le tort d'être nos camarades, de vouloir le rester.

De cette période de sa vie qui fut constamment créatrice et militante, Léon racontait des histoires drôles, si toutefois l'on veut considérer que sont comiques parfois la bêtise et la haine. Se refusant à attribuer à un communiste la croix de la Légion d'honneur, les gouvernants d'alors, s'interdisant de décorer le

directeur Léon Moussinac, privèrent dans le même temps les professeurs, ses subordonnés, d'une distinction qui leur était promise, mais reportée d'année en année. On se décida enfin à passer à sa boutonnière un bout de ruban rouge qui honorait l'Ordre; on put, du même pas, satisfaire les professeurs qui, tous, étaient demeurés solidaires du directeur, même ceux que mettait mal à l'aise l'ombre d'un communiste. Chaque année, le 11 novembre, Léon présidait la cérémonie au monument aux morts de l'Ecole. Il fut appelé au téléphone un jour, par le commissaire de police, qui proposait de lui prêter main forte, informé qu'il était de ce qu'un provocateur communiste comptait y prendre la parole : « C'est un journaliste de *l'Humanité*, paraît-il, Monsieur le directeur, un nommé Moussinac — Mais c'est moi-même, Monsieur le commissaire ! — Oh ! Excusez-nous, Monsieur le directeur, vous voyez comme nous sommes mal informés !... ».

Léon en riait sans cruauté, pas comme on se venge, avec pitié peut-être... Il avait le rire des hommes forts lorsqu'ils sont aussi hautement civilisés.

Poète, romancier, idéologue, esthéticien, critique d'art, Léon Moussinac était certes combattu, mais l'expression de sa pensée était si honnêtement exprimée qu'il ne fut jamais insulté. Si, une fois cependant, mais à tout prendre et rétrospectivement, ce n'était rien puisque l'insulteur se nommait Auguste Lecœur.

Celui-là avait plus d'estomac que d'esprit et mal lui en prit le jour où il crut facile d'accuser Léon Moussinac de « glisser dans l'ornière de la bourgeoisie ». Il y a longtemps de cela, des siècles, près de dix ans. Alors, nous, ceux de *La Nouvelle Critique*, relevâmes le gant, le retournâmes au visage de cet orfèvre en diverses ornières. Nous lui demandâmes de présider un débat public consacré aux questions de cinéma, à la salle des Sociétés Savantes. Léon Moussinac présent à la tribune, la salle hachait d'applaudissements les discours de nos orateurs qui transformaient la salle en apothéose-Moussinac, reprenant en leitmotiv la phrase suivante : « Comme l'écrivait Léon Moussinac en 1924, 1925, 1926, 1932, etc. ». Lecœur sut encaisser cette gifflée magistrale en présence de celui qu'il croyait écraser, mais nous informa que l'on en reparlerait. Nous en reparlâmes en effet quelques mois plus tard, Lecœur chassé de nos rangs, Léon Moussinac recevant pour son 65^e anniversaire, l'hommage éclatant du Parti pour sa fidélité, sa droiture, lors d'une cérémonie publique à la salle d'horticulture de France.

Parallèlement à son difficile et glorieux travail à l'Ecole des Arts Décoratifs, Léon Moussinac, reprenait, retouchait, enrichissait son ouvrage sur l'Histoire générale du théâtre, ce monument de science et de culture qui recouvre trente siècles de décou-

vertes scéniques dans le monde. Il écrivait une belle étude sur Francis Jourdain et, l'heure venue de la retraite, il se remit à un travail dont la pensée l'occupait depuis des années, un livre sur la vie de son ami Paul Vaillant-Couturier, dont il me disait il y a deux semaines qu'il n'en avait pas encore tout à fait trouvé le ton. Il y a un mois, il publiait un ouvrage sur Eisenstein.

De temps à autre, il faisait le tour du quartier. Pour prendre l'air, disait-il. C'était en fait prendre l'air des ateliers qu'il lui fallait. Il visitait ceux de ses anciens élèves qui étaient devenus ses amis et ceux de ses amis qui tous, par quelques côtés, étaient ses élèves, lui devant un peu du meilleur d'eux-mêmes. Il entrait une minute, « le temps de fumer une cigarette ». Il y demeurait le temps d'une conversation, n'ayant jamais l'air de vouloir dire des choses essentielles. Surmontant sa fatigue, il repartait de son pas désormais lourd, un peu incertain, laissant dans l'atelier une part de cette confiance, de cette saveur de bonheur qu'il dispensa toujours avec tant de tact.

Si je cherche en cet instant, pressé par le temps, ce qui peut le mieux caractériser Léon Moussinac, je dirai que ce fut la générosité née du courage. Il ne la jetait pas à la tête des gens, il ouvrait simplement ses mains fraternelles, il savait sans emphase dire ce qu'il fallait, juste ce qu'il fallait, pour nourrir sans fatiguer. J'écris ces lignes pressé par l'imprimeur dont le travail ne saurait attendre, je les écris dans le chagrin et le décousu de la minute qui passe et ne peut plus renaître. Que Jeanne Lods-Moussinac, sa femme, son amie, sa collaboratrice, veuille y voir tout autre chose qu'un devoir seulement accompli, qu'elle sache que, mieux qu'une bande noire conventionnelle et imprimée, ce désordre-là porte reflet de notre deuil.

10 mars 1964.

Lautréamont et la logique de la poésie

Je commencerai par une grande sottise. Voici ce que j'écrivais à vingt ans, — et il y a trente ans de cela —, à propos de Lautréamont* :

« Ne demandons à Lautréamont ni son âge, ni son état civil, ni même les lettres de créance de son génie.

» Avec lui, rien de ce qui est humain n'est de saison. Entrons ici, il nous le dit lui-même, entrons ici au « pays de la colère ». Une colère de Maelstrom, une colère de foudre, une colère de condamné à mort contre les murs de son cachot. Jamais la négation n'a atteint de pareil sommet, jamais de semblables abîmes.

» Avec Lautréamont, c'est le désespoir absolu qui s'affirme, le néant boueux qui se délimite et qui s'étale.

» On a pu saluer en lui le promoteur d'une esthétique nouvelle, et son « beau comme... » nous a ouvert toutes grandes les avenues de l'image. Mais avant tout, il faut sentir en Lautréamont un des moralistes les plus radicaux qui soient, de l'espèce de Nietzsche, dont la parole revient ici en mémoire : « J'aime les grands contempteurs, car ils sont les grands adorateurs, les flèches du désir vers l'autre rive ».

» Cet homme, ce si jeune homme, désespéré par le mal du monde, ne se résigne pas à lui faire sa part. Il s'abandonne tout entier à lui, il le creuse, il le fouille, il le crible. Il prend le parti de Satan contre le Dieu qui a permis Satan.

» Et puis c'est fini. *Les Chants de Maldoror* sont écrits, comme une blessure se ferme. Le scaphandrier remonte à la surface, le comte de Lautréamont renaît à l'espoir. On prétend qu'à ce moment il est mort. Je suis de ceux qui croient, au contraire, qu'alors il est devenu un homme comme les autres, et qu'il s'est fait instituteur en Bretagne pour apprendre aux enfants la morale laïque, ou même, pour éviter les histoires, celles de l'Ancien et du Nouveau Testament.

* Ce texte est celui de la conférence prononcée par Jean Marcenac, sous l'égide du Centre d'Etudes et de Recherches Marxistes. Nous le publions dans sa version originale, ce qui explique le ton oral qu'il peut prendre parfois.

» Mais depuis, pareil à la flamme du naphte dans le désert, Lautréamont balance au-dessus de toute la littérature dite moderne, sa tête de serpent naja, et il siffle. Il vrille jusqu'aux os, de tout un passé de colère, de tout un avenir d'espoir échelonné, tous ceux en qui nous avons mis, en qui nous pourrions mettre notre confiance et qui, avec plus ou moins d'hypocrisie et d'aisance, n'ont jamais su que ramener le monde à la mesure de leur nuit.

» Que ceux qui seraient tentés, pour s'en faire un bouquet, de couper l'herbe sous le pied de la bête d'apocalypse que monte cet Attila mental se le tiennent pour dit. Après Lautréamont, il ne peut plus être question d'égoïsme, de talent ou de gloire personnelle. On lui doit une des plus hautes révélations qui soit, non plus celle de la solitude, mais celle de la multitude. Avec lui, ce qui commence c'est un homme entièrement libre, entièrement délié et dispos, un homme pareil à tous, et qui, contre les ennemis de l'homme prend le parti de tous les hommes ».

Mais Philippe Soupault avait-il comme moi, seulement l'excuse de l'âge, qui écrivait quelques années avant, dans le livre, aujourd'hui sans doute insuffisant, qu'il a consacré à Lautréamont et qu'ont repris les éditions Seghers : « Connaître Lautréamont, savoir son âge, la couleur de ses yeux ou la longueur de ses doigts sont désormais des souhaits inutiles. Cent ans depuis sa naissance, cent ans qui ne signifient rien sauf pour ceux qui croient que le temps peut avoir une influence sur l'esprit, ceux qui se laissent ronger par les jours et dévorer par les cancers de la vieillesse, de l'ambition et de la gloire.

» Lautréamont ne sera jamais un personnage historique. Il est en dehors de l'histoire littéraire et de l'histoire des mœurs ».

Ce que vous reconnaissez ici, c'est ce dont par-dessus tout, il faut se méfier. Ce parti pris idéaliste, qui a beau se couvrir comme chez Soupault et chez le jeune ignorant que j'étais, des formules les plus lyriques et les plus fracassantes, mais n'en demeure pas moins le plus sûr moyen de rester dans l'ornière. Aussi, s'agissant de Lautréamont, la première chose que nous ayons à faire, c'est de lui rendre sa réalité historique, c'est de démolir cette statue taillée dans un aérolithe que quarante ans de surréalisme se sont ingénérées à dresser.

Lautréamont n'est point tombé parmi nous, voyageur stellaire perpétuellement arrivé de quelque étoile noire, pour témoigner de l'absolu parmi les hommes. Car les poètes ne sont jamais les commis-voyageurs de l'absolu. Simplement il leur arrive parfois de mieux comprendre leur temps que les autres hommes, d'en ressentir plus vivement les espérances et les craintes, de

dire plus vite adieu à ce qui meurt, et bonjour à ce qui va naître. Un adieu donc, et un salut, un non et un oui, voilà ce qu'ils nous apportent; et la stature de Lautréamont n'est telle que pour avoir su dire non comme personne — et su comme personne je ne dis pas dire oui — mais proclamer qu'il existait au monde quelque chose qui réclame notre assentiment.

C'est ce double mouvement, ce refus et cet amour que je veux essayer de rendre sensible.

La Terreurr surréaliste

A coup sûr je ne me cache point que la tâche est difficile. Car il est finalement peu d'écrivains aussi méconnus que Lautréamont. Il n'a point encore en partage cette gloire classique, qui un jour deviendra la sienne, comme pour Baudelaire et Rimbaud et le rangera parmi ses pairs, au tout premier rang des précurseurs et des répondants de la culture moderne. Quelques hommes seulement se sont, à proprement parler, emparés de son œuvre, la mutilant, n'en retenant que ce qui pouvait servir leur conception de la poésie et de la vie. La passion qu'ils y ont apportée, la constante louange dont ils ont accompagné Lautréamont depuis des années, bien loin d'avoir servi le poète et de lui avoir donné sa place de droit, ont découragé la compréhension et les chercheurs. Au lieu d'avoir sa signification et son rang dans l'histoire des idées et de la poésie, Lautréamont n'a figure que d'épouvantail dont les faibles mains des épigones du surréalisme font de temps en temps tinter les grelots.

Il y a eu ainsi, à propos de l'œuvre lautréamontienne un maquillage, une confiscation, et finalement un véritable interdit, dont la nocivité, pour être le résultat d'une critique ultragauchisante, n'est pas moindre que le silence de la critique bourgeoise. Et après tout, c'est peut-être là un bon moyen pour la réaction d'écarter ceux qui risquent de la gêner, ceux qui font partie de l'héritage culturel de notre peuple, que de les abandonner aux hurleurs. Leur déraisonnable fureur est aussi efficace que le mutisme. En ce qui concerne Ducasse, elle a eu pour résultat de l'enfermer dans la prison d'une secte et d'empêcher le grand public, voire les spécialistes les plus avertis de prêter l'oreille à ce qu'il dit vraiment.

Même des esprits fort clairvoyants, et peu suspects de céder à la pression, sont victimes de cet interdit, ou en tout cas prennent leurs précautions devant lui. En épigraphe d'une étude par bien des côtés remarquable et dont j'aurai l'occasion de reparler, M. Maurice Blanchot, comme pour s'excuser de l'avoir écrite, ne cite-t-il pas ce fragment du II^e des *Chants de Maldoror* : « Non... ne conduisons pas plus profondément la meute hagarde

Lautréamont des pioches et des fouilles à travers les mines explosibles de ce chant impie ». Et il n'est pas jusqu'à un analyste de la taille et du cran de Gaston Bachelard qui ne tienne ses distances, lorsqu'il aborde Lautréamont, citant René Char : « Ne trépane pas le lion qui rêve ».

On pourrait penser que j'exagère l'efficace surréaliste lorsque je parle ainsi. Le moindre examen montre cependant qu'il n'en est rien. Le surréalisme en effet a beaucoup servi et desservi Lautréamont. Il l'a servi en le restituant, soudainement et à grand fracas, au courant culturel de notre époque. Sans les surréalistes, Lautréamont, on peut l'avancer sans crainte, serait une curiosité pour bibliophiles. Et André Gide ne s'y est pas trompé, qui proclame dans la préface au *Cas Lautréamont*, publié par *Le Disque vert*, en 1925 : « J'estime que le plus beau titre de gloire du groupe qu'ont formé Breton, Aragon et Soupault est d'avoir reconnu et proclamé l'importance littéraire et ultra-littéraire de l'admirable Lautréamont ».

Mais ils l'ont en même temps desservi, imposant pour longtemps une vue de Lautréamont si contraignante, que, de nos jours encore, nous commençons par le voir avec leurs yeux, c'est-à-dire à nous perdre d'abord dans le pathétique et l'obscurité des *Chants*, à prendre à son égard une attitude purement passionnelle, celle même que définit Philippe Soupault lorsqu'il écrit : « Ce n'est pas à moi, ni à personne (entendez-vous messieurs ? Qui veut mes témoins ?) de juger Monsieur le Comte. On ne juge pas M. Lautréamont. On le reconnaît au passage et on le salue jusqu'à terre ».

Cette fureur et ce terrorisme ne sont pas seulement dans le goût d'alors. Elles ont des racines bien plus profondes. Ce que les surréalistes défendent, sans trop le savoir à cette époque, c'est en Lautréamont eux-mêmes et leur devenir. Ils ont vraiment, selon le mot de Tristan Tzara, « lié leur vie à son œuvre ». Et parce que Lautréamont, comme j'espère le montrer, est figuratif du mouvement d'idées en cours, dont ils sont à la pointe extrême, fouiller Lautréamont, ce serait leur fouiller les entrailles. « Bas les pattes devant Lautréamont », ainsi, a avant tout ce sens : « Ne portez pas les mains sur moi, qui suis engagé dans une expérience immense et terrible, que votre critique troublerait et pervertirait ».

Malheureusement, cette exigence, acceptable dans la mesure où elle réclame seulement le droit de poursuivre une expérience, se double chez eux d'un préjugé sur les résultats de l'expérience. Et ce préjugé, celui contre lequel je vais m'élever ici, c'est de croire à l'importance secondaire des *Poésies* par rapport aux

Chants. Et c'est ce préjugé qui marquera et stérilisera en grande partie toutes les études sur Lautréamont.

Lorsque je vois par exemple M. Julien Gracq, qui n'est point le pire, écrire une préface aux œuvres complètes de Lautréamont, dans laquelle, sous le fard léger de quelques vérités de détail, il masque la vérité d'ensemble, et réussit l'étonnant tour de force, le chef-d'œuvre de manque d'honnêteté intellectuelle, qui consiste à ne pas dire un mot de ces gênantes *Poésies* que Lautréamont écrivit après *Les Chants de Maldoror*, je suis obligé d'avouer que les cartes sont ici magistralement biseautées. Non point que M. Gracq ne dise pas la vérité, quand il montre dans *Les Chants de Maldoror* l'aboutissement du roman noir, et qu'il ne soit à mes yeux assez sensé quand il voit ce même roman noir « accompagnant, à la manière d'un symptôme immédiat, avant même tout ébranlement politique, les premiers craquements d'une croûte figée depuis deux siècles. » Non point qu'il ait tort de retrouver dans les *Chants de Maldoror*, après Bachelard, les preuves d'un *ressentiment d'adolescent*. Car il y a à coup sûr cela, nous l'analyserons plus longuement tout à l'heure. Mais il n'y a pas que cela. Et cela n'est pas l'essentiel. L'essentiel c'est que *Les Chants de Maldoror*, s'ils sont l'aboutissement du roman noir, comme dit étroitement M. Gracq, et l'aboutissement du romantisme, comme je préfère plus vaguement mais plus amplement en juger, ne sont point l'aboutissement de Lautréamont. L'aboutissement, le dernier mot, celui que Lautréamont a le temps de prononcer avant de disparaître, et qui nous interdit de rêver et d'interpréter, mais nous force à constater, c'est dans les *Poésies* qu'on le trouve, et les *Poésies*, nous le verrons, n'ont plus rien à faire avec le roman noir, pas plus qu'avec l'œuvre et la vie de M. Julien Gracq, si elles ont en revanche beaucoup à voir avec nos préoccupations communes.

Cela dit, permettez-moi une parenthèse. Il faut bien avouer que du point de vue de la rigueur et de la méthode, nous vivons une drôle d'époque. Nos jeunes gens des Lettres ont inauguré dans ce domaine — et nos vieux messieurs également, comme Claudel — puisque, à propos de Rimbaud par exemple, le procédé est toujours le même. Ce qui importe, ce n'est pas ce que Rimbaud a écrit, c'est son silence. L'œuvre est gênante, on peut difficilement la transformer en homélie, mais comme ce silence est ductile et complaisant ! On en tire tout ce qu'on veut, un Rimbaud chrétien, mystique, communard, initié... Ou bien, si les auteurs n'ont pas eu la bonne idée de se taire, tout simplement *on les fait taire*. Comme cela arrangerait les affaires des écrivains qui se croient d'avant-garde, qu'Aragon n'ait rien écrit depuis le *Paysan de Paris*, on décide que l'œuvre d'Aragon, s'ar-

rête là. Le reste est de la propagande. C'est en effet beaucoup plus rassurant que de se demander si ce reste, et *Hourrah ! l'Oural*, et *Les Cloches de Bâle*, et *Les Yeux d'Elsa* et la *Diane Française*, et *Les Communistes*, et *Les Yeux et la Mémoire* ne sortent pas aussi du *Paysan de Paris* et de ce qui l'a précédé. Et si j'avais eu le cœur à autre chose qu'aux larmes, quand Paul Eluard est mort, c'était un beau spectacle, je vous l'assure, que toutes ces chroniques patelines, tendant au même but, couper Eluard en deux, et montrer qu'il était communiste, mais comme ça, par un choix d'homme où le poète n'avait rien à faire, et qu'en somme il y avait deux Eluard, celui d'avant les *Poèmes politiques*, ou même d'avant la Résistance, et celui d'après. Etrange critique, on le voit, qui ne tient pas compte de ce qui la gêne ! Etrange méthode, qui fait succéder cet amour, à ce respect, à cette religion du fait que nous a légué l'admirable XIX^e siècle, la parole fameuse : « Les faits ont tort ». Et c'est nous, paraît-il, qui sommes les sophistes !

Les vrais sophistes, nous les voyons à l'œuvre avec Lautréamont, et comment ils récusent chez lui tout ce qui ne cadre pas avec leur but ; comment, parce que, après *Les Chants de Maldoror*, Lautréamont, par une palinodie nécessaire, les a niés et reniés dans les *Poésies*, ils déclarent les uns qu'il s'agit d'une plaisanterie, et les autres, comme André Breton, qu'ils donnent ici leur langue au chat.

Mais il est temps que nous regardions plus précisément de quoi il s'agit et que nous tâchions de pénétrer dans la dialectique de cette œuvre, en la considérant dans sa totalité.

A visage inconnu, masque rassurant

Qui est Isidore Ducasse ? Un jeune homme arrivé à Paris alentour des années 1870. Il est le fils d'un chancelier de la légation de France à Montevideo, ville où il est né en 1846. Ce que fut sa vie d'enfant, ses premières impressions, ses premières lectures, nous le savons mal, et fort peu. Simplement, quelques dons qu'il avait en mathématiques firent que sa famille rêva pour lui, comme pouvait rêver toute famille bourgeoise en ce temps, d'un avenir polytechnicien. Il vient donc en Europe, au collège de Tarbes, puis au lycée de Pau ; et ensuite c'est Paris, où il habitera l'hôtel, au 23, rue Notre-Dame-des-Victoires, puis dans la rue du Faubourg Montmartre, n° 32 et enfin n° 7, où il meurt le 24 novembre 1870, à 24 ans. Voilà tout ce que nous savons de lui.

Il est plus ignoré de nous, dont encore pas même un siècle le sépare, que les visages les plus lointains. Aussi éloigné qu'Empédocle ou Héraclite. A peine reste-t-il de lui assez de points de

repère pour espérer, si cela tentait un nouveau Marcel Schwob, en faire les jalons d'une vie imaginaire. On l'a confondu, c'est là un des apports de Philippe Soupault à cette biographie possible, avec ce Ducasse dont la farceuse éloquence s'est manifestée dans les cercles républicains et ouvriers de la fin du Second Empire, — ce Félix Ducasse dont Descaves nous dit qu'il était « un triste personnage, un traître, mort en 1877 ». Mais enfin laissons tranquille Soupault, à qui, finalement, la connaissance de Lautréamont doit beaucoup. Avoir masqué sous un provocateur au service de la police impériale le poète des *Chants de Maldoror* ne serait guère excusable, si ce n'était aisément explicable. Replaçons-nous seulement au moment où Philippe Soupault arrangeait ainsi cette histoire et nous comprendrons pourquoi il le fit. Nous sommes aux premières années du surréalisme. Un certain nombre de jeunes gens, au sortir de cette guerre de 14-18, où ils ont pris conscience, comme dans un miroir grossissant, de l'inhumanité du monde dans lequel ils vivent, ressentent, avec une honnêteté profonde, la nécessité de changer ce monde. Ils se raccrochent follement à la promesse de Rimbaud : « Il a peut-être des secrets pour changer la vie ». Ils oublient que Rimbaud dit « peut-être », ils ne veulent pas voir que dans la phrase suivante, et d'une même haleine, il écrit : « Non, il ne fait qu'en chercher... ». Ils sont poètes, et ils espèrent, par la vertu propre de la poésie, sans avoir à sortir de son cercle encore enchanté, accéder à ce devoir de transformer le monde. Désespérément ils se cherchent des garants, des cautions dans cette tentative. Cela serait parfait, en effet, si, sur sa propre lancée, comme par une gravité fatale, le poète prenait place parmi ceux qui, efficacement, luttent pour cette transformation. Je m'en souviens, pour être passé par là ! Etrange époque où nous nous jetions aux yeux la poudre que Baudelaire avait brûlée sur les barricades de 1830, sans y regarder d'assez près pour voir que « l'insurgé » Baudelaire pensait en ces journées beaucoup moins à ses frères qu'à sa mère et qu'il s'agissait surtout pour lui, comme il dit, « de tirer le général Aupick ». Nous avions sans cesse Freud à la bouche, en ce temps-là. Pour une fois où nous l'oublions, il aurait pu nous rendre service...

De même donnions-nous tête baissée dans ce panneau de voir en Rimbaud un combattant de la Commune. Rien n'y faisait, ni les dates, ni l'âge, ni les impossibilités matérielles. Il ne nous suffisait pas de l'aversion déclarée de Rimbaud contre l'Empire, de sa haine et de son mépris des soutiens cléricaux de Napoléon III. Il ne nous suffisait pas d'*Un cœur sous une soutane*, du *Projet de constitution communiste* (et il y aura plus tard la *Lettre au baron de Petdechèvre*). Il fallait que Rimbaud eût 13

tenu le fusil aux côtés des ouvriers parisiens. Il nous fallait cette preuve qu'on peut laisser les poètes tranquilles, qu'avec eux ça marche tout seul — et que nous voulez-vous avec vos congrès, vos organisations, votre marxisme — avec nous, pas besoin de tout cela. Regardez Rimbaud : à l'heure dite nous voici présents, pour l'assaut du ciel. Ainsi étions-nous, à notre façon, victimes de la théorie de la spontanéité révolutionnaire des masses, même s'il ne s'agit en ce cas que des masses poétiques.

Semblablement, quel confort intellectuel n'aurait-ce pas été, si Isidore Ducasse, du même pas et sans avoir rien d'autre à faire qu'à poursuivre l'allure, au sortir des *Chants de Maldoror* et des *Poésies* s'était trouvé à la tribune d'un meeting contre l'Empire. Cela valait bien quelque complaisance avec les dates et les prénoms, et voilà pourquoi on n'y regardait pas de trop près.

Il nous faut renoncer à ce genre de critique. Ce n'est pas en sollicitant la biographie d'un auteur que nous prendrons conscience de l'aide qu'il peut nous apporter pour la transformation révolutionnaire du monde. C'est en interrogeant scrupuleusement sa vie et son œuvre, et en les établissant, ou en les rétablissant dans leur vérité et leur sens fondamentaux.

De la vie de Lautréamont, répétons-le, nous ne savons presque rien. Presque rien non plus de sa famille, si nous ajoutons à ce que déjà j'en ai dit, ceci, qui me semble assez important, que son père, avant d'émigrer en Uruguay, a été instituteur à Sarniguet, près de Tarbes, et qu'il était un admirateur du positivisme comtien. Ceux qui connurent directement Lautréamont, à Tarbes ou à Pau, ne peuvent nous parler que « d'un grand jeune homme mince, le dos un peu voûté, le teint pâle, les cheveux châtain tombant en travers sur le front », une physionomie qui « n'avait rien d'attirant », une « attitude distante... une gravité dédaigneuse ». De leur témoignage nous retenons un garçon secret, irritable, dont l'originalité est mal comprise. Mais quoi ? Qu'y a-t-il dans toute cette adolescence pareille à mille autres qui soit à la mesure des *Chants de Maldoror* ?

Sur la période à proprement parler créatrice de Lautréamont nous n'avons pas un seul témoignage direct. Nul ne l'a vu, ne l'a connu, à Paris. Tout ce qu'on en peut dire me semble par avance apocryphe, suspect, inventé pour les besoins de la cause ; il ne reste que la double certitude de l'œuvre, *Les Chants de Maldoror* et les *Poésies*, conservées par une sorte de miracle, sauvées d'abord de l'oubli chez l'éditeur en 1870, par les quelques exemplaires d'auteur, mis en vente par hasard en 1879, et rééditées comme par gageure en 1890. Le livre fait son chemin souterrain jusqu'à nos jours, du moins jusqu'en 1920, éclairé parfois d'un

mont, de Gustave Kahn, de Lucien Descaves, de Maeterlinck, de Huysmans, d'Apollinaire, de Max Jacob, de Valéry Larbaud, de Léon-Paul Fargue, de Blaise Cendrars, jusqu'au moment où il apparaîtra avec les surréalistes comme le grand livre de la révolte et va être, grâce à eux, à la fois mis en pleine lumière, et complètement détourné de son sens véritable, selon le processus que j'ai indiqué.

L'histoire n'emploie pas d'extra, même littéraires

Cela fait désormais trente ans que dure cette mauvaise plaisanterie et ce maquillage, trente ans qu'on nous offre, en frontispice d'éditions de luxe, le portrait imaginaire d'Isidore Ducasse, par Salvador Dali, obtenu par la méthode paranoïa-critique, ou oniro-critique, peu importe, trente ans de ces ronds de plume dans lesquels excelle André Breton pour ne rien dire et nous dire : « Il faut retrouver les couleurs dont Lewis s'est servi dans le Moine pour peindre l'apparition de l'esprit infernal sous les traits d'un admirable jeune homme nu aux ailes cramoisies, les membres pris dans l'orbe des diamants sous un souffle antique de roses, l'étoile au front et le regard empreint d'une mélancolie farouche, et celles à l'aide desquelles Swinburne est parvenu à cerner le véritable aspect du marquis de Sade : « Au milieu de toute cette bruyante épopée impériale, on voit en flamboyant cette tête foudroyée, cette vaste poitrine sillonnée d'éclairs, l'homme-phallus, profil auguste et cynique, grimace de titan épouvantable et sublime ; on sent circuler dans ces pages maudites comme un frisson d'infini, vibrer sur ces lèvres brûlées comme un souffle d'idéal orageux. Approchez et vous entendrez palpiter dans cette charogne boueuse et sanglante les artères de l'âme universelle, des veines gonflées de sang divin. Ce cloaque est tout pétri d'azur... ». Il faut, disons-nous, retrouver d'abord ces couleurs pour situer dans l'atmosphère extra-littéraire, et c'est trop peu dire, qui lui convient, la figure éblouissante de lumière noire du comte de Lautréamont ».

La vérité me semble beaucoup plus simple. Il nous suffira sans doute, pour l'approcher de ne point nous laisser éblouir par cette « lumière noire », qui ne vient point de l'objet, mais naît seulement d'un regard et d'un cœur sans espoir, fausse toute silhouette et toute perspective, et témoigne par son scintillement absurde, de l'opportunité du grand conseil d'Eluard, qui nous met en garde contre l'idéalisme : « Il ne faut pas voir la réalité telle que je suis ».

Il était jadis de bon ton à l'époque où l'on imaginait, comme j'en ai donné quelques exemples, que le monde des poètes poursuivait son déroulement parallèlement au monde réel, sans liens 15

avec lui, mais pourtant analogue, par le miracle de quelque harmonie préétablie, de souligner que Lautréamont arrive à Paris au moment de la mort de Baudelaire et que lui-même meurt au moment où Rimbaud arrive à Paris. Ce n'est point, on s'en doute, avec ses dates-là que j'entends ponctuer mon histoire.

Car ce serait trop facile à la fin, si le jeu littéraire se jouait comme la comédie italienne, avec un lot de personnages bien définis, dont les entrées et les sorties sont prévues, où le canavas et les caractères sont donnés, et où le style seul — *l'arte* — introduit quelque diversité. C'est toujours le même souci d'isoler le poète de l'aventure commune, de l'histoire concrète, de lui façonner un destin qui l'exclut de la destinée de tous et de cacher, sous les filiations et les parentés spécifiques, la fraternité et la parenté avec tous les hommes. Mais enfin, ce n'est pas devant vous que je vais me donner les gants de rappeler avec le philosophe et tout matérialisme, que « l'ordre et la connexion des idées sont les mêmes que l'ordre et la connexion des choses », qu'on va au désastre et à l'erreur en expliquant la superstructure sans vouloir en sortir, et qu'une histoire littéraire qui n'est pas d'abord, le plus humblement, de l'histoire, n'est qu'une utopie et une uchronie.

Au vrai Isidore Ducasse arrive à Paris et commence à écrire son œuvre à un bien mauvais moment. Il n'a, il ne peut avoir sur le monde d'autre ouverture que littéraire. Et que lui disent les livres d'alors ? Uniquement ce qu'ils peuvent dire, écrits par ceux qui les écrivent, après l'échec de 1830, après l'échec de 1848, après Louis-Philippe et sous Napoléon III, alors que la bourgeoisie juge que ses buts sont atteints, et qu'en voilà assez avec l'avenir, et qu'il faut que ce présent, qui est le sien, dure éternellement. Dans un tel univers que peuvent faire les artistes ? Les uns accepteront. Et Marx a souligné à bon droit le caractère de ce romantisme réactionnaire.

Il est quelques pages de lui sur Thomas Carlyle, qu'il faut relire, car elles valent aussi pour la France et montrent bien comment chez les hommes que le présent désespère et que l'avenir épouvante — désespérés comme artistes, épouvantés comme bourgeois — « l'indignation tapageuse se transforme en une reconnaissance légèrement voilée de la domination de la classe existante; si l'on s'afflige et si l'on grogne c'est seulement parce que les bourgeois ne donnent pas à leur génie méconnu une place à la tête de la société et pour des raisons très pratiques ne prêtent aucune attention aux radotages chimériques de ces messieurs ».

D'autres, vous le savez, feront sécession. Laisant les hommes
16 à leurs affaires, ils iront à la leur. Refusant de jouer cette par-

tie humaine qu'ils croient perdue d'avance, ils se réfugieront dans l'art.

Je voudrais d'ailleurs souligner que tout, compte tenu de l'époque, n'est point négatif dans cette théorie de l'art pour l'art. Et qu'on y trouve, même si c'est par la fuite, une prise de conscience du malheur humain. Et ne soyons point trop exigeants, ne les jugeons pas selon notre loi, nous qui avons aujourd'hui en partage les certitudes et la science de l'espoir !

Que dire de plus ? Hugo est en exil. Et lui-même déjà regarde cette place dans le rocher de Guernesey où il pense qu'on creusera sa tombe !

Oui, si l'on s'en tient à ce qui constitue le monde pour Lautréamont, il y a place pour la seule tristesse, le seul désespoir, la seule fureur. Pour qui, comme lui, ne regarde que les livres, il n'est pas de barrière contre la nuit.

Le romantisme est-il une idée si vague ?

Comme les couches sédimentaires, les diverses générations qui se sont succédé dans l'exploitation du romantisme ont laissé déposer leur expérience. Et on voit bien que c'est une triste expérience. Jamais l'hiatus entre l'homme et l'humain n'a atteint encore une pareille dimension.

Oublier Chatterton, Gilbert et Malfilâtre, comme le conseille Vigny aux jeunes poètes de son temps, semble une entreprise assez difficile. Il aurait fallu d'abord leur donner l'exemple.

Il règne sur les lettres d'alors une terreur analogue à celle que M. Jean Paulhan, un tantinet orfèvre en la matière et quelque peu terroriste soi-même, dénonçait dans *Les Fleurs de Tarbes*. Mais cette terreur se distingue de celle d'aujourd'hui, où l'on peut à peu près tout dire impunément à condition de chanter sur l'air à la mode, en ceci qu'elle porte sur le fond, non sur la forme.

Le romantisme, à l'époque où Lautréamont arrive à Paris, se ramène à un certain stock d'idées désespérées et désespérantes, hors lesquelles il n'est point de salut. Contre l'encombrement des *Fleurs du Mal*, on n'entend protester que le mince et fluet Monselet, s'écriant, à l'adresse de Baudelaire et à propos d'*Une Charogne*, précisément : « Des roses, des roses ! »

Mais ce n'est pas précisément par des roses que Lautréamont va commencer.

Que les *Chants* soient une œuvre littéraire au sens le plus préjoratif du mot, c'est ce qui apparaît aujourd'hui comme évident : littéraires et engoncés, englués dans le monde littéraire, nés de l'univers littéraire, avec une irréfutable netteté, car y a-t-il 17

quelque chose qui ressortisse avec plus de franchise que *Les Chants de Maldoror*, au pastiche, au poncif et au plagiat ? C'est-à-dire à une écriture sur l'écriture et une littérature sur la littérature.

Libre à ceux qui rendent à l'inspiration ce qui n'appartient qu'à l'art, mais toute la mauvaise foi du monde, toute l'ingéniosité mise à évoquer et à invoquer l'écriture automatique ou la dictée souveraine de l'inconscient, ne cachent pas que les *Chants*, éminemment, sont élaborés, réfléchis et proviennent avant tout du développement délibéré des théories qui se dégagent des œuvres maîtresses du romantisme.

On aura beau faire, il n'y a pas à sortir de là. Toute la première partie de l'œuvre de Lautréamont est un aboutissement et non un point de départ. Il n'est rien dans les *Chants* qui ne soit chez Byron, Musset, Hugo, du Terrail, Féval, Baudelaire, Flaubert, Leconte, etc. pour s'en tenir à l'énumération désinvolte de Lautréamont lui-même. Cet initiateur n'est qu'un héritier et avec *Les Chants de Maldoror* nous n'entrons que pour les ignorants dans un domaine inconnu.

Un minimum d'attention et d'honnêteté intellectuelle nous persuaderait, au contraire, que nous sommes tout simplement introduits dans l'étude d'un notaire.

Un notaire dont il ne me déplairait pas qu'il ait la figure de M. Villemain, après tout, ou d'un de ces critiques de soutien du clacissisme, comme il en restait encore à l'époque. Et le notaire parle :

— M. Ducasse, Isidore, en littérature comte de Lautréamont, né à Montevideo ?

— Présent, répond Lautréamont, puisqu'en effet il est là.

— Monsieur, je vous ai convoqué en mon étude, aux fins de dresser l'inventaire de la succession de MM. Young, Hugo, Shakespeare, Sue, etc., dont vous êtes le légataire de fait. Je tiens à vous prévenir que, si l'actif des biens à vous dévolus n'est pas suffisant à purger le passif, la loi vous permet et le bon sens vous conseille de renoncer à vos droits.

Suit l'inventaire. Si vous voulez le connaître, lisez les *Chants*, et regardez sans crainte de tous côtés « à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison ». (Chant I^{er}). Le venin qui est ici distillé, nous le connaissons déjà. Il est à l'état pur, et comme cristallisé, celui que charrient avec le sang les veines de Werther, de Don Juan, de Monfred, de Jacopo Ortis et d'Eugène Onéguine. C'est le mal du siècle, c'est la malédiction romantique, le détachement de tous les sentiments communs et solidaires, l'esprit de la décadence en un mot, et ce que, sous le

nom de nihilisme, Nietzsche, à la même époque, commence à apercevoir et à dénoncer.

Avec Lautréamont, nous aurons pleine mesure : voici vraiment le *no man's land*. Dépassés, Hamlet, Faust et Werther ! Car, après tout, on n'est pas si mal avec ce vieil Horatio à regarder la mer qui bouge dans la rade d'Elseleur ; et les acteurs qui viennent au château, et cette petite Ophélie, la douceur même... Tiens, je ne pensais plus que le roi de Danemark est mort assassiné. L'obscène chanson que chante Marguerite folle dans son cachot, n'entendez-vous comme un invincible murmure d'eau courante la conversation du jardin qui la couvre ? Et Werther, à Strasbourg, oublie qu'il est Werther.

Dans *Les Chants de Maldoror*, rien de tout cela. Le parti est pris de l'irrespirable. Nous sommes à jamais face au miroir du pire, à jamais à l'instant où la terre va s'ouvrir sous les pas de Don Juan. Car c'est le plus désespéré, le plus atroce des héros romantiques qu'il faudra nommer, et le plus inhumain, si nous voulons imaginer un semblable à ce Maldoror, qui passe dans les pages avec la seule volonté de *désoler*.

L'athéisme de Lautréamont

Aussi arrivé à ce point accorderais-je à l'athéisme, ou plus exactement, au combat contre Dieu, que mène Lautréamont tout au long des *Chants de Maldoror*, beaucoup moins d'importance et de crédit que n'a fait Léon Pierre-Quint, dans son livre classique et par tant de côtés excellent.

Car le tout n'est pas d'attaquer Dieu, encore faut-il savoir pourquoi on se bat contre lui. Attaquer Dieu pour défendre le monde et l'homme, prendre exemple de ces Titans dont parle la *Cosmogonie d'Orphée* :

« Et la Terre engendra les jeunes Uraniens
Que d'autres ont nommé du surnom de Titans
Pour qu'ils tirent vengeance du grand ciel étoilé... »

Se ranger dans la brigade prométhéenne, et répéter, après le Prométhée de Gœthe :

« Moi honorer Zeus ? Et pourquoi ?
Les souffrances des opprimés
Les a-t-il jamais apaisées ?
Les larmes des anxieux
Les a-t-il jamais arrêtées ?
Je ne connais rien de plus misérable
Sous le soleil, que vous, Dieux ! »

Reprendre les admirables paroles de Lucifer dans le *Paradis perdu* :

« En un combat douteux, dans les plaines du ciel
 Qu'importe de perdre la bataille
 Tout n'est pas perdu tant qu'il reste
 L'espérance, la haine indomptable
 Et le courage qui jamais ne cède ni ne se soumet... »,

cela je suis tout prêt à le faire. Là est notre bien. Car nous devenons, encore obscure, mal dégagée de sa gangue lyrique, sous ces mots éclatants, une idée encore plus éclatante, la grande idée marxiste de l'*aliénation* humaine dans la religion, et l'homme en lutte contre ce qui le nie.

Tandis que chez Lautréamont, dans les *Chants*, il n'y a point cela. Je vois seulement la haine d'un Dieu créateur — moyen commode pour haïr à la source, la création tout entière, ce monde et ces hommes à jamais désespérément voués au mal. La haine de Dieu, ici, c'est la haine de l'homme. Et lui-même prend la précaution de nous le dire : « Race stupide et idiote ! Tu te repentiras de te conduire ainsi ! C'est moi qui te le dis. Tu t'en repentiras, va ! tu t'en repentiras. Ma poésie ne consistera qu'à attaquer, par tous les moyens, l'homme, cette bête fauve, et le Créateur, qui n'aurait pas dû engendrer une pareille vermine. Les volumes s'entasseront sur les volumes, jusqu'à la fin de ma vie, et, cependant, on n'y verra que cette seule idée, toujours présente à ma conscience. »

O certes, nul comme Lautréamont, n'a parlé de Dieu. Jamais l'insulte ni le blasphème n'ont été plus loin. Il nous montre un dieu saoul, un dieu anthropophage, un dieu au bordel, accouplé aux pires prostituées, et s'amusant à écorcher vivant un jeune homme. Cela est précis, minutieux, froid. Nous sommes loin de tout lyrisme à la Baudelaire, de cette tyrannie somptueuse du divin :

« Les sanglots des martyrs et des suppliciés
 Sont une symphonie enivrante sans doute
 Puisque malgré le sang que leur volupté coûte
 Les cieus ne s'en sont point encore rassasiés... »

Le sang dont il s'agit n'a plus rien de symbolique et la volupté, c'est celle de nous dévorer vivants. Le repas des Dieux, c'est une goinfrerie dégoûtante d'ivrognes. Ecoutez plutôt : « Un jour, donc, fatigué de talonner du pied le sentier abrupt du voyage terrestre, et de m'en aller, en chancelant comme un homme ivre, à travers les catacombes obscures de la vie, je soulevai avec lenteur mes yeux spleenétiques, cernés d'un grand cercle bleuâtre, vers la concavité du firmament, et j'osai pénétrer, moi, si jeune, les mystères du ciel ! Ne trouvant pas ce que je cherchais, je soulevai la paupière effarée plus haut, plus haut

encore, jusqu'à ce que j'aperçusse un trône, formé d'excréments humains et d'or, sur lequel, trônait, avec un orgueil idiot, le corps recouvert d'un linceul fait avec des draps non lavés d'hôpital, celui qui s'intitule lui-même le Créateur ! Il tenait à la main le tronc pourri d'un homme mort, et le portait, alternativement, des yeux au nez et du nez à la bouche ; une fois à la bouche, on devine ce qu'il en faisait. Ses pieds plongeaient dans une vaste mare de sang en ébullition, à la surface duquel s'élevaient tout à coup, comme des ténias à travers le contenu d'un pot de chambre, deux ou trois têtes prudentes, et qui s'abaissaient aussitôt, avec la rapidité de la flèche : un coup de pied bien appliqué sur l'os du nez, était la récompense connue de la révolte au règlement, occasionnée par le besoin de respirer un autre milieu ; car, enfin, ces hommes n'étaient pas des poissons ! Amphibies tout au plus, ils nageaient entre deux eaux dans ce liquide immonde !... jusqu'à ce que, n'ayant plus rien dans la main, le Créateur, avec les deux premières griffes du pied, saisit un autre plongeur par le cou, comme dans une tenaille, et le souleva en l'air, en dehors de la vase rougeâtre, sauce exquise ! Pour celui-là, il faisait comme pour l'autre. Il lui dévorait d'abord la tête, les jambes et les bras, et en dernier lieu le tronc, jusqu'à ce qu'il ne restât plus rien ; car, il croquait les os. Ainsi de suite, durant les autres heures de son éternité. Quelquefois, il s'écriait : « Je vous ai créés ; donc j'ai le droit de faire de vous ce que je veux. Vous ne m'avez rien fait, je ne dis pas le contraire. Je vous fais souffrir, et c'est pour mon plaisir ». Et il reprenait son repas cruel, en remuant sa mâchoire inférieure, laquelle remuait sa barbe pleine de cervelle. O lecteur, ce dernier détail ne te fait-il pas venir l'eau à la bouche ? N'en mange pas qui veut d'une pareille cervelle, si bonne, toute fraîche et qui vient d'être pêchée, il n'y a qu'un quart d'heure dans le lac aux poissons ».

Mais écoutez-le aussi parler de l'homme et voyez où il en est avec lui : « Quand une comète, pendant la nuit, apparaît subitement dans une région du ciel, après quatre-vingts ans d'absence, elle montre aux habitants terrestres, et aux grillons sa queue brillante et vaporeuse. Sans doute, elle n'a pas conscience de ce long voyage ; il n'en est pas ainsi de moi : accoudé sur le chevet de mon lit, pendant que les dentelures d'un horizon aride et morne s'élèvent en vigueur sur le fond de mon âme, je m'absorbe dans les rêves de la compassion et je rougis pour l'homme ! Coupé en deux par la bise, le matelot, après avoir fait son quart de nuit, s'empresse de regagner son hamac : pourquoi cette consolation ne m'est-elle pas offerte ? L'idée que je suis tombé, volontairement, aussi bas que mes semblables, et que j'ai le droit moins qu'un autre de prononcer des plaintes, sur notre sort, qui

reste enchaîné à la croûte durcie d'une planète, et sur l'essence de notre âme perverse, me pénètre comme un clou de forge. On a vu des explosions de feu grisou anéantir des familles entières; mais, elles connurent l'agonie peu de temps, parce que la mort est presque subite, au milieu des décombres et des gaz délétères: moi... j'existe toujours comme le basalte ! Au milieu, comme au commencement de la vie, les anges se ressemblent à eux-mêmes : n'y a-t-il pas longtemps que je ne me ressemble plus ! L'homme et moi, claquemurés dans les limites de notre intelligence, comme souvent un lac dans une ceinture d'îles de corail, au lieu d'unir nos forces respectives pour nous défendre contre le hasard et l'infortune, nous nous écartons, avec le tremblement de la haine, en prenant deux routes opposées, comme si nous étions réciproquement blessés avec la pointe d'une dague ! On dirait que l'un comprend le mépris qu'il inspire à l'autre; poussés par le mobile d'une dignité relative, nous nous empressons de ne pas induire en erreur notre adversaire; chacun reste de son côté et n'ignore pas que la paix proclamée serait impossible à conserver. Eh bien, soit ! que ma guerre contre l'homme s'éternise, puisque chacun reconnaît dans l'autre sa propre dégradation... puisque les deux sont ennemis mortels. Que je doive remporter une victoire désastreuse ou succomber, le combat sera beau : moi, seul contre l'humanité. Je ne me servirai pas d'armes construites avec le bois ou le fer; je repousserai du pied les couches de minéraux extraites de la terre; la sonorité puissante et séraphique de la harpe deviendra, sous mes doigts, un talisman redoutable. Dans plus d'une embuscade, l'homme, ce singe sublime, a déjà percé ma poitrine de sa lance de porphyre : un soldat ne montre pas ses blessures, pour si glorieuses qu'elles soient. Cette guerre terrible jettera la douleur dans les deux partis : deux amis qui cherchent obstinément à se détruire, quel drame ».

Et encore ceci, glané ça et là : « Moi je fais servir mon génie à peindre les délices de la cruauté ! Délices non passagères, artificielles; mais qui ont commencé avec l'homme, finiront avec lui... Celui qui chante ne prétend point que ses cavatines soient une chose inconnue; au contraire il se loue que les pensées hautaines et méchantes de son héros soient dans tous les hommes » (Chant I^{er}).

« Je jouirai encore, en secret, des exemples nombreux de la méchanceté humaine » (Chant I^{er}).

« O être humain ! te voilà maintenant, nu comme un ver, en présence de mon glaive de diamant » (Chant II).

Mais enfin, je ne vais pas continuer. C'est tout le livre qu'il faudrait citer : méchanceté, bêtise, lâcheté, cruauté, misère horrible, et pour finir, la mort, voilà l'homme.

Maldoror ce n'est pas le héros qui refuse Dieu, c'est le héros qui refuse l'homme. Et nous devrions chasser du domaine prométhéen ce frénétique du désespoir, s'il ne demeurerait de lui que ce qu'on entend dans les *Chants*.

La dynamite des images

Il n'est sans doute pas besoin d'insister, après les sérieux et clairvoyants travaux de Gaston Bachelard, sur le côté profondément sadique, la méchanceté et l'agressivité foncière des *Chants de Maldoror*. Il me semble avoir rendu évident, en soulignant dans le bestiaire lauréatamontien la prééminence accordée à la *griffe*, que cette œuvre tout entière n'est écrite que pour *déchirer*, dans toutes les acceptions du mot.

Il ne s'agit pas seulement, en effet, de déchirer, au sens physique, et plus qu'à une psychanalyse des symboles utilisés par Lautréamont, pour rendre compte de cette lacération, de cette atomisation de l'univers qui sont un des aspects les plus saisissants des *Chants*, attachons-nous à pénétrer ce qu'il faut bien nommer sa théorie de l'image. Car ce que font les *Chants*, c'est d'abord déchirer la réalité et l'éparpiller au vent de l'esprit comme les papillons blancs et noirs d'une lettre de rupture. Apporter dans la vision commune du monde un élément destructeur, telle est la première tâche que se propose Lautréamont. Ce principe de dispersion, de néantisation du réel, on n'a peut-être pas assez remarqué jusqu'ici qu'il le trouvera dans l'image et dans l'autonomie des images. En effet, il faut bien souligner que l'image chez Lautréamont n'a rien à voir avec l'image telle que nous l'entendons communément en poésie. S'il est vrai de dire avec Aristote qu'en poésie « le plus important est d'exceller dans les métaphores », si tous les poètes, presque sans exception, peuvent reprendre le mot de Baudelaire : « glorifier le culte des images, ma grande, mon unique, ma primitive passion », à quoi cela tient-il ? Quelle est la justification de cet étrange emploi des mots qui veut que le poète au lieu de dire directement ce qu'il entend dire prenne ainsi, invinciblement, le détour de l'image et signifie la chose par la voie des reflets qu'elle donne au miroir de lui-même ? C'est peut-être que l'image, bien loin d'être l'affleurement de l'imaginaire et de l'irrationnel, est un signe au contraire du réel et de la raison et qu'il faut redire après Goethe : « L'imagination est un avant-coureur de la raison ». L'image nous entraîne à la fois vers la beauté et la vérité. Elle rattache à tout le réel, elle met en communication avec l'ensemble de l'univers cette pauvre chose seule, isolée, et froide dans sa singularité que cherche à faire apparaître le poète. L'image naît de l'œil ouvert, elle est la fille de la lumière acceptée. Et le « culte des ima-

ges » est chez le poète non une fuite devant le monde, mais l'affirmation la plus haute du lien toujours renouvelé et renouvelable qui unit l'homme et le monde, et comme l'annonce faite à l'homme de son pouvoir possible sur le monde. On pourrait construire là-dessus toute une philosophie, j'imagine. La mienne serait assez proche finalement de celle qu'exprimait en ces termes un homme comme Reverdy : « Il n'y a pas d'images dans la nature. L'image est le propre de l'homme, car elle n'est image que par la conscience qu'il en a... Le mouvement poétique est donc cette tentative téméraire de transformer les choses du monde extérieur, qui telles qu'elles sont nous demeureraient étrangères, en choses plus complètement assimilables et que nous puissions, le plus intensément possible, intégrer... Certainement il n'y a pas en poésie que l'image... Mais l'image est par excellence, le moyen d'appropriation du réel, en vue de le réduire à des proportions pleinement assimilables aux facultés de l'homme ».

Il y a donc, dans le chant du poète, surgissant de ce chant dès la première image, le signe d'une insatisfaction devant l'apparence du réel, la volonté de réduire à un ordre humain et vrai cette réalité inhumaine et c'est en ce sens que l'esprit poétique et l'esprit scientifique font le même pas, comme l'a fort bien vu Aragon, par exemple, lorsqu'il écrit dans les *Poètes* : « Je disais donc que toute poésie est l'être qui entraîne le savoir au-delà de l'avoir, c'est-à-dire au-delà de la donnée, de l'expérience directe, de l'acquis, de la connaissance énumérative. Et le poète, celui qui crée à partir d'une hypothèse image, aperçoit, à partir de la réalité, un rapport jamais vu par un chemin qui est celui de l'invention musicale à la fois et de l'imagination scientifique ».

Mais on sait que celui qui écrit ceci, et que partagent tous les poètes qui ont un tant soit peu réfléchi sur la méthodologie de leur pratique, n'a pas toujours parlé ainsi. Il y a, dans *Le Paysan de Paris*, une définition fameuse du surréalisme qui est infiniment moins rassurante : « Le vice appelé surréalisme est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant image, ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévues et de métamorphoses ». Et lorsque Aragon écrit ainsi, lorsque Breton, dans le texte significativement nommé *Discours sur le peu de réalité* s'attaque avec tant de violence à un critique qui avait traduit les images célèbres de Saint-Pol Roux : *lendemain de chenille en tenue de bal* par papillon, et *mamelles de cristal* par carafe — eh bien ! tant de fureur à tuer les papillons et casser les carafes me semble parfaitement fidèle au propos fondamental des *Chants de Maldoror*. Le surréalisme, en effet, sur tous les tons a suffisamment montré qu'il y avait dans

le « beau comme... » de Lautréamont, la source d'une véritable nihilisation du monde extérieur. Chez Lautréamont, lorsque l'image n'est pas tout simplement celle d'un grand écrivain, au courant de la plume, lorsqu'elle est délibérée, qu'elle joue son rôle tactique, ce rôle n'a rien de commun avec celui de l'image poétique habituelle. Au lieu de nous donner prise sur l'univers, elle le fracasse. La comparaison introduit au sein de l'univers humain un élément d'incertitude par quoi les choses se diluent, se confondent, échangent sans fin leur nature et leurs propriétés. Par elle au monde stable de la vie courante, succède un monde kaléidoscopique, où règne une insécurité foncière. Rien n'est rien. Tout peut être tout. Happé par les images multiples et indépendantes de lui, l'esprit ne se sent plus à l'aise dans le monde et n'y reconnaît plus cette œuvre dont il était si fier. L'emploi systématique de l'image, en raison de sa fonction négative, c'est un coup dernier et premier que Ducasse porte à l'orgueil des hommes, à l'assurance que leur donne cette philosophie qui domine l'époque où s'écrivent les *Chants* et qui déclare avec Kant que l'esprit tisse le monde comme l'araignée sa toile. Mais un insecte de saccage passera par là. Et la toile pend maintenant, déchirée et inutile. Allons ! c'est un point acquis : les mouches du moins ne s'y prendront plus.

La métamorphose et la comparaison

Sur ce point capital de la destruction du monde, qui est le centre perspectif des *Chants de Maldoror*, il convient de faire une place toute particulière à ces images privilégiées qui régissent les métamorphoses.

Les mutations, les changements naïfs et brusques, sont en effet, un des fondements et comme la trame de l'action qui se déroule dans les *Chants*. Les êtres qui y apparaissent sont entraînés dans une fable immense. Les bêtes parlent, les objets pensent, les hommes deviennent choses ou animaux et réciproquement. Derrière un crabe il y a un archange, derrière un rhinocéros il y a Dieu; et derrière un cygne noir, isolé au milieu des cygnes blancs, hôtes ordinaires de lac, il y a Maldoror, hôte extraordinaire du monde, celui qui se dresse contre l'ordre du monde (Chant 6).

Et il y a surtout cette phrase étonnante : « C'est un homme, une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant... » On a l'habitude de voir dans ce mot un signe de l'indifférence à ce qui est. Voyons-y maintenant plus profondément l'affirmation que rien n'existe vraiment d'une existence assurée. Et la métamorphose répond donc chez Lautréamont à la même tendance que l'image. Comme elle, elle est chargée de discréditer et de

détruire. Tout peut être tout; c'est donc que rien n'est rien et que rien n'est. L'avatar, au sens religieux du terme est chez Lautréamont une avarie au sens populaire du mot. C'est une maladie que l'esprit inocule au monde pour s'en débarrasser.

Il y a d'ailleurs dans l'emploi de la métamorphose par Ducasse, quelque chose de brutal et d'improvisé qui sent le mauvais coup. Comme nous sommes loin de ces changements préparés de longue main, où tout est agencé pour obtenir la vraisemblance. Où l'atmosphère en particulier est soigneusement étudiée comme l'éclairage des salles où se produisent les illusionnistes ! Pas tant de mystères chez Lautréamont ! Non. Le merveilleux pur, terrible, brutal. C'est dans les *Chants* surtout qu'on doit se placer pour saisir sur le vif cette opposition entre les procédés du mystère et les productions du merveilleux, opposition qu'André Breton a une fois marquée en quelques pages, pour moi, inoubliables.

Ce qu'on saisit chez Ducasse à propos des métamorphoses, ce n'est pas en effet l'emploi du mystère. Visiblement le genre cachotier ne l'intéresse pas. Croyez-le ou ne le croyez pas, il s'en moque. « Allez-y voir vous-même si vous ne voulez pas me croire », c'est ainsi que se terminent les *Chants*. C'est que chez lui, la métamorphose n'a pas un caractère artistique, mais un caractère d'urgence vitale, et polémique. Elle est le coup que tente un homme pour se débarrasser de ce qui le gêne dans sa marche vers le vide.

Mais insistons encore sur le rôle tout particulier réservé à la comparaison dans le déclenchement de cette machine infernale contre le monde que constituent les *Chants*. Prenons ici un exemple précis. Nous le trouverons dès le début du livre, dans la comparaison des grues par quoi s'ouvrent les *Chants de Maldoror*. « Dirige tes talons en arrière... comme un angle à perte de vue de grues frileuses méditant beaucoup..., etc. ». Nous voici loin de l'usage et du rôle habituel de la comparaison. Même dans les moments les plus vertigineux de la passion romantique, chez Musset, par exemple, la comparaison est symbole : elle renforce le sens, le soutient, prétend à l'approfondir. Partie intrinsèque de l'architecture du poème, elle substitue simplement une image plus efficace pour pallier la déficience momentanée de l'idée. Mais c'est à l'idée qu'elle tend. Elle est un bon serviteur de l'esprit et de l'intelligence dans sa tentative de connaître et d'expliquer. Quoi qu'on en dise, comparaison c'est toujours raison. Et cette figure de style reste soumise à une loi des ensembles, elle contribue à la démonstration : elle est un moyen d'expression et de découverte. Elle est en quelque sorte une variété mineure du

que l'esprit se donne pour comprendre et connaître ce qu'il ne pourrait que péniblement exprimer sur le plan de l'abstrait. Chez les poètes, tout comme chez Platon, le recours à la comparaison, au mythe, se fait dans le sens et l'intérêt de la raison, dans sa perspective, sous sa direction et son contrôle.

Chez Ducasse, au contraire, la comparaison est rupture. Tout comme l'image, elle devient autonome. Elle n'est plus un moyen, mais une fin. Elle est extérieure à tout ce qui est en question. Elle va contre la raison, au lieu de l'aider, elle la dérouté.

L'esprit contre lui-même

Comme s'il ne suffisait pas de s'attaquer au monde, Ducasse introduit au sein de l'esprit qui connaît le monde, un élément de perturbation. Il l'entraîne, le pousse, sur sa propre pente, pour le précipiter, cheval fou, dans cet absurde qui est le néant de la pensée. Il réussit à lui faire utiliser ses propres pouvoirs contre lui-même. Ce qui faisait la force de l'esprit devient sa faiblesse et sa ruine. Ce tremplin de la comparaison que tout le monde avant lui utilisait pour aller plus loin dans la direction fixée, il s'en sert pour nous faire perdre le nord, et nous faire accomplir un bond qui ne mène nulle part. L'esprit se perd et se dilue dans sa puissance fondamentale, ne parvient plus à endiguer son propre flot, oublie où il voulait en venir. Le vol des grues du Premier Chant nous entraîne avec lui, à travers tout le livre, et ne nous conduit pas où nous pensions aller : il ne mène littéralement à rien.

Mais c'est au Chant Quatrième qu'est encore le plus clairement visible la nocivité foncière de la comparaison. Là, Lautréamont se réjouit ouvertement et je n'ai qu'à le citer : « de l'emploi criminel, dit-il (criminel en se plaçant momentanément et spontanément au point de vue de la puissance supérieure) d'une figure de rhétorique que plusieurs méprisent, mais que beaucoup encensent » (Chant IV, 2). Nous y voyons en effet l'esprit, engagé dans la comparaison de deux piliers avec deux épingles, se perdre peu à peu et invinciblement dans le désert des images, et ne plus trouver son chemin entre tant de chemins qu'il a le catastrophique pouvoir de s'ouvrir et de prendre.

Il y a là une voie de dispersion de cette force spirituelle dans laquelle Kant a vu la clé de voûte de l'univers. Cette voie Lautréamont la prendra constamment. Il dissout sans cesse l'esprit dans des associations, un bavardage invincible auquel l'intelligence est tentée de céder et par là il l'empêche de jouer son rôle de synthèse et de cohérence.

Si nous voulions chercher ici un point de référence, c'est à la baisse de tension constatée dans certaines psychoses qu'il faut

drait penser, où l'on voit l'esprit suivre la pente et le courant des images, ne pas leur résister et n'endiguer point leur flot. C'est cela qui a pu faire croire aux esprits légers que Lautréamont était fou. Aussi bien pourrait-on le dire alors d'Eluard et de Breton quand, avec *l'Immaculée conception*, ils font l'essai de simulation de certaines démences. L'essentiel, c'est que libérant la comparaison des forces qui la maintiennent dans son rôle de serviteur, en l'émancipant de la tutelle de l'intelligence et de la servitude du but, Lautréamont sait bien ce qu'il fait : il libère les bêtes de l'esprit qui vont enfin pouvoir mettre à sac et détruire.

Mais quelle ingéniosité et quelle admirable stratégie d'investissement et de trahison ! Comme Lautréamont joue bien le jeu de l'esprit et avec quel naturel il sait s'introduire d'abord dans cette place qu'il veut livrer. La leçon d'ailleurs ne sera pas perdue ; on la retrouvera intacte et systématique chez Alfred Jarry, chez Raymond Roussel (bien qu'à vrai dire chez ce dernier il y ait confluence plutôt qu'influence). Dans tels textes de Jarry sur le drapeau ou le volant, dans le morceau célèbre sur *La passion considérée comme course de côte*, dans les ouvrages de Roussel, c'est l'épanouissement lucide de ce qu'on peut encore croire parfois hésitant chez Lautréamont. « *Logicus solus* » dit quelque part Raymond Roussel, c'est le seul calembour qu'on n'ait pas pensé à faire sur mon « *locus solus* ».

L'humour enfin va couronner cette tentative contre le monde. Au pouvoir de discrédit qu'exerce l'image, l'image installée dans la comparaison, l'image matérialisée dans la métamorphose, va venir s'ajouter le pouvoir infiniment plus grand des images groupées dans la perspective de l'humour. Car que trouve-t-on d'abord dans l'humour sinon une opposition au monde donné, une méthode de discréditer et de disjoindre la réalité. L'humour, des formes les plus insignifiantes du badinage littéraire à ses incarnations les plus hautes et les plus *pratiques*, telles qu'on les rencontre chez Alfred Jarry ou Jacques Vaché, n'est qu'une façon de dire non à ce qui est. A travers les phrases de Proust où nous voyons peu à peu le réel s'amenuiser pour disparaître enfin et faire place aux réalisations de l'imagination et du désir, dans ce qu'écrivit ou qu'agit Jarry, nous découvrons la croyance que l'homme a dans ce qu'il pense une arme contre ce qui est — cette croyance qui est l'honneur et la faiblesse de l'idéalisme.

Ainsi l'image, la comparaison, la métamorphose, l'humour n'ont chez Lautréamont qu'un seul et même but, détruire. Détruire le monde, détruire la confiance que l'esprit a dans le monde, détruire enfin la confiance que l'esprit a en lui-même, tout ce qui se nomme proprement, je le redis : *désespérer*. Car c'est sur

tous les plans et fondamentalement sur le plan de la confiance que l'homme a dans sa puissance spirituelle, que se livre le combat symbolique du Troisième Chant, entre l'aigle et le dragon, celui que l'aigle, qui est Maldoror, remporte contre l'espérance. Car, dans cette réduction à l'absurde et au néant, l'univers, Lautréamont procède avant tout comme les Jivaros, par la réduction de tête. Et c'est en ce sens qu'il faut entendre le compliment qu'il se décerne, lorsqu'il pense avoir atteint son but : « Je veux au moins que le lecteur en deuil puisse se dire : « Il faut lui rendre cette justice : il m'a beaucoup crétinisé. Que n'aurait-il pas fait, s'il eût pu vivre davantage ! C'est le meilleur professeur d'hypnotisme que je connaisse » (Chant VI).

Oui, la cause me semble entendue. Si l'une des plus profondes définitions qu'on puisse donner du vivant et de l'homme est de dire qu'ils sont ce qui s'oppose à l'entropie, nous sommes devant Ducasse comme devant le plus précieux au contraire et le plus résolu auxiliaire du chaos qui ait jamais paru sur cette terre. Nous voici devant l'image inverse et noire de ce que nous sommes, devant l'agent avoué de la mort, de l'inhumain et du désordre.

Justifier l'approche

Si je me suis étendu si longuement sur l'image, la comparaison, la métamorphose et l'humour chez Lautréamont, c'est avant tout parce qu'en rendant ainsi sensibles mes méthodes d'approche, je fais par là même — à condition bien entendu qu'on donne assentiment à ce que je dis — la critique des méthodes les plus généralement employées pour rendre compte de l'œuvre lautréamontienne. Nos méthodes ne prétendent point briller par leur singularité. Touchant en effet l'interprétation des *Chants*, leur motivation, j'ai simplement cherché à rattacher ce phénomène de culture, « ce drame de la culture » comme dit excellemment Gaston Bachelard, à l'idéologie de l'époque où elle s'exprime. Née des livres, l'œuvre de Lautréamont se comprend par l'analyse des livres. Le monde dans lequel il vit est purement idéologique. Il est le reflet d'un reflet. Et il advient avec lui ce qu'il advient d'un reflet qu'un miroir renvoie à un miroir. Ce qu'il avait de caractéristique s'exagère et s'exacerbe.

Le deuxième point, c'est que je n'ai mis en œuvre pour pénétrer la structure même des Chants que les moyens les plus traditionnels de la psychologie littéraire.

Si ce que j'ai dit a quelque vertu probante, *Les Chants de Maldoror* se comprennent et s'expliquent sans avoir à quitter le territoire du rationnel. Ils apparaissent comme un vaste dessein de sabotage de l'univers, parfaitement conscient, organisé et déli- 29

béré. C'est dire que mon interprétation des *Chants* se dresse en bloc contre l'interprétation aujourd'hui dominante de Lautréamont qui est l'interprétation psychanalytique. Mais qu'on m'entende bien. Je ne suis pas venu ici pour faire la brute. Ce n'est pas mon genre. Et, si j'en crois le débat sur la psychiatrie que j'ai suivi au cours de la Semaine de la Pensée Marxiste, ce n'est pas non plus le genre de la maison. Je me permettrai d'ajouter qu'indépendamment de cette modestie et de cette ouverture méthodologique auquel invite la dialectique marxiste, j'ai trop été l'élève de Bachelard pour oublier qu'on va à l'abîme en cherchant à faire entrer le réel dans des cadres dont la simplicité nous attire, et qu'ici aussi il faut tenir ferme à sa précieuse parole qui nous dit de « compliquer la raison pour simplifier le réel ».

Que la psychanalyse ait à faire avec Lautréamont cela me paraît hors de doute, lorsque les faits et les textes, la biographie et l'œuvre nous y invitent. Il est indiscutable que les *Chants*, selon le mot de Bachelard que je rappelais en commençant témoignent d'un « ressentiment d'adolescent ». Les textes sont formels, et Marcel Jean et Arpad Mazei dans leur *Maldoror*, par ailleurs si douteux, ont raison de mettre en évidence dans *Les Chants de Maldoror* comme leitmotiv : *l'aventure d'un enfant brutalement séparé de sa famille*. Au Chant I, le célèbre passage où Maldoror tue un enfant au sein même de sa famille; au Chant II, l'enfant chassé par les siens, qui court dans la nuit après un omnibus dont les voyageurs lui refusent l'accès; au Chant III, le rapt d'une petite fille par Maldoror; au Chant IV, un enfant s'enfuit de sa maison et se réfugie dans l'océan; au Chant V, la mort et l'enterrement d'un enfant; au Chant VI en entier, le récit de l'enlèvement et de l'assassinat du jeune Mervyn. Et tout ceci, soyons-en persuadés, se rattache sans faille à la biographie de Lautréamont, envoyé de Montevideo en France, à l'âge de 15 ans, pour terminer ses études comme interne au lycée de Tarbes, près de Pau.

Mais c'est là, cette prise de conscience du malheur sur le plan personnel, tout ce que nous avons à accorder, en ce qui concerne Lautréamont, à la psychanalyse. Le malheur objectif, le malheur du monde, ce n'est pas comme un enfant frustré qu'il en prend conscience, mais comme un homme lucide, non point, je l'ai assez dit, par un regard direct d'ailleurs sur la réalité, mais au miroir que lui tendent du monde d'autres hommes, et leurs livres.

Car enfin, lorsque Marcel Jean et Arpad Mazei, dans leur impérialisme psychanalytique ramènent tout chez Lautréamont, à l'inconscient et à ses jeux, je ne suis pas le seul à protester.

présente l'hymne fameux à l'océan : « Je te salue, vieil océan... » comme un hymne à l'inconscient. M. Maurice Blanchot, dans son livre sur Lautréamont, a parfaitement montré qu'il y avait là un exercice purement littéraire, et je dirai presque le développement du poème de Baudelaire, *L'homme et la Mer*. De même, lorsque ces auteurs nous contraignent à considérer la prosopopée fameuse des mathématiques comme concernant le symbole de la mère, et nous proposent la phrase : « vous ne donnâtes la froideur, la prudence et la logique » comme témoignant des bienfaits de l'éducation maternelle, je suis bien obligé de hurler à l'ignorance des données les plus élémentaires, puisqu'il s'agit là d'un cliché qui, depuis toujours, traîne dans les manuels à propos des mathématiques considérées comme une propédeutique à l'esprit scientifique. Et lorsque Lautréamont écrit, s'adressant aux mathématiques : « Avec cette arme empoisonnée que vous me prêtâtes, je fis descendre de son piédestal, construit par la lâcheté de l'homme, le Créateur lui-même », Marcel Jean et Arpad Mazi ont beau triompher et m'affirmer que : « le complexe d'Edipe se noue peu à peu, et, finalement, le fils détrône le père; et la mère est sa complice », j'avoue préférer mon interprétation, penser que Lautréamont a vu, tout simplement dans les mathématiques une arme possible contre Dieu et qu'ici, s'il se rattache à quelqu'un, ce n'est pas Freud, mais à Laplace, déclarant à Napoléon qui lui reprochait de ne pas utiliser Dieu dans son système du monde : « Sire, je n'ai pas eu besoin de cette hypothèse ! ».

En vérité, si nous psychanalysons le psychanalyste, nous verrions vite qu'il est esclave de la même direction de pensée que nous avons mise en évidence à propos des premières interprétations surréalistes de Lautréamont. Avant tout, ce qu'il faut, c'est tracer autour du drame intellectuel une frontière infranchissable, ramener tout à l'aventure individuelle et empêcher l'histoire et le monde de dire leur mot là-dedans, réduire Lautréamont à ses propres tics. Nous pouvons désormais dormir tranquilles sur l'oreiller bourrelant de nos complexes : le mal est dans l'homme, il n'est pas dans le monde. Ce n'est pas à l'action que nous invite Lautréamont, et quand il nous dit que la poésie doit avoir pour but la vérité pratique, rendormons-nous, c'est de l'humour, nous dit le psychanalyste.

Dialectique de l'insoutenable

Je rappelais tout à l'heure avec quelle sûreté de génie, avec cette façon qui n'est guère qu'à lui d'atteindre d'emblée à l'essentiel et de toucher au cœur de la cible, Marx, dénonçant les méfaits réactionnaires du romantisme, attache sa critique à celui 31

chez qui cet aspect du romantisme est le plus sensible, Carlyle, avec son culte du héros.

Il existe une reconnaissance envers les grands hommes, qui est, selon le vieux Plutarque, la marque des peuples forts et se fonde le plus raisonnablement du monde sur le fait que le grand homme est notre miroir, notre image agrandie aux dimensions de l'essence humaine réalisée. Tandis que chez les romantiques, le culte du héros implique un refus et une négation de l'homme. Le héros romantique c'est par excellence celui qui est coupé des masses, qui les méprise, leur refuse toute efficacité et dont le culte apparaît comme « le seul refuge, nous dit Marx, hors d'un présent saturé de désespoir », apparaît comme « étant la nouvelle religion ».

Le héros romantique c'est, je ne dis pas même l'homme, mais l'être de la solitude. « Et moi, moi seul, s'écrie Rimbaud, pour témoin de ma force et de ma vaillance ! ».

Maldoror est l'archétype de cet être de la solitude, et lorsqu'il atteindra au moment crucial de sa transformation dialectique, lorsqu'il fera le saut décisif, et virera de l'inhumain à l'humain, c'est Maldoror que Lautréamont abandonnera. Tel est le sens profond de la fameuse formule, si souvent citée, si mal comprise : « La poésie doit être faite par tous, non par un ».

Il n'y a pas à sortir de là. *Les Chants de Maldoror* sont l'aboutissement du pessimisme romantique, le précipité, la fondrée, la lie du romantisme.

Toute une littérature vouée à magnifier la beauté du malheur et du mal, le pessimisme social et intellectuel, la solitude, aboutit ici pour s'y cristalliser en un diamant noir. Nous sommes devant l'idée platonicienne du romantisme. « Ainsi donc, Maldoror, tu as vaincu l'espérance ! » Et *l'homme romantique* pareil à l'insoutenable écorché vivant du troisième Chant se met en marche dans le désert, traînant sa peau derrière lui comme une cape.

Lautréamont le regarde avancer, et à mesure qu'il le distingue mieux, se demande si ce n'est pas là une gigantesque et sinistre plaisanterie. Il ne parle pas de mystification, mais c'est uniquement — soyez-en sûrs — parce qu'il ne connaît pas très bien le vocabulaire philosophique. Se rendant compte qu'avant de « crétiniser » son lecteur, c'est lui qui s'est laissé crétiniser. Il manquait sans doute ainsi au héros traditionnel du romantisme d'aller jusqu'au bout pour se rendre compte qu'il n'allait pas très loin. Après l'expérience définitive des *Chants*, Lautréamont, et quelques autres avec lui, ont la certitude que le romantisme se termine en dernière analyse par l'absurde, et que la poésie personnelle — sous quelque nom qu'elle se cache — a fait son temps.

Et c'est la conclusion que les *Poésies* vont inlassablement répéter tout au long de leurs aphorismes.

Que cette conclusion ne plaise pas à tout le monde, je n'y puis rien : elle est là. Et même, si c'était le lieu, j'expliquerais qu'elle n'est pas que là et qu'on la trouve aussi bien chez Baudelaire et chez Rimbaud. Je pense à certains poèmes des *Fleurs du Mal*, cet extraordinaire poème V, en particulier, jamais cité et qui commence ainsi :

« J'aime le souvenir de ces époques nues... »

ou bien telle page de *l'Art Romantique*, sur le chansonnier Pierre Dupont que Baudelaire nomme poète, et grand poète — fi donc ! un chansonnier, et social encore ! — dans laquelle il se prononce nettement contre l'art pour l'art, aboutissement naturel de la doctrine romantique. Et pour en venir à Rimbaud, je veux bien qu'il s'écrie : « Voici le temps des assassins ! », mais me permettra-t-on de rappeler qu'il dit aussi : « Moi, qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu à la terre avec un devoir à remplir, et la réalité rugueuse à êtreindre ? ».

Et certes, je sais bien qu'à y regarder très attentivement on pourrait deviner déjà dans *Les Chants de Maldoror* que ni le désespoir, ni la haine, n'ont absolument gagné la partie : ici ou là un mot lui échappe où passe peut-être le souvenir d'une conversation entendue dans l'enfance, auprès du père positiviste, dans cette Amérique du Sud, ce continent des *libertadores* qui, si dérisoirement, essaye d'organiser à partir des mots d'Auguste Comte, une science politique sérieuse et juste... C'est le mot de progrès...

« La fin du dix-neuvième siècle, écrit-il, verra son poète (cependant au début, il ne doit pas commencer par un chef-d'œuvre, mais suivre la loi de la nature) ; il est né sur les rives américaines, à l'embouchure de la Plata, là où deux peuples, jadis rivaux, s'efforcent actuellement de se surpasser par le progrès matériel et moral. Buenos-Ayres, la reine du Sud, et Montevideo, la coquette, se tendent une main amie, à travers les eaux argentines du grand estuaire. Mais, la guerre éternelle a placé son empire destructeur sur les campagnes, et moissonne avec joie des victimes nombreuses. Adieu, vieillard, et pense à moi, si tu m'as lu. Toi, jeune homme, ne te désespère point ; car, tu as un ami dans le vampire, malgré ton opinion contraire ».

Ou bien c'est ailleurs quelque phrase échappée, qui montre que sous le bouillonnement du néant, l'espoir, sans que l'auteur le sache lui-même, persiste.

Mais il faut être, je le redis, très attentif. Car, romantique, Lautréamont l'est même par ce qui dans *Les Chants de Maldoror* semble échapper à la négation. Si dans les dix lignes que lui 33

consacre le « Bédier-Hazard », la critique universitaire, prise de quelque vertige devant ce néant, croit trouver un terrain solide et positif, quelque chose à sauver en déclarant que l'on découvre dans cette œuvre étrange « de belles formules concernant les mathématiques et l'océan », je crains bien qu'elle ne s'enlise. Mais puisque j'ai trop peu cité, laissez-moi donner quelques passages de ces deux morceaux illustres : « Je me propose, sans être ému, de déclarer à grande voix la strophe sérieuse, et froide que vous allez entendre... Il n'y a pas longtemps que j'ai revu la mer et foulé le pont des vaisseaux, et mes souvenirs sont vivaces comme si je l'avais quittée la veille. Soyez néanmoins, si vous le pouvez, aussi calmes que moi, dans cette lecture que je me repens déjà de vous offrir, et ne rougissez pas à la pensée de ce qu'est le cœur humain. O poulpe au regard de soie ! toi, dont l'âme est inséparable de la mienne; toi, le plus beau des habitants du globe terrestre, et qui commandes à un sérail de quatre cents ventouses; toi, en qui siègent noblement, comme dans leur résidence naturelle, par un commun accord, d'un lien indestructible, la douce vertu communicative et les grâces divines, pourquoi n'es-tu pas avec moi, ton ventre de mercure contre ma poitrine d'aluminium, assis tous les deux sur quelque rocher du rivage, pour contempler ce spectacle que j'adore !

» Vieil océan, aux vagues de cristal, tu ressembles proportionnellement à ces marques azurées que l'on voit sur le dos meurtri des mousses; tu es un immense bleu, appliqué sur le corps de la terre : j'aime cette comparaison. Ainsi, à ton premier aspect, un souffle prolongé de tristesse, qu'on croirait être le murmure de ta brise suave, passe, en laissant des ineffaçables traces, sur l'âme profondément ébranlée, et tu rappelles au souvenir de tes amants, sans qu'on s'en rende toujours compte, les rudes commencements de l'homme, où il fait connaissance avec la douleur, qui ne le quitte plus. Je te salue, vieil océan !

» Vieil océan, ta forme harmonieusement sphérique, qui réjouit la face grave de la géométrie, ne me rappelle que trop les petits yeux de l'homme, pareils à ceux du sanglier pour la petitesse et à ceux des oiseaux de nuit pour la perfection circulaire du contour. Cependant, l'homme s'est cru beau dans tous les siècles. Moi, je suppose plutôt que l'homme ne croit à sa beauté que par amour-propre; mais, qu'il n'est pas beau réellement et qu'il s'en doute; car, pourquoi regarde-t-il la figure de son semblable avec tant de mépris ? Je te salue, vieil océan !

» Vieil océan, tu es le symbole de l'identité : toujours égal à toi-même. Tu ne varies pas d'une manière essentielle, et, si tes vagues sont quelque part en furie, plus loin, dans quelque autre

34 zone, elles sont dans le calme le plus complet. Tu n'es pas

comme l'homme, qui s'arrête dans la rue, pour voir deux bouledogues s'empoigner, au cou, mais, qui ne s'arrêtent pas, quand un enterrement passe; qui rit aujourd'hui et pleure demain. Je te salue, vieil océan ! ».

Qui ne voit qu'il s'agit d'un moyen de refuser l'homme, encore, de le récuser, et que le sentiment de la nature, ici, comme chez Vigny, par exemple :

« Pars courageusement, laisse toutes les villes
Marche à travers les champs une fleur à la main »,

n'est qu'une fuite au désert.

De même, dans la prosopopée fameuse sur les mathématiques ne nous laissons pas prendre, je vous en prie, à ce qui peut nous séduire parce que nous croyons que cela *va dans notre sens* :

« O mathématiques sévères, je ne vous ai pas oubliées, depuis que vos savantes leçons, plus douces que le miel, filtrèrent dans mon cœur, comme une onde rafraîchissante. J'aspirais instinctivement, dès le berceau, à boire à votre source, plus ancienne que le soleil, et je continue encore de fouler le parvis sacré de votre temple solennel, moi le plus fidèle de vos initiés... Pendant mon enfance, vous m'apparûtes, une nuit de mai, aux rayons de la lune, sur une prairie verdoyante, aux bords d'un ruisseau limpide, toutes les trois égales en grâce et en pudeur, toutes les trois pleines de majesté comme des reines. Vous fîtes quelques pas vers moi, avec votre longue robe, flottante comme une vapeur, et vous m'attirâtes vers vos fières mamelles, comme un fils béni. Alors, j'accourus avec empressement, mes mains crispées sur votre blanche gorge. Je me suis nourri, avec reconnaissance, de votre manne féconde, et j'ai senti que l'humanité grandissait en moi, et devenait meilleure. Depuis ce temps, ô déesses rivales, je ne vous ai pas abandonnées. Depuis ce temps, que de projets énergiques, que de sympathies, que je croyais avoir gravées sur les pages de mon cœur, comme sur du marbre, n'ont-elles pas effacé lentement, de ma raison désabusée, leurs lignes configuratives, comme l'aube naissante efface les ombres de la nuit ! Depuis ce temps, j'ai vu la mort, dans l'intention, visible à l'œil nu, de peupler les tombeaux, ravager les champs de bataille, engraisés par le sang humain et faire pousser des fleurs matinales pardessus les funèbres ossements. Depuis ce temps, j'ai assisté aux révolutions de notre globe; les tremblements de terre, les volcans, avec leur lave embrasée, le simoun du désert et les naufrages de la tempête ont eu ma présence pour spectateur impassible. Depuis ce temps, j'ai vu plusieurs générations humaines élever, le matin, ses ailes et ses yeux, vers l'espace, avec la joie inexpérimente 35

de la chrysalide qui salue sa dernière métamorphose, et mourir, le soir, avant le coucher du soleil, la tête courbée, comme des fleurs fanées que balance le sifflement plaintif du vent. Mais, vous, vous restez toujours les mêmes. Aucun changement, aucun air empesté n'effleure les rocs escarpés et les vallées immenses de votre identité. Vos pyramides modestes dureront davantage que les pyramides d'Égypte, fourmilières élevées par la stupidité et l'esclavage. La fin des siècles verra encore, debout sur les ruines des temps, vos chiffres cabalistiques, vos équations laconiques et vos lignes sculpturales siéger à la droite vengeresse du Tout-Puissant, tandis que les étoiles s'enfonceront, avec désespoir, comme des trombes, dans l'éternité d'une nuit terrible et universelle, et que l'humanité, grimaçante, songera à faire ses comptes avec le jugement dernier ».

Non, ne nous laissons pas séduire. Car il nous le dit lui-même à la fin : « O mathématiques saintes, puissiez-vous, par votre commerce perpétuel, consoler le reste de mes jours de la méchanceté de l'homme et de l'injustice du grand Tout ». Le mal, ici, n'est pas dénoncé, il est constaté. Et contre lui on ne cherche pas un remède, mais un refuge.

Ces phrases échappées dont je parlais, cette présence têtue de l'humain dans l'inhumain, relevons-les, comme la preuve précieuse que la pire nuit ne peut jamais totalement l'emporter : « Le mal que vous m'avez fait est trop grand, trop grand le mal que je vous ai fait pour qu'il soit volontaire... » Ou bien c'est un éloge de l'amitié; ou bien encore « Quelques-uns soupçonnent que j'aime l'humanité comme si j'étais sa propre mère ». C'est à des phrases comme celles-là qu'on sent affleurer dans le saccage et l'apocalypse des *Chants* cette bonté qui se voyant niée, leur a donné naissance, et s'est transformée, a cru complètement se transformer en haine, a voulu pousser jusqu'au bout l'expérience de l'antithèse, pour se retrouver à la fin bonté neuve, bonté réelle, bonté efficace, bonté dont Lautréamont proclame, et c'est sans doute un des mots les plus hauts qu'ait proférés une bouche humaine : « Bonté ! ton nom est homme ! ».

Car tout, finalement, n'était point si sot dans les paroles du jeune homme que j'étais et que je rappelais en commençant. Au moins ici avais-je vu juste en disant après Nietzsche : « J'aime les grands contempteurs, car ils sont les grands adorateurs, les flèches du désir vers l'autre rive », et en comprenant que le procès de Lautréamont est un procès dialectique, dans lequel se vérifie le grand mot de Hegel que « la main qui inflige la blessure est

Mais laissons ici Lautréamont lui-même nous le dire. Voici ce qu'il écrit à Verbœckhoven, l'associé de son éditeur Lacroix : « Laissez-moi d'abord vous expliquer ma situation. J'ai chanté le mal comme ont fait Mickiewickz, Byron, Milton, Southey, A. de Musset, Baudelaire, etc. Naturellement, j'ai un peu exagéré le diapason pour faire du nouveau dans le sens de cette littérature sublime qui ne chante le désespoir que pour opprimer le lecteur, et lui faire désirer le bien comme remède. Ainsi donc, c'est toujours le bien qu'on chante en somme, seulement par une méthode plus philosophique et moins naïve que l'ancienne école, dont Victor Hugo et quelques autres sont les seuls représentants qui soient encore vivants. Vendez, je ne vous en empêche pas : que faut-il que je fasse pour cela ? Faites vos conditions. Ce que je voudrais, c'est que le service de la critique soit fait aux principaux lundistes. Eux seuls jugeront en premier et dernier ressort le commencement d'une publication qui ne verra sa fin évidemment que plus tard, lorsque j'aurai vu la mienne. Ainsi donc, la morale de la fin n'est pas encore faite. Et cependant il y a déjà une immense douleur à chaque page. Est-ce le mal, cela ? Non certes ».

Cette autre rive, dont les *Chants* semblent nier jusqu'à l'existence, les *Poésies* vont nous permettre non d'y aborder, mais d'en apercevoir le tracé. Ici encore, que Lautréamont lui-même nous introduise au cœur de ce mouvement dialectique qui va donner naissance au plus extraordinaire *changement de pied* de toute la littérature, à la mutation la plus décisive, la plus délibérée :

« Monsieur,

Laissez-moi reprendre d'un peu haut. J'ai fait publier un ouvrage de poésies, chez M. Lacroix (B. Montmartre, 15). Mais, une fois qu'il fut imprimé, il a refusé de le faire paraître, parce que la vie y était peinte sous des couleurs trop amères, et qu'il craignait le procureur général. C'était quelque chose dans le genre du Manfred de Byron et du Konrad de Mickiewicz, mais cependant bien plus terrible. L'édition avait coûté 1.200 F, dont j'avais déjà fourni 400 francs. Mais, le tout est tombé dans l'eau. Cela me fit ouvrir les yeux. Je me disais que puisque la poésie du doute (des volumes d'aujourd'hui il ne restera pas 150 pages) en arrive ainsi à un tel point de désespoir morne et de méchanceté théorique, par conséquent, c'est qu'elle est radicalement fautive ; par cette raison qu'on y discute les principes, et qu'il ne faut pas les discuter : c'est plus qu'injuste. Les gémissments poétiques de ce siècle ne sont que des sophismes hideux. Chanter 37

l'ennui, les douleurs, les tristesses, les mélancolies, la mort, l'ombre, etc., c'est ne vouloir, à toute force, regarder que les puérils revers des choses. Lamartine, Hugo, Musset se sont métamorphosés volontairement en femmelettes. Ce sont les Grandes-Têtes-Molles de notre époque. Toujours pleurnicher. Voilà pourquoi j'ai complètement changé de méthode, pour ne chanter exclusivement que l'espoir, l'espérance, le calme, le bonheur, le devoir. Et c'est ainsi que je renoue avec les Corneille et les Racine, la chaîne du bon sens et du sang-froid, brusquement interrompue depuis les poseurs Voltaire et Jean-Jacques Rousseau. Mon volume ne sera terminé que dans quatre ou cinq mois. Mais, en attendant, je voudrais envoyer à mon père la préface, qui contiendra soixante pages, chez A. Lemerre... »

Le livre annoncé n'a jamais paru. La mort, dans ce combat qu'engageait contre elle Lautréamont, a été la plus prompte. Elle a frappé avant qu'il puisse donner sa mesure. Il ne nous reste que la promesse, l'épure, l'architecture rêvée de ce grand dessein. Car ce qu'on nomme les *Poésies* de Lautréamont n'est qu'une préface. Et peut-être après tout, est-il bien qu'il en soit ainsi. Car l'entreprise qu'elle propose est telle qu'elle outrepassa à coup sûr les forces mêmes du génie. Et l'on peut se demander si Lautréamont était armé pour la mener à bien. Charles Dobzynski, dans sa remarquable étude sur *Mickiewicz, pèlerin de l'avenir*, soulignant à propos du grand Polonais, l'identité de la démarche qui fait passer de Gustave à Konrad, a bien raison d'affirmer « qu'on ne peut isoler *Les Chants de Maldoror* de leur versant lumineux, les *Poésies* », mais force est bien d'arrêter là. Lautréamont est isolé, de par sa destinée même, son âge, dans la littérature. Ce que peut faire un Mickiewicz, ce que fera un Hugo, animés et soutenus par toute leur culture proprement politique, il ne peut le faire. Cette remise de l'homme au bien, pour en donner autre chose que les linéaments formels, que la structure idéale, pour y accéder correctement, il fallait avoir pénétré concrètement dans l'histoire, compris que les hommes faisaient l'histoire, et que « le destin, c'est la politique ».

Ajoutons à cela que pour remonter le courant de la négation, Lautréamont se laisse emporter parfois dans les *Poésies* par celui de l'affirmation. C'est bien en vain qu'on essaye de faire passer au bénéfique de l'humour de telles déclarations : « Ne faites pas preuve de manque des convenances les plus élémentaires ni de mauvais goût envers le créateur » — « Repoussez l'incrédulité, vous me ferez plaisir », ou encore : « Si l'on se rappelle la vérité d'où découlent toutes les autres, la bonté absolue de Dieu [(non au sens spinoziste du mot, mais du Dieu créateur, du Dieu des religions) - J. M.] et son ignorance absolue du mal, les sophismes

s'effondreront d'eux-mêmes » — je ne puis y voir qu'une insuffisance de la critique idéologique, une simple négation du satanisme des *Chants* — Pas plus que dans ceci encore : « Ne reniez pas l'immortalité de l'âme, la sagesse de Dieu, la grandeur de la vie, l'ordre qui se manifeste dans l'univers, la beauté corporelle, l'amour de la famille, le mariage, les institutions sociales ». Ne demandons point à Lautréamont plus qu'il ne peut nous donner. Lorsqu'on s'en tient à cela sa force et sa vertu sont sans pareilles. Il a, comme nul autre, dégagé ce qu'il nomme la *logique de la poésie*. Il n'est que de lire le Traité magistral. Ecoutez-le plutôt.

La logique de la poésie

Voici le refus de l'idéalisme, l'affirmation matérialiste que le mal n'est que le résultat du malheur : « Ce n'est qu'en admettant la nuit physiquement qu'on est parvenu à la faire moralement ».

A nous de prendre la décision, qui est la lutte. Voici l'exhortation à la *démystification* : « Les perturbations, les anxiétés, les dépravations, la mort, les exceptions dans l'ordre physique ou moral, l'esprit de négation, les abrutissements, les hallucinations servies par la volonté, les tourments, la destruction, les renversements, les larmes, les insatiabilités, les asservissements, les imaginations creusantes, les romans, ce qui est inattendu, ce qu'il ne faut pas faire, les singularités chimiques de vautour mystérieux qui guette la charogne de quelque illusion morte, les expériences précoces et avortées, les obscurités à carapace de punaise, la monomanie terrible de l'orgueil, l'inoculation des stupeurs profondes, les oraisons funèbres, les envies, les trahisons, les tyrannies, les impiétés, les irritations, les acrimonies, les incartades agressives, la démente, le spleen, les épouvantements raisonnés, les inquiétudes étranges, que le lecteur préférerait ne pas éprouver, les grimaces, les névroses, les filières sanglantes par lesquelles on fait passer la logique aux abois, les exagérations, l'absence de sincérité, les scies, les platitudes, le sombre, le lugubre, les enfantements pires que les meurtres, les passions, le clan des romanciers de Cours d'assises, les tragédies, les odes, les mélodrames, les extrêmes présentés à perpétuité, la raison impunément sifflée, les odeurs de poule mouillée, les affadissements, les grenouilles, les poulpes, les requins, le simoun des déserts, ce qui est somnambule, louche, nocturne, somnifère, noctambule, visqueux, phoque parlant, équivoque, poitrinaire, spasmodique, aphrodisiaque, anémique, borgne, harmaphrodite, bâtard, albinos, pédéraste, phénomène d'aquarium et femme à barbe, les heures saoules de découragement taciturne, les ordures, ce qui ne réfléchit pas comme l'enfant, la désolation, ce mancenillier intellectuel, les chancres parfumés, les cuisses aux camélias, la culpabi- 39

lité d'un écrivain qui roule sur la pente du néant et se méprise lui-même avec des cris joyeux, les remords, les hypocrisies, les perspectives vagues qui vous broient, dans leurs engrenages imperceptibles, les crachats sérieux sur les axiomes sacrés, la vermine et ses chatouillements insinuants, les préfaces insensées, comme celles de Cromwell, de Mlle de Maupin et de Dumas fils, les caducités, les impuissances, les blasphèmes, les asphyxies, les étouffements, les rages, — devant ces charniers immondes, que je rougis de nommer, il est temps de réagir enfin contre ce qui nous choque et nous courbe si souverainement ».

Voici l'injonction à l'optimisme : « Paul et Virginie choque nos aspirations les plus profondes au bonheur. Autrefois, cet épisode qui broie du noir de la première à la dernière page, surtout le naufrage final, me faisait grincer des dents. Je me roulais sur le tapis et donnais des coups de pied à mon cheval en bois. La description de la douleur est un contre-sens. Il faut faire voir tout en beau. Si cette histoire était racontée dans une simple biographie, je ne l'attaquerais point. Elle change tout de suite de caractère. Le malheur devient auguste par la volonté impénétrable de Dieu qui le créa. Mais l'homme ne doit pas créer le malheur dans ses livres. C'est ne vouloir, à toutes forces, considérer qu'un côté des choses. O hurleurs maniaques que vous êtes ! »

Voici, s'il y a encore trace du passé là-dedans, la règle d'or de la poésie : « La poésie doit avoir pour but la vérité pratique. Elle énonce les rapports qui existent entre les premiers principes et les vérités secondaires de la vie. Chaque chose reste à sa place. La mission de la poésie est difficile. Elle ne se mêle pas aux événements de la politique, à la manière dont on gouverne un peuple, ne fait pas allusion aux périodes historiques, aux coups d'Etat, aux régicides, aux intrigues des cours. Elle ne parle pas des luttes de l'homme qu'il engage, par exception, avec lui-même, avec ses passions. Elle découvre les lois qui font vivre la politique théorique, la paix universelle, les réfutations de Machiavel, les cornets dont se composent les ouvrages de Proudhon, la psychologie de l'humanité. Un poète doit être plus utile qu'aucun citoyen de sa tribu. Son œuvre est le code des diplomates, des législateurs, des instructeurs de la jeunesse. Nous sommes loin des Homère, des Virgile, des Klopstock, des Camoëns, des imaginations émancipées, des fabricateurs d'odes, des marchands d'épigrammes contre la divinité. Revenons à Confucius, au Bouddha, à Socrate, à Jésus-Christ, moralistes qui couraient les villages en souffrant de faim ! Il faut compter désormais avec la raison, qui n'opère que sur les facultés qui président à la catégorie des phénomènes de la bonté pure ».

Partout ici une porte nous est ouverte, que Lautréamont n'a point lui-même poussée, une démarche nous est proposée, que lui-même n'a point tentée. A nous de le faire. A nous de transformer cette œuvre, qu'on a voulu nous persuader être un traité du vide en ce qu'elle devient quand nous la comprenons : un traité de morale. A nous de ne point nous laisser enfermer dans cette œuvre, mais d'y reconnaître le miroir ultime d'une réalité détestable, et l'annonce d'une réalité humaine dont il nous appartient de faire notre réalité.

En vérité, il se passe avec Lautréamont ce qui se produit dans le domaine des hautes mathématiques. Le mathématicien, tout à l'orgueil de ses constructions, finit par imaginer qu'elles sont purement mentales et traduisent le scintillement d'un absolu rationnel dont il détiendrait le secret. Ainsi, cette colombe dont parle Kant : « la colombe légère qui dans son libre vol fend l'air dont elle sent la résistance, elle pourrait s'imaginer qu'elle volerait bien mieux dans le vide », il oublie l'expérience et le monde dont il est parti, et sans le point d'appui desquels son effort de création ne serait pas. Il oublie les humbles débuts de sa science, les pâtres comptant les étoiles ou les têtes de troupeau, les Egyptiens pesant le blé en tas fractionnés, mesurant la terre recouverte par les limons du Nil. De même le poète peut croire qu'il mène un combat d'archange — et d'autres peuvent le croire de lui. Mais il ne fait jamais que donner à l'expérience humaine sa forme la plus définie et la plus stricte, Lautréamont si loin de nous, si près de nous, Lautréamont qui semble dégager comme le symbole algébrique ou l'archétype de notre condition, de notre refus et de notre acquiescement, Lautréamont, non point ange, ni monstre, ni inhumain — mais homme comme nous, condensant dans l'éclair de sa vie nocturne et brève tout ce qui fait notre lumière — Lautréamont est l'extrême témoignage que « la vie d'un poète est celle de tous », que la poésie est d'essence fraternelle.

C'est là, à travers le détour de son œuvre, dans l'insondable obscurité de son destin, le secret qu'il nous lègue, le principe, par lui retrouvé et proclamé de la science de la poésie. Tout ce qu'il y a de valable dans la poésie de notre époque est passé par ce porche, a suivi cette voie. Après lui, et en partie grâce à lui, les poètes d'aujourd'hui ont appris à remettre au bien ce qui était au mal, à dire non à l'ange dérisoire dont on les voudrait persuader qu'il les hante, à retrouver les hommes dans l'histoire, et à affirmer, selon son décret, qu'illustre Eluard par la plus haute partie de son œuvre, que : « La poésie doit avoir pour but la vérité pratique ».

J E A N M A R C E N A C

Arnold Schoenberg

Je n'ai pas besoin du proverbe chinois « Qui refuse d'honorer son maître est pire qu'un chien » pour constater ici que Schoenberg est un des plus grands compositeurs du xx^e siècle, et pas seulement du xx^e siècle. Sa maîtrise et son originalité sont étonnantes, son influence était immense, elle l'est toujours. Je préfère ses faiblesses à ce qui fait la force de bien d'autres. On ne peut imaginer ce que la musique eût été sans lui. Déclin et effondrement de la bourgeoisie ? C'est sûr. Mais quel crépuscule !

Nous ne devrions pas nous contenter de faire de la sociologie musicale ; nous devrions compléter ce genre d'analyses par l'application du matérialisme dialectique également à l'étude du développement contradictoire du matériau musical. Pour éviter de tomber dans le sociologisme vulgaire, nous devrions analyser, dans une « Dialectique de la Musique », comment le matériau musical apparaît et dépérit, rajeunit et devient caduc dans les différents styles déterminés par la société, avec leurs fonctions changeantes. Je dis cela, car dans le peu que j'ai à rapporter à propos de Schoenberg, j'accorderai une attention particulière à sa méthode de traitement du matériau et à sa technique de composition propre.

Si, chemin faisant, je sépare souvent forme et contenu pour la commodité de l'analyse, je ne ferai qu'obéir à une particularité de la musique de Schoenberg, dans laquelle forme et contenu entrent souvent en contradiction de manière flagrante. Pour ne prendre qu'un exemple de cette contradiction, et en anticipant un peu : dans son opéra *D'aujourd'hui à demain* le sujet, l'action et le langage sont à peu près au niveau d'une opérette mondaine, et parmi les pires en l'occurrence. Sur ces banalités Schoenberg a écrit une musique tout à fait inquiétante (il s'agit d'une de ses œuvres dodécaphoniques), qui détruit en la dépassant la plaisanterie de l'opérette, donne un double fond à la banalité du

42 texte et projette sur l'ensemble un bizarre éclairage. Les person-

nages qu'on voit agir dans cet opéra, buvant du café et aplanissant pour finir un conflit insipide avec un ténor aux allures de concierge, ces personnages, la musique les fait apparaître comme les futurs habitués des abris de la Défense passive, comme les désespérés errant dans les villes bombardées. La musique est en avance sur l'époque. Ce n'était pas l'intention de Schoenberg, mais l'important n'est pas ce qu'un homme a l'intention de faire, mais ce qu'il est. Schoenberg voulait écrire un joli petit opéra mais ce qui en est sorti, à cause de la particularité de sa méthode de composition et de sa façon de traiter le matériau, c'est une sorte d'apocalypse à l'échelle familiale. Il a composé, pour reprendre une formulation géniale de Henri Heine, « une musique exagérée ». Une telle contradiction entre fond et forme est typique chez Schoenberg et nous aurons souvent à la constater...

J'irai seulement à l'essentiel. En ce qui concerne les œuvres de jeunesse, les *Gurrelieder*, *La nuit transfigurée*, *Pelléas et Mélisande*, on peut se contenter d'en dire ceci : elles témoignent d'un génie précoce. Malgré ce qu'elles doivent à Brahms et à Wagner, elles présentent déjà plus d'un trait original et une tendance caractéristique à des combinaisons et à des constructions qui respectent encore la technique de la composition et l'harmonie traditionnelles. Après ces excès du romantisme finissant, après cette musique pseudo-symphonique, le *Quatuor à cordes* op. 7 ouvre le chemin à la réflexion, à la reconquête des formes classiques. Mais les *Quatuors à cordes* op. 7 et 10, la *Symphonie de chambre* op. 9 sont déjà les dernières compositions tonales écrites par Schoenberg au début de sa carrière. (Il ne retrouvera le chemin de la tonalité qu'à un âge avancé pour quelques œuvres de circonstance). Ces trois œuvres appartiennent à ce que la musique de chambre a produit de plus important, elles ne le cèdent en rien aux Classiques. Originalité et richesse de l'invention, unité de la forme et du contenu, technique de la composition et art des combinaisons s'y retrouvent à un degré élevé. A l'exception des deux derniers mouvements du *Quatuor en fa dièse mineur* op. 10, les caractères expressifs, c'est-à-dire le contenu, appartiennent en général à la bonne tradition bourgeoise. Mais il y a déjà quelques passages où apparaît une mélancolie, une cassure dans l'expression qui dépassent de loin l'échelle des sentiments de la moyenne bourgeoisie, d'où est issu Schoenberg.

On sent déjà comme une décadence, comme un pressentiment des catastrophes.

Je ne peux malheureusement que traiter de manière extrêmement brève ces trois œuvres importantes et je m'en tiens à ce qui est le plus caractéristique. Dans l'exposition du *Quatuor* 43

Schoenberg *en ré mineur* un thème très bien construit est accompagné d'une basse précise, mais dans la reprise du thème nous entendons la basse comme soprano. Le thème et la basse sont donc imaginés selon un double contrepoint. Une telle technique est inusitée dans la musique homophonique. On la trouve certes dans les formes symphoniques de la passacaille, par exemple dans le dernier mouvement de la III^e Symphonie de Beethoven et dans le dernier mouvement de la IV^e Symphonie de Brahms. Mais dans les mouvements homophoniques de sonates on n'a presque jamais usé de procédés de ce genre. La question qu'on se pose alors, c'est de savoir où Schoenberg a pris cela. Est-ce pur arbitraire de sa part ? Non. Schoenberg est allé à l'école des variations de Beethoven et de Brahms, par exemple les variations en ré mineur de Beethoven et les *Variations en fa dièse* sur un thème de Schumann, de Brahms.

Dans tout le quatuor cette basse joue un rôle très important. Elle est transformée en phrase secondaire, elle est retournée, elle apparaît sous forme de nombreuses variantes. Dans la coda nous l'entendons aussi, renversée en majeur. Ces petites innovations sont très caractéristiques de Schoenberg. Il ne voulait pas écrire des choses n'ayant qu'un sens limité. Il méprisait les voix pleines qui ne servent qu'à l'ornement et simulent la densité. Toute voix doit avoir de multiples fonctions. Ce sont ces idées et ces expériences qui devaient plus tard le conduire à utiliser la sévère technique sérielle du dodécaphonisme. Nous trouvons une innovation de plus dans le troisième mouvement du *Second quatuor en fa dièse mineur*. C'est un « *Gesangstück* » sur un texte du poète Stefan George : « Profonde est la douleur qui m'enveloppe de son voile ». Or, il est bizarre que Schoenberg veuille faire entrer de force ce texte si expressif et aussi, hélas ! plein d'enflure dans la forme de la variation. Il y a une contradiction énorme entre le caractère, qui est des plus expressifs, et la construction fondamentale. On dirait qu'il veut mettre un frein à la démesure. Mais en la freinant il se la permet. Dans tout cela, la forme de la variation est conservée de la manière la plus rigoureuse. Elle se rattache à la technique hautement développée des *Variations Diabelli* de Beethoven et des variations de Brahms sur des thèmes de Haendel et de Haydn. Même dans ce morceau plein d'audace, Schoenberg continue l'héritage classique.

Dans le quatrième mouvement du *II^e Quatuor à cordes*, la tonalité est détruite pour la première fois dans l'histoire de la musique. Mais c'est dans les trois pièces pour piano de l'opus 11 que nous assistons à la destruction complète de la tonalité. Malgré la grande différence dans la technique de la composition, ces

pièces présentent encore des traits empruntés à Brahms, plus précisément au Brahms de la fin, par exemple celui des *Intermezzos pour piano*. La troisième pièce fait exploser la forme et semble annoncer déjà le monodrame *Erwartung* et l'opéra *La main heureuse*; aujourd'hui nos oreilles — du moins les miennes — ne trouvent plus l'opus 11 tellement révolutionnaire. La plasticité des thèmes et la simplicité de l'harmonie sont évidentes, l'enchaînement des motifs et la forme — même disloquée — sont faciles à saisir. Les caractères expressifs manifestent déjà une allure rétive et pénible, l'humeur s'y dégrade et dans la troisième pièce on frôle l'hystérie.

Quelles étaient les intentions de Schoenberg en usant de ce style nouveau? Il voulait s'exprimer et refusait l'obstacle que constituent les clichés et un matériau préexistant, transmis par la tradition. C'est une musique extrêmement personnelle et subjective, comme on en rencontre rarement dans l'histoire de la musique. On ne saurait mieux la comparer qu'aux dernières Sonates pour piano et aux derniers Quatuors de Beethoven.

L'étonnant, c'est que cette musique ait été écrite à Vienne en 1908. Dans cette cité toute bruissante des valse du génial Johann Strauss, des symphonies pleines d'enflure de Bruckner et de Mahler, dans cette ville où régnait l'opérette et où l'on cultivait intensivement l'héritage classique, Schoenberg allait à contre-courant. Sa musique ne mettait pas à l'aise, elle ne donnait pas dans le sublime, elle ne transfigurait rien, elle triomphait sans vaincre et, ce qui était surtout incompréhensible pour les auditeurs, son accent fondamental était le désespoir. Que Schoenberg se soit exprimé ainsi avant la Première guerre mondiale et qu'il n'ait pas participé à l'euphorie générale, c'est là que résident son humanisme et son mérite devant l'Histoire. Longtemps avant l'ère des bombardiers, il a exprimé les sentiments des hommes terrés dans les abris antiaériens; toujours est-il qu'il a donné à comprendre, au moyen de sa musique, que le monde n'était pas beau. Ce faisant, il ne s'est pas donné la tâche facile, et il n'a pas facilité celle de ses auditeurs. Qui donc, en effet, est prêt à s'entendre dire que le monde n'est pas beau?

L'harmonie de la période atonale de Schoenberg ne relève pas d'une décision arbitraire; elle a pris naissance dans les expériences musicales du XIX^e siècle. En soi, les sons ne sont pas nouveaux. Ce sont des accords de septième, des accords de neuvième avec des renversements, etc. Ce qui est nouveau, c'est que les dissonances ne sont pas résolues. L'histoire de la musique est l'histoire de la dissonance. Après que l'oreille se fut habituée pendant des siècles à entendre des dissonances accompagnées de leur résolution, elle finit par exiger des dissonances sans résolu-

tion. Schoenberg a été le premier musicien à utiliser des dissonances non résolues. C'est en empruntant les chemins de la tradition qu'il est parvenu à cette musique de type nouveau. La fonction de cette musique est restée inchangée. Mais tandis que Brahms s'adresse encore à des amateurs à qui il permet de faire de la musique chez eux, Schoenberg s'adresse à une élite possédant une culture musicale. Il n'en était pas conscient. Pour lui un auditeur était un auditeur et il n'a pas beaucoup réfléchi à la structure de classe de la société bourgeoise. Mais dans les heures de détente de la bourgeoisie il était un corps étranger qui rendait impossible le confort de l'esprit et du corps, la joie procurée par ce qui est connu et que l'on reconnaît, l'atmosphère de paix dominicale et la vie mondaine. Schoenberg exige tellement des auditeurs que dans une certaine mesure sa musique détruit la salle de concerts bourgeoise, puisqu'il rend impossible une audition « improvisée ». Sa musique est presque un domaine réservé. Il n'avait que méfiance et incompréhension pour le caractère populaire de l'art et son action sur de larges masses. Il laissait ce soin à Franz Lehar et à Puccini. Ce n'était point de l'orgueil mais l'attitude du spécialiste bourgeois hautement qualifié, vivant dans une cité où même les œuvres complexes de l'héritage classique et de la musique baroque trouvaient un public relativement large. On pouvait entendre de la musique de chambre bien jouée dans les maisons de la classe moyenne viennoise, avocats, médecins, ingénieurs; on y trouvait une culture, des connaissances musicales. Tel était le milieu d'où venait Schoenberg et ce fut cette classe d'amateurs éclairés qui forma le public de Schoenberg avant de disparaître complètement.

La musique populaire amusait beaucoup Schoenberg. Ses adaptations de chansons populaires sont excellentes. Il a adapté aussi des valse de Johann Strauss et écrit des variations sur le *lied*, *Es ist ein' Ros' entsprungen*. Quant on publiera les œuvres qu'il a laissées en mourant, on en trouvera bien davantage. Mais dans ses travaux originaux, la musique populaire ne pouvait lui être d'aucun secours. Par rapport à la musique classique il tenait la musique populaire pour une forme précoce, primitive, déjà transformée, du reste, par les classiques. Et c'est ainsi qu'il se rattachait aux classiques. Mais dans le mélodisme de ses œuvres les plus avancées passent des éléments de musique populaire et de musique viennoise. On a l'impression que les fantômes des chansons populaires disparues, pâles et défaits après tant de catastrophes, viennent à l'appel.

Dans les œuvres de la période atonale de Schoenberg : *Cinq*
46 *pièces pour orchestre*, les opéras *Erwartung*, *La main heureuse*,

Herzgewächse, le typique n'est pas seulement la prédominance de la dissonance, mais la dissolution de la forme musicale. C'est une manière étrange de composer, on pourrait dire « athématique », car on n'y trouve aucun thème formant un tout. L'œuvre la plus importante de cette période est sans doute le monodrame *Erwartung*. Malheureusement le livret de cet opéra est absurde. Je suis bien obligé de constater tristement qu'il ne permet pas à cette musique géniale de se déployer. Dans cette œuvre nous ne trouvons aucune des formes qui nous sont connues : cependant la logique y subsiste. Cette logique surgit par voie d'association. Il y a aussi des îlots mélodiques pleins d'intérêt.

Je tiens ces œuvres de la période atonale intermédiaire pour les plus importantes de Schoenberg. Mais elles constituent un cas unique, une sublime impasse. Pendant les huit années qui suivirent, Schoenberg n'a plus rien composé. Il savait qu'il était impossible de poursuivre dans cette voie. En 1922, il inventa la méthode de composition reposant sur la série de douze sons. La base en est la série dodécaphonique avec ses formes : originale — rétrograde — renversement de l'originale et rétrograde du renversement. Dans une telle méthode il n'y a pas de sons libres, mais tous les éléments harmoniques et mélodiques doivent être pris dans la série, cependant qu'il faut toujours mener à son terme la série une fois qu'on l'a commencée. La série originale et ses trois formes admettent une transposition sur tous les degrés de la gamme chromatique, ce qui donne, en soi, un riche matériau. Pour ce qui est de la contrainte consistant à mener à son terme la série une fois commencée, il n'y a pas lieu de s'effrayer outre mesure. Dans la fugue il faut aussi, on le sait, conduire le thème à son terme une fois qu'on l'a commencé. Et dans le triple et même le quadruple contrepoint, il ne règne pas plus de « liberté » que dans une composition sérielle. Mais la différence, c'est que le triple ou quadruple contrepoint est relativement rare, il s'agit de formes spéciales, hautement développées, tandis que le principe de la technique dodécaphonique doit s'appliquer à tous les genres de musique. C'est une gêne et un danger, car chaque genre doit créer son propre mode d'écriture. Une méthode mécanique, uniforme, peut effacer l'originalité des genres. Mais il est nécessaire de délimiter nettement chaque genre, si l'on veut produire des œuvres d'art et non des confessions et des exercices d'école. Un compositeur devrait au moins savoir quel genre s'accommode de la technique dodécaphonique. Elle ne doit pas devenir *un* style mais rester une méthode parmi d'autres.

L'adoption de la technique dodécaphonique n'est pas sans fondement historique. Pensons à l'évolution de la tonalité en 47

Schoenberg majeur et en mineur. Comme on sait, elle s'est développée à partir des modes de la musique d'Eglise, par une sorte de sélection. Les modes religieux qui se révélèrent les plus pratiques (du point de vue du compositeur) furent le mode ionien et le mode éolien... Quant aux autres modes religieux, ils ont disparu. Il convient de faire remarquer à qui veut polémiquer contre l'absence de naturel de la série dodécaphonique (et certes cette méthode de composition contient beaucoup d'éléments artificiels) que la notion de « naturel » est, dans l'art musical, une notion extrêmement douteuse, car il n'est pas facile de retrouver par un effort d'abstraction, la « nature » dans le beau artistique. Même dans la tonalité il y a une quantité d'éléments antinaturels. Citons par exemple la tonalité en mineur. Pour faire ressortir le caractère sonore du mineur, on a utilisé des constructions tout à fait « anti-naturelles ». Comme on sait, il existe, pour la gamme mineure, divers degrés, harmoniques et mélodiques, auxquels viennent s'ajouter les altérations. Il est difficile de trouver dans les autres arts inventions plus compliquées. Si les tonalités de majeur et de mineur sont nées par sélection à partir des modes de la musique religieuse, la technique dodécaphonique s'est développée de la façon suivante à partir des tonalités de majeur et de mineur.

Au XIX^e siècle le chromatisme a désagrégé de plus en plus le diatonisme du majeur et du mineur. La tonalité chancela sur ses bases, jusqu'à ne plus former que des îlots, comme chez Wagner : mais elle ne constituait plus un tout équilibré et dominant. Le chromatisme a fini par recouvrir d'une telle prolifération le majeur et le mineur qu'une sorte d'état anarchique est apparu. La période intermédiaire de Schoenberg, période atonale, est caractéristique de cette anarchie. Mais la destruction des modes fondamentaux provoqua la décadence de la forme musicale. Il était nécessaire de créer un ordre nouveau permettant de reconstruire des formes. Car, c'est dans la forme que la musique trouve son langage et ses idées et, en l'absence de formes, on bavarde mais on ne s'exprime pas. Du point de vue historique, par conséquent, on pourrait parfaitement justifier la naissance de la composition sérielle. Mais cette technique comporte une quantité d'absurdités et de contradictions et, sur ce point, une justification historique abstraite ne nous est d'aucun secours. Il y a d'abord la question de l'audition. Et quand il s'agit de musique, c'est la plus importante ! Il n'est pas donné à tout le monde d'écouter la rétrograde d'un renversement. En revanche, n'importe quel écolier qui en est à l'ABC est capable d'écrire une série de douze sons et de fabriquer mécaniquement sur le papier les trois autres formes fondamentales : voilà un phénomène qui, en musique, ne court pas les rues ! De plus,

l'imagination, l'invention ne sont plus libres mais étroitement liées. On n'invente pas *ab ovo* mais on emploie la méthode mathématique de la permutation.

L'oreille infallible de Schoenberg et son étonnante imagination ne sont pas données à tout le monde. C'est pourquoi je mets en garde ceux qui possèdent une oreille modeste et une imagination faible, contre une adoption mécanique de ces méthodes. En musique, malheureusement, la formule latine est toujours valable : *Quod licet Jovi, non licet bovi* — traduisons : ce que Jupiter peut se permettre, n'est pas permis à la première bête à cornes venue, il s'en faut...

L'imagination du compositeur est limitée par cette méthode des permutations, elle peut s'appauvrir. Il faut d'immenses capacités pour former à partir des séries ainsi recueillies un morceau de musique qui tienne debout. Disons-le tout de suite : Schoenberg y est parvenu, et avec lui à tout le moins Anton von Webern et Alban Berg.

Un problème particulier que pose cette technique, c'est celui de l'harmonie, obligée elle aussi de se plier à la contrainte de la série. Dans la musique tonale on ne peut, comme on sait, harmoniser une mélodie en mettant sur chaque son l'accord triple qui en dépend. Mais dans la technique dodécaphonique il faut, quand on harmonise, utiliser les sons de la série. Une harmonie de ce genre présente le danger d'une composition à partir d'éléments donnés par hasard, et non fonctionnels, et de telles faiblesses sont perceptibles même chez un maître aussi éminent qu'Arnold Schoenberg, dont nous avons tous encore à apprendre, sans abdiquer notre esprit critique.

Une autre contradiction de la technique dodécaphonique réside dans le rapport des séries à la forme musicale. Cette contradiction est la plus intéressante, car la technique sérielle a été introduite pour retrouver des formes musicales formant un tout, après une période de dissolution totale des formes. Pendant sa période dodécaphonique, Schoenberg est revenu aux formes classiques, à la seule exception de la *Suite* op. 25 — donc à la Sonate, au Scherzo, aux Variations, au Lied à deux ou trois parties et à quelques formes mixtes. Or, les formes classiques sont nées de la tonalité et on ne peut guère les en détacher. Comme on sait, l'opposition du thème principal et du thème secondaire dans la forme sonate tonale n'est pas seulement une affaire de rythmes, de mélodies, de mesures et de thèmes. L'opposition la plus importante est la différence de tonalité. Les modulations d'un thème à l'autre, les modulations dans le développement et la réexposition donnent à la forme classique la tension qui fait son attrait. Si l'on supprime cela, il reste alors, 49

Schoenberg c'est sûr, des éléments en opposition, mais de manière toute mécanique. Les parties du développement dans une composition dodécaphonique ne modulent pas, elles ne sont qu'évoquées une dernière fois, comme les âmes des disparus, mais elles restent aussi abstraites que des âmes défunes, elles n'ont plus cette force dont on sentait les pulsations dans la forme classique. Car là où règne la technique dodécaphonique, à quoi bon des développements, des réexpositions qui, sans leur fonction tonale, ont perdu leur sens original ?

Une autre contradiction réside dans les types d'accompagnement et les figurations. Il est émouvant de constater que Schoenberg continue à suivre, même dans sa technique dodécaphonique, certaines techniques de composition de Beethoven et de Brahms. On entend par exemple des accords fragmentés comme accompagnement. Mais à la différence des fragmentations d'accord qui, dans le système tonal, obéissent à une harmonie fonctionnelle, dans le système sériel les fragmentations doivent suivre la série, qui ne garantit en aucune façon une harmonie fonctionnelle. C'est ainsi que naissent souvent des distorsions, des bizarreries arbitraires. La forme classique et la technique dodécaphonique ne s'accordent pas. Il faut user de contrainte. User de contrainte envers le matériau est tout à fait légitime. C'est par la contrainte que la nature devient art. Mais dans la technique dodécaphonique il y a un danger : c'est que la forme soit considérée comme une sorte d'obligation intellectuelle que l'on traîne après soi, telle un boulet au lieu d'être remplie par un contenu concret. De même, l'absence d'opposition est un danger qui naît de la technique dodécaphonique. Etant donné sa complexité, une exposition ressemble déjà au développement et lorsque vient le développement, on le distingue à peine ; quant à la reprise elle n'est plus perçue comme retour de l'exposition. Dans les œuvres de Schoenberg il apparaît que les mouvements de sonates sont les plus difficiles à saisir et peut-être les plus discutables. Les mouvements les plus faciles sont les rondos, comme par exemple ceux du Concerto pour violon et du IV^e Quator à cordes. Dans les Variations de Schoenberg, le thème subit des variations si rapides que la série de base ne peut guère être saisie. Le phénomène se rencontre aussi dans les variations classiques, par exemple les Variations Goldberg de Bach, les Variations sur une valse de Diabelli et les *Variations-Eroïca* de Beethoven et les Variations de Brahms sur des thèmes de Haendel et de Haydn. Mais Bach, Beethoven et Brahms, une fois que le thème a subi de très amples variations, reviennent vite à une forme simple de la variation, afin de conserver la cohésion de l'ensemble. Ce n'est pas le cas dans les Variations de Schoenberg. Aussi s'agit-il de

morceaux de musique qui, bien que reposant évidemment sur une construction rigoureuse, donnent l'impression d'inventions arbitraires de l'imagination. Une série dodécaphonique subit plutôt des permutations que des variations. Et c'est ainsi qu'en plus naît le danger d'une absence d'oppositions.

Schoenberg a étendu les possibilités d'expression de la musique. On ne trouve pas chez lui les sentiments exprimés par la musique classique et romantique, la transfiguration du réel, le sublime, la grâce, l'humour, la lutte et la victoire. La douleur tourne à la solitude irrémédiable, à la dépression, le désespoir se transforme en hystérie, le lyrisme en un jeu brisé et sinistre, l'humour, comme dans le *Pierrot lunaire*, débouche sur le grotesque. La tonalité générale de cette œuvre est celle d'une souffrance extrême. C'est cela qui constitue un enrichissement de la musique.

J'aimerais faire un sort particulier aux œuvres vocales de Schoenberg. Il a presque toujours joué de malchance avec ses textes. Citons tout de suite quelques exceptions : le grandiose choral *Paix sur terre*, sur le beau poème de Conrad-Ferdinand Meyer, *Un survivant de Varsovie*, dont il a lui-même écrit le livret. Les autres textes, *Lieder* de Stefan George, livrets des opéras *Erwartung*, *La main heureuse*, *D'aujourd'hui à demain*, *Moïse et Aaron* et *L'échelle de Jacob* sont malheureusement d'un goût très douteux. Si les textes étaient naïfs, il n'y aurait pas trop de mal, mais Schoenberg a une tendance funeste à donner dans une « philosophie » mystico-éclectique et cette « philosophie » porte préjudice à une musique qui est géniale. Il faut attendre pour savoir ce qu'une génération nouvelle en tirera. Du reste, dans son opéra *La main heureuse*, apparaissent de vrais ouvriers. C'est le seul endroit des œuvres de Schoenberg où il est question d'ouvriers. Je cite d'après les indications scéniques : « Quand l'homme est tout en haut, il passe derrière le rocher en se dirigeant vers le milieu de la scène, s'arrête et observe pensivement les ouvriers. Une idée semble naître en lui. Il respire lourdement. » C'est une pitié que le texte du *Pierrot lunaire*, une des plus brillantes compositions de Schoenberg, soit une faible copie de Verlaine due à un poète belge de troisième ordre, Albert Giraud, et par-dessus le marché traduite en allemand par Erich-Otto Hartleben. Mais malheureusement le choix du texte n'était pas pour Schoenberg un élément décisif, mais un simple prétexte à composer de la musique.

Schoenberg n'a pas moins d'importance comme pédagogue et théoricien que comme compositeur. Nous ne pouvons pas faire grand-chose aujourd'hui de ses théories esthétiques ; mais son ouvrage pédagogique *Harmonie et contrepoint* est une des con-

Schoenberg tributions les plus importantes à la théorie musicale depuis Albrechtsberger et Simon Sechter. Il faut avoir soi-même fait l'expérience de la platitude avec laquelle est enseigné le métier de musicien dans les Ecoles de musique et les Conservatoires pour apprécier à sa juste valeur l'apport de Schoenberg. Son *Traité d'harmonie* est devenu célèbre. Un *Traité du contrepoint* en deux volumes, auquel il a travaillé jusqu'à sa mort, n'a pas encore été imprimé. Mais on peut prédire facilement qu'il deviendra un manuel d'importance capitale pour les professeurs et les élèves. Malheureusement, pour autant que je sache, il n'a pas laissé de notes sur ses analyses de musique classique. C'est bien regrettable. Car il n'y a plus que ses élèves pour savoir avec quelle originalité et quelle admirable profondeur il savait concevoir les œuvres de Bach, de Mozart, de Beethoven, de Schubert. On ne sait pas assez que Schönberg était un professeur d'un conservatisme sévère; il n'enseignait pas la « musique moderne ». Les travaux d'élèves devaient être composés en style tonal, contrôlable. Son principe était le suivant : « Je ne peux pas enseigner la liberté, c'est à chacun de la conquérir par lui-même » — et il y avait de l'« orage » quand quelqu'un essayait de glisser en contrebande, dans un exercice d'école, quelques tournures d'un musicien nommé Schoenberg !

Un milliard d'ouvriers et de paysans, qui vivent dans les pays libérés du capitalisme, ne pourront pour l'instant rien tirer de Schoenberg, ou très peu. Ils ont d'autres tâches plus pressantes. Dans le domaine musical il s'agit d'abord de liquider l'analphabétisme. C'est seulement une fois cette tâche accomplie et quand les œuvres les plus complexes des classiques seront devenues elles-mêmes populaires, que l'on pourra reprendre sur des bases nouvelles, la discussion de l'œuvre de Schoenberg. En ce qui concerne la conclusion de ce débat, je ne suis pas sans optimisme. Je ne sais combien de ses œuvres resteront vivantes; mais à tout le moins il faudra le louer pour avoir méprisé les clichés. Il n'a pas transfiguré ni embelli l'ordre social dans lequel il était né. Il n'a rien fardé. Il a tendu le miroir à son époque et à sa classe sociale. Ce qu'on y voyait n'était pas beau du tout à regarder, mais c'était la vérité.

Traduit par Claude Prévost.

Gorki ou le présent du point de vue de l'avenir

Les grands écrivains sont comme des montagnes que personne n'a escaladées jusqu'au sommet. Comme elles, ils ont des faces différentes, accueillantes ou rudes, accessibles ou inabordable, et tout homme doit en entreprendre l'ascension pour son propre compte, comme s'il était le premier à le faire. Si l'écrivain est assez grand et l'homme assez passionné, l'ascension peut durer toute une vie. Chacun, en descendant, rapporte une impression différente, et la somme de ces impressions successives — fragmentaires, approximatives, souvent contradictoires — forme l'image changeante d'un écrivain.

J'ai l'impression qu'il est plus passionnant et plus utile de lire des livres que d'en discuter. Le jugement des lecteurs est plus important que celui des critiques dont les conseils et opinions ne m'ont jamais été profitables. Ces paroles ne sont pas de moi; j'ai entendu Gorki le dire.

Le 25 septembre 1892, le journal de Tbilissi, *Caucase*, publiait une nouvelle, *Makar Tchoudra*. L'auteur avait remis son manuscrit sans le signer, lorsqu'on lui eut expliqué que cela ne se faisait pas, il avait répondu :

— Eh bien, signez : Maxime Gorki. M. Gorki.

Depuis ce jour où un quotidien de province faisait paraître la première œuvre d'un jeune inconnu, Gorki n'a cessé de grandir, c'est-à-dire de changer. La matière première qu'il brassait à ses débuts était tellement riche, tellement nouvelle que tout naturellement on a voulu y identifier le témoin. Les lecteurs de Gorki n'étaient qu'au début de leur ascension.

C'est qu'il n'était pas seulement un descripteur mais un chercheur qui voulait comprendre lui-même et rendre accessible aux autres le sens de ce qu'il décrivait. En cela il ne différait point des autres grands romanciers russes, français ou anglais. Ce qui constitue son originalité, c'est qu'ayant compris et fait comprendre la réalité il fit tout pour contribuer à la transformer. Je ne veux pas dire que, dans ses œuvres, il cherchait à en donner une 53

Gorki image corrigée, comme trop de gouvernants l'ont exigé et l'exigent souvent aujourd'hui des écrivains; ses œuvres devaient servir à en accélérer la transformation.

Cela paraît aller de soi, du moins pour beaucoup d'entre nous. Il n'en était pas de même il y a une soixantaine d'années, dans ce pays arriéré à tant de points de vue qu'était la Russie tsariste, cette « prison des peuples » qui était aussi une prison pour les individus. L'esclavage déforme les esclaves autant que les maîtres. Il faut, pour croire à la possibilité d'un changement, et plus encore à son utilité, une fois illimitée dans les hommes, cette faculté de « considérer le présent du point de vue de l'avenir » dont Gorki devait parler à propos de Lénine et qu'il possédait lui-même au plus haut degré.

Qu'on s'imagine ce que cela devait signifier au siècle dernier, et en Russie. Gorki est né en 1868, c'est-à-dire sept ans seulement après l'abolition du servage. Qu'était la vie du pays qu'il a connu et qu'il devait décrire ?

« L'ennui froid et monotone respire partout. » Un ouvrier, Tsyganok, merveilleux personnage de *L'Enfance*, vole « par ennui »; une femme se prostitue parce que « l'ennui lui a fait perdre le sentiment de honte ». « Riazan est une ville ennuyeuse », et il y en a d'autres. Ivan le Terrible est « un roi ennuyeux », et il n'est pas le seul. Il n'y a pas jusqu'aux rêves que font les hommes qui ne soient « aussi ennuyeux et privés de sens que la réalité », et lorsque les citadins se couchent, après une journée de médisance et de cruauté, « Dieu s'ennuie sans doute à écouter » leurs prières.

Les événements sont rares. Un jour, « un ivrogne tombe au milieu d'une cour et s'endort, des cochons se rassemblent et lui mangent une oreille, une joue et le cou. Naturellement, les cochons mangent toutes les saletés ». Le mépris de l'homme est de règle. « Les sous ne sont pas des hommes, ils ne sont jamais de trop », dit-on. Quant à la femme, elle est méprisable par définition. C'est « de la chair inanimée » qui tient le milieu entre un instrument de plaisir et un punching-ball. Il n'y a pas de plus grande joie que d'humilier son prochain, de lui causer tous les tracas possibles. Il est entendu qu'on en parle toujours pour en dire du mal. On se prête avec magnanimité tous les vices imaginables. Tendresse, pitié sont des mots inconnus. Les maris battent leurs femmes, les forts criblent de coups les faibles, les faibles calomnient les forts. Les gens s'ingénient à « couper la queue aux chats, à empoisonner les chiens, à tuer des coqs et des poules », « à déraciner des arbrisseaux, à casser les banquettes devant les portes-cochères..., à jeter à travers les fenêtres des œufs pourris ». Les enfants

54 sont la proie naturelle de tout le monde, il n'y a pas de martyres

qu'on ne leur fasse subir, et eux-mêmes, imitateurs des adultes, se livrent des batailles et poursuivent les fous et les mendiants de quolibets et de coups de pierres.

Les distractions sont particulières. On brûle un chien dans de la chaux; on chauffe à blanc les ciseaux d'un ouvrier à demi aveugle; on fait manger à un homme affamé dix livres de jambon à la fois.

Affolés par l'ennui, les gens ne savent que faire. L'épicier, un jour, « frappe sa femme sur le front avec un poids », « le professeur de l'école municipale tous les samedis donne le fouet » à la sienne.

Les hommes « considèrent les rixes comme leur métier » et « parlent du meurtre comme d'une chose qu'ils connaissent à fond ». Il y a toute une philosophie de la cruauté : « Les femmes sont creuses, on peut les battre ». « Il ne faut pas se mettre à plusieurs pour rosser un homme, on doit le faire à tour de rôle ».

Ces petits faits de la vie quotidienne encadrent de longues conversations qui traitent — je cite toujours Gorki — « de Dieu, de la vérité, des femmes bêtes et malignes, des richards avarés, et de ce que la vie est enchevêtrée et incompréhensible ». Les hommes « aiment par-dessus tout des conversations sur des sujets généraux, fantastiques », et « même les personnes âgées préfèrent manifestement la fiction à la vérité ». Enfin, de « longues prières terminent les journées d'ennui, de disputes et de rixes », ces prières que Dieu s'ennuie à écouter.

Pourtant, considérés isolément, tous ces hommes sont bons, souvent intelligents, extrêmement doux, presque toujours malheureux, mécontents de leur condition, rêvant de liberté, de bonheur, écrasés par l'ennui, la misère, désespérément passifs, soumis aux convenances, aux habitudes d'une vie sans issue. Ils ne songent même pas à changer le cours de l'existence, à se révolter.

Le futur écrivain n'observe pas les mœurs russes en simple spectateur. Son grand-père bat sa grand-mère, ses deux oncles ont martyrisé leurs femmes jusqu'à que celles-ci en meurent; son beau-père donne, en sa présence, des coups de pied à sa mère. Lui-même est fouetté par son grand-père au point de perdre connaissance. Les leçons ne lui sont pas ménagées. Leçons d'anatomie : un jour on le fustige avec des branches de pins, son dos enfle et le médecin en retire « quarante-deux parcelles de bois ». Leçons d'amitié : des soldats avec lesquels il se lie lui donnent à fumer une cigarette qui explose et lui brûle le visage. L'enfant qui a bonne mémoire retient les leçons.

C'est là son unique école. Si cela n'avait tenu qu'aux autres, s'il n'était pas dévoré de curiosité, du désir de s'instruire, il n'aurait sans doute jamais appris à lire, à écrire.

Tous les enfants sont curieux, lui l'est cent fois plus. La question : pourquoi ? ne quitte pas ses lèvres, ne les quittera jamais. Il se mêle de tout, il est de toutes les rixes, de toutes les discussions, de tous les incendies. Il voudrait pénétrer le sens de chaque parole entendue, le secret de chaque homme rencontré. Ce n'est pas de la curiosité : il doit savoir et comprendre, et pour cela voir, écouter, comparer. Il est assoiffé de connaissances, désir incompréhensible chez un être dont la vie et le milieu s'accordent à développer les instincts les plus bas. A ses questions, on répond par des coups, on se moque de lui, on le méprise, cet enfant, cet adolescent qui ne s'intéresse pas aux jeux, aux plaisirs, à la nourriture, à l'alcool, à l'argent. Et pourtant il est presque obligé de voler pour se procurer un livre, de mentir pour le lire, en secret, en cachette. Aussi s'accroche-t-il avec reconnaissance aux quelques personnes qui ont été bonnes à son égard, mais la vie les entraîne loin de lui. Tout doucement, il fait son école, les yeux largement ouverts, la mémoire inextinguible. Lorsque l'ennui et les coups deviennent insupportables il s'en va.

La Russie à cette époque pullule de vagabonds. Le pays passe par une époque de transition. Les paysans ne sont plus des serfs ; de fait, la plupart n'ont pas de terre, et pourtant ils s'obstinent à vouloir manger, donc à avoir faim, trop souvent à mourir de faim : les épidémies de famine font autant sinon plus de victimes que le choléra, le typhus. Des centaines de milliers, des millions de familles quittent les villages dans l'espoir de trouver un gagne-pain, c'est-à-dire du pain. Ils deviennent mineurs, métallurgistes, ouvriers du textile, ce qui leur permet de survivre, à condition de travailler douze ou quatorze heures par jour, sept jours par semaine.

D'autres se détachent de leur milieu, s'en vont, traversent la Russie à leur guise, couchant à la belle étoile, vivant de mendicité, de labeur. Il y en a qui partent pour vivre en Dieu, pèlerinant de monastère en monastère, les autres sont chassés par la misère ou par l'ennui. Ils forment une curieuse caste de déclassés, composée de paysans, d'ouvriers, d'artisans, d'intellectuels. Tous ces hommes qui ont plus ou moins souffert sont en mal de confession. Ils ont la langue facile, et tout prétexte leur est bon pour mettre l'âme à nu.

C'est dans ce milieu-là que Gorki a ses habitudes. Professionnel du vagabondage, il visite la Volga, le Don, l'Ukraine, la Crimée et le Caucase. Un jour, dans un village, il voit les habitants assommer de coups une femme ; dans une bourgade caucasienne, il assiste à l'exécution de deux brigands ; quelque part en Ukraine, il se trouve seul avec une femme qui accouche et il

vet d'un inconnu lisant les prières des morts ; il se nourrit de ce qu'il trouve, même de corbeaux (« en automne ils sont très bons à manger », note-t-il), et des vagabonds de Rostov lui apprennent la meilleure manière de préparer des mouettes ; vendeur dans une boutique de village où il s'adonne à la propagande révolutionnaire, il est attaqué par les moujiks et ne s'en tire sain et sauf que grâce à son énorme force physique et au sang-froid de son compagnon. Il se lie avec des vagabonds, des ouvriers, des cheminots. Il observe de près la vie de la Russie tsariste, et il la subit. Il s'instruit.

C'est là son université. Chiffonnier à un âge où les enfants de familles aisées apprennent le piano et les bonnes manières, Gorki a déjà été, à l'âge où d'autres écrivains russes — depuis les plus grands jusqu'aux plus insignifiants — terminent leurs études, commis dans un magasin de chaussures, élève d'un dessinateur, bonne d'enfant, marmiton à bord d'un bateau, garçon de courses, plongeur, peintre d'icônes, oiseleur, figurant, choriste, aide-boulangier, jardinier, pêcheur, gardien de nuit dans une gare, maçon, manutentionnaire, forgeron, débardeur dans les ports de la Volga, employé d'une brasserie, ouvrier agricole, saunier, terrassier. Il a parcouru des milliers de kilomètres, d'un bout du pays à l'autre, en compagnie de dizaines de milliers d'autres vagabonds qui, comme lui, ne peuvent se permettre de voyager en train, pas même en quatrième classe (la classe le meilleur marché qui existait en Russie tsariste et dans laquelle on voyageait aussi confortablement qu'on voyage dans la cale d'un bateau).

Ce qui l'entraîne à travers le pays, à travers la vie, c'est une curiosité incommensurable, cette curiosité qui fait découvrir aux navigateurs des continents. La sienne est pour les hommes. Dès l'enfance, il avait « souffert d'une curiosité angoissée », écrira-t-il plus tard, du « désir de comprendre les hommes vivants ». Il voit dans chaque être humain un mystère unique qu'il s'agit de découvrir. Il s'accroche à l'homme qui l'intéresse tant qu'il n'a pas deviné sa raison d'être. Parfois le jeu dure quelques heures, parfois, des mois entiers. Gorki est capable de quitter un endroit où il a le pain assuré ou bien d'aller à pied d'Odessa jusqu'au Caucase — plus de mille kilomètres à vol d'oiseau — pour suivre un compagnon de voyage. Il observe, il interroge, il prend parti : « Cet homme m'intéresse, note-t-il à propos d'une connaissance de fortune, il n'y a jamais sur terre plus de deux hommes aussi intéressants, et encore l'un d'eux, c'est moi-même ».

Lorsqu'il était petit la curiosité le poussait à demander à des ouvriers, à des soldats le sens des mots et des actes qu'il ne comprenait pas ; c'est encore elle qui lui fait rechercher, à présent 57

Gorki qu'il a grandi, le sens de la vie. Demander, c'est déjà tâcher de donner des explications, force motrice de tout art qui n'est pas purement descriptif.

En voyageant à travers la Russie et à travers les âmes, Gorki acquiert une expérience à nulle autre comparable : il a son pays dans les jarrets et dans les yeux. Expérience nullement littéraire. Jamais les livres n'ont obstrué l'horizon du jeune vagabond. A l'encontre de beaucoup d'hommes et de la presque totalité d'écrivains, il n'apprend pas à vivre dans les romans qu'il ne fait que confronter avec ses souvenirs. Il lit, passionnément, mais c'est la réalité qui lui enseigne ce que c'est qu'aimer, vivre ou mourir. Son unique étalon c'est la vie.

A mesure que le temps passe, l'expérience de Gorki grandit. Il commence à voir plus clair dans les caractères humains et se rend compte que si la diversité des individus est infinie, les hommes se répartissent quand même par catégories dont il ignore encore le nom de « classes » mais non la signification : il arrive un certain moment où l'on commence à rencontrer les personnes, les destins, les idées pour la deuxième fois. Remarque qui aidera plus tard Gorki à décrire chaque personnage dans ce qu'il a d'inaliénable et d'unique, et de le rattacher en même temps à un type plus général : un tel ne ressemble à personne mais c'est un misérable paysan, tel autre, on le reconnaîtrait au milieu de la foule tellement il est différent de ses pareils, mais, comme eux, il est ouvrier.

Peu à peu la vie vagabonde commence à peser à Gorki. Il se rend compte que ses compagnons de fortune sont pour la plupart des ratés, hommes de paroles et non pas d'action ; il sent tout ce qu'il y a de factice dans leurs confessions bénévoles. Lui étouffe du besoin d'agir.

C'est son trait le plus caractéristique, essentiel. Toujours il prend parti, que ce soit pour un chien battu ou pour l'humanité. Je n'entends pas : tous les hommes sans exception. L'exception existe ; à chacun de prendre parti. En mal de bonheur, Gorki voudrait rendre heureux les hommes qui, en Russie, vivent mal, et ils sont bien nombreux. Tous les moyens lui sont bons : s'il faut faire de la politique, il en fera, s'il faut écrire, il écrira. Ce n'est pas, de sa part, un raisonnement, la décision de se consacrer à deux activités différentes. Il s'agit de se battre : il se bat.

Il se met donc à écrire dans les petits journaux de province. Il ne songe pas encore à devenir écrivain : après avoir pratiqué vingt métiers, il en pratique un vingt-et-unième et considère son travail dans les rédactions comme un gagne-pain utile. On est en 1892. Celui que le monde connaîtra sous le nom de Gorki a

L'expérience qu'il apporte dans le monde des lettres le différencie totalement de ses futurs confrères. Il sait le sens exact des mots dont il se sert : *peuple* pour lui n'est pas une abstraction, ni *rouge-gorge* ou *génévrier*. Il a vu et enduré les grandes et les petites misères, et payé cher le droit de connaître la Russie qu'on lui reprochera à tour de rôle de trop aimer ou de mépriser. D'autre part, il arrive à la littérature, libre de préjugés et de connaissances livresques. « J'ai rarement rencontré dans les livres, dit-il, des pensées que je n'aie jamais entendu auparavant au cours de mon existence ». A l'encontre des intellectuels qui accrochent à toute chose l'étiquette d'une citation, Gorki pense, en lisant *Eugénie Grandet*, à son grand-père, en entendant un poème de Pouchkine, à la forêt qu'il fréquentait souvent.

Le plus important, c'est qu'il apporte avec lui la haine de l'indifférentisme et un optimisme indéclinable qui ne l'abandonnera jamais et qui lui fera dire : « Je n'ai jamais éprouvé beaucoup de joie dans la vie, pourtant les souffrances amères me semblaient relever du hasard, et non pas de la règle ».

La fin du siècle approche, la fin d'un monde s'annonce. En 1898, un éditeur de Saint-Pétersbourg publie deux petits volumes d'un auteur débutant, Alexis Pechkov. Ce recueil s'intitule *Récits et contes* : il y en a vingt au total. L'écrivain débutant se cache toujours sous le pseudonyme de Maxime Gorki : Maxime est le prénom de son père, mort tout jeune de choléra, Gorki est un adjectif signifiant « amer ».

C'est la gloire. Une gloire instantanée, foudroyante comme aucun autre écrivain, sauf Lord Byron, n'en avait connu dans aucun pays au monde. Des peintres célèbres se battent pour faire le portrait de Gorki. Ses photographies garnissent les devantures. Ses caricatures s'étalent en première page des journaux. On retrouve sa tête sur des boîtes de cigarettes, sur le papier qui entoure des bonbons. Des vagabonds, des clochards, des prostituées le reconnaissent dans la rue au passage et forment des attroupements. Sur différents points du pays, il apparaît de faux Gorki. Les wagons de quatrième classe sont surnommés par leurs occupants : des *maxime-gorkis*. Des mendiants demandent l'aumône « pour l'amour de Gorki ».

Pour la première fois dans l'histoire de Russie, le tirage d'un livre atteint cent mille exemplaires. Mais si la gloire de Gorki, dans ce pays encore aux trois-quarts illettré, déborde le cercle de ses lecteurs, c'est que jamais encore on n'y a vu d'écrivains comme lui. Gorki serait descendu de Mars qu'il n'aurait pas semblé plus insolite. Ce jeune géant voûté et gauche, avec ses longs cheveux, son nez en trompette, ses pommettes saillantes, ne res-

Gorki semble à aucun de ses confrères, passés ou présents, et la dissemblance n'est pas que physique.

La littérature russe a été, depuis ses débuts et à quelques rares exceptions près, le fait des nobles, militaires et propriétaires fonciers; depuis peu, les représentants du tiers-état s'y faisaient plus nombreux; n'empêche que pour un homme du peuple, le comte Léon Tolstoï et le docteur Tchékhouv étaient pareillement des « messieurs ». La somme de leurs connaissances, de leurs expériences, pour immense qu'elle fût, était limitée par leurs origines à certains sujets; pour les avoir observés extérieurement, ils ne pouvaient ne pas demeurer extérieurs.

Gorki n'est pas le premier écrivain russe à sortir du peuple. Mais il n'est pas de ceux qui en sortent pour ne jamais y revenir. A l'âge de vingt-quatre ans, son expérience, lorsqu'il se met à la noter par écrit, diffère foncièrement de celle des autres, de tous les autres. C'est l'expérience justement de ces trois-quarts du peuple russe qui sont encore illettrés et qui, à présent, se reconnaissent en Gorki et ainsi prennent conscience d'eux-mêmes. Comme lui, ils ont connu la faim et la misère, la cruauté, la bêtise et l'injustice; comme lui, ils ont cherché le bonheur le long des interminables routes russes et ne l'ont pas trouvé.

Lui se consacre à la description des vagabonds, des va-nu-pieds, comme on les appelle en Russie. En une suite de brèves nouvelles il décrit les rencontres qu'il a faites en pèlerinant sur les grandes routes. Cette prédilection s'explique : l'écrivain n'a qu'à moitié quitté ce milieu, il voit dans l'existence de ces hommes des éléments de volonté et d'action qu'il voudrait inculquer à tout Russe. Il a tendance à confondre ces êtres ratés avec le surhomme, à prendre leur cynisme facile pour le mépris des préjugés, leur incapacité de se fixer, de s'astreindre au travail, pour le désir d'une libération totale, leur tendance à bavarder pour l'attachement à la lutte.

Depuis des années la Russie patauge dans la mare naturaliste, des artisans consciencieux rabâchant pour la mille et unième fois des sujets qui, depuis longtemps détachés de la réalité, n'ont aucun sens ni pour les auteurs ni pour le public. Il y a aussi les photographes littéraires, ceux qui préfèrent embellir leurs modèles et ceux qui aiment mieux les rendre laids. Gorki a pour lui l'expérience et le talent. Au prix d'une de ses nouvelles, la production des dix années précédentes paraît terne et fausse. Sa voix a une résonance à nulle autre pareille, et personne ne s'y trompe. Son nom est sur toutes les bouches; après la Russie, il conquiert l'Europe, l'Amérique, le monde; en France, il devient un des écrivains étrangers le plus souvent traduits, les plus connus.

Il se lasse le premier des sujets qui l'ont rendu célèbre. Il dresse le bilan de sa première époque dans un drame : *Les Bas-Fonds*, qui en est l'œuvre la plus marquante et où, pour la dernière fois, Gorki décrit le milieu des déclassés avec une clairovoyance imputoyable. Son engouement pour les individualistes des asiles de nuit est passé, il n'en reste que de la tendresse mêlée de mépris. L'auteur se rend compte que l'indépendance qui lui en imposait tant n'était qu'un mélange d'impuissance et du désir de se leurrer. Dès qu'il n'idéalise pas ses personnages, ceux-ci prennent un relief saisissant. Ce sont ses compagnons d'hier, et le pseudonyme qu'il s'est choisi pour en parler — Gorki, l'Amer — il n'y en a aucun parmi eux qui n'y ait droit.

Ce n'est pas ce qu'il y a de plus surprenant. Ce qui l'est, c'est qu'il n'y a en Gorki la moindre trace d'amertume. De la colère, oui, de l'indignation, à souhait, de la révolte, à pleines mains, de la pitié, à discrétion, mais de l'amertume, point. Au cours de ses pérégrinations, il a vu les hommes traités comme des bêtes, il en a connus que la vie a dépouillés de la dernière étincelle de dignité et qui n'ont plus rien d'humain, lui-même a plus souffert des coups et des humiliations que toute la littérature russe prise ensemble, mais en dépit de son expérience, ou peut-être à cause d'elle, son témoignage est optimiste, fermement, résolument, avec simplicité, passion et intransigeance.

Depuis un siècle, les plus grands romanciers russes — Gogol, Dostoïevski, Tolstoï — ont prêché la résignation, proclamé la faillite de la raison, prôné la vertu purifiante de la douleur. A la fin du siècle, la littérature s'embourbe dans le marais naturaliste quand elle ne s'égaré pas dans le fourré symboliste. Les deux écoles rivalisent de pessimisme et fuient la réalité, l'une en la fragmentant et en la figeant, l'autre en lui substituant d'arbitraires nébuleuses. Chez les intellectuels russes, la révolution se porte mystique, spirituelle, bourgeoise.

Aux symbolistes, Gorki oppose la réalité, aux naturalistes, un romantisme de combat. Il méprise la résignation, hait la douleur, affirme la primauté de la raison.

Il écrit : « Je n'aime pas notre littérature contemporaine à cause de son pessimisme. La vie n'est pas aussi mauvaise qu'on se plaît à la représenter dans les livres, elle est plus haute en couleurs. Et l'homme est meilleur dans la vie que dans un livre, même lorsqu'il s'agit d'un livre de qualité. Il est plus complexe. A mon avis, les écrivains offensent l'homme... Je ne connais rien de meilleur, de plus complexe, de plus intéressant que l'homme. »

Face à des romanciers, à des poètes, à des philosophes qui avaient lu tous les livres et trouvaient que la chair était triste, ce 61

Gorki jeune barbare qui n'a jamais été à l'école et qui doit devenir le plus grand humaniste du nouvel âge, proclame calmement :

« Mon but, en particulier, est d'éveiller en l'homme le sentiment de fierté de lui-même, de lui dire qu'il est ce qu'il y a de meilleur au monde, de plus important, de plus précieux, de plus sacré, et qu'en dehors de lui, il n'existe rien qui soit digne d'attention... »

Et les travailleurs condamnés à une brève vie de misère, les paysans à peine issus du servage, tous ces habitants des taudis sans lumière, des rues sans joie, des quartiers sans espoir, qui n'ont d'autre échappatoire que la religion, d'autre consolation que la vodka, et dont la plupart ne savent pas lire, sentent confusément qu'en prenant la défense de l'homme et de la dignité humaine, c'est leur défense que prend Gorki.

Il ne le fait pas qu'à coup de livres. Il a déjà été arrêté, en 1889, dans sa ville natale, Nijni-Novgorod, qui porte aujourd'hui son nom et dont le chef de la gendarmerie, le général Poznanski, confirmait dans un rapport confidentiel consacré à un vagabond qui venait d'avoir vingt-et-un ans « l'opinion qu'il s'est formée depuis longtemps sur Pechkov : il présente un terrain favorable pour seconder la populace mal intentionnée de Russie ». Le général de gendarmerie écrit mal, mais il s'y connaît en hommes : Gorki est arrêté une autre fois, en 1892, au Caucase, et de nouveau, en 1897 et en 1901, à Nijni-Novgorod. La police le surveille. Son « affaire » est à l'instruction. A plus d'une reprise il est exilé et forcé de vivre dans de petites villes de province sous la surveillance de la police. En 1902, l'Académie impériale appelle Gorki à siéger dans son sein. Elle est obligée de se rétracter au bout de deux semaines : les gens bien pensants se sont émus à l'idée de voir à l'Académie un homme dont le dossier judiciaire n'est pas vierge. Le cas est soumis au tsar qui, apprenant par la même occasion l'existence de l'écrivain, écrit sur le rapport : « Plus qu'original ! » Les élections sont cassées parce que les papiers de Gorki « ne sont pas en règle ». Un académicien démissionne. C'est Tchékhouv. A la fin de la même année, le théâtre Stanislavski met en scène *Les Bas-Fonds*.

La gloire de Gorki semble être à son apogée. Mais l'écrivain ne tient guère à ce genre de gloire. Pour avoir signé une protestation contre les massacres d'ouvriers, place du Palais d'Hiver, le 22 janvier 1905, Gorki est arrêté pour la cinquième fois. La protestation s'élève, universelle. Le gouvernement est forcé de capituler. Il a d'autres préoccupations : il lui faut de l'argent pour son armée, pour sa police, pour ses mouchards ; il décide de contracter un emprunt à l'étranger. Début 1906, Gorki est envoyé
62 à l'étranger par le parti bolchevik auquel il appartient depuis peu,

pour lequel il travaille depuis longtemps, dont il a rencontré quelques mois plus tôt le dirigeant, Lénine. Il se rend en Allemagne, en France, aux Etats-Unis, afin de convaincre l'Occident qu'il doit refuser toute aide au gouvernement russe. On connaît l'insuccès de ses démarches. La France accorde généreusement des fonds au tsar. L'article de Gorki, *Belle France*, où il dit : « Ta main vénale a barré pour un temps le chemin de la liberté et de la civilisation à un pays tout entier », provoque une tempête d'indignation. Les fonds secrets de l'ambassade du tsar à Paris comptent plus que la parole d'un Gorki. Il n'a pas plus de succès en Amérique, sauf que c'est aux environs de New York qu'il écrit, lui qui s'occupe de politique et de littérature indifféremment, un roman, *La Mère*, qui aidera les ouvriers de Russie et du monde bien plus que les emprunts étrangers ne rendront service au régime du tsar.

Cela, on le saura plus tard. Pour l'instant, tous les efforts semblent avoir été inutiles, tous les espoirs, vains. Quelques années plus tard éclate la Révolution d'Octobre.

J'essaie d'escalader des versants dont quelques-uns seulement me sont familiers, sans espoir d'arriver jusqu'au sommet. Raconter la vie de Gorki ? Comment oser le faire puisqu'il l'a racontée lui-même dans ses livres les plus remarquables : *L'Enfance*, *En gagnant mon pain*, *Mes universités* ? Parler de ses livres ? Mieux vaut les lire. Discuter ses pièces ? Mieux vaut les voir. Et tant d'autres choses ? L'aide qu'il a prêtée à tous les jeunes écrivains qu'il lisait avec attention, répondant à leurs lettres, leur donnant des conseils, allant jusqu'à corriger leur langue et leur orthographe, les aidant à se faire publier ? Et le rôle qu'il a joué dans la naissance de la littérature soviétique ?

C'est peut-être aujourd'hui que débute l'ascension de la montagne Gorki, une nouvelle ascension, bien plus difficile, plus rarement entreprise que les précédentes, pour la simple raison que les détails en sont moins connus sinon passés sous silence ou révélés tantôt avec prudence, tantôt avec hésitation, et dans le but de confirmer des idées préconçues. Revu et corrigé par les descendants de Manichée, le marxisme devient d'une simplicité élémentaire. Il suffit de supprimer certains écrits de Gorki, de lui attribuer certaines idées, de citer à son sujet certains textes officiels, donc sacrés.

Je viens de feuilleter le compte rendu sténographique du « procès du bloc des droitiers et des trotskistes antisoviétique » qui s'est tenu à Moscou, en 1938. Lorsqu'ils « virent, entendirent et observèrent Alexéï Maximovitch (Gorki) qui, avec une admiration exceptionnelle, parlait chaque fois que l'occasion s'en présentait, du rôle de Staline dans l'édification de l'Etat socialiste, 63

ils furent amenés à conclure que, dans le cas où le coup d'Etat réussirait, Alexéï Maximovitch élèverait sa voix pour protester contre eux... Aussi décidèrent-ils de supprimer à temps Gorki. » Ce n'est pas le procureur qui parle, c'est un des accusés dont dix-huit sont condamnés à mort et fusillés pour avoir soit assassiné Gorki soit commis d'autres crimes, n'importe lesquels, comme au cours d'autres procès de cette époque dont Aragon écrit dans *Histoire de l'U.R.S.S.* qu'« en raison des méthodes employées, et du doute général qu'elles impliquent, les aveux obtenus ne peuvent être tenus pour valables ». Procès qui commencent à se succéder quelques mois après la mort de Gorki et dont nous ne pouvons soupçonner ce qu'il aurait pensé, à moins qu'au contraire nous ne le devinions trop bien.

Car ce que je vois en lui et qui me frappe, et m'enchanté, c'est précisément ceci : la foi en l'homme, la confiance en l'homme, cette confiance dont il est si souvent question mais qui est si rarement mise en pratique, alors que Gorki, au contraire, en fait le fondement même de sa pensée et de son œuvre.

Il ne s'agit pas chez lui d'admiration béate : le rose ne le satisfait pas plus que le noir. Il sait mieux que la plupart, pour en avoir été témoin et victime, toute l'étendue de la bêtise et de la cruauté humaines. Mais il sait également que ce n'est pas là le fond de la nature de l'homme, qu'il y a à ces « actes hideux par leur cruauté inutile », dont il parle dans *La Mère*, des raisons précises, et que ces raisons, un écrivain doit les nommer, les désigner impitoyablement, car « la vérité est supérieure à la pitié », « la sévère et sage vérité de la vie ». Il sait par-dessus tout que le changement est possible. Mieux que tout autre romancier, il peut reconnaître chez les individus les traces du passé et ceux de l'avenir. Et il préfère se tromper en accordant sa confiance à quelqu'un qui n'en est pas digne que la refuser par excès de prudence à celui qui la mérite. Il le fait à bon escient : combien de fois a-t-il écrit et dit qu'en règle générale il a des hommes une opinion plus haute que celle qu'ils ont eux-mêmes. Et qu'à force de leur dire du bien d'eux-mêmes, il les aide à s'améliorer.

On lui a souvent reproché d'être un naïf. Il ne se vexait pas, ne s'en défendait même pas. Parfois il en parlait lui-même, avec un petit sourire caché dans sa moustache. N'avait-il pas fait preuve d'une naïveté enfantine en parlant dès 1906, alors que la révolution venait d'être écrasée en Russie, de l'inéluctabilité de la révolution ? Et n'en avait-il pas parlé justement parce qu'il croyait en l'homme, avec la naïveté des grandes montagnes qui ont l'habitude de considérer les choses de très haut ?

B. Brunschvicg, Gonzalez de Gaspard,

Ch. Lederman, G. Maurice, Y. Netter,

Bâtonnier Thorp, N. Watin, R. Weyl,

Cl. Willard

L'avenir de la justice

Le 19 novembre 1963, à l'initiative de *La Nouvelle Critique*, quelques juristes représentatifs des différents secteurs de l'opinion démocratique se sont réunis pour discuter du programme judiciaire des juristes communistes.¹

Les participants, tous avocats du barreau de Paris, ne sont intervenus qu'à titre strictement personnel. Nous rappelons seulement, pour situer les interventions, qu'autour du bâtonnier René-William Thorp qui avait bien voulu donner l'hospitalité à cette rencontre, et outre nos camarades Charles Lederman et Roland Weyl, la réunion groupait M^e Yvonne Netter, dont le nom est lié à toutes les batailles féministes d'avant-guerre; M^e Noely Watin, juge suppléant du XX^e arrondissement de Paris, présidente du 2^e Bureau d'assistance judiciaire de la Seine, secrétaire générale de la Fédération française et vice-présidente de la Fédération internationale des Femmes des carrières juridiques; M^e Gaston Maurice, secrétaire général des Colloques juridiques et ancien président de la Conférence Molé-Tocqueville; M^e Claude Willard, qui était à l'époque secrétaire du groupe des avocats P.S.U.; M^e Gonzalez de Gaspard, ancien président de l'Union des jeunes avocats. M^e Betty Brunschvicg, secrétaire du groupe des Avocats socialistes, avait été empêchée par un contretemps matériel de participer au débat, mais s'y est jointe par une note écrite.

ROLAND WEYL. — Les juristes communistes ayant tenu, il y a quelques mois, une journée d'études sur les problèmes judiciaires, *La Nouvelle Critique* a pensé intéressant de demander à certains des juristes les plus représentatifs des diverses couches de l'opinion démocratique, de participer à un examen commun de ces propositions dans un esprit de libre discussion qui nous permettra non seulement de faire un bilan provisoire de nos points d'accord et de ceux sur lesquels nous avons à réfléchir encore ensemble, mais également pour prendre réellement en considération vos critiques et observations pour l'orientation de nos travaux.

Certes, ce programme vous aura certainement paru très partiel. En effet, il n'embrasse pas l'ensemble des préoccupations des juristes, et s'en tient aux questions plus spécifiquement

1. Voir *Nouvelle Critique* n° 149.

judiciaires, à celles surtout qui sont liées aux libertés de la personne et à ce qui, dans les institutions, contribue à garantir ces libertés. Je pense que nous aurons d'autres journées d'études sur d'autres questions et que nos conclusions pourront alors donner lieu aux mêmes sortes de discussions.

Ceci précisé, nous n'allons pas, Lederman et moi, vous paraphraser ce programme pour le présenter à nouveau, vous l'avez eu en mains. Vous avez vu que ses grandes lignes et son esprit expriment essentiellement la nécessité de rapprocher la justice du peuple, de lui rendre son caractère contentieux avec tout ce que cela implique de garanties de la défense, de garanties de l'individu, de possibilité de se défendre.

Vous avez noté aussi que nous ne revendiquons pas un simple retour au passé, mais souhaitons aller plus loin dans ces garanties et dans cette démocratisation de la justice, ne serait-ce que sur la base des enseignements des insuffisances de ce passé.

BATONNIER THORP. — Je crois qu'une première chose serait de voir les différents paragraphes du programme et de donner la parole à chacun, chapitre par chapitre.

CLAUDE WILLARD. — Je me demande s'il ne vaudrait pas mieux que nous fassions très rapidement un tour d'ensemble. D'abord, je tiens à vous dire que je me réjouis que l'on songe à faire un programme commun. Si l'on veut unir la gauche sans exclusive, il faut lui donner un programme qui soit mis au point, comme en 1936. Mais, nous devons distinguer deux éléments : d'abord ceux qui constituent des objectifs prioritaires, c'est-à-dire des propositions de réforme immédiatement applicables et puis, un programme à plus long terme, une sorte de programme de transition vers un autre régime. Quoiqu'il en soit, il est souhaitable que, d'ores et déjà, nous puissions mettre au point des propositions de réformes. Je me demande même (si nous arrivons à un accord sur certains points), si nos députés ne pourraient pas déposer des propositions de lois non plus, comme auparavant, disparates, mais, désormais, des propositions de lois communes.

GONZALEZ DE GASPARD. — Il est bien certain que nous devons rechercher actuellement des solutions de rechange, tout le monde, en particulier, s'accordant sur le caractère intérimaire du régime actuel. Il est bon de voir surtout ce que nous pourrions faire en commun.

NOELY WATIN. — Sur les principes d'une restauration de 66 la justice : entièrement d'accord.

J'estime qu'il y a beaucoup à faire, mais après étude de votre manifeste, je dois vous dire que sur beaucoup d'autres points je ne suis pas d'accord avec vous. Je crois que c'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles vous m'avez demandé de venir ce soir.

YVONNE NETTER. — Je voudrais vous écouter d'abord; après, je vous dirai mes conclusions.

GASTON MAURICE. — En ce qui me concerne, je suis heureux d'être avec vous ce soir. Les problèmes judiciaires ne constituent pas l'essentiel de mes préoccupations. C'est plutôt sur le plan politique assez large que je suis content que nous soyons réunis.

Un souci m'obsède actuellement, c'est ce que fera, demain, au gouvernement ce qu'on peut appeler la gauche ou l'ensemble des républicains ou des démocrates. Je crois qu'inévitablement, d'une manière ou d'une autre, le régime disparaîtra. Et en principe, sauf cancer, infarctus du myocarde, accident d'automobile ou toute autre chose, nous serons en principe vivants à ce moment-là. Il n'est pas certain du tout que ce soient les républicains qui prennent le pouvoir après lui. Nos adversaires sont très forts; ils ont une partie du pays avec eux, des moyens de propagande, de l'argent. Et si nos amis recommençaient ce que l'on a fait à certaines époques, c'est-à-dire continuaient à se quereller éternellement sans avoir de programme précis, les mêmes choses pourraient recommencer. Il ne suffit pas que l'on s'entende en disant : « Nous nous entendons ». Ça, nous y sommes presque. Il suffit de voir les congrès des grands partis politiques; c'est excellent. Je me suis assez battu pour que l'on en arrive là ! Je n'ai même, à certains moments, fait que cela. Mais nous y sommes sans y être tout à fait autant qu'on le croit, parce que, pour certains, c'est du bout des lèvres qu'ils prononcent des paroles qui nous semblent agréables; cela peut changer. Mais il ne suffit pas que l'on se dise d'accord; il faut que l'on soit d'accord sur quelque chose de net et de précis.

A coup sûr, le plus immédiat, c'était de lutter contre la torture. Mais, ce qui me semble le plus urgent aujourd'hui, c'est l'entente sur les institutions de demain ainsi que sur un certain nombre de grandes options; le pays attend. Il faut savoir gré au bâtonnier Thorp — je ne dis pas à son équipe puisque j'en fais trop partie pour me féliciter moi-même — au bâtonnier Thorp et aux colloques juridiques de leurs efforts dans ce domaine.

En ce qui concerne le problème institutionnel, en républicain classique, je suis personnellement partisan d'une Constituante pour créer cette république de demain qu'on ne pourra plus 67

numéroter sous peine de ridicule. Je crois qu'il faut qu'une Constituante, représentant le pays, dise en effet ce que doit être la loi de la République. Mais si cette Constituante n'est pas préparée par des colloques juridiques et par des discussions de cet ordre un peu partout, si même toutes ces discussions ne sont pas poursuivies dans une assemblée consultative qui préparerait la Constituante, si les démocrates devaient arriver avec des programmes divergents dans une Constituante où l'on discuterait indéfiniment de ce que sera la France républicaine de demain, il n'y aurait pas de France républicaine de demain. Je ne conçois donc la Constituante — et tout le monde n'est pas d'accord à gauche sur ce point — que comme une consécration absolument nécessaire de nos déterminations communes.

BATONNIER THORP. — Je crois que l'objet de cette discussion générale est de définir le but de notre table ronde et notre méthode de discussion.

En ce qui touche le but, ce que nous voulons c'est essayer de dégager quelques idées claires sur ce que pourra être l'organisation de la justice dans une démocratie rénovée.

Nous allons donc examiner à tour de rôle, le problème des institutions judiciaires sous l'angle d'abord de l'organisation de la justice — j'entends par là la nomination ou le mode d'élection des magistrats, si vous voulez le mode de recrutement de la magistrature, soit par la nomination, soit par l'élection. Nous examinerons ensuite les garanties qui peuvent assurer à la magistrature une compétence complète en raison de la spécialisation de plus en plus poussée du droit au xx^e siècle. Nous examinerons également la question de la formation de la magistrature et à cet égard nous donnerons notre opinion sur le nouvel institut d'études judiciaires qui a été créé il y a quelques années. Nous aurons à examiner également l'organisation des cours et des tribunaux, à voir comment celle-ci doit être modifiée pour répondre pleinement aux besoins de la démocratie et enfin, nous étudierons la question du droit judiciaire proprement dit, c'est-à-dire celle des procédures : procédure pénale, civile et rôle de la défense auprès des juridictions.

Voilà ce que je crois être le but de notre table ronde.

Il ne s'agit pas de régler tous les problèmes de la justice puisque, comme l'a très bien dit Mlle Noëly Watin, il y a un instant, nous ne sommes, par définition même, puisque c'est une table ronde, pas d'accord sur toutes les solutions, mais il s'agira de trouver les points communs qui pourront constituer ce que nous appellerons, si vous le voulez, la charte de la justice : charte 68 qui devra être commune à tous ceux qui ne sont pas étroitement

conservateurs et qui se rendent compte qu'il faut rénover la démocratie.

Voilà le but de notre réunion.

En ce qui concerne la méthode : je crois que c'est la méthode même de ces colloques juridiques auxquels vous avez tous assisté depuis un certain nombre d'années. Quelle est cette méthode ? Eh bien, c'est en partant d'un thème général, de dégager les idées communes aux participants des colloques de façon à réaliser, non pas seulement une majorité, mais l'unanimité, sur un programme minimum commun. Et ceci afin que dans le domaine de la justice, comme dans le domaine de toutes les institutions en général, lorsque le problème de la rénovation de la démocratie entrera véritablement dans les faits, nous soyons à même de proposer quelque chose de positif au pays. Voilà le but et la méthode que je vous propose.

CHARLES LEDERMAN. — Je crois, M. le bâtonnier, que vous venez de définir de façon très précise et très complète, ce que doit être notre travail commun ce soir, comme, je l'espère, à l'occasion d'autres discussions ultérieures. Que, à l'heure actuelle, le pouvoir ait encore avec lui une partie de l'opinion, c'est incontestable. Mais dans la mesure où nous allons nous mettre d'accord sur le programme ou la façon de travailler et faire connaître largement à l'opinion publique que sur des problèmes auxquels chacun est intéressé, nous sommes arrivés à un accord, alors nous aurons fait, je crois, quelque chose d'important.

CLAUDE WILLARD. — Tout à l'heure on a parlé de matières institutionnelles; étant donné que nous avons un temps assez court devant nous, je pense qu'il faut éviter de prendre position sur des questions qui seront soumises à l'examen d'autres commissions, et qu'il faut que nous nous en tenions aux questions d'ordre judiciaire.

BATONNIER THORP. — Je crois que nous avons réalisé notre accord sur la façon de procéder. Je suggère maintenant que nous examinons le programme point par point.

Pour répondre à la suggestion de Willard, je crois que l'on peut éliminer de la discussion les trois premiers points qui concernent plutôt le droit constitutionnel : c'est-à-dire le rôle du Parlement, le transfert aux Conseils généraux, les libertés communales; tout ceci est très intéressant, mais déborde le cadre de notre discussion de ce soir. Abordons donc la première question d'ordre judiciaire : *l'indépendance de la magistrature.*

Il y a, à l'heure actuelle, un système; nous savons lequel : 69

nous savons que les magistrats sont nommés par le pouvoir exécutif, après avis d'un conseil de la magistrature qui est profondément modifié par rapport à ce qui existait sous la dernière République.

Sommes-nous partisans du maintien de ce système ?

Sommes-nous partisans de sa transformation ?

Quelle transformation et pour quelle raisons ?

CLAUDE WILLARD. — La question de l'élection des magistrats est très controversée. L'exemple de pays étrangers doit nous conduire à une certaine réserve.

Je pense qu'il est nécessaire de faire une première distinction : entre la justice civile et la justice pénale.

Pour la justice pénale, une distinction doit être faite entre les cours d'assises et les tribunaux correctionnels. Sur la réforme des cours d'assises, nous constaterons, tout à l'heure, à l'occasion de l'examen d'un autre point du programme, notre accord.

Si on excepte la cour d'assises, dans quelle mesure pouvons-nous accepter que le juge pénal soit élu ? Pour les tribunaux correctionnels, deux questions se posent : doit-on permettre un échevinage ou doit-on, au contraire, dire que les trois juges (ou le juge unique) seront élus ? C'est une première question à débattre.

En tous les cas, à mon avis, en ce qui concerne la justice civile, il faut continuer à avoir des magistrats faisant partie du corps de la magistrature, étant entendu que nous ne pouvons être qu'unanimes pour la suppression du Centre National d'Etudes Judiciaires.

Restent les juges administratifs : sur ce point, la question de l'élection des magistrats serait importante, parce qu'il faut contrebalancer le pouvoir par toute mesure permettant aux juges qui statuent en matière administrative d'être pleinement indépendants à l'égard de l'administration.

Plus tard, dans un régime ultérieur, lorsque la société sera complètement bouleversée, on pourra songer à l'élection des magistrats. Mais, à l'heure actuelle, surtout en matière civile, c'est une proposition trop audacieuse.

GONZALEZ DE GASPARD. — Nous nous trouvons, à ce point du débat, en face de deux questions, celle, soulevée par M. le bâtonnier, du Conseil supérieur de la Magistrature, et celle, abordée par Claude Willard, de l'élection des magistrats.

Il est bien certain que le système actuel de composition du
70 Conseil supérieur de la Magistrature doit être à tout prix modifié.

En effet, la Constitution actuelle prévoit que les membres en sont désignés par le Président de la République. Or, il est incontestable que dans un système démocratique, le contrôle de la magistrature qui doit être elle-même démocratique et sans doute, dans une certaine mesure, populaire, doit être assuré par un conseil qui lui-même soit une institution démocratique ou qui émane tout au moins d'institutions démocratiques.

C'est pourquoi ce Conseil supérieur de la Magistrature qui joue un rôle à la fois dans le droit de grâce du Président de la République, et en matière de nomination des magistrats, devrait être désigné par l'Assemblée nationale, comme le suggère un des points du programme qui nous est soumis aujourd'hui. Quant à l'élection des magistrats, c'est-à-dire non seulement le contrôle démocratique mais la naissance démocratique de la magistrature, c'est un degré de plus, qui mérite que l'on y réfléchisse.

Il est d'abord certain que l'œuvre de justice ne peut être faite que par des techniciens. Il faut donc mettre immédiatement de côté la possibilité de désigner par passion, ou simplement par voie d'élection, toute personne qui pourrait se manifester et qui désirerait rendre la justice au nom de la société. Il faut donc, tout d'abord, des garanties de technicité et alors peut-être, parmi un certain nombre de techniciens, accorder une assez grande part à l'élection, sous une forme qui pourrait être étudiée. Personnellement, je n'irais pas jusqu'à l'élection directe qui me semble assez hasardeuse sur le plan de la justice, à moins que des exemples ne nous soient fournis que nous serons très heureux d'étudier; mais cette Assemblée nationale qui représente la souveraineté, qui a la souveraineté, pourrait peut-être être appelée à désigner elle-même des magistrats, tout au moins ceux des cours d'appel, ou des cours d'assises, ou de cassation. Ainsi, garantie de technicité, mais assez grande part à l'élection, ce qui serait peut-être une innovation assez intéressante et que nous demandons à pouvoir juger à l'expérience.

NOELY WATIN. — En ce qui me concerne, je partage l'opinion que le Conseil supérieur de la Magistrature, tel qu'il existe actuellement, ne répond pas à l'idée qu'on peut se faire d'un conseil indépendant, l'intervention du pouvoir est indéniable. En conséquence, il y a lieu de réformer la désignation des membres du Conseil supérieur de la Magistrature, peut-être en revenant à la formule adoptée sous la IV^e République.

Par contre, je ne suis absolument pas d'avis d'élire les magistrats; j'estime que l'évolution historique démontre qu'après bien des hésitations et des expériences, ce n'est finalement pas ce mode de désignation qui a été adopté.

Au surplus, et nous en avons actuellement la preuve, l'élec- 71

tion peut subir des influences considérables et ne pas échapper à l'ambiance politique. L'indépendance de la magistrature qui est la seule garantie du justiciable risque de disparaître en raison même de la préoccupation de la réélection. De récents événements l'ont montré. Pour ma part, je n'envisage pas la possibilité d'un compte rendu de mandat, ce problème serait encore plus crucial dans le cas d'un juge unique.

YVONNE NETTER. — Moi aussi, je suis contre l'élection des magistrats. Je me suis occupée énormément, vous le savez, du vote des femmes. J'ai été à l'origine peut-être du vote des femmes, puisque je suis une très vieille féministe. Et je suis tellement désolée de voir comment elles s'en tirent de ce vote, que je crois que ce serait à peu près la même chose pour les magistrats. Il faut que nous ayons des magistrats qui connaissent leurs affaires. Nous ne pouvons pas avoir foi en des électeurs qui voteront par sympathie, par amitié ou par devoir.

GASTON MAURICE. — En ce qui concerne le Conseil de la Magistrature, je crois que nous sommes tous d'accord pour penser qu'il faut revenir à un conseil beaucoup plus semblable à ce qu'il était au temps de la République.

En ce qui concerne l'élection, il est difficile de dire si on est pour ou contre quand, comme moi, on n'y a pas délibérément réfléchi. Je crois qu'il faudrait se livrer à un examen de droit comparé, et en même temps revoir un peu ce qu'étaient les institutions et de l'ancienne France et de la période intermédiaire, où l'élection a joué un grand rôle. Parmi les raisons de s'opposer à l'élection, il en est une assez forte : on s'est beaucoup battu pour l'inamovibilité des magistrats ; or, l'élection les rendrait au contraire extrêmement mobiles.

Mais je ne crois pas qu'il soit très utile de pousser à fond la discussion de cette question : une proposition de cette sorte ne réunirait pas le très large assentiment intellectuel et populaire qui nous est nécessaire.

BATONNIER THORP. — Je voudrais d'abord préciser que notre discussion de ce soir n'est pas inspirée par une critique de la magistrature actuelle. Je tiens, au contraire, à rendre hommage à nos magistrats, à leur indépendance et à leur compétence. Mais j'ajouterai qu'ils ont d'autant plus de mérite à demeurer indépendants que le système de leur nomination est profondément mauvais. Et que c'est le système du recrutement de la magistrature qu'il faut changer. Alors, je vous proposerai à ce sujet, d'en-

criminelle, il y a la justice correctionnelle et civile et il y a la justice politique. Et selon ces trois catégories de justice, à mon sens, le recrutement des magistrats doit être différent.

En ce qui touche la justice criminelle, je suis un partisan déterminé du jury. Je ne pense pas à l'institution actuelle qui a été très fâcheusement altérée par la législation qui a permis que la magistrature professionnelle concoure avec le jury à l'examen, non pas seulement du droit, mais du fait.

Je suis par conséquent pour l'abrogation de cette législation telle qu'elle existe depuis un certain nombre d'années et au retour à l'institution du jury telle qu'elle existait avant 1939. Je crois que nous avons déjà là un point sur lequel l'accord pourra se faire.

La justice correctionnelle et civile : il y a, à mon sens, un mode de recrutement idéal, mais je ne sais pas s'il pourrait être facilement institué en France : c'est l'élection à vie. C'est-à-dire la suppression du tableau d'avancement, grâce auquel un pouvoir autoritaire peut agir sur une magistrature qui n'aurait pas la conscience qu'à la nôtre. La nomination à vie surtout à la cour d'appel, car il serait évidemment difficile d'instituer un système de nomination à vie aux deux échelons de la magistrature. Mais voyez, par exemple, le système anglais; vous avez un système de nomination à la base, aux tribunaux que nous appelons, chez nous, les tribunaux d'instance ou de grande instance, mais par contre, dès que l'on arrive à la cour, que ce soit en Angleterre ou au Canada, vous avez un système de nomination à vie qui assure à la magistrature une indépendance totale. Je ne sais pas si ce système pourrait vraiment être appliqué en France. S'il ne peut pas l'être, qu'avons-nous à envisager ? L'élection ?

Je ne crois pas que l'élection soit possible dans le système actuel de la démocratie française. Du jour où, à la République parlementaire telle qu'elle existe, serait substituée une République syndicaliste par exemple, alors peut-être l'élection serait-elle concevable sur le mode par exemple de l'élection des juges au Tribunal de commerce. Je ne suis pas hostile au Tribunal de commerce, ni au mode d'élection du juge du Tribunal de commerce, parce que ce n'est pas la véritable élection au suffrage universel, mais l'élection par les professionnels eux-mêmes. Alors, le jour où la France modifie profondément sa structure et devient une République syndicaliste, je ne dis pas que dans cette hypothèse, l'élection ne soit pas un mode valable pour recruter les magistrats; mais nous n'en sommes pas encore là. En attendant ces jours, que reste-t-il ? Il nous reste la nomination. La nomination par le pouvoir, mais à la condition alors que ce soit une nomination fortement contrôlée, et contrôlée par des organisations indépendantes. C'est pour cela, à mon sens, que le problème

se ramène à l'heure actuelle à la réforme du Conseil de la Magistrature.

Le Conseil de la Magistrature est une institution excellente en principe parce qu'il soustrait la nomination du juge à l'arbitraire du pouvoir exécutif, mais nous ne pouvons pas considérer que le Conseil de la Magistrature, tel qu'il est à l'heure actuelle, soit un véritable Conseil de la Magistrature; au contraire ! puisque c'est le pouvoir exécutif et à peu près lui seul qui contrôle le Conseil de la Magistrature. Donc, la réforme essentielle sur laquelle nous pourrions nous mettre également d'accord ce soir, ce serait la réforme du Conseil de la Magistrature avec une élimination totale du pouvoir exécutif et une participation, non pas exclusivement de l'Assemblée nationale, mais également des professions judiciaires; en tout cas, élimination du pouvoir exécutif.

La justice politique. Pour moi, il ne peut y avoir que deux justices politiques d'où il faut en tout cas éliminer d'une façon absolue la magistrature professionnelle. Le vice de notre justice politique à l'heure actuelle, c'est d'y avoir fait participer les magistrats. Les magistrats ne sont pas faits pour juger des affaires politiques. Pour juger des affaires politiques, il n'y a que deux institutions : ou les assemblées, et c'est le système de la Haute Cour, les assemblées représentant le suffrage universel, qui sont tout à fait habilitées pour devenir des juges politiques; et le jury : le jury populaire, un jury préalablement réformé ainsi que je l'ai indiqué tout à l'heure. C'est de cette manière que devrait être formée à mon sens cette troisième catégorie de justice que j'ai appelée la « justice politique ».

ROLAND WEYL. — Nous avons déjà relevé au passage un certain nombre de points d'accord. Par contre en ce qui concerne le problème de l'élection des juges, nous ne pouvons évidemment pas être unanimes ce soir. Mais Gaston Maurice avait parfaitement raison de dire qu'il y a d'abord à lever des malentendus sur le contenu même de ce point de notre programme, pour que nous puissions continuer à y réfléchir et pour suivre notre discussion.

Vous noterez la façon précise dont est rédigé ce passage : l'indépendance de la magistrature — désignation des juges par voie d'élection *suivant des modalités garantissant leur qualification professionnelle et morale*. Il y a en effet un double souci à l'origine des réserves que suscite l'élection des juges. D'abord il y a le discrédit dans lequel est tombé le principe en France, notamment sous l'influence de Tocqueville, au siècle dernier, à

La proposition de l'élection ne vaut que dans le contexte des autres institutions démocratiques suggérées dans la première partie du programme.

Il faut encore y ajouter une précision : s'agit-il d'une élection au suffrage universel du jour au lendemain ? Les conditions historiques le permettront peut-être ; elles ne le permettront peut-être pas. Par exemple, on évoquait tout à l'heure le droit comparé : la Tchécoslovaquie, qui pour la première fois a élu au suffrage universel ses juges du premier degré en décembre 1961 (et non ceux des degrés supérieurs), avait inscrit le principe de l'élection dans sa Constitution de 1948. Et il y a eu entre temps une série d'étapes, dont notamment l'élection par les comités nationaux (chez nous : les Conseils municipaux, les Conseils généraux) ou l'Assemblée nationale selon les échelons des différentes juridictions ; et dans la mesure où le pouvoir est exercé par toute une coalition de formations politiques, la garantie de non-unilatéralité est assurée.

Mais surtout, il y a les traditions françaises que rappelait Gaston Maurice. L'élection des juges a été appliquée en France en 1789. C'est la phase préthermidorienne qui a commencé à en altérer le principe rejeté ensuite par Napoléon. Et en 1882, sous la III^e République, le principe de l'élection a de nouveau été voté par l'Assemblée, renvoyé en commission pour application, et c'est à ce moment-là que l'on n'en a plus parlé.

Il est amusant de noter que la commission qui avait préparé la réforme était une commission de juristes, parmi lesquels, entre autres, des anciens magistrats du Parlement, et Merlin de Douai qui était ancien bâtonnier ; et les parlementaires de 1882 relevaient que, parmi les élus de 1789, figuraient les plus éminents juristes de l'époque.

Ainsi, dans la tradition de la démocratie française, à toute période montante, le principe a été affirmé. Autre chose est sa mise en œuvre, dans des conditions qui tiennent compte à la fois de l'expérience des électeurs et des élus ; et ceci suppose toute la période de développement dont d'autres pays nous ont donné l'image.

Il ne faut pas oublier non plus que la complexité de la loi n'est pas une fatalité. Dès le moment où un régime est vraiment démocratique, il doit faire effort pour une simplification de la loi qui facilite l'osmose entre une justice — émanation du peuple — et ce peuple lui-même. L'élection du juge doit s'envisager dans ce cadre.

En ce qui concerne le compte rendu de mandat, enfin, il ne peut s'agir de demander au juge des comptes sur le sens de ses décisions, mais seulement sur le style de son travail, sur ses rap- 75

ports humains à l'audience, dans sa collaboration avec les assesseurs populaires non professionnels. Ce qui ne l'empêche pas, par contre, de se rendre dans des assemblées populaires expliquer la loi et son interprétation par les tribunaux, se prêter à une discussion sur ces sujets, sans interférence avec telle ou telle décision précise en faveur de X ou Y.

Or, voyons au contraire ce qui se passe dans un régime non électif : ne pouvons-nous pas penser que la magistrature est, au moins, notée en fonction des décisions qu'elle rend, et que même la suppression du tableau d'avancement ne lui donnerait pas une garantie absolue ? Car il y a encore le problème des postes déshérités, des ressorts préférentiels, des conditions de famille, d'un certain nombre de problèmes qui aliènent le magistrat nommé, sans compter le fait que rien n'est plus facile que d'écarter des postes où l'on juge certaines affaires, les magistrats qui n'ont pas la confiance du pouvoir.

La garantie démocratique, c'est que la fameuse formule « au nom du peuple français » devienne une réalité.

Il n'est pas possible, pour un magistrat, comme le Premier Président Bornet, à la rentrée solennelle de la Cour de cassation en a fait l'hommage à son prédécesseur, d'avoir des préoccupations sociales et d'être coupé de la vie, du peuple, de la société. Quant aux problèmes d'application, il n'en est sans doute pas un que, étape après étape, une élaboration commune ne puisse résoudre.

BATONNIER THORP. — Est-ce que nous faisons le point pour voir les éléments d'accord ?

Je crois que nous sommes d'accord par exemple, pour revenir à un jury véritable.

CLAUDE WILLARD. — On nous propose : « Réforme de la Cour d'assises de façon à assurer le recrutement du jury sur une base élargie plus démocratique ». Ce n'est pas suffisant. Il faut revenir au jury tel qu'il existait avant la guerre.

Deuxièmement, il faut absolument que le recrutement du jury soit démocratique et notamment que les jurés perçoivent des indemnités qui leur permettent de faire face aux besoins de leurs familles. Actuellement les indemnités sont trop faibles ; à cause de cela et aussi à cause du mode de recrutement défectueux, les éléments prolétariens se trouvent en majeure partie écartés.

NOELY WATIN. — Je ne suis pas du tout d'accord, ayant
76 participé personnellement, à plusieurs reprises, comme juge de

paix suppléant, à l'établissement de listes des jurés.

Le vingtième arrondissement est très populaire et nous nous sommes toujours efforcés de choisir équitablement entre toutes les professions représentées dans les listes des citoyens qui nous étaient soumises. Est-il besoin de dire que j'ai particulièrement insisté pour qu'il y ait autant d'hommes que de femmes ?

La réunion était présidée par un juge du tribunal assisté du juge de paix ou de son suppléant et composée de personnalités de l'arrondissement qui connaissaient, pour la plupart, personnellement les personnes que l'on désignait.

Je n'ai donc jamais vu qu'il y ait eu, comme vous le dites, une barrière vis-à-vis de la classe ouvrière; je ne peux évidemment vous parler de ce que j'ai vu.

CLAUDE WILLARD. — Une seule question : où partaient les listes ?

NOELY WATIN. — Les listes partent ensuite au centre; il est possible qu'à un échelon supérieur, dans le rouage, il y ait eu un barrage, mais à la base, cela est fait avec une très grande honnêteté. Ce n'est pas le système qui est à blâmer, mais son application.

CHARLES LEDERMAN. — Je crois que nous sommes tous d'accord sur la nécessité de donner aux jurés la possibilité pécuniaire de siéger.

Quant au mode de désignation, je pense que dans certains quartiers de Paris, ou dans certains cantons, lorsque le juge a de sa fonction l'idée que Noely Watin en a et qu'il a le souci que la population soit réellement représentée comme elle devrait l'être, sans doute peut-il y avoir des listes valables. Mais, d'une part, nous avons l'expérience de ce qui s'est fait dans d'autres arrondissements que le XX^e, et dans de très nombreux cantons; ce qui nous a préoccupés, c'est l'intervention à un certain moment des organes de police. Qu'il s'agisse du préfet, qu'il s'agisse du commissaire de police, d'un inspecteur, c'est un fait connu que jusqu'à présent le rôle de la police a été extrêmement important et que les jurys, finalement, lorsqu'ils composent une session ne sont pas tellement représentatifs de la population. Ce dosage auquel vous faisiez allusion : un retraité, une ouvrière, un propriétaire, il faut dire que finalement ça n'est pas tellement non plus représentatif si l'on pense à la composition du pays.

Sans doute aurons-nous à revoir ce point comme ce qui concerne l'élection des juges, lorsqu'il y aura des changements dans les institutions, lorsque sur le plan politique nous aurons 77

évolué. Mais pour le moment je crois que nous pourrions déjà obtenir la démocratisation dans le choix; nous devrions à mon avis presque la laisser au hasard. Il suffirait, je crois, de prendre le nom de tous les électeurs inscrits sur les listes électorales; c'est-à-dire en principe de tous ceux qui jouissent de leurs droits civiques et civils, et de tirer purement et simplement au sort; de cette façon l'intervention de la police qui est, à l'heure actuelle la chose la plus à craindre, ne pourrait pas se faire sentir.

En ce qui concerne le fonctionnement même du jury sur le plan judiciaire. Je suis tout à fait partisan de ce que disait tout à l'heure le bâtonnier Thorp : il faut absolument revenir au système qui interdit aux magistrats d'intervenir dans la délibération, comme le veut la législation actuelle. Je crois que là-dessus aussi nous pourrions avoir l'accord de beaucoup d'entre nous.

BATONNIER THORP. — Nous avons terminé sur la question du jury. Nous allons dégager les points d'accord.

En ce qui touche *la justice politique*. Elimination de la magistrature professionnelle. Là, je crois que nous sommes d'accord.

CLAUDE WILLARD. — En ce qui concerne la justice politique, je crois qu'il faut revenir au système de la Haute Cour. Certes une assemblée plénière est un organisme bien lourd. Mais il est absolument indispensable que la répression des délits politiques soit de la compétence d'une Haute Cour, formée par exemple, d'un certain nombre de délégués d'une assemblée élue à la représentation proportionnelle. Le jury dont la composition — comme on le rappelait tout à l'heure — est due au hasard, comprend des hommes qui ne connaissent pas la manière dont se défendent, en attaquant, les accusés politiques. L'expérience a montré que, pour juger des politiciens, il faut faire appel à un personnel politique représentant la souveraineté populaire : la souveraineté populaire représentée par l'Assemblée législative, l'Assemblée nationale.

BATONNIER THORP. — En somme, nous sommes d'accord sur le principe; reste à savoir si la justice politique reviendra uniquement à l'Assemblée ou en partie seulement au jury.

CHARLES LEDERMAN. — En ce qui concerne l'élection du juge, je crois que nous pouvons nous promettre de réexaminer le problème ensemble : il était tout à l'heure question d'indications de droit comparé, d'histoire même du droit français. C'est une chose intéressante. Je crois que ce qui est important de la discussion que nous venons d'avoir sur ce problème de l'élection, 78 c'est que, bien que nous ne soyons pas d'accord dès à présent,

nous sentons qu'il est nécessaire de revoir le problème et d'examiner ensemble comment peut-être, d'une façon ou d'une autre, nous arriverons à concevoir la nomination des magistrats autrement que par la désignation par le pouvoir.

BATONNIER THORP. — Oui. En tout cas nous sommes d'accord, en attendant d'avoir mis sur pied ce système des nominations, par la réforme complète du Conseil de la Magistrature.

(*Des voix* : absolument, absolument !)

ROLAND WEYL. — Je crois que nous sommes également d'accord pour rejeter le Centre National d'Etudes Judiciaires et les principes de formation auxquels il préside.

CLAUDE WILLARD. — Je pense que nous pourrions également être d'accord pour la suppression de la hiérarchie des grades. Car, si l'on peut discuter du point de savoir comment seront nommés les conseillers à la Cour ou à la Cour de cassation, par contre, on doit décider, sans hésitation, la suppression de tous les petits avantages qui permettent au pouvoir de tenter d'exercer une pression constante sur les magistrats. Les régimes comme celui que nous subissons aujourd'hui, multiplient les grades pour accroître les prérogatives gouvernementales.

NOELY WATIN. — Je rejoins toutefois la pensée de M. le bâtonnier. J'estime que l'exemple anglo-saxon, pour le recrutement de la magistrature en Angleterre, serait très utile à étudier.

Il y a là un système de recrutement parmi des personnes qualifiées, ayant la pondération et l'expérience que donne un certain âge; au surplus, si le choix porte sur d'anciens confrères, l'expérience de l'autre côté de la barre est extrêmement utile pour un magistrat.

BATONNIER THORP. — Le recrutement des magistrats de la Cour... tout au moins dans ces pays, son origine, c'est la profession judiciaire qui en fournit la base et c'est le couronnement de la carrière !

NOELY WATIN. — La profession exactement ! Le couronnement de la carrière et cela donne l'autorité, et à ce moment-là l'indépendance !

BATONNIER THORP. — Nous arrivons maintenant au deuxième chapitre : le domaine de l'organisation judiciaire et de la procédure civile.

En somme, c'est l'organisation des tribunaux : non plus le 79

mode de recrutement des magistrats, mais l'organisation de la justice proprement dite.

CLAUDE WILLARD. — Je voudrais dire que sur ce point, je ne puis que donner mon accord. Toutefois, pour les droits d'enregistrement, il faudrait ajouter : « Etant toujours portés en débet » puisqu'ils le sont déjà dans certains cas.

Parmi les questions à examiner, un des éléments très importants est celui de l'allègement des frais d'expertise et du choix des experts. Sur ces points, il faut absolument que, dans un programme, il y ait des indications précises, car si nous étions heureux, tout à l'heure, de féliciter les magistrats, par contre, nous devons reconnaître que l'un des défauts du diamant de notre justice, c'est bien souvent l'expertise. Sur ce point-là, je crois qu'il faudrait ajouter quelque chose.

Et puis, ne peut-on pas alors aborder une question qui est extrêmement controversée, celle de la dualité des conseils ?

GONZALEZ DE GASPARD. — Il va sans dire que tu viens d'aborder à la fin de ton exposé une question qui m'est particulièrement chère. Je voudrais quand même essayer de dire quelques mots des questions préalables. Il est bien certain que la réforme judiciaire, au lieu de simplifier, au lieu de rapprocher la justice du justiciable, l'a éloignée; a rendu également cette justice plus coûteuse, plus longue. Je suis donc tout à fait d'accord avec vous pour la restitution aux tribunaux de grande instance de la matière de l'appel des jugements des juridictions inférieures : Conseils de prud'hommes, Tribunaux d'instance, etc.

En ce qui concerne l'accroissement du nombre de Conseils de prud'hommes et l'instauration d'une juridiction paritaire d'appel prud'homme, c'est une question un peu différente; le système de l'échevinage pourrait être instauré, mais il faut qu'il subsiste en appel un magistrat, tout au moins pour assurer la constance de la jurisprudence.

Quant aux réductions des frais de procédure, entièrement d'accord.

Réforme de l'assistance judiciaire : là, je vais peut-être me séparer un peu des principes qui ont été établis tout au long des débats de l'union des jeunes avocats. Je crois personnellement que cette assistance judiciaire pourrait être un système de prise en charge totale par la collectivité. En Angleterre, sont sur une liste d'assistance judiciaire, tous les avocats qui le désirent. Ils sont désignés dans certaines affaires dans lesquelles ils ont l'habitude de pratiquer, et ils perçoivent, à titre d'honoraires, dans certaines affaires, 85 % des honoraires taxables et dans d'autres

affaires, la totalité des honoraires taxables, ces honoraires étant versés par un fond d'aide sociale, donc pris en charge par la collectivité.

L'assistance judiciaire en Angleterre peut être accordée de façon totale ou partielle. En France, on accorde l'assistance judiciaire totalement ou dans certaines affaires — comme en matière de divorce —, on l'accorde jusqu'à obtention d'une provision *ad litem*, à verser par l'adversaire, mais que les magistrats hésitent à accorder pour ne pas faire disparaître la possibilité de bénéficier de l'assistance judiciaire. En Angleterre, il existe un système d'attribution partielle de l'assistance judiciaire suivant les rémunérations. Cela évite des injustices à l'égard du justiciable et aussi à l'égard des avocats.

Le dernier point qui est hors programme, mais qui me semble extrêmement intéressant, est celui de la « fusion »². Il est incontestable que pour le justiciable et, par conséquent, les éléments populaires, la justice actuellement est très chère. Démocratisation va souvent de pair avec unification. Reste à savoir si la fusion amènera à une réduction des frais de justice. Personnellement, je le pense. De toute façon, c'est une simplification. Il n'est pas concevable que deux personnes à titres différents interviennent dans la même affaire, alors que l'une se dit « *dominus litis* » et que l'autre se borne à reproduire certains éléments du travail de l'autre.

NOELY WATIN. — Pour l'organisation judiciaire, en ce qui me concerne, je serais tout à fait d'accord sur le rétablissement de ce qui s'appelait avant 1958 la « justice de paix » et qui était en soi un très joli nom. Je ne vois pas pourquoi on a appelé cela maintenant la « petite instance », la « moyenne instance » ; cela rappelle beaucoup la « haute et basse justice ». Personne ne veut être « petite instance », alors on dit « instance » tout court.

La justice de paix était près du justiciable ; à l'heure actuelle, le tribunal d'instance est beaucoup plus éloigné et parfois, le tribunal de grande instance se trouve à 50 ou 60 km sans aucune possibilité d'un moyen de transport pour s'y rendre.

Par conséquent, je considère que l'on doit rapprocher la justice du justiciable et que le rétablissement de la justice de paix au canton est une chose excellente.

Par contre, je ne serais pas opposée au maintien de l'appel à la Cour, car il est assez normal qu'il y ait une juridiction d'appel et qu'elle soit uniforme.

2. La réunion en une seule profession de celles de l'avocat et de l'avoué, sur la base de la suppression de la « charge » de ce dernier. Certains projets gouvernementaux actuels soulèvent d'importantes discussions en raison des modalités dont ils seraient assortis (N.d.l.R.).

En ce qui concerne l'augmentation du nombre de conseils de prud'hommes, il est en fonction de l'augmentation d'une population dans un endroit donné; il faut voir, par conséquent, si cela correspond aux besoins.

Différents systèmes ont été envisagés et notamment les échelinages au premier et au second degrés.

Nous avons étudié la question au comité des juges de paix suppléants et ce projet nous avait paru intéressant.

Réduction des frais de procédure; bien entendu, nous serons tous d'accord là-dessus.

Une amélioration est, au surplus, intervenue depuis l'époque où la femme qui obtenait le divorce à son profit, et une pension alimentaire, payait des droits d'enregistrement sur une pension que le mari ne lui paierait peut-être jamais.

En ce qui concerne l'assistance judiciaire, il y a une vingtaine d'années que je fais partie d'un bureau et périodiquement revient à l'étude la question d'une assistance judiciaire partielle.

Nous savons très bien que les renseignements donnés sur la situation de fortune ne correspondent pas toujours à la réalité et l'on peut même dire : souvent pas à la réalité. Les pétitionnaires cherchent très souvent à tromper le bureau et il est certain que l'assistance judiciaire partielle faciliterait l'obtention de l'assistance à des personnes qui peuvent faire un effort, mais un effort partiel.

Il faut tenir compte également du genre de procédure, car certaines sont très onéreuses.

Il faudrait également envisager la possibilité d'une rémunération en ce qui concerne les auxiliaires de la justice, possibilité qui existe déjà dans certains cas bien précis, mais qui pourrait être étendue.

Enfin, il ne faut pas oublier que nous sommes une profession de tradition et nous ne pouvons pas négliger la défense gratuite de la veuve et de l'orphelin.

YVONNE NETTER. — Je suis d'accord pour la restitution aux tribunaux de grande instance en matière d'appel, des jugements de juridictions inférieures. La Cour d'appel n'est pas faite pour les histoires de prud'hommes, de justice de paix.

L'accroissement du nombre des Conseils des prud'hommes, je n'ai pas d'opinion.

Instauration d'une juridiction paritaire d'appel prud'homme, peut-être. Réduction des frais de procédure, bien sûr ! Et réforme de l'assistance judiciaire, aussi, je suis tout à fait d'accord, étant précisé par ailleurs qu'elle n'est pas toujours accordée à ceux qui en ont le plus besoin.

grande instance de l'appel des jugements des juridictions inférieures, d'accord.

En ce qui concerne l'accroissement du nombre de Conseils des prud'hommes, d'accord aussi. Notamment, dans la Seine, il faudrait essayer qu'il y ait une multiplication de sections. Là il y a un intérêt pour les justiciables et aussi pour nous, que les audiences finissent à des heures normales, non seulement pour les avocats qui, à la rigueur, peuvent s'arranger; mais il y a des malheureux gens qui n'ont pas d'avocat, qui arrivent à l'heure et qui peuvent être appelés 10 à 12 heures plus tard. Il faut faire quelque chose sur ce plan.

Juridiction paritaire d'appel prud'hommal : je crois qu'il ne faut pas multiplier, sauf pour des raisons très fortes, des juridictions nouvelles.

ROLAND WEYL. — La plupart des gens ignorent que le service de l'assistance judiciaire se fait aux dépens des auxiliaires de la justice, qui l'assurent non seulement gratuitement en ce qui concerne leur travail, mais exposent les débours à leurs propres frais. Et il y a ceux, beaucoup plus nombreux que les tricheurs, qui dépassent dans leur salaire, dans leurs revenus, le taux auquel on consent habituellement l'assistance judiciaire, et pour qui plaider est un luxe. Quelqu'un qui gagnera 1.000 F par mois, par exemple, ou 800 F n'aura pas nécessairement l'assistance judiciaire. Et il n'a pas la possibilité de faire la plupart des procès. Là aussi l'assistance judiciaire doit intervenir, c'est la raison de notre projet d'assistance partielle.

NOELY WATIN. — Il est tout à fait exact qu'il y a un barème minimum au-dessous duquel on accorde, automatiquement peut-on dire, l'assistance judiciaire.

Ce minimum est relevé tous les ans en raison de l'augmentation du coût de la vie et ce minimum correspond à une personne seule ayant un petit loyer.

Dès que nous nous trouvons en présence de plusieurs personnes, des enfants à charge ou des personnes vivant à l'hôtel, nous en tenons compte; nous tenons compte également, tout au moins à mon bureau, de ce qu'il serait scandaleux de pénaliser l'homme ou la femme qui a un salaire plus important parce qu'il fait des heures supplémentaires, en lui refusant l'assistance judiciaire qui serait accordée à celui ou à celle qui, sans motif valable ne fait rien.

L'assistance judiciaire demande un sacrifice aux auxiliaires de justice; il est équitable que les bénéficiaires, le cas échéant, puissent également en faire un.

ROLAND WEYL. — Cela tient en grande partie à la non 83

rémunération de l'assistance judiciaire. Lorsqu'on doit demander à de petites gens ayant de très grosses difficultés, de faire un sacrifice pour pouvoir plaider, on ne peut pas dire que l'égalité devant la loi est assurée et que celui qui est contraint à ce sacrifice a les mêmes possibilités de plaider que quelqu'un pour qui c'est un simple prélèvement sur son revenu quotidien.

L'assistance judiciaire partielle, jointe à la rémunération de l'auxiliaire, doit permettre plus facilement l'égalité dans les possibilités de plaider et est un facteur de la démocratisation de la justice par son accessibilité.

En ce qui concerne la question des tribunaux, le courant actuel est assez typique : non seulement les tribunaux d'instance ont été en grande partie supprimés, mais vous savez qu'il y a actuellement de nouveaux projets d'en supprimer d'autres.

Quant aux droits d'enregistrement, l'un de nous remarquait que dès maintenant, les droits d'enregistrement sont pour un certain nombre de cas en débet. Mais il y a aussi eu, ces derniers temps, une série de dispositions inverses. Ce pouvoir qui prétend rendre la justice moins onéreuse, rétablit l'obligation du timbre, l'obligation de l'enregistrement, dans un certain nombre de procédures où ils avaient été supprimés avant 1958. Un des facteurs d'économie de la justice, c'est d'en diminuer la fiscalité.

GONZALEZ DE GASPARD. — Tout à l'heure nous avons abordé, Willard et moi-même, la question de la fusion et je crois qu'elle a été un peu abandonnée au passage.

BATONNIER THORP. — En ce qui touche le premier point, c'est-à-dire la « Restitution au Tribunal de grande instance de sa compétence d'appel », j'avoue que je n'en vois en aucune façon l'utilité.

Je considère, en effet, que c'est un progrès d'en être arrivé à deux degrés de juridictions seulement. En Angleterre, vous n'avez que deux juridictions, une très grande juridiction d'instance et une juridiction d'appel; aussi bien, je crois que ceux qui demandent la restitution aux tribunaux de grande instance de leur compétence d'appel, le font, si j'ai bien compris, parce qu'ils se plaignent de l'éloignement de la justice du justiciable. Ils ont raison. Mais je crois qu'il y a un autre moyen de parer à ce danger que de reconstruire les tribunaux de grande instance qui, au surplus, auront tendance à disparaître complètement si la fusion se réalise³.

Mais rien n'empêche de prévoir une répartition différente des

3. En effet, avec la disparition des avoués près les tribunaux de grande instance, la situation intermédiaire de ceux-ci pourrait les amener à éclater entre l'échelon inférieur (tribunaux d'instance) et l'échelon supérieur (cours d'appel) (N.d.l.R.).

tribunaux d'instance de façon à les rapprocher du justiciable; et rien n'empêche également d'adopter, chez nous, un système qui existe en Angleterre, où nous voyons la justice aller au-devant du justiciable. C'est sur quoi je crois que nous sommes d'accord, c'est sur la nécessité de rapprocher la justice du justiciable.

En ce qui concerne les Conseils des prud'hommes : d'accord. En ce qui touche la réduction des frais de procédure : le meilleur moyen c'est, en effet, la fusion dont nous dirons un mot, si vous le voulez, dans un instant.

En ce qui touche l'assistance judiciaire : je crois qu'en effet il faut la réformer dans le sens des observations qui ont été présentées, mais je me permettrai de faire remarquer qu'il y a déjà eu à ce sujet un commencement de réforme qui est dû à l'initiative du Conseil de l'Ordre de Paris. Vous savez tous en effet que maintenant il y a un début de rémunération des auxiliaires de justice et, en particulier, des avocats, qui sont autorisés à percevoir un honoraire lorsque leur concours aboutit à un procès faisant rentrer une indemnité dans le patrimoine de l'assisté judiciaire. Par conséquent, là déjà il y a un progrès.

Quant à la question de la réforme de l'assistance judiciaire de façon à permettre son extension, là encore, je crois qu'une certaine réforme est intervenue. La critique que l'on pouvait faire à l'assistance judiciaire, c'était de peser trop lourdement sur les jeunes avocats. De plus, en confiant le service de l'assistance judiciaire simplement aux débutants, cela semble un peu trop méconnaître l'intérêt du justiciable qui a l'assistance judiciaire. C'est la raison pour laquelle, une décision récente du Conseil de l'Ordre a fait une obligation à tous les confrères inscrits de participer à l'assistance judiciaire.

Ce sont les deux points que je voulais signaler qui font que tout de même il y a un certain progrès dans le système de l'assistance judiciaire...

(Une voix : — qui n'est pas dû au pouvoir !) qui n'est pas dû au pouvoir bien sûr.

Sur la fusion : tout le monde connaît mes positions puisqu'aussi bien, je crois, je suis le premier à avoir abordé d'une manière officielle la question de la fusion, dans mon discours à la rentrée de la conférence du stage.

Vous savez que j'en suis un partisan déterminé. Mais je crois que c'est un sujet qui mériterait à lui seul une véritable table ronde, tellement il est complexe.

Ce que je puis dire, en résumé, c'est que la fusion d'abord est inévitable. Elle se fera certainement un jour ou l'autre. Pourquoi ? Parce que les professions d'avocats et d'avoués, qui étaient extrêmement séparées et distinctes à un certain moment, notam-

ment sous l'ancien régime, au moment où la procédure était et devait être une chose extrêmement compliquée, sont maintenant en véritable état d'osmose. Nous voyons les avoués avoir une tendance à devenir des avocats et ils plaident devant les juridictions d'exception de plus en plus nombreux. D'autre part, les avocats entrent dans le domaine de la procédure et même du maniement de fonds. Par conséquent, ces deux professions finissent par faire la même chose : il y a double emploi et quand il y a double emploi, il y a forcément un jour ou l'autre, unification.

Une seconde raison pour laquelle la fusion se fera nécessairement : c'est que nous sommes dans un période de marché commun, d'unification du droit européen et par conséquent d'unification des règles professionnelles. Or, la France est le seul pays — à part l'Angleterre, mais c'est un système très différent — dans lequel nous voyons la dualité. Encore faut-il que la fusion ne se fasse pas d'une manière criticable; car c'est une chose très difficile à réaliser. C'est la raison pour laquelle il me semble qu'il serait de l'intérêt à la fois de la profession d'avocat et de la profession d'avoué de prendre auprès des pouvoirs publics l'initiative de cette réforme. Il ne s'agit pas de dire qu'il faut faire la réforme pour supprimer les avoués, de même qu'il ne faut pas faire la réforme, si l'on est avoué, pour faire disparaître les avocats. Il ne s'agit pas de supprimer l'une ou l'autre de ces professions, il s'agit de *fusion*, c'est-à-dire d'une réforme faite, non seulement dans l'intérêt des deux professions, mais également dans l'intérêt du justiciable en raison des économies de temps et des économies de frais.

C'est la raison pour laquelle je suis partisan résolu de la fusion, mais si vous voulez que l'on aborde réellement la question dans tous ses détails, il faudrait une table ronde spéciale.

CHARLES LEDERMAN. — Je crois effectivement que le problème mérite une étude particulière. Je pense aussi qu'il est inévitable qu'un jour ou l'autre on arrive à cette fusion et si nous en discutons, nous aurons aussi à exprimer un certain nombre de conditions que nous croyons nécessaires.

Ce que vous avez dit concernant la nécessité pour les avocats et les avoués de prendre en mains leur destin, cela me semble extrêmement important. Nous risquons un jour ou l'autre de nous trouver mis brutalement devant une décision qui sera prise sans autre consultation. Ce sur quoi nous pourrions dès à présent être d'accord, c'est sur le fait de dire que c'est à nous — avocats, avoués, gens des professions judiciaires — de parvenir à proposer ensemble un programme qui devrait être adopté par l'ensemble des avocats et des avoués et qui nous permettrait

d'agir sur le gouvernement, pour qu'en tout cas rien ne soit fait avant que nous ayions dit notre mot.

CLAUDE WILLARD. — Je ne voudrais pas qu'on termine ce chapitre sans indiquer le principe qui doit nous guider : la justice est un service public qui devrait être gratuit. C'est, je crois, la phrase que l'on devrait placer en titre dans ce chapitre, étant entendu que l'on examinerait successivement les modalités en vue d'assurer l'application du principe, dans toute la mesure du possible.

Mais il est fort tard. Abordons le troisième chapitre des propositions :

Sur le premier point : Suppression des juridictions pénales d'exception, nous sommes d'accord, mais, à une condition, le rétablissement de la Haute Cour pour la répression de crimes politiques.

Sur le second point : « Limitation en temps de paix de la compétence des tribunaux militaires aux délits proprement militaires » — nous sommes très hostiles à cette formulation, car nous la trouvons beaucoup trop faible.

Il faut *supprimer* toute la justice militaire, non seulement les tribunaux militaires, mais aussi les codes de justice militaires et maritimes. Les militaires ont un droit disciplinaire très large ; ils peuvent l'appliquer, mais, au-delà de ce droit disciplinaire, c'est un tribunal de droit commun qui doit prononcer la peine. Voilà un point essentiel.

« Réforme de la Cour d'assises » : Nous l'avons vu ; nécessité d'assurer un recrutement du jury sur une base plus démocratique, nécessité de régler une juste indemnité aux membres du jury.

« Sauvegarde de la liberté individuelle et sûreté de la personne » — bien sûr !

« Suppression de la garde à vue » — Attention ! Sur le principe, notre accord sera unanime. Mais vous savez qu'autrefois, il n'y avait pas de garde à vue et il existait pourtant de nombreux abus. C'est pourquoi une garde à vue limitée à 12 heures permettrait, peut-être, d'éviter les errements qui existaient au temps où, dans le silence des textes, les policiers bénéficiaient d'une très grande latitude.

GONZALEZ DE GASPARD. — Je te rejoins tout à fait en ce qui concerne l'annulation des textes des juridictions d'exception. Cette phrase me fait particulièrement plaisir à la suite de cette floraison de textes et de juridictions d'exception.

J'avais en particulier étudié, à propos de l'immunité de la défense, ce fameux décret du 12 février 1960 qui manifestait 87

d'une façon assez inquiétante la tendance du pouvoir, du régime, à étendre dangereusement la compétence des juridictions militaires. A tel point, que l'on était arrivé à voir des civils déférés à une juridiction, par des militaires, puisqu'il s'agissait en l'occurrence de la fameuse création du procureur militaire, dont les décisions n'étaient pratiquement susceptibles d'aucun recours. Ces civils étaient donc déférés à une juridiction elle-même militaire. Ce qui était alors encore bien plus grave, c'est que non seulement les magistrats étaient militaires, mais aussi, souvent, les défenseurs, puisque vous avez vu, à cette occasion, naître la catégorie des « officiers-défenseurs » qui étaient des militaires servant souvent sous contrat d'un an soumis à la hiérarchie, à la discipline militaires et nullement aux considérations et aux préceptes moraux de notre Ordre. Ce texte prévoyait même que les « officiers-défenseurs » pouvaient, en dernier lieu, être remplacés dans certains cas par des officiers des corps de troupe et des services. Nous étions là très loin d'une justice et très loin de la conception habituelle à nous autres, auxiliaires de la justice.

NOELY WATIN. — Je dois vous dire que je connais assez mal les tribunaux militaires. J'y ai plaidé comme tout le monde, mais ce n'est pas ma spécialité.

Je suis, en principe, opposée d'une façon formelle aux tribunaux d'exception et surtout à ce genre de tribunaux d'exception. Qu'il s'agisse des tribunaux politiques ou des tribunaux militaires, politico-militaires dirons-nous, je suis formellement opposée à cela. Je suis pour un principe général de liberté et d'« *habeas corpus* ». Je vais même plus loin que Willard : pas de garde à vue. Je suis également d'accord pour un appel en ce qui concerne toutes les décisions au pénal sauf, bien entendu, pour la Cour de cassation.

YVONNE NETTER. — D'accord aussi en ce qui concerne les juridictions d'exception.

Pour les tribunaux militaires — absolument d'accord pour qu'ils soient supprimés.

Je ne vois pas pourquoi les tribunaux militaires jugent des militaires ! Nous disions tout à l'heure, la discipline, oui ! elle existe. Mais les délits, c'est aux tribunaux ordinaires de les juger.

« Réforme de la Cour d'assises », « Sauvegarde de la liberté individuelle et de la sûreté de la personne », nous en avons déjà parlé. Je crois que nous sommes tous d'accord là-dessus.

« Suppression de la garde à vue — moi aussi, je suis tout à fait pour la suppression de la garde à vue.

Aucune raison de limiter à 24 heures ou à 48 heures. Pas de garde à vue.

Tout à fait d'accord pour l'assistance par un conseil dès la première comparution. Nous savons tous que s'il n'y a pas de conseil, les droits ne sont pas sauvegardés. Toute décision de justice doit être susceptible d'un recours, tout à fait d'accord.

GASTON MAURICE. — Je suis tellement d'accord que j'ai très peu de choses à dire, sauf peut-être à changer un peu l'ordre du texte.

Par exemple, je vois assez bien « sauvegarde de la liberté individuelle et de la sûreté de la personne » venir en une sorte de titre général, de principe général, dont le reste ne serait qu'une application.

Les gens ne comprennent pas toujours les subtilités de juristes, même quand elles cachent des réalités très profondes. Or, ces textes sont destinés à une large audience populaire et critique.

Un seul point sur lequel j'insiste encore plus que tout le monde, c'est la suppression de la garde à vue. Il faut non seulement la supprimer, mais il faut affirmer que rien de pareil ne peut être permis sous quelque prétexte que ce soit. Il ne s'agit pas de revenir aux textes et à l'état de chose antérieur au régime dit de la « garde à vue ». Il faut dire qu'une personne ne peut être arrêtée sans que le procureur de la République ne l'ait décidé, ou à la rigueur, si pour des questions matérielles il n'était pas possible de faire autrement, il faudrait dans chaque ville un local où les gens resteraient simplement gardés matériellement, mais sans être au secret et où certaines personnes, délégation d'un Conseil de l'Ordre, un bâtonnier, un procureur, des médecins pourraient à tout moment entrer. Ce qui est choquant dans la garde à vue, ce n'est pas tellement une privation de liberté de 24 heures, ce sont surtout les brutalités et les pressions qui peuvent s'exercer.

ROLAND WEYL. — Je crois que ce n'est pas seulement une question de locaux. Il faut lier la suppression de la « garde à vue » à la proposition qui est formulée à la suite : « Obligation de déférer *sans délai* au procureur de la République ».

L'origine des fameuses 24 heures, c'était à l'époque des diligences où il fallait le temps d'amener un coupable éventuel ou un suspect jusqu'au magistrat. Or, aujourd'hui, il n'y a plus de raison. Nous avons plus confiance dans les magistrats que dans la police. D'autre part, il est plus facile au défenseur d'y intervenir.

CLAUDE WILLARD. — Nous sommes tous d'accord pour qu'il n'y ait pas théoriquement de garde à vue. Mais on se heurte à une difficulté d'ordre pratique. Vous arrêtez un homme et vous l'accusez, vous vous demandez s'il n'est pas l'auteur d'un délit. Il vous donne une indication qui doit être vérifiée immédiatement. Il est normal de pouvoir en deux ou trois heures, effectuer une vérification. C'est pourquoi, autrefois, il n'y avait pas de garde à vue.

Il faut quand même avoir la possibilité de placer ceux qui viennent d'être arrêtés dans des endroits où on puisse les voir facilement. Qu'il n'y ait pas de pressions, pas de brutalités. Mais vous ne pouvez pas supprimer pratiquement ce que l'on a appelé « la garde à vue ». Alors appelez-la autrement, puisque ce nom est fâcheux. Mais vous serez dans la nécessité d'effectuer des vérifications pendant un temps limité.

Ce qui m'ennuie, c'est que si l'on supprime tout délai dans un texte, on en viendra nécessairement à ce qui se passait autrefois, à savoir que — comme il n'y avait pas d'heure limite prévue — on gardait les gens très longtemps.

CHARLES LEDERMAN. — C'est inexact. En réalité on les gardait infiniment moins longtemps. Dans certains cas on les gardait 48 heures et on protestait toujours; on avait le droit de protester légalement. Tandis que maintenant on n'a pas cette possibilité légale de protester et le danger du principe de la garde à vue — on l'a vu récemment — c'est qu'en l'espace de quelques années, ce délai est passé de 24 heures à 48, puis à 4 jours, puis à 15 jours. Dans certaines circonstances dites encore plus exceptionnelles, à 1 mois. Dans ces conditions, mettre le doigt dans l'engrenage, c'est fini. Le principe, à mon avis, c'est qu'il ne faut pas de garde à vue. Quant aux tribunaux militaires, je suis très heureux de voir que vous êtes tous d'accord pour qu'on ne s'en tienne pas à la restriction que nous avons indiquée, et que l'on supprime les tribunaux militaires, leur compétence en temps de paix, et les codes de justice militaire et de justice maritime.

BATONNIER THORP. — En ce qui touche la question des tribunaux militaires, la question a été tranchée d'une manière unanime par le cinquième colloque juridique de Paris, sur un rapport présenté par des conseillers à la Cour de cassation, qui concluait à la suppression pure et simple de ces juridictions, sauf sur le plan disciplinaire où évidemment elles peuvent subsister à l'intérieur des casernes. Je crois donc que sur ce point-là, il ne

En ce qui concerne la garde à vue, je suis partisan, moi aussi, de la suppression pure et simple de la garde à vue. Mais je me rends compte que les observations de Willard contiennent une part de vérité, qu'il peut quelquefois être difficile, pour des questions de vérification, d'amener ou de conduire tout de suite auprès d'un magistrat, l'individu arrêté.

C'est pourquoi, j'ai toujours été partisan d'une mesure qui n'a pas semblé retenir beaucoup l'attention jusqu'ici et qui pourrait concilier les points de vue. Ce qu'il y a de grave dans un interrogatoire par la police, ce sont les sévices qui peuvent être exercés, les pressions; ils ne présentent pas la garantie des interrogatoires par un magistrat. Mais pourquoi la police exerce-t-elle des sévices ? Parce qu'elle essaie d'obtenir l'aveu : procédure inquisitoriale. Si l'aveu peut avoir une certaine valeur à la suite d'un interrogatoire de police, c'est que l'on fait *signer* à celui qui est arrêté, son interrogatoire. Il faudrait donc obtenir que si, dans certains cas, la police peut, en dehors d'un magistrat, procéder à des vérifications, elle n'ait pas le pouvoir de faire *signer* ces interrogatoires ! Et cette mesure doit être obtenue facilement. On ne se trouverait plus en présence de ces contradictions si fréquentes à l'audience, où l'on voit un inculpé, qui a été obligé — dans quelles circonstances ! — d'avouer devant la police, revenir sur ses déclarations.

Je me résume : en théorie, suppression totale de la garde à vue et si en certaines circonstances, il peut y avoir non pas une autorisation législative, mais une certaine tolérance, impossibilité de faire signer les interrogatoires.

ROLAND WEYL. — J'ai simplement peur que la limitation à l'impossibilité de faire signer, ne retire pas à la police la tentation de la brutalité pour obtenir en fait des indications qui même non signées, conduiraient à un développement d'une instruction dans des conditions qui pourraient d'ailleurs être erronées, car il arrive que, sous les coups, sans qu'il y ait aucune signature, soit dénoncé injustement un tiers dont cela peut permettre parfaitement l'arrestation.

CHARLES LEDERMAN. — C'est à examiner. Mais je crois que si l'on conjugue ce que vous avez dit, M. le bâtonnier, avec ce qu'a dit Gaston Maurice, à savoir la possibilité à tout moment, pour un certain nombre de personnes, d'intervenir dans les locaux où les gens sont maintenus avant d'être déférés devant le procureur, peut-être avons-nous la solution pour que l'on remédie à tous les inconvénients que nous connaissons, sans que l'on nous oppose la nécessité pour la justice de suivre son cours.

ROLAND WEYL. — Ceci pourrait d'ailleurs être combiné avec la possibilité, que nous suggérons, de reprendre et d'étendre, dans le cadre du retour à la conception démocratique traditionnelle des libertés et attributions de collectivités locales élues, le principe d'un contrôle des autorités locales élues sur les garanties de la personne selon certaines techniques à déterminer.

BATONNIER THORP. — Passons si vous le voulez, à la question des droits de la défense : « Garantir de meilleures conditions aux droits de la défense en réservant au seul Conseil de l'Ordre, sous le contrôle de la Cour, le droit d'infliger des sanctions disciplinaires à un avocat ». C'est la suppression du pouvoir à l'heure actuelle accordé à la Cour de sûreté, de sanctionner directement l'avocat en cas d'infraction présumée à l'audience.

GONZALEZ DE GASPARD. — Bien entendu, entièrement d'accord quant à ce premier paragraphe, mais je crois que c'est insuffisant. En effet, que le Conseil de l'Ordre soit notre juge naturel en matière disciplinaire, rien de plus normal. Mais je crois qu'il doit être autre chose que cela. En effet, le cabinet de l'avocat doit être une espèce de lieu d'asile inviolable et l'avocat, lorsqu'il a commis une faute, doit en rendre compte uniquement à son Conseil de l'Ordre. Or, nous savons quelles peuvent être les tentations du pouvoir d'arrêter, de poursuivre, voire simplement d'interner un avocat pour l'écartier de la défense, sous prétexte de n'importe quel délit. Je crois qu'il faut faire appel à une autre notion, celle que j'avais tenté de préciser sous la forme de l'immunité de la défense.

J'étais parti de l'immunité de la parole qui lui est accordée : il ne peut pas plus être poursuivi pour outrage ou diffamation, pour ce qu'il a dit dans sa plaidoirie, que le parlementaire ne peut l'être à l'occasion des votes qu'il a pu émettre et formuler dans l'exercice de son mandat parlementaire.

Mais le parlementaire bénéficie d'une autre immunité, qui était accordée de façon très large dans la Constitution de 1946, pendant toute la durée du mandat et qui, en 1958, a été réduite à la durée des sessions, en vertu de laquelle le parlementaire ne peut être poursuivi pour quelque délit que ce soit, sauf flagrant délit, que si son immunité a été levée par une décision de la Chambre à laquelle il appartient. Selon le vœu présenté par l'U.J.A., le Conseil de l'Ordre pourrait jouer en l'occurrence le rôle de l'Assemblée parlementaire et son autorisation serait nécessaire pour toute poursuite, arrestation ou internement. Certes, on fait ainsi de l'avocat un citoyen privilégié. C'est dans l'intérêt du justiciable que cette garantie lui serait accordée, de même

que c'est dans l'intérêt du citoyen que le parlementaire ne peut pas être arrêté pour un délit qui peut au départ n'avoir rien à voir avec l'exercice de sa fonction; en effet, on peut très bien déclencher contre un avocat une procédure pour émission de chèque sans provision ou n'importe quoi, qui ait une apparence de vérité et qui soit simplement — la question se posera surtout dans des affaires politiques — un moyen de nuire à la défense dans un contexte politique donné. Les abus de l'immunité de la défense ne sont pas tellement possibles. En effet, le Conseil de l'Ordre, est une véritable juridiction : il aura donc à examiner, comme l'Assemblée parlementaire, si la requête est sérieuse, c'est-à-dire, si elle se fonde sur une apparence de délit, et si elle est loyale. D'autre part, lorsque le Parlement s'est prononcé en refusant la levée de l'immunité, il n'y a pas de recours, tandis que dans le système que nous préconisons, le Conseil de l'Ordre, comme pour toutes ses décisions, est soumis à la juridiction de la Cour d'appel, puis à celle de la Cour de cassation. Dans ces conditions, à l'heure actuelle, l'immunité de l'avocat serait inférieure à celle du parlementaire, mais serait déjà une garantie. Nous voulons surtout éviter l'effet de surprise que peut avoir l'arrestation, et même simplement le déclenchement de poursuites contre un avocat. Quant aux manquements de l'avocat à son serment et aux obligations qui en découlent, nous pensons que, à l'inverse de certaines dispositions récentes, aggravées par la loi sur la Cour de sûreté, qui permettent au Président de prendre les sanctions les plus graves et de les rendre immédiatement exécutoires, nonobstant toute voie de recours, le Conseil de l'Ordre doit être notre juge naturel avec les garanties que nous venons d'indiquer.

CHARLES LEDERMAN. — Je ne suis pas tout à fait d'accord avec Gonzalez de Gaspard. D'abord parce qu'effectivement, je répugne un peu à faire de l'avocat un citoyen privilégié dans tous les cas. Le député, l'élu, bénéficie de l'immunité parce qu'il a été élu, et il représente une fraction du peuple. L'avocat n'est pas un élu; il est un homme qui a choisi une profession; par contre, je suis partisan d'une immunité de la défense dans la mesure où l'atteinte qu'on veut porter à l'avocat ressort de l'exercice de sa profession. Je me rappelle un débat à l'U.J.A., où il était question d'un de nos confrères. Il avait fait un « foin » extraordinaire parce qu'il avait essayé de passer en Algérie, on l'avait arrêté à l'aérodrome, et on l'avait maintenu pendant quelques jours en prison, d'ailleurs très peu de temps. Et il hurlait en disant : immunité de l'avocat, je suis avocat, on n'a pas le droit de m'arrêter. J'avais dit à cette assemblée de l'U.J.A. : non, je suis pour 93

l'immunité de la défense, lorsqu'on s'attaque à un avocat, parce qu'il exerce sa profession d'avocat, mais en l'espèce, ce n'était pas ça du tout. Il peut être avocat, il s'en va et il commet un délit. Un délit qui n'a absolument rien à voir ni avec sa qualité ni avec la profession d'avocat, et dans ces conditions, je ne suis pas pour l'immunité.

GONZALEZ DE GASPARD — Toutes les objections que tu fournis, je me les suis faites à moi-même, et je me dis que, de toute façon, c'est le Conseil de l'Ordre lui-même qui dira justement si le confrère poursuivi a commis oui ou non un délit, ou tout au moins une apparence de délit, et s'il doit autoriser les poursuites. C'est simple : le Conseil se trouve en présence d'un confrère qui est poursuivi pour émission de chèque sans provision. Le parquet communique le dossier et l'on s'aperçoit qu'il y a effectivement des chèques sans provision qui ont été émis. Le Conseil de l'Ordre ne peut pas faire autrement que de lever l'immunité. Mais le pouvoir ne pourra pas, sur une apparence fallacieuse, déclencher des poursuites contre un confrère sans un fondement véritable. C'est pour éviter surtout que, au milieu d'un procès, on procède à l'internement ou à l'arrestation, ou à la poursuite d'un confrère, sous un prétexte dont on s'aperçoit ensuite qu'il était faux et sans aucun fondement. Encore une fois, ce n'est pas un privilège, c'est une mesure de précaution pour assurer une véritable défense.

CLAUDE WILLARD. — Il est heureux que l'on songe à toute mesure permettant d'assurer une pleine liberté de la Défense. Mais nous sommes, par principe, contre tout privilège de juridiction — et nous nous sommes élevés contre l'extension des privilèges, toute récente, en faveur des préfets et des membres de la Cour des comptes. Le sens général de notre action doit tendre à la suppression des privilèges de juridictions. Mais je ne suis pas opposé à l'étude de certaines mesures tendant à éviter des abus que nous avons été les premiers à dénoncer.

CHARLES LEDERMAN. — Ces abus dont Gonzalez de Gaspard vient de parler, peuvent être évités n'importe comment ; dans une partie de notre programme, quand il s'agit de la sécurité de la personne, nous disons qu'il faut supprimer l'internement administratif. Cela supprimerait la possibilité que disait tout à l'heure Gonzalez de Gaspard, d'interner un avocat quand il est à l'audience.

Je ne pense pas qu'il faille d'ailleurs une immunité totale, 94 mais admettre qu'un avocat qui est en train de plaider, même si

le procès doit durer deux jours, ne soit sous aucun prétexte arrêté, ni interné parce qu'on peut penser que, sauf exception, il n'a pas l'intention de disparaître dans les heures qui viennent. C'est sur la question de principe que je reviens : encore une fois pour ma part, immunité de la défense, dans la mesure où elle s'applique à l'exercice de la profession, mais pas d'immunité générale.

BATONNIER THORP. — Je crois qu'il y a un point sur lequel nous devrions être d'accord, c'est sur le danger qu'il y a à permettre, en cas de délit d'audience, l'exécution immédiate de la peine; parce que c'est une atteinte évidente au libre choix du défenseur. C'est un point qui n'était pas noté sur le programme mais sur lequel nous devrions être unanimes.

ROLAND WEYL. — Dans la mesure où nous souhaitons que le Conseil de l'Ordre ait seul le droit d'infliger des sanctions disciplinaires, cela supprimerait tout droit pour la juridiction devant laquelle serait commis le délit d'audience, de sanctionner elle-même ce délit d'audience.

Je crois que nous serons tous d'accord pour nous féliciter de la façon dont s'est organisée notre discussion, très spontanément, et grâce aussi à l'aide que vous avez bien voulu y apporter, M. le bâtonnier, en mettant de l'ordre dans les débats.

La dernière phrase de notre déclaration indique que les juristes communistes estiment que le programme ébauché peut servir de base à une discussion et à un accord de tous les juristes attachés aux libertés démocratiques.

Je crois que nous venons de donner l'exemple de la possibilité de cette discussion. Nous venons aussi de nous démontrer à nous-mêmes — et cela permettra ensuite de le démontrer à d'autres — combien cette discussion est fructueuse. Il y a encore des points qui restent en débat : le recrutement des juges, l'appel des Tribunaux d'instance, la participation de juges professionnels aux appels de prud'hommes; nous n'allons cependant pas, sur ces points, dresser, en termes de juristes, des procès-verbaux de carence ou d'impossibilité de nous mettre d'accord. Nous allons continuer les uns et les autres à examiner ces problèmes, à les approfondir, puis nous pourrons nous revoir. Mais nous avons aussi dégagé les points d'accord. Il y a aussi des points sur lesquels la discussion a déjà permis d'approfondir certains problèmes, et d'aller plus loin, à propos des tribunaux militaires, et à propos d'autres questions. Nous pouvons faire un autre vœu : c'est que cette discussion que nous avons soit aussi la préfiguration de ce que nous voudrions qu'elle soit bientôt sur le plan législatif.

BATONNIER THORP. — Vous me permettrez de prononcer le mot de la fin, puisque cette réunion a lieu chez moi. C'est pour me féliciter à mon tour de l'ordonnance de nos débats qui, grâce à vous tous, nous a permis d'aboutir déjà à des résultats tangibles.

Il y a certaines questions sur lesquelles l'accord n'est pas encore fait. Je vous propose de bien vouloir y réfléchir quelque temps et lorsque le moment sera venu, de vous réunir à nouveau chez moi, si vous le voulez bien, pour une nouvelle table ronde et pour parvenir cette fois à un accord définitif.

M^e Betty Brunschvicg, qui avait accepté de participer à cet échange de vues et en avait été empêchée par un contretemps purement matériel, a tenu à s'y joindre par une contribution écrite que nous sommes heureux de publier ci-après :

BETTY BRUNSCHVICG. — Tout d'abord, je pense que c'est à juste titre qu'il a été décidé que les questions relatives au droit constitutionnel, au droit communal, au rôle du Parlement seraient écartées du débat !

Sur l'indépendance des magistrats : je ne suis pas partisan de l'élection des magistrats (sauf peut-être en matière administrative comme l'a suggéré Claude Willard), mais il est indispensable que l'indépendance des magistrats soit totalement respectée et, pour garantir cette indépendance qui est essentielle, il y a lieu de réformer profondément le Conseil supérieur de la Magistrature, d'en modifier la composition.

Il est également indispensable de distinguer la justice politique et militaire de la justice pénale, correctionnelle et civile.

Les magistrats de carrière n'ont pas à intervenir dans les affaires politiques, celles-ci devant être soumises à une juridiction politique populaire composée comme la Haute Cour d'hommes politiques, de parlementaires.

De même, les affaires purement militaires ne doivent dépendre que d'une justice disciplinaire militaire.

Sur le plan criminel, le jury serait une bonne formule si, d'une part, les listes des membres du jury étaient mieux établies, plus démocratiquement composées et si, d'autre part, les magistrats dont l'influence est dominante ne participaient pas aux délibérations du jury : la réforme du jury est donc à envisager.

Quant à la justice civile, celle-ci y gagnerait si les magistrats n'avaient pas le souci de leur avancement, et c'est dans la réforme du Conseil supérieur de la Magistrature que des solutions favorables pourraient intervenir en ce sens.

ciaire : je ne voudrais pas m'étendre trop longuement sur ce point; je pense qu'il y a lieu de rechercher les moyens d'avoir une justice moins coûteuse et plus rapide; démocratiser la justice si l'on peut dire et la rendre également plus simple.

Ne pourrait-on arriver à faire changer le style des actes de procédure, afin que les justiciables comprennent que « huitaine franche » veut dire des semaines, à éviter les exploits d'huisier coûteux pour les remplacer par des lettres recommandées moins coûteuses ?

Pourquoi aussi ne pas unifier les délais de recours : les intéressés sont complètement désarmés devant la complication de ces délais de recours qui peuvent être de 3 jours, de 10 jours, de 15 jours, d'un mois, de deux mois, selon qu'il s'agit d'une affaire contradictoire ou par défaut, d'une affaire civile ou pénale, d'un recours au Conseil d'Etat, d'un pourvoi devant la Cour de cassation, car ces folles complications sont des sources intarissables de déchéance, de forclusion, en un mot de véritables dénis de justice et obligent les personnes d'intelligence normale d'avoir toujours recours « aux spécialistes ».

Quant à l'assistance judiciaire qui au fond n'est qu'une avance de frais et non une exonération, celle-ci devrait être également modifiée aussi bien dans l'intérêt des justiciables que dans l'intérêt de ceux qui prêtent leur concours aux causes défendues gratuitement, et il faudrait arriver à faire de la justice un service public !

En ce qui concerne les causes jugées en appel, il semble que c'est à tort que tous les appels — même des causes les plus modestes — soient maintenant du ressort de la Cour d'appel, car il est de l'intérêt du justiciable, tant moral que matériel, de n'être pas éloigné de ses juges.

Enfin je crois qu'il y a eu unanimité pour se prononcer contre les juridictions d'exception et contre la garde à vue. Je suis naturellement entièrement d'accord avec tous ceux qui sont intervenus en ce sens à ce sujet : il y a donc extrême urgence à supprimer toutes les juridictions d'exception, et la garde à vue qui est à l'origine de tant d'injustices.

Notre but est d'arriver à démocratiser la justice en la rendant moins onéreuse, en la libérant de toutes ces complications, de toutes ces entraves.

Saint Louis sous son chêne ne s'embarrassait pas de beaucoup de formalités et sa justice était populaire !

Il faut doter notre pays d'une justice simple, rapide, rendue par des magistrats indépendants.

Le roman réaliste ouest-allemand

Disons-le tout net : parmi nos cadets l'Allemagne fédérale n'est pas impopulaire. Bonn et notre Elysée le savent si bien, que l'accord conclu par eux au printemps dernier prévoit un effort de séduction marqué à l'intention des jeunes, pour qu'ils aillent admirer sur place les effets du *miracle allemand* (pendant qu'il est encore temps...). Comment se méfier d'un pays dans lequel, à moins d'être mandaté par le Mouvement de la Paix, on entre si facilement ? Un séjour bref et une observation superficielle confirmeront le préjugé favorable, car les villes rebâties sont confortables (et souvent belles), les vitrines pleines (et souvent brillantes), l'armée discrète (au niveau du permissionnaire), la civilisation des deux et quatre roues à son apogée ; quant à la chose publique elle se donne volontiers le style anglo-saxon, ce qui rassure. Le désir (légitime) de réconciliation fait le reste.

Cependant des Allemands nous le crient : cette « bonne Allemagne » est dangereuse, il faut aller voir derrière la façade. Le touriste pressé n'y songe guère, mais, grâce à une contradiction bénéfique, le « rapprochement » officiel jette sur notre marché des traductions nombreuses. Le lecteur français a donc le moyen de mieux connaître, en profondeur, la réalité quotidienne de l'Allemagne fédérale, en « pratiquant » ses écrivains. Comme il arrive souvent, la fiction, pourvu qu'elle soit fidèle au détail vrai, comble les lacunes que laisse à dessein la propagande officielle. Il y aurait lieu de s'étonner si on déduisait *mécaniquement* la littérature d'un pays de son état social et politique, mais le fait est là : il y a, en Allemagne de l'Ouest, un roman réaliste dont le témoignage est difficile à récuser, et ce témoin est un témoin à charge.

La critique française ne met pas, à l'entendre, une bonne grâce excessive. Si une œuvre récemment traduite, *La Honte des Fils*, de Christian Geissler¹, a fait l'objet d'une chronique de Max-Pol Fouchet à « Lectures pour tous », ailleurs le silence est quasi général. Dans la critique de gauche, en particulier, il y a

beaucoup de sourds-muets et nous ne faisons pas souvent exception : une allusion mise à part, aucun de nos critiques n'a parlé d'un roman aussi intéressant que *Les deux Sacrements*, de Heinrich Böll². *Le Voyage d'Italie*, d'Alfred Andersch³, n'a pas bénéficié de commentaires très nourris⁴. *L'exécuteur*, de Günther Weisenborn⁵ a été mieux accueilli, du moins par nous⁶. Bien sûr, exception qui n'infirmes pas la loi, *Le Tambour*, de Günter Grass⁷, a fait jaillir les superlatifs et le savoureux M. Nadeau a salué en délirant un peu ce jeune écrivain « au nom prédestiné »⁸ qui venait de se lever « dans le désert de la littérature allemande depuis dix ans »⁹. Comme disait l'évêque anglais, *esse est percipi*. N'étant point perçue par M. Nadeau, la littérature allemande n'existait pas. En tout cas, aucun des admirateurs de Grass (on a parlé de Céline, de Miller, de Rabelais) n'a voulu voir ce qui donnait à ce roman sa force d'impact *politique* : ceux d'entre nous qui ont fait des réserves (justifiées) ne l'ont pas vu non plus.

On peut esquisser rapidement, à partir des quelques œuvres citées plus haut, le profil du roman réaliste ouest-allemand, ce qui devrait être, au moins en partie, une réhabilitation, car si l'on voit aisément les « limites » de ces écrivains, on les juge trop souvent « dans l'absolu », comme s'ils étaient italiens, ou français, ou polonais, sans tenir compte avec précision de la réalité qu'ils tentent de saisir ni des problèmes qu'ils cherchent à résoudre, ni surtout des obstacles qu'on leur oppose.

Les écrivains et leur public

Certes on les publie et leur situation matérielle n'est pas mauvaise. Mais il ne faut pas qu'ils aillent « trop loin » car le mépris de l'« intellectuel nihiliste » est assez répandu à Bonn : il n'y a pas si longtemps que Strauss traitait fort mal des physiciens de renommée mondiale coupables de déconseiller l'armement atomique de la Bundeswehr : « Vieilles ganaches ! ». On n'imagine pas assez quel climat de mac-carthysme peut sévir ; comment expliquer autrement l'exil volontaire de tant d'écrivains : Paul Celan ne vit-il pas à Paris, Ingeborg Bachmann à Zurich, Nelly

2. Editions du Seuil.

3. Editions du Seuil.

4. Mais Les Lettres Françaises ont publié une nouvelle d'Andersch : « A Chenonceaux avec le chef ».

5. Editions du Seuil.

6. Chronique élogieuse d'André Wurmser et interview de Weisenborn dans Les Lettres Françaises encore.

7. Editions du Seuil.

8. Parce qu'il s'appelle « Grass », que Monsieur N. confond avec « Gras », avec un seul « s », qui veut dire « herbe ». Il faut se méfier des « astuces » philologiques...

9. L'Express, 21 septembre 1961.

Sachs à Stockholm, Enzensberger en Norvège, Andersch et Weisenborn dans le Tessin ?

Pourtant les éditeurs font des affaires. On lit beaucoup¹⁰. N'oublions pas que le philistin allemand a toujours été un « Bildungsphilister » : il n'a cessé de manifester des prétentions à la « culture ». Mais dans son immense majorité, ce public refuse les œuvres critiques, il réclame une littérature qui ne pose pas de questions gênantes et qui n'exige aucun effort d'assimilation : du prêt à porter. Des classiques, mais tempérés. Heine est peu édité, peu lu, Thomas Mann en butte à des reproches acerbes, Goethe et Schiller font partie du mobilier mais les « chiens de garde » universitaires se chargent de les « réinterpréter », Goethe devenant un « mystique de l'immanence » et Schiller un prophète religieux. Kleist, qui succomba à la « misère allemande » et se suicida, est glorifié comme un héros qui a osé « jeter le fil à plomb de son existence dans les profondeurs insondables du néant »¹¹; Hölderlin, qui fut Jacobin, passe pour un précurseur de Heidegger. En ce qui concerne les philosophes, le climat est donné par une décision trop belle pour être vraie, et vraie pourtant : on a rebaptisé à Bonn la rue Karl Marx qui est devenue, il suffisait d'y penser, la rue... Max, hommage à Maximilien-François, prince électeur de Cologne qui résida à Bonn de 1789 à 1794 et dut s'enfuir devant les armées de la France révolutionnaire.

Les « modernes » qu'on préfère sont de tout repos : les best-sellers anglo-saxons traditionnels et leurs émules autochtones. Depuis quelques années, et parallèlement au succès de l'idylle, la cote des *bons souvenirs* a monté. Rassurants à leur manière (« nous sommes vraiment les meilleurs soldats du monde »), les mémoires des généraux de Hitler tirent sans peine à 500.000 et les « écrivains » néo-nazis (ou « vieux-nazis ») ont repris la première place : Pleyer, Steguweit, Konsalik, Dwinger. Voici un échantillon de cette prose : « Pahlen lui glissa, comme pour jouer, son revolver sur la nuque, il fouilla un moment avec le canon dans les mèches brunes... Et il appuya sur la détente. » Brave Pahlen, radieuse image du *soldat allemand* tellement calomnié par les nihilistes ! « Ecoutez-moi, vous deux ! », leur dit-il. « Vous voulez mille marks ? » Ils laissent retomber le corps et le regardent, ébahis. « Mille marks allemands ? » demande l'un d'eux. « Allez toujours ! » dit l'autre en riant. « Bon », dit Pahlen doucement, « vous allez battre cette bonne femme à mort. Mais pas à coups de crosse. Avec ce petit fouet cosaque qu'elle tient à la main »...

10. Quelques chiffres : 22.524 titres publiés en 1960 ; 195.824.000 marks de chiffre d'affaires pour le Livre. Mais aussi : 89 % des paysans et 76 % des ouvriers ne lisent pas du tout, ou très rarement (et seulement des illustrés).

11. Friedrich Sieburg, dans le quotidien « sérieux » par excellence, la Frankfurter Allgemeine du 18 novembre 1961.

Quand ils arrivent le long du ruisseau, ils s'aperçoivent avec étonnement qu'il est rempli de cadavres de bolcheviks. Les soldats ont dû, sur un ordre quelconque, y jeter tous les blessés »¹². Pauvre M. Lartéguy ! Il a beau faire, il n'en est pas là... La fonction de cette « littérature », où l'apologie des crimes nazis éclate à chaque page et où l'antisoviétisme tombe beaucoup plus bas que ne peut aller chercher la pelle, est facile à déceler : il faut persuader le lecteur que l'« effondrement » de 1945, face aux « sous-hommes slaves » qu'on avait bien raison de traiter comme Pahlen, n'est dû qu'à une série de hasards malencontreux. Si seulement le caporal avait écouté ses généraux ! Ceux-ci s'en plaignent, aussi bien, en des milliers de pages.

Mais la jeunesse ignore ces nostalgies ? Hélas ! elle achète annuellement 20 millions de fascicules intitulés « Cahiers de l'Homme de troupe », qui constituent, selon un éducateur du pays, « une véritable école de violence et d'inhumanité ». L'école officielle, loin de prévenir les jeunes contre cette nourriture, les prédispose à la réclamer. On sait ce que les manuels d'histoire font du passé récent¹³. Les manuels littéraires obéissent aux mêmes préoccupations : « Dans la 8^e édition de leur *Histoire de la littérature* — et c'est un exemple pris au hasard — Leo Krell et Leonhard Fiedler, auteurs d'un manuel que l'on considère généralement comme un classique du genre, parlent moins longuement de Heinrich Mann que de Wiechert, disent de Thomas Mann qu'il est *davantage littérateur, comédien du verbe que créateur authentique*, tandis qu'ils louent *l'intuition créatrice* de Kolbenheyer »¹⁴. L'écrivain qui fait cette remarque note aussi que les auteurs de manuels sont les mêmes en 1960 qu'en 1940.

Les recueils de morceaux choisis (« Lesebücher ») permettent des observations analogues. « Le *Lesebuch* », écrivait le professeur Minder il y a dix ans, « c'est la lecture commune, obligatoire, de millions d'enfants à l'âge même de la réceptivité la plus grande, où l'esprit enregistre les faits sous des couleurs ineffaçables, où les réflexes se forment et souvent se fixent pour toujours »¹⁵. Or, ces morceaux choisis font appel à des auteurs de quinzième ordre qui s'attardent à peindre d'interminables idylles campagnardes, dans une langue châtiée mais sans nerf, sur les thèmes inusables de *la terre qui ne ment pas*, de *sol natal et des morts*, de *la profonde et mystérieuse nuit*, de *levers de soleil inondés de rosée* : imaginons la littérature française réduite à Theuriot, René Bazin, Henry Bordeaux et... Maurras. Mais dès 1952

12. Dwinger : *Die letzten Reiter*, Dikreiter-Verlag, 1953, pp. 84-87 : 260.000 exemplaires.

13. Voir l'étude du Capitaine T. Voici la Bundeswehr (La Nouvelle Critique, septembre 1961).

14. Walter Jens, *Deutsche Literatur der Gegenwart*, Piper-Verlag, Munich, pp. 72-73. Les passages soulignés le sont par l'auteur. Kolbenheyer est un écrivain nazi.

15. Allemagne d'aujourd'hui, 1952, N° 1, p. 18.

M. Minder relevait que les auteurs choisis étaient ceux que le III^e Reich tenait en honneur, sauf « les clairons attitrés du régime », tandis qu'à deux exceptions près les auteurs émigrés sous Hitler se voyaient refuser le « visa esthétique et moral » et restaient des émigrés pour les « Lesebücher ». Aussi, bercés pendant des années par cette « littérature de jardin clos », les jeunes Allemands de l'Ouest, ou bien se détournent de toute littérature actuelle, ou bien, se révoltant, cherchent des liqueurs plus fortes. Les exploits des « centurions » de Dwinger étancheront leur soif.

Difficultés et contradictions objectives du roman réaliste

On comprendra donc que le public des romanciers d'opposition, pour fidèle qu'il soit, reste limité. Parfois un livre fait une trouée, comme *Le Tambour*, mais pour des raisons qui relèvent du scandale et masquent son sens profond. Heinrich Böll a un public assez large, mais il s'agit d'un écrivain confirmé. 178.000 exemplaires pour une anthologie de ses œuvres, c'est appréciable, mais *Und sagte kein einziges Wort* (*Rentrez chez vous, Bogner*) n'a pas atteint les 60.000, *Haus ohne Hüter* (*La Maison des morts*) n'a fait que 16.000 et un chef-d'œuvre tel que *Billard um halb zehn* (*Les deux Sacrements*) 63.000. Comme Walter Jens le note avec amertume : « Que sont 50.000 exemplaires quand on pense que les œuvres d'un Ziesel sont répandues depuis longtemps par centaines de milliers ? » Ces considérations l'inclinent au pessimisme : « Si on regarde la situation avec netteté, aucune flatterie, aucun bavardage sur le non-conformisme... ne font illusion aux auteurs : au fond ils sont très impuissants »¹⁶.

Une critique de soutien leur manque à peu près complètement. Il y a peu de revues de qualité pour s'intéresser aux œuvres en train de se faire ; l'hebdomadaire littéraire est une institution qu'on nous envie et les « suppléments littéraires » des quotidiens ne les remplacent pas : les écrivains antifascistes n'y sont pas particulièrement fêtés. En face de cette critique traditionaliste qui opère dans le même esprit que les auteurs de manuels scolaires, il y a bien quelques essayistes « d'avant-garde ». Mais ils n'aident guère les jeunes écrivains dans leur effort d'exploration réaliste de la société. Même Walter Jens, dont la critique des mythes réactionnaires est, on l'a vu, assez vigoureuse, est beaucoup moins clair quand il propose à ses pairs un « modèle » d'écrivain. Selon lui¹⁷, l'écrivain-type du xx^e siècle est un *poète savant*, un *technicien de l'intellect*, qui, tout étant dit, tous les livres lus et la chair triste, hélas ! se borne à un simple *montage* à partir de styles et de contenus préexistants, Joyce et sa *répétition* de l'épopée dans *Ulysse* fournissant l'exemple-choc.

Le lien de la littérature avec la réalité n'est pas moins relâ-

16. op. cit. p. 79.

17. « *Statt einer Literaturgeschichte* », Neske, Pfullingen.

ché dans une autre description de la littérature moderne au titre ambitieux, *Les nouvelles réalités*, de Günter Blöcker. La « littérature moderne » serait un vaste effort pour retrouver la *richesse de la pensée pré-rationnelle, la pureté du mythe* : « Cet effort pour transcender les limites du temps, de l'espace et de la personnalité fonde à un niveau élevé la communauté de la littérature moderne. La dualité entre l'esprit et la nature, le moi et le non-moi, déjà abandonnée par le romantisme, est maintenant l'objet d'une négation de principe. Dans son pan-érotisme D.H. Lawrence évoque la magie d'une expérience totale extra-temporelle. Aldous Huxley transcende son moi pour donner une réalité à l'intemporel qui est la meilleure part du temps. Faulkner éprouve dans la terreur l'infini de l'être. Virginia Woolf parvient, en dissolvant tous les contours dans le rêve, aux extrêmes limites de l'expérience sensible... L'écrivain moderne, en explorant en lui-même le labyrinthe, met au jour des expériences collectives. C'est dans le moi que se rassemblent les millénaires »¹⁸. A l'appui de cette profession de foi, Blöcker cite des écrivains, authentiques ou non, portés vers l'irrationnel, mais il réinterprète dans le sens de sa douteuse mythologie des auteurs qu'on est surpris de trouver là, Thomas Mann, Musil, Hemingway, Lorca, et surtout il ne mentionne même pas des créateurs qui ont pourtant contribué à infléchir le « profil de la littérature moderne », Heinrich Mann, Anna Seghers ou Brecht, ce qui pour un Allemand est un peu fort de café, mais aussi, outre les Soviétiques (lesquels, bien sûr, n'appartiennent pas à la littérature), des « Occidentaux » dont l'absence est significative : Dreiser, Martin du Gard, O'Casey, G. B. Shaw, Laxness, Steinbeck, Saint-John Perse, Dos Passos, Moravia, Eluard, Neruda, Aragon, etc., qui, pas plus que Gork, Maïakovski ou Choukhov, ne sont des « écrivains modernes ». Le livre a eu du succès.

L'exemple est peut-être caricatural mais il n'est pas isolé. Les écrivains de la « génération des ruines » sont presque exclusivement orientés vers l'« Occident », et un Occident amputé de ses écrivains rationalistes : Anouilh et Camus, oui. Martin du Gard et Aragon, non merci, très peu. Douze ans de fascisme ont privé l'Allemagne de ses meilleurs écrivains et l'ont coupée des grands courants de la littérature mondiale. En 1945 c'était la table rase. Les écrivains qui étaient restés et avaient « vécu » n'avaient rien à dire, les émigrés rentraient lentement, et surtout à l'Est, ou ne rentraient pas. Les débutants, méfiants à l'égard de tout ce qui était allemand, sous-estimèrent l'apport de la littérature d'émigration et voulurent « repartir à zéro »¹⁹. Mais le vide ainsi béant fut vite comblé par l'invasion de la littérature « occidentale »,

18. Die neuen Wirklichkeiten. Sous-titre « Lignes et profils de la littérature moderne ».

19. L'histoire du Groupe 47, d'où est issue la majorité des romanciers d'opposition est typique à cet égard.

la meilleure et la pire. Puis la coupure de l'Allemagne et le refus des « influences slaves » appauvrirent la littérature d'Allemagne de l'Ouest, qui rompait ainsi avec une tradition nationale : les générations précédentes se nourrissaient des classiques russes, auxquels un Thomas Mann n'a cessé de payer sa dette.

Très souvent — sauf chez Weisenborn, plus âgé que les autres, ami de Brecht et grand voyageur — les œuvres apparaissent affectées d'un certain provincialisme. C'est que leurs auteurs n'ont pas de capitale. Beaucoup, on l'a vu, vivent à l'étranger et ceux qui restent sont dispersés. Quand on pense au Berlin des années vingt, bourse aux livres et aux réputations, centre des maisons d'édition, des revues et de la presse littéraire, forum de discussion, ville des théâtres et des expériences esthétiques qui vit éclore le génie du jeune Brecht, on mesure le gouffre creusé par cette absence. Plus de contacts vivants, non plus, avec une autre grande ville de langue allemande, comme Vienne, où confluèrent à la même époque tant de courants, Freud et Schoenberg Broch et Musil, Stefan Zweig et Hofmannsthal, *plus d'intellectuels juifs*, massacrés, restés en exil ou revenus à l'Est et qui avaient joué un si grand rôle. Dernière absence, et non des moindres : on étonnerait sans doute beaucoup d'écrivains de l'Ouest en leur disant qu'il leur manque un puissant parti communiste, capable, comme en France ou en Italie, d'intervenir dans la vie culturelle du pays, de mener campagne contre les ennemis de la culture et pour la liberté des créateurs, de les soutenir par sa critique, de les stimuler par l'activité de ses propres intellectuels, de leur donner un public. Eux qui lisent Sartre et se souviennent de son affirmation (« Le marxisme est la culture ») ne mesurent sans doute pas pleinement les conséquences graves qu'entraîne dans leur pays l'absence d'un mouvement ouvrier révolutionnaire puissant et pouvant agir au grand jour. Privés de cette médiation incomparable d'un parti communiste, ils ignorent à peu près totalement la classe ouvrière. Même le « supplément littéraire » du *Times* le leur a dit : « A l'ouest de l'Allemagne, la classe travailleuse semble presque disparue de la scène littéraire... Si bohêmes et antibourgeois que puissent être les écrivains de l'Ouest, si énergiquement qu'ils refusent l'inhumanité de la société moderne, ils demeurent cependant intellectuellement prisonniers d'une atmosphère étonnamment bourgeoise et ils séparent soigneusement leurs problèmes de l'existence réelle de la classe ouvrière ». On verra que les meilleurs tentent d'échapper à cette atmosphère. Mais, par une contradiction dramatique, et alors que la plupart d'entre eux possèdent un public fidèle en R.D.A. et dans tous les pays socialistes, presque tous refusent

(Böll par exemple s'exprime élogieusement sur la Pologne), mais tout au moins l'expérience pour eux fondamentale : *celle du premier Etat allemand qui ait radicalement extirpé tous les maux qu'ils combattent.*

Cela explique qu'ils soient relativement tolérés et en même temps si vulnérables. Comme leur nombre augmente et que, hors d'eux, littérairement il n'y a rien, les éditeurs, la presse, les stations de radio ne peuvent se passer d'eux; de plus ils assurent à l'Etat de Bonn un certain prestige « démocratique ». Mais leur marge de liberté est précaire. L'an passé, le dénommé Schütz, ministre des Cultes (donc de l'Education) en Rhénanie-Westphalie leur enjoignait de se mettre à l'alignement. Dernièrement, il y a eu l'affaire du *Spiegel*, la campagne du *Bild*, feuille à sensation, contre certains collaborateurs de la télévision, l'expulsion d'un membre du « Groupe 47 » d'un émetteur de radio. Les cas de cette espèce se sont accumulés, ce qui fait écrire à Heinrich Böll : « On semble désormais décidé à faire la chasse aux écrivains libres. On a sonné l'hallali, la meute est en place : on va déchirer, déchiqueter, abattre, mais plus seulement avec la plume et la machine à écrire (ce qui est déjà bien assez amer et douloureux), je crains qu'on n'emploie d'autres armes. » Dès qu'un événement politique est exploité par Bonn comme prétexte au déclenchement d'une vague d'hystérie antisoviétique, le mécanisme se met en marche, on leur fait aboyer aux chausses par une poignée de pisse-copie spécialisés : « Alors, messieurs les humanistes ? » Qu'ils aillent à Canossa ! Et presque tous y vont. Les attitudes sont d'ailleurs très différenciées et on se gardera de les mettre dans le même sac que ceux qui leur adressent les mises en demeure²⁰. Hans-Werner Richter raconte ce qui s'est passé quand ses collègues et lui-même protestèrent contre la renaissance de l'antisémitisme : « ... Ces écrivains furent aussitôt attaqués par leurs adversaires et soupçonnés de faire du travail de sape au profit des communistes. Le résultat, c'est qu'ils furent gagnés peu à peu par la paralysie. » Leurs propres préjugés anti-communistes contribuent à cette paralysie, mais *il faut distinguer entre l'anticommunisme comme expression d'une politique de revanche et de guerre — et des conceptions confuses, des préventions au sujet du communisme et du rôle de la R.D.A., venant de la part d'hommes qui luttent contre cette politique de revanche et de guerre*²¹. Les déclarations anticommunistes que certains écrivains de l'Ouest se laissent arracher (certains allant même au-devant de la demande) trouvent rarement un écho dans leurs

20. *Le recueil publié à Hambourg (Le mur ou le 13 août) permet à merveille l'observation de ce processus.*

21. *Comme le faisait remarquer justement Einheit, revue théorique du Parti socialiste unifié de la R.D.A., numéro de juillet 1961.*

œuvres²². Il y a donc un roman réaliste ouest-allemand qui se caractérise en premier lieu par une communauté de thèmes vraiment très frappante.

« Il ne faut pas enterrer les souvenirs »

« Se souvenir n'est pas toujours plaisant », dit le héros de Geissler, dans *La Honte des fils*. « Vouloir se débarrasser des souvenirs comme de poids, ce n'est jamais intelligent. Quand ils gisent et que personne ne les relève, ils tombent en putréfaction et puent, les vautours s'en emparent et l'air est bientôt irrespirable »²³. L'Allemagne officielle dispose d'une énorme machine à fabriquer de l'oubli. « Pas pouvoir oublier, c'est ce que je nomme incapacité de vivre, c'est écœurant, c'est comme la peste », proclame dans le même roman un député C.D.U.²⁴ Geissler lutte contre l'oubli. Cela lui vaut, de la part d'un critique de *L'Express*, le reproche d'être « revanchard à sa manière » et « obsédé par le passé », grief d'autant plus surprenant que le début du même article définit fort bien, à mon sens, le rôle que jouent Geissler et ses confrères : « Les romanciers allemands ont la mémoire dure. Sans eux l'Allemagne, la miraculée économique, la bonne Allemagne des autoroutes et des marchés communs aurait oublié depuis longtemps Auschwitz, Himmler et le ghetto de Varsovie »²⁵. Une lecture un tant soit peu attentive du roman montre que l'auteur se soucie moins d'« ensevelir les morts » que de donner aux vivants des raisons de vivre. Mais dignement. Oublier le passé, c'est vivre mal. L'Allemand (de l'Ouest) « est aliéné, car il ne sait pas, ou ne veut pas savoir, d'où il vient. » Paul Schallück²⁶ qui fait cette remarque, définit avec profondeur l'inspiration fondamentale des romanciers d'opposition en ajoutant : « Je ne suis pas le seul — et de mois en mois il y en a davantage — à vouloir rapporter au phénomène d'un passé mal surmonté le malaise qu'on peut constater au sein de ce qu'on appelle le miracle économique. »

Ainsi ces romans se présentent d'abord comme des replongées dans le passé, d'où leur forme d'enquête. Le héros de *La*

22. Einheit faisait observer à certains critiques de R.D.A. qui avaient tendance à l'oublier, que Böll, Koeppen, Geissler, Schallück, Grass, Weyhrauch, Richter et d'autres écrivains ouest-allemands d'opinions démocratiques étaient leurs alliés : « Indépendamment de leur attitude personnelle, ils se manifestent dans leurs œuvres comme nos compagnons de route, bien qu'ils se défendent... de passer pour nos alliés. » (ibid).

23. p. 110.

24. p. 142.

25. Jacques Cabau dans *L'Express* du 25-4-1963. 26. Réponse de la Librairie Flinker. Schallück est l'auteur de romans dont le dernier a été publié en français sous le titre *L'Héritier* du nom (Seuil).

Honte des fils, le jeune physicien Köhler, apprend que l'Institut où il travaille appartenait à une famille juive dont un seul membre a survécu. Aidé par le vieux Mollwitz, jardinier de l'Institut jadis au service de cette famille, il se met en quête du survivant, Joachim Valentin. Dans *L'exécuteur*, le narrateur Brendel, ancien détenu des camps nazis, retrouve le mouchard qui l'a livré à la Gestapo avec tout son groupe de résistance. Il veut le faire expier, mais les preuves juridiques manquent. Une tentation : « se faire justice soi-même ». La recherche des témoins, la réflexion sur le passé sont l'occasion de rappeler aux Allemands ce qu'ils s'efforcent d'oublier. Comme chez Geissler, l'oubli est le mot-clé du roman : « Toi aussi tu devrais oublier le passé. Une époque en suit une autre. Celui qui pense aujourd'hui comme en ce temps-là, il est mûr pour l'asile », dit l'ex-mouchard²⁷. Comme Brendel le dit ailleurs, « celui qui commet un méfait en perd plus facilement la mémoire que sa victime ». Mais « ce manque de mémoire, c'était une créature de l'ogre », c'est-à-dire de Hitler. « Défaillance de la mémoire qui masquait l'infamie. Quelle servante morose. L'oubli s'introduisait de nuit auprès des assassins au sommeil agité, effaçant leurs souvenirs afin qu'ils s'éveillent fortifiés et calmés. L'oubli engourdissait l'angoisse et l'horreur; la terreur s'apaisait; des millions d'hommes dormaient, la conscience tranquille. L'opium après la fureur »²⁸.

Mais aussi, contre l'opium, la juste colère des romanciers qui rappellent à leurs compatriotes ce qui fut fait au nom de l'Allemagne des « penseurs et des poètes ». C'est vrai, tous ces livres évoquent des horreurs : la naissance du nazisme, l'appui qu'il reçut de larges masses et les bénédictions que lui prodiguèrent les théologiens; le massacre des Juifs dont des pages hallucinantes évoquent, chez Geissler, le long martyre, depuis les pogroms de 1938 jusqu'à la déportation finale²⁹ et ce n'est pas par hasard que tous ces écrivains mettent comme un point d'honneur à citer les noms maudits, Auschwitz, Dachau, Treblinka, ou Maïdanek qui surgit brusquement chez Andersch, en même temps que les crimes des S.S.³⁰. Eva, l'héroïne de Weisenborn, est une demi-juive et *L'exécuteur* retrace les moments les plus douloureux du calvaire gravi par les Juifs allemands, l'humiliation de ceux qu'on laisse en liberté provisoire, comme ce vieux savant qui fait des kilomètres pour emprunter un livre (« Il était contraint à d'autres détours encore, car l'accès des avenues et des grandes artères était interdit aux porteurs d'étoiles. Le vieillard était-il fatigué, défense de s'asseoir sur un banc »³¹, — l'existence

27. *L'exécuteur*, p. 83. *L'ancien gestapiste tient le même langage que le député démocrate-chrétien de Geissler.*

28. p. 147.

29. *La Honte des fils*, pp. 87 et 92-98.

30. *Le Voyage d'Italie*, pp. 24-25.

31. *L'exécuteur*, p.63.

traquée des quelques-uns qui échappent à la chambre à gaz et vivent clandestinement : le groupe de résistants les aide en volant des cartes d'alimentation ou en évacuant dans une caisse les restes de ceux qui meurent³².

C'est lutter contre l'oubli que de peindre une autre résistance que celle du 20 juillet, seule digne de la reconnaissance officielle et à qui Günter Grass réserve des sarcasmes sacrilèges et... mérités³³. Mais avoir résisté à Hitler en 1935 est moins bien vu à Bonn. Heinrich Böll rappelle que dès cette époque des jeunes se dressaient et que beaucoup étaient ouvriers, comme Ferdinand Progulskes³⁴, comme chez Weisenborn, Walter, le tourneur sur métaux. Ce dernier donne à l'action de son groupe des objectifs précis : aider les victimes mais aussi lutter contre la guerre impérialiste. Car la guerre de Hitler était une guerre de rapine, ce que n'ont jamais dit les officiers supérieurs et les grands bourgeois du 20 juillet : « Ce n'est pas défendre son pays que d'en envahir une douzaine d'autres : France, Norvège, Pologne, Russie, Grèce, etc... En définitive, ce n'était qu'une vulgaire entreprise de conquête »³⁵.

Tous dénoncent le nazisme, bourreau des peuples. Weisenborn évoque les atrocités de la Wehrmacht en Pologne, dès 1939³⁶, Geissler le massacre des partisans grecs dont il justifie le combat³⁷, Andersch la torture des prisonniers anglais³⁸. Mais Böll va sans doute plus loin encore en démontrant la continuité de la politique allemande, de Bismarck à Bonn, via Hitler. L'anecdote même des *Deux Sacrements* accuse cette politique. Trois générations sont en présence dans une famille de la bourgeoisie catholique de Cologne, où l'on est architecte de père en fils : le vieux Fähmel a construit l'abbaye Saint-Antoine, son fils Robert l'a fait sauter à la fin de la guerre sur l'ordre d'un général parce qu'elle bouchait l'angle de tir, le petit-fils la reconstruit. Le vieux Fähmel, issu du peuple, a chèrement payé son « ascension » : son second fils a été nazi et s'est fait tuer, sa belle-fille est morte, sa femme est devenue folle. Le roman est jalonné par ses méditations amères : les responsabilités de la bourgeoisie sont immenses, même quand par exception certains de ses membres se sont dressés contre le fascisme.

L'énorme fresque de Günter Grass, *Le Tambour*, reprend, du moins dans sa première partie, l'essentiel des thèmes précédents. Le ton blasphématoire et la pornographie provocatrice, les interviews à grand tapage, le recours excessif au grotesque et à la pure virtuosité verbale, l'extravagance de l'imagination, les

32. pp. 83-88.

33. *Le Tambour*, p. 333.

34. cf. *l'exécution de Ferdi*, *Les deux Sacrements*, p. 53.

35. *L'exécuteur*, p. 145.

36. p. 15.

37. *La Honte des fils*, pp. 110-115.

38. *Le voyage d'Italie*, pp. 91-93.

dimensions colossales d'un livre dont la fin accuse l'essoufflement ont estompé les vérités que Grass jette à la face des maîtres de Bonn. Mais il sait voir le temps en marche et découvrir dans le microcosme des destinées individuelles le reflet brisé des grands événements; l'histoire ne demeure pas un simple décor mais scande de son martèlement la mélodie ténue et monotone de la vie quotidienne, les péripéties de la politique mondiale viennent bouleverser les intrigues crasseuses du « petit monde » d'Oscar Matzerath : « Qu'est-ce qu'ils faisaient à Petit-Fromage, qui lui aussi avait toujours des bas longs jusqu'à Pâques ? Nuchi Eyke, qui est resté en Crète, Axel Mischke, celui qui a sauté en Hollande juste avant la fin, qu'est-ce qu'ils ont fait à Petit-Fromage ? »³⁹

Le pan-germanisme sort tout aussi meurtri du roman que de la guerre. Maria, la mère d'Oscar, est *Kachoube*, d'une minorité slave de l'Ouest vivant en Pologne sur le littoral occidental de la Basse-Vistule : des « sous-hommes non-aryens » que les nazis avaient décidé d'exterminer⁴⁰. Chez Grass, les Kachoubes sont tendres, amicaux, pleins d'humour. Maria épouse l'Allemand Matzerath mais lui impose son amant polonais, Jan Bronski, le vrai père d'Oscar qui sans penser à mal le préfère à son père légal (et nourricier). Matzerath est nazi et ridicule. Les activités des Chemises brunes l'éloignent de plus en plus du foyer conjugal : plus il est nazi, plus il est cocu⁴¹. Grass, comme Brecht dans *Arturo Ui*, a le mérite de souligner que les nazis étaient *par-dessus le marché* grotesques. La démystification passe aussi par le chemin détourné de l'humour. Les crimes ne sont pas oubliés pour autant; l'incendie de la synagogue et le pillage des magasins juifs lors de la « nuit de cristal » (pp. 177-178), l'horreur des camps, avec le récit du survivant de Treblinka (p. 355) donnent des pages très fortes. Enfin on ne peut oublier la défense de la poste polonaise à Danzig en septembre 1939, hommage sans équivoque à l'héroïsme polonais⁴², assorti de l'affirmation qu'en dépit des apparences « la Pologne n'était toujours pas morte... », et puis il y a cette incidente, qui nous ramène à l'actualité immédiate : « ...de même qu'aujourd'hui, en dépit des associations de réfugiés silésiens et prussiens-orientaux, la Pologne n'est pas morte ». Le retour au présent était nécessaire, mais à vrai dire

39. Le Tambour, p. 253.

40. C'est ce que prévoyait leur « Plan Est » : « En très peu d'années... le concept de Kachoube... ne devra plus correspondre à rien, puisqu'il n'y aura plus de peuple kachoube. » (Recherches Internationales, N° 23-24, « Le monde prend feu », p. 331).

41. « Jan Bronski, ayant apprécié la nouvelle situation politique du dimanche, venait de façon résolument civile voir Maman abandonnée, tandis que Matzerath était au garde-à-vous. » (p. 101).

42. pp. 197-219; cf. aussi p. 223 : « O folle cavalerie !... »

on ne l'avait pas quitté car, en Allemagne de l'Ouest, parler du passé et du présent, c'est tout un.

Radiographie de la bonne conscience

Pourtant tout semble avoir changé. Par rapport à 1945, en tout cas : les ruines ont disparu. Mais par rapport à 1936 ? Schrella, émigré antifasciste, revient en 1958 et n'est pas dépaycé : « Je la reconnais... (l'Allemagne) ...un peu comme on reconnaît une femme qu'on a aimée jeune fille et qu'on retrouve vingt ans après ; elle a un peu engraisé ; question de glandes ; elle a apparemment épousé un homme non seulement riche mais actif ; villa hors la ville, automobile, bagues aux doigts... dans ces conditions l'amour prend inévitablement un tour ironique »^{42bis}. Ce n'est qu'une *parabole*, et Schrella veut bien l'admettre, mais en ajoutant toutefois à l'adresse de son interlocuteur : « Si tu en connaissais trois mille du même genre, tu commencerais peut-être à entrevoir une parcelle de vérité ». En accumulant les *paraboles* du même genre et les détails concrets, Böll⁴³, Geissler⁴⁴, Weisenborn nous aident à entrevoir la *vérité* du « miracle économique », c'est-à-dire aussi son envers : « Dehors, sous l'asphalte des rues, sous le poids du prétendu miracle économique, se pressent des foules de morts — on les honore peu, on n'y fait guère attention, on les oublie. Qui s'interroge à leur sujet ? »⁴⁵. La prospérité est l'alibi général. Mais un miracle quotidien, peu à peu on s'y fait : la bonne Allemagne comblée s'ennuie. C'est le drame de Franziska, l'héroïne d'Andersch, 31 ans, interprète diplômée (trois langues), mariée à Herbert, ami de Joachim qui la lui a *refilée*, et directeur de son service d'exportation. Herbert a épousé la maîtresse de son patron, et admet que le *partage* continue, par « une sorte de stratégie esthétique-commerciale » dont Franziska est écœurée⁴⁶. Il n'est pas drôle de vivre avec un « manager », avec ce grand bourgeois *cultivé*, amoureux des vieilles pierres pour oublier sa femme et son patron, et le rôle qu'il joue dans la machinerie capitaliste, odieux tout à la fois et divisé, un peu comme le banquier Arnheim chez Musil, — et Franziska profite d'un séjour qu'ils font à Milan pour le quitter, mais en même temps c'est à l'Allemagne qu'elle dit adieu, abandonnant à jamais « le charmant appartement, les appointements élevés, l'ordre illusoire, la propreté illusoire, le manque d'imagination, le manque de passion, ce n'est même pas l'enfant qui pourra me préserver de l'ennui qu'on éprouve en Allemagne, ce pays sans mystères... »⁴⁷.

42bis. Les deux Sacrements, p. 168.

43. cf. aussi sa nouvelle Le pain des jeunes années (*Seuil*).

44. La Honte des fils, *tout le début*.

45. L'exécuteur, p. 161. Cf. aussi pp. 11-12 et 91-92 le couple typique du « miracle économique ».

46. Le Voyage d'Italie, pp. 18-19.

47. p. 78.

Le mystère a peut-être disparu, mais les vieilles maladies couvent toujours. En particulier le militarisme : Geissler le montre dans une page tragi-comique⁴⁸, mais le ton est plus âpre quand il s'agit de l'antisémitisme qui persiste, même dans des milieux populaires, chez une dactylo, chez un photographe⁴⁹, sous des formes hypocritement « modérées », *il ne fallait pas les tuer, mais... Hitler n'a pas voulu cela, c'étaient les brigands de son entourage*. Air connu. Pour les gamins de Dachau, Hitler a fait construire les autostrades et bien sûr des camps mais « on y a foutu des criminels et des Juifs » et, ajoute le garçon « en riant timidement » : « Fallait bien les mettre quelque part... »⁵⁰.

Ces romanciers le disent : les assassins sont parmi nous. « En Allemagne », écrit Andersch, « on s'y entend à isoler les procédures, à dissimuler les charges, on y fait une nette différence entre les responsables et les criminels, et seuls les criminels sont châtiés »⁵¹. Ils ne le sont pas toujours. Chez Andersch même, Kramer, ancien tortionnaire, fait partie de l'Internationale noire néo-nazie qui sévit dans tous les pays d'Europe occidentale ; il est en liberté, comme Lützel qui expédia à la mort la famille Valentin et tant d'autres Juifs, comme Paul Riedl, le mouchard de Weisenborn, qui se sait invulnérable, pour les mêmes raisons que Kramer, et qui s'en vante⁵². Mais il est vrai que les hommes de main sont parfois inquiétés, tandis qu'on épargne les *responsables*.

Günter Grass décrit en de multiples pages les phénomènes de la « Restauration ». Chez Weisenborn, un ancien déporté dresse un terrible réquisitoire : « Mon cher, le crime a deux visages, celui du tueur abruti et l'autre, cultivé, qui cache la férocité du verdict »⁵³. Daniel Brendel rencontre un de ces assassins aux mains propres, qui l'a jadis condamné à mort : la scène ne s'oublie pas⁵⁴.

Les deux figures les mieux réussies se trouvent chez Geissler et chez Böll.

Dans *La Honte des Fils*, c'est le député C.D.U. Huber, un costaud de 40 ans qui est dans les affaires, bien en chair sans excès, Ford Taunus de luxe, *bonne allure*, grande faculté d'adaptation, aimable et franc du collier, *j'aime les choses claires et massives*, critique à l'égard des nazis qui sont allés trop loin, *ce que les vieux ont monté, c'était stupide*, mais tout de même ennuyé d'être

48. Au magasin qui vend des décorations militaires, *La Honte des fils*, pp. 155-162.

49. pp. 31-33 et 108.

50. p. 241.

51. *Le Voyage d'Italie*, p. 159.

52. *L'exécuteur*, p. 183. Cf. aussi p. 178 : « Les types de ce genre ont assuré leurs arrières depuis longtemps. Aujourd'hui ils ont leur place dans la police secrète ou dans des organisations internationales et ils sont à couvert. »

53. pp. 112-113.

54. pp. 141-148.

affligé d'un beau frère peu sortable, nous l'aimions bien tous, mais... enfin il était Juif, il n'y a rien à faire, membre lui-même des Jeunesse hitlériennes dès 1934, naturellement tout cela était parfaitement idiot, mais que faire quand ceux qui sont en haut sont idiots ? Tout cela appartient au passé, il faut oublier, nom de Dieu ! et puis maintenant on est en démocratie : « Nous sommes libres et chez nous la démocratie marche à merveille. Quand fait-on grève chez nous ? »⁵⁵

Böll dessine ainsi, au vitriol, un ministre d'Adenauer vu par un garçon d'hôtel : « Pouah ! Qu'est-ce que c'était que cette tête de buffle ? Une véritable armoire à glace, ça devait bien peser une tonne, l'allure d'un diplomate, une démarche de basset et un costume du tonnerre, ça puait le gros bonnet, ça restait à l'écart, laissant à deux acolytes de moindre importance le soin de s'approcher du bureau : « La chambre réservée pour Monsieur le M., s'il vous plaît ! — Ah oui ! Chambre 211 ; Hugo, viens, tu vas emmener ces messieurs là-haut... », et trois tonnes, enrobées de drap anglais, se dirigèrent sans bruit vers les étages supérieurs ». Dans ce roman, le personnage le plus représentatif de la « Restauration » est Nettlinger, ancien nazi qui a pris le virage et se retrouve « démocrate-chrétien », qui participe aux manifestations revanchardes, « assez malin pour ne pas se montrer en uniforme, lui, mais présent tout de même pour serrer des mains, taper sur des épaules et tâter des drapeaux », un de ces hommes qui inspirent la confiance, « vêtu de sombre, tout ce qu'il y a de digne ; il pense différemment, procède différemment, a d'autres desseins ; il a appris bien des choses, il parle couramment le français, l'anglais, a fait du latin et du grec et a déjà placé son signet à la page voulue pour demain : quinzième dimanche après la Pentecôte... »⁵⁶. On pouvait s'y attendre : c'est un parangon de vertus familiales, comme on le voit dans une page éblouissante⁵⁷. Et c'est ça qui, à Bonn, tient le haut du pavé.

A la recherche de l'alternative

Les romanciers d'opposition savent ce qu'ils refusent. Ils ne participent pas aux campagnes de revanche. Günter Grass assène une phrase méprisante aux associations de réfugiés qui réclament la Silésie et les Sudètes : « Ces sociétés régionales en costumes traités à l'antimite »⁵⁸. Oscar Matzerath n'aidera pas ceux qui projettent de « chercher le pays de Pologne avec des fusées chercheuses » : il jouera du tambour, mais pour lui tout seul.

A propos d'un article de journal réellement paru, Geissler démasque le fondement de l'irrédentisme ouest-allemand : c'est

55. La Honte des fils, p. 142.

56. Les deux Sacrements, p. 246.

57. p. 212.

58. Le Tambour, p. 93.

le racisme. On a vu un loup en Pologne : « La réapparition de cette bête de proie indésirable en Europe centrale témoigne du désert culturel dans lequel se trouvent les territoires allemands de l'Est placés sous administration polonaise. » Geissler commente : « Cet histoire de méchant loup sert seulement de moyen pour éveiller des souvenirs de race humaine inférieure »⁵⁹.

Dire non à la revanche, c'est-à-dire non à la C.D.U. Köhler écrit au député Huber une longue lettre condamnant la propagande électorale du parti au pouvoir, fondée sur la démagogie du « bon père de famille », le recours aux slogans éculés qui invoquent le « devoir du soldat » de 1939 (« Quel devoir étrange. Ce qui est encore plus étrange, c'est qu'aujourd'hui, après vingt ans, cela puisse servir de slogan publicitaire ! »), le refus d'endosser les responsabilités allemandes et la nostalgie du bon vieux temps. Si tous les démocrates-chrétiens n'ont pas été nazis, les anciens nazis se trouvent à l'aise dans ce parti. Il était dangereux, dit le candidat C.D.U.⁶⁰, d'exprimer son opinion... en 1946. « Mais le diable sort enfin de sa boîte : en 1946 il était dangereux pour le candidat d'exprimer son opinion — quand cela ne fut-il pas dangereux pour lui ? Donc probablement en 1945 »⁶¹. Il est élu, à une forte majorité.

Non à l'antisoviétisme : dans *La Honte des Fils*, Steinhoff réduit à leurs proportions réelles les légendes sur l'entrée des « Russes » en Allemagne et souligne que ce sont des soldats soviétiques qui lui ont sauvé la vie⁶². Son ami Köhler assiste quelques jours plus tard à une manifestation revancharde présidée par l'ancien « as d'aviation » Rudel, auteur de *Pilote de Stukas* (préfacé par Clostermann, ci-devant « gaulliste de gauche » et présentement député U.N.R., comme on se retrouve !) : « Il sentait littéralement l'immondice, qu'un type pareil soit de nouveau aujourd'hui prêt à offrir un tel baragouin... En a-t-on besoin, de ces grossiers conférenciers... prêchant contre le danger mondial numéro un ? »⁶³. En tout cas la résolution de Köhler est sans détours : il ne fera pas *un seul pas avec ces messieurs*. Une brève allusion de Böll dénonce aussi l'esprit de croisade : le père abbé de Saint-Antoine, pour l'inauguration de l'abbaye reconstruite, accordera son pardon ; il se fera « l'avocat de la réconciliation avec ces forces qui, mues par un zèle aveugle, ont détruit notre foyer, mais non pas certes avec les forces destructrices qui menacent derechef notre civilisation »⁶⁴.

Que faire, pour éviter la pure négation ? Les perspectives sont ici plus confuses. Il y a, chez Andersch, la « solution » de Fran-

59. *La Honte des fils*, p. 153. Souligné par l'auteur.

60. *L'anecdote est authentique*.

61. p. 150.

62. pp. 56-65.

63. p. 172. Souligné par l'auteur.

64. *Les deux Sacrements*, p. 219.

ziska. Elle quitte son capitaliste (ses capitalistes) et se réfugie chez la mère de Fabio, près de Venise; elle va travailler en usine, s'immerger dans la classe ouvrière. Le titre allemand, moins touristique que sa traduction française, évoque confusément qu'elle *tourne mal*. « Die Rote », cela veut dire bien sûr qu'elle est rousse, mais prend aussi (toute plaisanterie mise à part) une... couleur politique plus précise. « Lieber tot als rot » (plutôt mort que rouge), répète à Bonn un slogan imbécile; Franziska aime mieux fréquenter les Rouges que de mourir (d'ennui). Mais elle fuit l'Allemagne et ce refus de la lutte sur place traduit peut-être le désenchantement d'Andersch, qui fut jadis communiste. Dans un roman qui se passe en Italie, il est étrange que l'on ne rencontre que des communistes ayant quitté leur parti et qui vivent dans l'amertume. Fabio surtout rappelle trop ces « communistes » très « littéraires » qu'on trouve chez Malraux : « Il avait plus d'une fois risqué sa vie sans avoir foi en l'avenir »⁶⁵. Mais enfin, il est toujours antifasciste et sympathique, illustrant, dirait-on, ce que Böll ose écrire : *tout homme honnête a été communiste au moins une fois dans sa vie*. La formule est ambiguë, on l'accordera; de même, des militants auront peine à reconnaître ces « communistes » baroques, Herbert, dans *Le Tambour*, et Steinhoff, dans *La Honte des fils*. Mais si étranges que soient certains de ses propos, Steinhoff est souvent le porte-parole de l'auteur et il énonce, entre autres, une vérité que cette fois nous accepterons sans réserve et qui donne la clé de la morale de Geissler, aussi bien que des autres romanciers : *on doit penser et non croire*⁶⁶.

On retrouve, dans une certaine mesure, la « solution » de Franziska chez Eva qui reste en France (*L'exécuteur*), ou chez Schrella, qui renonce à poursuivre le combat et retourne en exil. « Peut-être crois-tu que si je n'ai pas envie de vivre ici c'est parce que je n'entrevois aucun avenir politique pour ce pays; je crois plutôt que si je ne puis vivre ici, c'est parce que j'ai toujours été profondément apolitique et le suis resté »⁶⁷. La résignation de tant de personnages « positifs » trahit leur solitude. La plupart du temps, ils ne dépassent guère un horizon limité. Cependant, chez Geissler et chez Böll surtout, on sent la recherche patiente, bien que presque aveugle, d'alliés possibles dans le combat. Köhler tente de surmonter son isolement; par moments, furtivement mais nettement, émerge la question de « l'autre Allemagne »⁶⁸. Böll cherche l'alternative aux Nettlinger dans le rapprochement avec certaines couches populaires dont les représentants apparaissent de plus en plus fréquemment dans ses œuvres: outre Schrella, fils d'ouvrier, il s'agit de bateliers, de serveurs, du

65. Le Voyage d'Italie, p. 100.

66. Vérité qu'illustre la seconde œuvre de Geissler, parue cette année en Allemagne : Das Schlachtvieh (*Du bétail pour l'abattoir*), pièce pour la Télévision.

67. Les deux Sacrements, p. 260.

68. La Honte des fils, pp. 165 et 256.

vieux portier de l'hôtel, du jeune Hugo que Robert Fähmel adopte, nouveau symbole. Ces gens simples ne sont pas tentés par le « Sacrement du buffle » et lui résistent avec fermeté. Ce sont toujours, marque de l'humanisme chrétien de Böll, des personnages animés par une foi religieuse profonde; cependant leur religion relève moins de cette Eglise officielle dont les représentants ouest-allemands soutiennent activement la « croisade » anti-communiste et à laquelle Böll (comme Geissler, également catholique) porte des coups très durs — que de la morale exprimée par le *Sermon sur la Montagne*, choisi *trop souvent* pour thème de ses prêches par l'abbé Enders, pauvre curé de campagne, ami d'enfance de Schrella, ce qui lui vaut les sanctions de son évêque et les soupçons de ses paroissiens, enclins à se demander « in petto » : « Ne serait-il pas communiste, après tout ? »⁶⁹. Ces figures populaires restent assez passives, ce sont plus des victimes que des combattants, mais leur nombre accru témoigne que l'horizon sociologique du romancier s'est élargi.

Il reste que, chez Böll, le signal du combat est donné par la grand-mère Fähmel, qui tire un coup de revolver sur le ministre d'Adenauer. Le sens réel de ce geste a été souvent mal interprété. D'une part, l'auteur de cet attentat est une folle, ce qui en dit long sur la mélancolie de Böll. D'autre part c'est un geste anarchiste, mais on aurait tort de croire que le romancier préconise *au pied de la lettre* la méthode de l'attentat individuel. A mon sens il s'agit là d'un symbole de plus, destiné à « dévoiler une parcelle de vérité » : aucune conciliation n'est possible avec ceux qui gouvernent à Bonn⁷⁰.

Il faut donc se battre et se battre en Allemagne même. Une fois écartée la tentation de partir pour la R.D.A. (c'est une audace réelle de formuler noir sur blanc cette éventualité), Steinhoff et Köhler décident de lutter ensemble : Köhler n'est pas communiste. Steinhoff l'est. On peut donc pratiquer avec ces « réprouvés », quelque chose qu'il faut bien appeler *unité d'action*. Il faut lutter politiquement : c'est ce que décide Daniel Brendel, et l'on voit ici Weisenborn reprendre le thème de l'attentat individuel, que son héros médite pendant presque tout le livre, pour finalement le refuser. Eva n'a pas voulu aider Daniel à fouiller le passé, mais elle lui a laissé un précieux message : une catastrophe comme le nazisme *prend sa source dans la société*. Il faut chercher à connaître les raisons profondes des catastrophes, les rouages qui meuvent les sociétés. Daniel l'a compris et c'est ce qui donne à *L'exécuteur* cet achèvement en point d'orgue : « L'in-

69. Les deux Sacrements, p. 262.

70. Cela se confirme, malgré un recul sur un point essentiel (la R.D.A.), dans le dernier roman de Böll, publié au printemps dernier, et dont on espère une traduction prochaine : « Ansichten eines Clowns » (*Opinions d'un clown*). « Bonn n'était vraiment pas si mal, avant... », dit le narrateur.

dividu n'a pas le droit de se transformer en exécuteur des hautes œuvres. Le combat, voilà son droit. Je confierai l'affaire à un autre avocat. Je retrouverai Eva et je ne cesserai pas la lutte.

Que disait donc Eva ? Ah oui : il faut remonter aux causes, lire des livres... La grande énigme... Un jour, peut-être, saurai-je la résoudre ».

Des romanciers originaux

La réalité envahit à flot ces romans ; ils n'expriment pas toute la réalité ouest-allemande mais ils en éclairent un secteur typique. La communauté de leurs procédés techniques est frappante. Faisons un sort à part à Günter Grass qui, non sans coquetterie, proclame dès la troisième page sa volonté d'être original en ne l'étant pas : « On peut commencer une histoire par le milieu puis, d'une démarche hardie, embrouiller le début et la fin. On peut adopter le genre moderne, effacer les époques et les distances et proclamer qu'on a résolu enfin le problème espace-temps. » Grass, classiquement, sagement (?), prend son héros à sa naissance, et même avant, et le conduit jusqu'à l'époque actuelle. Il a cependant ressenti le besoin de traiter d'une manière insolite une réalité insolite : Oscar a cessé de grandir à 3 ans et 95 centimètres, mais au mental, sa croissance s'est poursuivie ; il possède un tambour doué de la propriété de pulvériser à volonté tout objet de verre. On imagine les effets que l'auteur tire de cette convention initiale. De son point de vue étrange, Oscar voit le monde un peu en Huron du XVIII^e siècle et dévoile avec sa naïveté énorme tout le cynisme de la vie. La peinture de Grass est fantastique, mais il pourrait nous dire : « Le réel est fantastique ». Seulement, la formule est de Böll : preuve que la distance qui les sépare n'est pas aussi grande que Grass voudrait le faire croire.

Geissler semble aussi un peu en marge : il intercale dans la trame de son récit des *entretiens* qui sont des scènes de théâtre, des citations dont il donne en appendice les références, moyen percutant de rafraîchir les souvenirs des évêques, des écrivains « dénazifiés » et des ministres en exercice en leur reglissant sous le nez ce qu'ils déclaraient ou confiaient au papier sous Hitler. Ce roman est aussi un pamphlet. Il n'empêche que sa structure rappelle par ailleurs celle des autres livres, ceux de Böll, d'Andersch ou de Weisenborn. Le « retour en arrière », combiné au monologue intérieur, y semble un procédé passé dans les habitudes. La construction rigoureuse de *L'exécuteur*, dont l'action, qui dure exactement 61 minutes, est coupée de « flasches » éclairant vingt années de passé, nous remet en mémoire que Weisenborn est un dramaturge de talent. Mais chez Böll et chez

Andersch on voit passer la grande ombre de Faulkner. Andersch met cartes sur tables. Son héroïne, qui sait l'anglais, lit *Wild Palms* (dans le texte) et pendant longtemps, comme dans ce roman de Faulkner, deux intrigues se côtoient sans se rejoindre puis, originalité d'Andersch, les chemins se croisent, un peu arbitrairement, et cette gratuité est sa faiblesse, comme cette légère touche de snobisme qui lui fait analyser l'*Orfeo* de Monteverdi et le *Quintette opus 34* de Brahms : il est vrai que Fabio Crepaz, le communiste désenchanté, est violoniste au théâtre de la Fenice et qu'un écrivain allemand hanté par la mort à Venise ne pouvait renoncer tout à fait à rivaliser avec les célèbres « pages musicales » de Thomas Mann ; il est vrai aussi que ces pages sont fort belles mais sentent un peu le morceau de bravoure et, pour rester dans l'opéra italien, font moins penser à Monteverdi qu'à Donizetti, lui aussi évoqué. Et si vous attendiez un film d'Antonioni, vous l'avez : Fabio voit *Le Cri*. Ne boudons pas notre plaisir : après tout, cette référence à Antonioni situe le roman, esthétiquement et moralement. Böll se livre moins, plus secret, plus pudique, mais *Les deux Sacrements* permettraient une défense et illustration du « retour en arrière », technique que l'on commence à déclarer désuète parce qu'elle est devenue classique et qui est le mieux adaptée au grand dessein des romanciers ouest-allemands : la réflexion sur le passé, la mise à nu de ses racines.

Si tous s'attachent au même but, par des procédés voisins ou identiques, et si tous par exemple manifestent un sens égal du décor de la vie moderne, la variété de leurs œuvres atteste que jamais le réalisme n'a impliqué l'uniformité des styles. La nervosité et le goût pour l'effet-choc chez Geissler, le sens de l'épopée grotesque chez Grass, l'élégance nonchalante d'Andersch, la sécheresse et le dépouillement de Weisenborn ont leur répondant chez Böll qui use de tous les tons avec une ampleur de registre admirable, sans perdre cette gravité d'accent qui est son trait le plus attachant.

Avec des moyens différents, en dépit de leurs réticences idéologiques et politiques et dans les limites qu'on a tenté de définir, ces romanciers antifascistes poursuivent, malgré qu'ils en aient, un combat parallèle à celui de leurs collègues de la R.D.A., Anna Seghers, Bruno Apitz, Arnold Zweig et leurs cadets Franz Fühmann, Dieter Noll et tant d'autres qui veulent détruire dans l'époque présente les vestiges nocifs du passé. Il y a encore une unité de la meilleure littérature allemande, unité fragile et contradictoire, qu'il serait vain toutefois, et bien peu réaliste, de vouloir estomper.

C L A U D E P R O B E R T

Trois poèmes

De l'œuvre du poète paraguayen Elvis Romero, Miguel-Angel Asturias dit : « Peu de voix américaines sont aussi fidèles à l'homme et à ses problèmes, et pour cela universelles. J'appelle cela une poésie envahie, envahie par le feu et le jeu de la vie. » Et Gabriela Mistral lit ces poèmes « comme couchée sur le sol ».

La plupart des œuvres d'Elvis Romero sont traduites en au moins onze langues. Ce sont : Dias Roturados (1948), Resoles aridos (1950), Despiertan las fogatas... (1953), El sol bajo las raices (1956), Cinco poemas (1957), De cara al corazon (1961), Esta guitarra dura (1961), Nosotras las innumbrables (1962), Doce poemas (1962).

LA GUITARE CHAMPETRE

La guitare champêtre
saigne et pleure,
saigne et pleure de peine,
son bois s'agite,
ses cordes sonnent,
et son coffre se dore
de cendre, elle se drape
d'une ombre belle et triste,
enchaînée et lointaine,
la guitare champêtre.

Dense guitare
pauvre, pauvre,
coffre roide et tenace,
nuit noire sur la cime
de ses cordes de cuivre
qui s'enchaînent au vent,
qui cernent l'air de grappes,
qui nous entraînent vers son éclat,
la guitare champêtre.

Quand elle saigne elle est
bois qui très haut se cabre,
chanterelle terrienne
sans terre et sans plainte,
mancheron plein de sueur,
regard de paysanne
ne voyant ses récoltes,
vestiges de l'aurore
la guitare champêtre.

Drapeau elle est aussi
quand le peuple le veut,
santé pour étancher
sa blessure et son sable,
la graine, la semence,
fugace, éblouissante
quand elle chante et sonne,
la guitare champêtre !

JUAN ET JOHN

Et voici Juan,
moulé, lui, dans sa terre redoutable,
sans autres traits que ceux du taciturne,
sans autre gousset qu'un gousset de faim.

Et voici John,
arrivé depuis quatre soirs à peine
et regardant déjà tout de très haut
et crachant sur les arbres sa rancœur.

Et voici Juan,
qui fut sculpté par les jours végétaux,
les jours végétaux qui secouent la peine
aveugle avec une fureur de sabres.

Et voici John,
en habit de flegme habit impeccable,
trainant son orgueil à sa boutonnière
et de fête en fête sa *jeep* hautaine.

Et voici Juan,
meurtri par les affronts et par l'affront
changé en feu démesuré, domptant
l'argile tumultueuse et humiliée.

Et voici John,
débarqué d'hier, mais chiffre arrogant
et cherchant à voir si l'on peut ici
trafiquer avec les astres du soir.

Et voici Juan,
foudroyé, forgé par les mutations
de la pluie ardente et les cicatrices
de la mousse sèche et les manioc secs.

Et voici John,
qui ne sait pas qu'ici la foudre étend
sur le visage corroyé des hommes
des éclairs spasmodiques de métaux.

Et voici Juan,
sang vert d'une forêt qui brûle avec
une chaleur lascive et dont les arbres
clament la protestation solitaire.

Remarquable, vraiment !
Jamais Juan n'avait supposé qu'un jour
John voudrait arriver pour qu'il fût son esclave !

PORT DU TANIN

Et ici : des chiffres,
des nombres,
des feuilles de compte,
le bilan de la sueur d'autrui !

Un bilan de rires,
un bilan de transes et de faim,
un bilan de haillons,
un bilan d'angoisses et de sang,
un bilan de colères,
un bilan d'arbres

et de fureur
et de gestes d'insultes
et d'alcool et de chien et de fièvre
et de torrent barbare et grimaçant de faim !

Forêt vierge.
Mille années que colore

la meute fougueuse et vorace du crime,
mille années qui crachent et maudissent.

Des chiffres,
des nombres,
des feuilles de compte,
bilan du châtimeut d'autrui...

Et puis la sueur,
la pauvre sueur du peuple !

Traduit par Claude Couffon.

E L V I S

R O M E R O

« L'Opéra de l'espace »

*Toi, barque de l'air, qui jamais ne ferles tes voiles,
des jours, des semaines même, sans fatigue et toujours de
l'avant, tournant en cercles à travers les espaces...*

Walt Whitman.

Il faut de temps en temps un poète authentique pour arracher le public à ses habitudes de confort, pour lui donner de quoi remettre en question et réviser des jugements qu'il croyait bien établis, pour lui réapprendre à lire. Les vrais poètes sont toujours des gêneurs, des fâcheux; ils surprennent, ils dérangent.

Le livre que voici est de ceux qui élargissent les horizons. Quel sort lui fera son public ? C'est ce que personne, pour l'instant encore, ne peut décider à sa place. Peut-être un chef-d'œuvre. C'est un livre, en tout cas, tranquillement orgueilleux, qui vous regarde en face et qui avoue ses sources : La chanson de geste. De la chanson de geste, le poème a le volume : plus des deux tiers de *La Chanson de Roland* par exemple, soit environ 2.500 vers. Il lui emprunte également le mètre cher à nos plus anciens poètes, le décasyllabe. Ce n'est pas tout; il prétend aussi décrire et raconter une « geste », c'est-à-dire des « actions ». En somme, c'est un roman en vers et c'est une épopée.

Le mot fera peut-être sursauter, car il conduit à chercher tout aussitôt des références. La geste bien sûr, d'Aubigné, Lamartine, Hugo. Mais Ronsard. Mais Voltaire. Et c'est à peu près tout, chez nous tout au moins, une idée — moins strictement universitaire qu'on ne pourrait le croire — considérant *La fin de Satan* comme le chant du cygne de l'épopée en vers, considérant qu'il fallait être Hugo pour oser « l'impossible » dans un temps où le roman s'était imposé comme le « genre » majeur du monde moderne. C'est près d'un millénaire de culture qui sépare la littérature d'aujourd'hui de ses sources nationales : on aurait pu penser que ce qui, au Chili, était possible à Neruda, ne l'était pas en France en 1963. Voilà quelques-unes des données qui font du livre de Charles Dobzynski, *L'opéra de l'espace*, comme une manière

On se ferait cependant de cet immense poème une idée fautive en prêtant à son auteur l'intention de refaire la geste médiévale, au sens où Hugo, à sa manière, reprend dans *La légende des siècles* les vieilles légendes de Roland et de Charles. En fait, *L'opéra de l'espace* renverse l'entreprise épique dans son projet fondamental. Il n'entend pas fixer un passé dans ses couleurs les plus flatteuses et donner à l'histoire d'un peuple ses titres de noblesse. Il ne réécrit ni *L'Illiade* ni Roncevaux, ce qu'il représente n'est pas ce qui fut, dans l'histoire et l'imagination des hommes, mais ce qui sera dans un avenir que nous ne savons peut-être pas encore mesurer.

Épopée, oui, mais épopée du futur, rêverie féconde où l'homme change d'échelle et de planète, et ses regrets vont moins à la douce France qu'à la douce terre, et voici cette Ithaque d'un âge nouveau, d'une humanité nouvelle, que célèbre la nostalgie d'un Ulysse de l'espace.

« Je t'adorais, terre, comme une femme
A peau d'herbe mouillée...
J'aimais, giffé de vent, sur les étangs
Chasser l'outarde grise et sentir l'ombre
S'étendre aux branches grasses de l'été.
Terre, tu es le nom de ce que j'aime. »

Épopée donc dans son souffle et dans sa forme, mais en même temps roman d'anticipation. Une intrigue romanesque, volontairement réduite, nous semble-t-il, aux données élémentaires, typiques, d'un genre qui depuis Verne et Wells trouve dans le développement des sciences de l'espace une matière de plus en plus riche, soutient le poème, lui confie des événements ou des paysages à magnifier. Un astronef quitte le cosmodrome terrestre pour une longue expédition dans l'espace, il traverse le système solaire, s'éloigne vers des galaxies mystérieuses, s'enfoncé dans cet infini qui terrorisait Pascal, il s'y perd. Les hommes du cosmos ne reviendront jamais. Selon la prière d'insérer, « comme toute conquête humaine, la maîtrise de l'inconnu ne peut être assurée qu'au prix des plus terribles sacrifices ».

Là n'est pas cependant, et de loin, l'essentiel. L'histoire qu'on nous raconte ici n'est jamais qu'un prétexte, un squelette qui donne à un ensemble une forme susceptible de ne pas trop dérouter. Ainsi, par exemple, de ces épisodes dont les titres évoqueront pour les habitués de la science-fiction un univers familier : « La cité interne », « Une ville-cerveau », « Les statues-robots », « L'aube arborescente », etc.

Le prestige d'un tel livre est ailleurs : il est dans sa chair même, dans une matière poétique d'une incroyable profusion, 123

« *L'Opéra de l'espace* » dans un langage torrentiel aussi bruisant d'images qu'une voie lactée d'étoiles, dans un bouillonnement des mots pareil à celui d'une vendange, où le vieux décasyllabe retrouve une jeunesse nouvelle. Il est difficile d'y résister, quand bien même on le voudrait. Que nombre de lecteurs abordent *L'opéra de l'espace*, bardés des mille réserves que soulève une entreprise aussi surprenante, n'a rien de scandaleux. C'est le contraire qui étonnerait. Encore que nous voyions s'épanouir ici, comme le produit d'une maturation jalonnée de recueils qui comptent, avec une liberté et une aisance qu'il n'avait pas encore atteintes à ce point, quelques-unes des plus belles qualités de Charles Dobzynski et tout particulièrement ce goût, assez rare chez les poètes de sa génération, pour les grands sujets et les grands genres. L'auteur de *La question décisive*, *Une tempête d'espoir*, *Amour de la Patrie*, *Cantate aux inconnus*, le traducteur de *Pan Tadeusz* est bien ici chez lui.

Il administre en tout cas la preuve que l'intérêt qu'il porte depuis de longues années à la littérature de science-fiction n'a rien d'une fantaisie d'original. Dobzynski fonde ici une poésie où les clairs de lune ont une autre signification que dans les chansons des gondoliers; le cosmos n'est plus pour le poète le monde fabuleux et interdit où l'Arioste enfermait dans des flacons cachetés la raison envolée des déments, mais une nature démesurée, encore inconnue mais connaissable, vers laquelle il se projette, conjuguant dans une symbolique unité le témoignage de Gagarine, « la terre est entourée d'une auréole bleue » et l'image fameuse d'Eluard, « la terre est bleue comme une orange ». Science et poésie procèdent d'un même mouvement. L'imaginaire se nourrit, sinon du vrai, du moins du possible.

Le lecteur trouvera dans *L'opéra de l'espace* la manifestation d'une liberté absolue, nourrie de cet humanisme aux yeux clairs qui propose des boissons nouvelles et non des narcotiques, qui se fonde sur la connaissance la plus concrète et réserve au rêve de l'homme tous ses droits. La poésie de Dobzynski est ici sans entrave, elle fait son bien des mots du laboratoire, du cosmodrome et de l'usine, elle rejette vers des frontières de plus en plus lointaines la gamme des « mots mystérieusement interdits », en même temps qu'elle évoque, dans la plus nue des simplicités

« ... un soir rouge d'été,
Et si tremblant sur la bouche des filles
Que l'on croit embrasser la pluie. Un soir
qui soit de terre et d'eau douce au toucher
comme le gré des amphores cachées. »

MICHEL APEL-MULLER. — *L'opéra de l'espace* est une œuvre qui surprend et qui n'a certainement pas fini de surprendre. La surprise tient notamment à la référence explicite à la chanson de geste que contient la prière d'insérer. On peut y voir comme une manière de défi — présomptueux peut-être — lancé en 1963 aux auteurs de *L'Illiade* ou de *La chanson de Roland*. Pourquoi donc ce rappel volontaire de l'épopée ancienne, quels sont, tout particulièrement les motifs qui t'ont amené à reprendre à la geste française son mètre, le décasyllabe, et à composer ce poème dans la forme du récit épique ?

CHARLES DOBZYNSKI. — Je n'ai certes pas voulu lancer un défi, ni même recommencer la chanson de geste dans sa forme traditionnelle. L'écriture de mon poème est commandée tout simplement par son thème, celui de la conquête de l'espace par les hommes d'aujourd'hui et par ceux de demain. Traiter un tel sujet m'a conduit naturellement à réfléchir aux formes présentes de la poésie et m'a amené à conclure que seul le style épique, et plus particulièrement celui de la chanson de geste, pouvait exprimer l'ampleur et la nouveauté de cette aventure. Il fut un temps où la chanson de geste était à peu près la seule forme de récit épique permettant d'évoquer et de fixer les faits héroïques du passé. Le roman moderne est né plus tard. Par conséquent la poésie épique assumait à elle seule les fonctions qui sont aujourd'hui dévolues aux romans, aux chroniques d'histoire. Les genres littéraires se sont développés aujourd'hui à tel point que la poésie a dû pratiquement changer de fonction, abandonnant des domaines qui étaient les siens autrefois, en particulier le récit. La poésie s'est profondément « intériorisée » pour exprimer presque essentiellement le monde subjectif. Cette évolution est dans doute aussi inéluctable que celle de la peinture tendant de plus en plus vers l'abstrait. Il m'a semblé possible de concilier deux formes apparemment antagonistes de poésie. Un récit « objectif » ne peut-il, dans un certain sens, exprimer un monde « subjectif » ? Tel est le problème que j'ai tenté de résoudre avec *L'opéra de l'espace*. Je ne me suis pas référé strictement à la chanson de geste dans sa conception ancienne, *La chanson de Roland* par exemple. Il me semble que mon livre, s'il est épique par la manifestation globale de son style et de ses idées, est surtout un ouvrage de poésie lyrique. C'est en ce sens que j'ai utilisé constamment le mètre décasyllabique, qui, après avoir été longtemps un mètre épique, est devenu surtout un mètre lyrique avec l'apparition de l'alexandrin qui l'a remplacé. Mais pour moi, le décasyllabe n'est pas une forme fixe. Je l'ai charpenté et désarticulé de telle sorte qu'il perd son uniformité et que mon livre exprime, par son rythme, des quantités d'harmonies différentes, 125

provoquées par les enjambements, les ruptures de ton, les modulations diverses de la diction. Ce n'est donc pas le décasyllabe traditionnel qui est mis en valeur, mais une certaine structure rythmique de base qui fait l'objet d'un certain nombre de variations.

MICHEL APEL-MULLER. — Poésie lyrique certes, mais sur les 2.500 vers environ que compte le poème, il y en a bien 2.000 qui « décrivent », même si l'objet de la description est un univers imaginaire. Le lecteur peut penser qu'il n'est plus possible, aujourd'hui, sous peine de retour à une poésie dépassée, de recourir à la description pour elle-même. N'y a-t-il pas dans ton projet le risque accepté d'une certaine incompréhension ? Est-ce, venant de toi, une gageure tenue contre un courant établi, à tort ou à raison, dans la poésie française contemporaine ?

CHARLES DOBZYNSKI. — Il est possible qu'utiliser aujourd'hui dans la poésie certaines formes descriptives ou narratives soit une façon d'aller à contre-courant. Mais peut-on dire que ces formes aient complètement disparu de la poésie moderne ? Il y a les récits en vers de Queneau, en particulier sa *Petite cosmogonie portative* qui m'a enchanté et qui est une œuvre d'humour et de science-fiction. Il y a aussi les œuvres de La Tour du Pin qui représentent une forme d'épopée, avec des personnages. Le roman en vers — illustré admirablement par Aragon, avec *Le roman inachevé* — existe, même s'il reste un genre exceptionnel aujourd'hui. Je me refuse quant à moi à cantonner la poésie uniquement dans l'expression sentimentale, émotionnelle ou intellectuelle. Il faut d'abord s'entendre sur la signification du terme « poésie descriptive ». Pour les poètes contemporains, il ne s'agit pas d'une poésie purement photographique. Il s'agit de saisir et d'exprimer l'essence, le sens profond, le caractère poétique d'une chose observée, paysage, objet ou planète, et de la décrire objectivement, sans avoir recours à la prose, mais à l'image, à la métaphore qui est un moyen de synthèse poétique. Pour moi, par exemple, *Le devisement du monde* de Marco Polo est un grand livre de poésie objective. Si le second acte de mon livre, « Cosmogrammes », est une description apparemment objective des planètes du système solaire, c'est dans le sens d'un « devisement des mondes », car ces mondes sont en principe vus, observés, objectivement par des cosmonautes, mais métamorphosés par l'imagination poétique, ce qui écarte tout didactisme descriptif et nous ramène à la poésie lyrique ou cosmogonique. A chaque fois, à partir d'une certaine idée de la nature, connue ou supposée, se déclenche le mécanisme de l'imagination qui transfigure et

rieures. Il s'agit donc moins finalement d'une sorte de reportage que de la transcription d'un rêve.

D'autre part, je ne crois pas que l'on puisse dire que cet ouvrage est uniquement descriptif. La partie que l'on peut appeler descriptive — et encore uniquement dans le sens que je viens de préciser — se situe presque exclusivement dans le second acte, qui est donc une sorte de « Devisement ». Il s'agit là d'une tentative un peu particulière, une sorte de « film » ou plus exactement de « kaléidoscope » poétique. Cet univers des planètes du système solaire qui nous est connu par un certain nombre de phénomènes scientifiquement enregistrés, j'ai essayé de le traduire non point en termes de vulgarisation ou de description scientifique, mais par l'image, dans un langage qui est celui du poète en proie au vertige, en proie à l'angoisse et à l'émerveillement que je ressens profondément devant l'ensemble des phénomènes connus et inconnus du cosmos, devant d'autres aspects de la géologie, de la physique, devant des sensations absolument différentes de celles que nous éprouvons sur la terre et que nous ne pouvons que concevoir très partiellement et très imparfaitement. C'est donc une méditation sur ces phénomènes à l'échelle cosmique. L'imagination, désarmée devant leur ampleur et leur complexité, tente ici de se projeter, à la manière d'un film sur un écran, et de produire par le mot et par l'image une sorte d'exorcisme, de désacralisation, de démythification, par rapport à l'angoisse et au vertige éprouvés.

MICHEL APEL-MULLER. — Cet exercice développerait ainsi l'expérience éluardienne des « Blasons » ou de « Liberté » ?

CHARLES DOBZYNSKI. — C'est sans doute vrai. Il y a là je crois, un processus analogue, très courant dans la poésie, qui consiste à vouloir appréhender plus profondément le monde réel et à le traduire par des images qui ne sont pas celles de la « chose dépeinte » mais de la « chose pensée », sentie, imaginée, dans ses rapports intimes avec le monde et avec notre propre sensibilité.

MICHEL APEL-MULLER. — J'ai parlé tout à l'heure d'une poésie qui décrit. Je pourrais parler en même temps d'une poésie qui raconte. La méditation lyrique est en effet soutenue dans *L'opéra de l'espace*, par une intrigue romanesque analogue par bien des côtés à celle d'un roman d'anticipation comme on en trouve, pour fixer les idées, dans les kiosques des gares. N'y a-t-il pas là une sorte d'hiatus entre l'ambition du langage poétique et ce qu'on pourrait appeler la banalité de l'intrigue romanesque ? L'unité de l'œuvre et sa force ne peuvent-elles pas en souffrir ?

CHARLES DOBZYNSKI. — Je ne pense pas qu'il y ait danger pour l'unité de l'œuvre. Précisément, je n'ai pas voulu que le poème fût détruit par l'éparpillement à travers trop d'anecdotes ou de personnages. Je n'avais nullement l'intention d'écrire un roman de science-fiction en vers, mais un poème s'inspirant d'un thème de science-fiction, même si l'aspect romanesque de cette aventure devait rester assez élémentaire. Le roman de science-fiction nous offre suffisamment de développements romanesques complexes, fabuleux, des intrigues compliquées et astucieuses. La fonction du poème est autre : elle est simplement le tremplin du rêve, de l'imagination vagabonde. Mon poème exprime une très simple tragédie, la découverte d'une planète et des vestiges de la civilisation qui s'y développa puis disparut à la suite de quelque cataclysme, les hommes ont les moyens de faire revivre cette planète, mais leur tâche accomplie, ils sont eux-mêmes voués à l'anéantissement, à la disparition, léguant leur héritage à ceux qui viendront. Comme toute tragédie, la ligne doit en rester saisissable et claire, en particulier pour ceux qui ne sont pas des habitués des ouvrages de science-fiction, car je n'ai pas voulu m'adresser uniquement aux « initiés ». Mon livre comporte, par son langage et sa structure, un extrême dépaysement, un insolite qu'il eût été absurde de rendre imperméable par la complication romanesque. La simplicité, voire la banalité volontaire de la ligne dramatique, était, me semble-t-il une nécessité, dans la mesure où je voulais préserver le caractère lyrique du poème, qui m'interdisait par exemple le recours aux dialogues ou aux personnages trop objectivés. Je le répète, je n'ai pas voulu reprendre ou reconstituer l'épopée dans son acception ancienne.

MICHEL APEL-MULLER. — Soit, mais l'épopée ancienne, même quand elle repose sur une intrigue relativement simple, fixe dans des personnages devenus familiers, Achille, Ulysse, Roland, Ganelon, des traits extrêmement significatifs. Elle propose des types. Rien de pareil dans *L'opéra de l'espace*. D'autre part, si nous évoquons des textes plus récents, Dante, par exemple, ou Hugo et *La fin de Satan*, nous constatons l'unité indissoluble du merveilleux né d'un récit fantastique et du merveilleux né d'images elles-mêmes saisissantes. Ton poème ne retient guère qu'un seul de ces aspects, le dernier. Pourquoi ?

CHARLES DOBZYNSKI. — A quoi bon vouloir s'enfermer dans une catégorie préétablie ? Je n'ai pas cherché à inscrire mon poème dans un genre défini, pas plus celui de la science-fiction, du roman, que de la chanson de geste. Mon poème

emprunte aux uns et aux autres certains éléments, sans être entièrement une épopée, une tragédie ou un roman. J'ai tenté une synthèse, qui n'est peut-être pas totalement réussie, je n'en sais rien, mais qui a sans doute le mérite d'être originale. Le domaine de la poésie est illimité, sans pour autant empiéter sur la science ou le roman, dans ce qu'ils ont de spécifique. Il n'était pas du tout dans mon intention de revenir aux conventions d'autrefois, de refaire ce qui a déjà été fait.

MICHEL APEL-MULLER. — L'exemple de Dante ne vaut d'ailleurs rien, en l'occurrence. Son univers n'est vraiment fantastique qu'à nos yeux de gens du xx^e siècle. Il correspondait en son temps à une vision assez largement répandue de l'au-delà. Il suffit pour s'en convaincre de fréquenter les fresques toscanes contemporaines qui figurent l'architecture supposée de l'enfer. Je voudrais surtout retenir l'étonnante diversité d'images qui caractérise ton œuvre. Dans *L'opéra de l'espace* voisinent en effet l'image moderne, telle qu'en somme Apollinaire l'a exprimée, exempte de toute rhétorique, et des images plus conventionnelles qui font appel au « tel » ou au « comme » chers à Du Bellay pour établir un rapport entre deux objets, deux idées... Est-ce là de ta part un projet délibéré ?

CHARLES DOBZYNSKI. — Eh bien, avant de répondre à cette question, permets-moi de revenir sur ce qui a été dit précédemment, touchant le caractère épique de cet ouvrage. On a parlé des héros de l'épopée traditionnelle. Il y a bien dans mon livre des héros. Mais ils sont anonymes, ils ne sont jamais décrits. Ce ne sont pas pour autant des symboles abstraits, car, par exemple dans le « Journal de bord » de l'équipage ils s'expriment individuellement, ils ont chacun leur façon de ressentir et d'exprimer leur monde intérieur, leurs souvenirs, leurs rêves. En réalité, ce que j'ai voulu chanter, c'est moins un héros individualisé qu'un héros collectif, c'est l'humanité devant son destin, l'humanité qui s'interroge sur l'avenir et les mystères qui l'entourent. Si roman il y a, c'est, si l'on peut dire, le roman d'un mythe, d'un mythe grandiose, que Hugo et d'autres poètes encore, avant moi, ont voulu magnifier, et je pense en particulier à « Plein ciel », poème qui a eu une grande influence sur mon évolution poétique et ma formation intellectuelle. Ce mythe, qui n'en est plus un à vrai dire, puisqu'il fait partie de plus en plus de la réalité, est celui de l'homme « maître et possesseur de la nature », celui de l'homme qui vise à expliquer puis à transformer le monde.

Pour en revenir à ta question, celle de l'instrument poétique, c'est vrai que j'accorde une grande importance à l'image, sans 129

lui laisser pourtant le privilège de traduire exclusivement l'univers poétique. Ce poème étant celui d'un voyage imaginaire, il était naturel que l'image soit un moyen essentiel pour l'exprimer, l'image sous toutes ses formes, comme un véhicule, une fusée de la pensée. J'ai repris à cet effet tous les types d'images possibles, anciens et modernes, classiques ou surréalistes. L'image est par excellence l'instrument du lyrisme et aussi de la poésie épique.

MICHEL APEL-MULLER. — Parmi les multiples questions que pose un tel poème, il en est une à propos de laquelle il est permis de rêver. *L'opéra de l'espace* restera-t-il comme une œuvre unique en son genre ? Constitue-t-il une voie nouvelle ouverte à la littérature et plus particulièrement à la poésie ? S'agit-il d'une œuvre en marge ou du premier témoignage d'une littérature née des perspectives qu'offrent à l'homme les sciences de l'espace ?

CHARLES DOBZYNSKI. — La question est importante et me touche particulièrement. Mais bien entendu il m'est difficile d'y répondre. Je ne suis pas un devin. D'autres poètes s'inspireront-ils de la conquête de l'espace ? C'est probable. En tout cas ils ressentiront et exprimeront tout autrement ce thème où se confondent pour moi l'angoisse et l'émerveillement devant l'avenir, devant l'immensité du domaine qui reste à explorer avant que l'homme puisse se comprendre totalement lui-même et comprendre l'univers. Les nouvelles conquêtes de la science offrent au poète un domaine encore en friche, et ses conquêtes feront partie de plus en plus de la réalité quotidienne. Comment rendre compte du monde où nous vivons sans s'y intéresser de quelque façon ? Comment être moderne, pour un poète, sans saisir le contenu de notre époque qui voit à la fois l'homme se libérer de ses entraves sociales et de ses entraves planétaires ? J'ai toujours présent à l'esprit le fameux vers d'Apollinaire : « Crains qu'un jour un train ne t'émeuve plus. » C'est pour moi l'élément essentiel d'un art poétique que je me suis efforcé de mettre en pratique dans toute mon œuvre et particulièrement dans *L'opéra de l'espace*. Le poète doit être sensible à tout ce qui naît, à tout ce qui modifie la réalité, le mode de vie, à tout ce qui permet de transformer le monde et de transformer l'homme. La science astronautique nous offre à cet égard un champ immense de méditations et d'émotions. Il est souhaitable que d'autres poètes s'inspirent de ces nouvelles possibilités. C'est également un moyen de renouveler le langage poétique.

MICHEL APEL-MULLER. — La question est légitime, dans la mesure où la découverte des mondes va révéler aux hommes des

seront-ils amenés à reconsidérer avec des yeux tout neufs le domaine qui leur est propre, la terre, Il est significatif de constater que la réaction des premiers cosmonautes à leur retour est identique : « Que la terre est belle ! » On est alors en droit de penser que la conquête de l'espace aura pour conséquence un renouveau du sentiment de la nature, comparable en importance au courant romantique. C'est toute une sensibilité, non plus à l'échelle d'une nation, mais d'une planète, qui peut ainsi apparaître...

CHARLES DOBZYNSKI. — Je crois que c'est en effet une nécessité pour nous que de reprendre conscience de l'importance de la réalité terrestre, de la nature, indissociable de l'homme. Pour un écrivain, pour un poète, c'est un objectif fondamental que de réévaluer, d'exprimer la signification profonde du monde et donc de la nature. J'y ai toujours été sensible, pour ma part, on a même dit de moi que j'étais un poète de la nature. En tous cas, je ne suis pas un poète « naturaliste » comme on est un peintre de natures mortes.

Il ne s'agit pas de concevoir la nature au sens où l'entendait Rousseau, ni au sens romantique. Le refuge dans la poésie de la nature peut être également une fuite devant la réalité, une forme de « tour d'ivoire ». Mais il est vrai que dans le monde mécanisé, industrialisé d'aujourd'hui, on a tendance à oublier ou à mépriser la nature. Il est donc indispensable non point simplement de chanter la nature sous une forme élégiaque ou lyrique, mais de lui donner sa place réelle dans la transformation du monde dont nous sommes les témoins. La nature est à la fois l'amie et l'ennemie, le berceau de tous les rêves humains et de l'inconnu, de l'inexpliqué. Nous l'aimons et nous devons la vaincre. Pour moi, la méditation sur l'espace a été le point de départ d'une méditation sur la terre, sur la nature, sur la liaison profonde, tellurique, entre l'homme et son milieu, entre l'homme et son temps.

Si mon livre est une épopée cosmique, c'est aussi et surtout une chronique intérieure. C'est la chronique d'un rêve à l'échelle humaine et non point seulement à l'échelle de l'infini. Les cosmonautes partent et reviennent sur la terre, s'émerveillent de retrouver le sol natal. Mais l'homme quand il rêve, quand il est plongé dans l'angoisse, est lui aussi une sorte de cosmonaute qui quitte la réalité, puis y revient. Je crois avoir parcouru un chemin analogue, dans l'imaginaire, à celui d'un cosmonaute, dans l'espace. En l'occurrence, ce qui a joué pour moi le rôle de la terre vers laquelle on revient, c'est le souvenir, la mémoire, et particulièrement le souvenir de l'enfance, qui est un peu comme une planète détruite sur laquelle on découvre des vestiges de sensations et de 131

« L'Opéra de l'espace » faits qui tendent à devenir de moins en moins compréhensibles. Je suis donc parti vers l'avenir en rêvant, mais en me référant constamment à mon propre passé, à ma vie intérieure, à tout ce terreau accumulé par la poésie depuis mon enfance.

MICHEL APEL-MULER. — Attendons-nous à une méditation nouvelle de l'homme sur les objets qui l'entourent, une méditation qui ne sera pas ressentie comme le fruit d'un divorce entre la conscience et le monde extérieur, telle qu'on la rencontre dans certaines œuvres du roman contemporain, mais comme la jouissance profonde, dépourvue d'angoisse, d'un monde où il fait bon vivre, une ivresse où l'homme, maître et possesseur de la nature, se sentira, ici-bas, parfaitement chez lui...

CHARLES DOBZYNSKI. — Il y a en effet, chez moi, une tentative d'appréhension d'un monde en apparence étranger, le monde du cosmos, le monde d'une géologie et d'une physique que nous ne connaissons encore que très partiellement. Ici le poète joue le rôle d'un observateur aveugle, si l'on peut dire, d'un observateur qui cherche à s'appropriier et à exprimer le réel par d'autres sens que celui de la vue, par l'imagination, par l'hypothèse poétique. Il est possible qu'une telle démarche s'apparente à celle de l'exorcisme des sociétés primitives. Objectiver l'inconnu c'est l'humaniser, atténuer sa puissance panique, rendre familières des formes, des situations et des événements fantastiques, n'est-ce pas faire confiance à l'homme dans sa lutte pour déchiffrer les énigmes de la nature ? Je crois que c'est aussi l'un des buts de la poésie que de s'appropriier par l'image et la synthèse du langage ce mystère des objets, mystère que l'on trouve bien sûr aussi bien sur terre que dans l'espace, et c'est pourquoi mon poème est peut-être celui de la « naturalisation » humaine d'une nature inhumaine parce qu'elle nous est encore inconnue.

«Le Chant du Monde», chant pour tous

Pour la plus grande joie et pour l'honneur de ses amis, Jean Lurçat vient d'être élu membre de l'Institut de France par un vote qui en dit long sur le caractère de sa renommée, puisqu'il a obtenu la quasi-unanimité des suffrages. C'est un fait sans précédent, et celui sur lequel je me sens le plus enclin à insister. Car je réfléchis à ce que représente cette œuvre dans le moment que nous vivons, à ce qu'elle dit, à ce qu'elle exalte... et rien ne me paraît plus démonstratif que cette adhésion unanime qu'elle suscite dans le monde, comme la reconnaissance, certes, d'un immense talent, d'une maîtrise incontestée, de services rendus à l'art par la rénovation de la tapisserie, mais aussi, de la vérité et de la puissance des idées qu'elle exprime, du caractère universel de ces idées. Être reconnu par tous, c'est là le plus haut degré que puisse atteindre un artiste et, s'il est communiste, la plus haute justification de son option.

C'est à quoi je pensais en visitant l'exposition du *Chant du Monde* au Musée des Arts décoratifs, cette extraordinaire fresque de laine qui, du champignon d'Hiroshima, vous mène en dix tableaux à la plus vibrante exaltation de l'homme et de la vie. Et ce titre même de *Chant du Monde* (qui s'est substitué au titre initial *La joie de vivre*) nous dit l'ambition de Lurçat, de chanter pour tous les hommes, pour tous les peuples, et de leur donner la voix que seuls peuvent donner la fermeté et l'élan d'une conscience marxiste du monde. Et c'est finalement de cette œuvre que je voudrais parler, car j'y vois pour ma part un événement capital de la vie artistique de notre époque, et qui mérite peut-être plus qu'il n'en a été dit.

Au cours de la présentation son-et-lumière qui en est faite au Musée des Arts décoratifs, Lurçat prononce un commentaire qui est par lui-même un magnifique poème de notre temps. Il nous dit en commençant : « Cette œuvre a débuté il y a sept années, en 1957, environ. Je dois prévoir quelques années encore avant de faire tisser en bas de la dernière tenture, en bas du dernier chant, le mot Fin ».

Ce mot Fin sera-t-il écrit un jour ? Lurçat prendra-t-il sur lui de clore le chant ? Dépendra-t-il de lui que se referme sa vision ?

Nous sommes ici devant une œuvre qui présente cette caractéristique nouvelle d'être le chant de la vie contemporaine elle-même, d'être l'interprétation épique de l'époque que nous vivons, au fur et à mesure que s'en dessine le contour, que s'en dégage l'âme, que se définit sa force essentielle. Un chant, à mon avis, qui n'aura pas de fin. Un chant sans exemple ni précédent : un artiste s'est fait la voix de son époque, il a fait de son œuvre la substance des grandes émotions, terreurs et espoirs, doutes et certitudes, qui étreignent à la fois tous les peuples ; il leur a donné cette forme poétique et plastique qui, en même temps qu'elle les exprime, les révèle à elles-mêmes et les fait rebondir plus loin — c'est-à-dire : se fait le courant de l'histoire vivante, le chant de l'avenir.

Si cela me paraît nouveau, c'est que jamais, me semble-t-il, un artiste ne s'est ainsi attaché à *une œuvre continue*, enracinée au présent et le suivant dans tout son mouvement, exprimant d'un seul coup sa propre réalité d'homme, sa totalité vécue et ressentie, le cheminement de sa propre conscience, dans ce que ressentent les masses humaines, dans l'idée essentielle qui en émane et dans le développement progressif de cette idée.

Ce cheminement dont parlait Eluard, de l'horizon d'un seul à l'horizon de tous, il semble que Lurçat l'ait accompli et l'accomplisse naturellement. Et son œuvre est l'actualité même, elle est tissée du temps comme elle est tissée de laine.

A cela tient aussi le ton, ce lyrisme qu'on pouvait croire perdu, et qui est capable de reprendre et de ranimer les symboles, de jouer d'images et de métaphores, de rénover tous les mythes, et la chouette de Pallas, et « le Zodiaque trompeur », et les danses macabres du répertoire chrétien... L'idée maîtresse, l'idée nouvelle, l'idée qui renverse totalement tous les mythes, ou plutôt les prolonge dans la vision ouverte par le vingtième siècle, à savoir que « l'homme est devenu le maître de la création. Oui, le maître de la création puisqu'il est en son pouvoir de la détruire et de l'infecter ». Cette idée qui désormais, supplantant tous les mythes et toutes les religions, devenue l'expression de la réalité humaine, présidera pour toujours à toutes les grandes créations, cette idée qui ne fait que naître, Lurçat déjà la dégage de sa gangue de contradictions, pour en faire la substance d'une œuvre qui comptera pour l'éternité comme le premier chant de l'homme nouveau. Œuvre du vingtième siècle, œuvre des temps nouveaux ; poème inachevé et à jamais inachevé, parce que rien

134 ne peut se refermer sur lui, parce qu'il ouvre ! Et l'homme de

demain chantera, ni mieux ni plus mal peut-être que celui d'hier, mais à un autre niveau, sur une branche plus élevée.

On a si souvent parlé de Lurçat comme rénovateur de la tapisserie que je n'ose revenir sur ce thème. Et cependant, plus j'y réfléchis, plus je me convainc qu'il y avait à l'origine, dans cette démarche, comme déjà le pressentiment du chant à venir, le bouillonnement du chant du monde en puissance. Et toutes les expériences du passé m'apparaissent comme des exigences prénatales de ce grand poème du cosmos.

Je passe sur l'enrichissement continu des moyens plastiques, sur la maîtrise des ressources spécifiques du tissage, mais je songe à ces variations infinies sur le bestiaire, sur la flore, sur les astres, à cette incorporation permanente de la nature vivante à l'univers sidéral, de la réalité au rêve et du rêve à la réalité; coqs de feuillages, végétations métalliques, soleils enfermés, étoiles de gemmes, vision parfois fantastique d'une unité cosmique qui, chez d'autres, ne serait qu'une confusion illusoire, mais qui prend ici, par la vérité de l'idée, la force et l'évidence d'une réalité.

J'ai visité l'exposition avec un groupe de jeunes gens. Je n'imaginai pas l'écho que cette œuvre éveille dans des consciences de vingt ans. J'ai mesuré là toute sa valeur de modernisme, toute sa vérité d'époque. Y a-t-il d'autre réalité en art que ce qui devient conscience réelle, ce qui se fait réalité de la vie et de la conscience des hommes ? Si *Le Chant du Monde* peut être repris en chœur, c'est sa vérité. C'est la vérité de toutes les grandes œuvres, et dans celle-ci peut-être commence à naître cet unisson des grandes époques, dont les créateurs ont la nostalgie.

J E A N M I L H A U



REGARDS SUR LE ROCAMBOLESQUE

C'était trop facile. Depuis plusieurs mois, une actualité cinématographique clairsemée sélectionnait une série de thèmes fort bien venus dans les débats en cours sur l'esthétique marxiste, puisqu'ils composaient des variations particulièrement significatives du réalisme : vision historique du *Guépard*, pathologique du *Feu follet*, incendiaire du burlesque, en action de *Main basse*.

D'abord *Le Mépris*, contre toute attente, venait alimenter, en termes différents, peut-être plus marqués, les divergences qui s'étaient manifestées du côté de *Muriel* et de *Germinal*. Nous avons tenté sommairement d'expliquer ces contradictions¹ et de justifier un refus fondé, pour utiliser la formule de Thomas Mann reprise par André Gisselbrecht, sur l'insuffisance ou la falsification d'un art à tu et à toi avec l'humain.

Pour *Le Mépris*, sans vouloir s'y étendre, la question ne semblait même pas devoir se poser. L'annexion réaliste, légitimée par l'éclatement de *A bout de souffle*, par l'amour dans *Vivre sa vie*, ne trouve plus ici aucun support solide. Si l'œuvre est cohérente, c'est au niveau des éléments

constitutifs de la plus extrême confusion. Si son étude peut apporter quelque lumière, ce n'est pas sur l'œuvre elle-même et ce qui peut y transparaître du réel de notre temps, mais, comme pour le peintre informel, sur ce qui s'est passé en Godard tandis qu'il jetait sur la toile de l'écran les couleurs de Coutard, un grand bruit de musique et des bustes tournoyants de dieux grecs. Ainsi *Le Mépris* est-il d'abord un film sur le masochisme de Godard qui voulait écrire à sa femme une lettre d'amour de 500 millions (d'anciens francs), mais nous écrit une lettre *contre l'amour*. A l'inverse d'Antonioni,

1. Voir no 132, et la poursuite de cette tentative in *Miroir du Cinéma* no 9, avec la critique du *Mépris*.

il cristallise de façon dramatique et artificielle le processus de détérioration du couple. Il est vrai que les plus profondes incompréhensions, la plus lourde incommunicabilité se cristallisent autour des incidents les plus banaux. Antonioni, tourné vers l'intérieur, comme la dramatisation prétexte. Dans le même souci de transcendance du réel et du psychologique, Godard au contraire accentue le prétexte jusqu'à l'absurde², puis gonfle les effets et les orchestre dans le dessein de tragédifier par une confrontation entre le *destin* individuel et la *permanence* des paysages tyrrhéniens. Mais le masochisme, en matière de tragique, donne le pompier.

La même attitude se traduit dans l'hommage à Fritz Lang, au nième degré : nul ne saurait douter de l'amour de Godard pour le cinématographe en général et Fritz Lang en particulier. Or il a choisi Lang pour figurer le metteur en scène tournant dans l'écoeurement une dérisoire *Odyssee*, alors que nous savons que Godard pense que si Lang tournait l'*Odyssee*, il nous donnerait un chef-d'œuvre... de moraliste.

Enfin B. B., ou le masochisme en forme de concession : Godard voulait la montrer habillée jusqu'aux yeux, et Piccoli constamment nue. Mais les financiers étaient là pour veiller au grain de la peau de B.B. Son derrière n'est plus recouvert que d'une série noire. Hélas, Godard, alors, se réfugie dans la beauté, réduit ce corps, ce mythe vrai, superbe, agressif, aux dimensions d'un visage de Joconde ou d'un alexandrin. Il réussit à plus éteindre Bardot en la déshabillant qu'en l'habillant. C'est une profanation, la distanciation poussée jusqu'à l'extinction du réel.

★

Une actualité récente et générale converge vers le rocambo-

lesque, qui constitue l'un des domaines les plus inconfortables pour une critique réaliste définie comme une étude de l'œuvre d'art dans sa totalité, c'est-à-dire aussi bien du style que du contenu d'idées, (étant acquis, mais bon à répéter, que le style est conditionné par l'idée, donc inséparablement lié, intégré au contenu) par rapport à la réalité historique où elle se situe et qu'elle exprime inévitablement d'une certaine manière. Une grande œuvre ne ressort pas seulement de cette panacée que serait l'art universel, musée où survivent les œuvres par opposition au cimetière où les autres sont enterrées, elle reflète nécessairement une attitude, sinon une position par rapport à la réalité du temps et du lieu.

Dans les ouvrages que l'on peut qualifier de rocambolesques, et dont les aspects sont multiples, ce rapport tend incontestablement à disparaître dans la mesure même où le spectacle réussit son ambition de « pur » divertissement. Il ne s'exonère pas seulement de toute restitution du réel, il élève cet affranchissement à la hauteur d'une fonction, tourne le dos au vrai, au vraisemblable pour libérer le spectateur des liens du monde et de sa condition. Il coule dans des moules traditionnels — farce, ballade, chronique, vaudeville, aventures, policier, western — des rapports de magie et de fascination. Jeux d'esprit, jeux des formes, irresponsabilité.

Il est aisé de se débarrasser de ce domaine inconfortable en le qualifiant de mineur au sein de l'art universel. Dès lors la voie est libre. La critique s'en détourne ou se borne à rendre compte de son plaisir, sous les plus expresses réserves de mystification.

L'insuffisance de cette démarche, qui est une constante pour les 80 % de la production ciné-

2. On nous dit : pour le cheminement psychologique, voir le roman de Moravia, c'est du solide, il est du métier!

matographique — cette tranche absolument majoritaire qu'il ne faut jamais oublier alors justement que personne n'en parle jamais parce qu'elle n'a d'autre existence que celle des tubes d'aluminium, pourtant elle existe — est particulièrement mise en lumière lorsque, dans la tranche des 20 %, apparaissent en quelques semaines un *si grand nombre* d'ouvrages de qualité : quatre comédies américaines et un film de gangsters (le fameux *Johnny Cool*), une chronique anglaise *Tom Jones*, et trois films français dont *Les parapluies de Cherbourg*.

Lorsque l'on dit pourtant que la réalité dépasse la fiction, c'est à cette fiction rocambolesque que l'on se réfère. Dès lors est renoué le lien entre ce fictif et le réel. Si la réalité est propre à la dépasser en invraisemblance, c'est que toute fiction échoue à s'affranchir totalement du réel, en rend compte de quelque manière, nous en renvoie une certaine image.

★

Cette exploration est aisée avec l'Amérique. Le spectacle hollywoodien, par la perfection de ses rouages qui survit aux crises et aux mutations profondes du demi-siècle, est le plus fascinant qui soit. Mais aussi, pour celui qui l'a beaucoup pratiqué — beaucoup plus que les études sociologiques — et a noué avec cette mythologie des rapports extrêmement complexes d'envoûtement et de lucidité, une mine de renseignements et d'enseignements sur toute une civilisation.

La moisson requiert l'exotisme, et sera donc mince avec *Charade* de Stanley Donen situé à Paris et *La Panthère rose* de Blake Edwards qui se passe à Cortina d'Ampezzo. *Charade* est une variation hitchcockienne, avec citations à l'appui, une manière exquise et souriante d'accumuler et d'accommoder les cadavres

autour d'un magot volé au gouvernement américain, lors de la libération de la France, par trois agents du F.B.I.³

Au sein du plus gros diamant du monde, il y a comme un défaut en forme de *Panthère rose*, de Blake Edwards⁴. Le diamant est le butin d'une princesse très orientale chassée par son peuple qui le revendique. Autour de la princesse oisive, hautaine et vierge, de son caniche et de son diamant, s'édifie, dans un haut lieu du loisir européen, un bric-à-brac et un tohu-bohu hautement édifiants sur l'existence des privilégiés de ce monde, souverains déchus, voleurs internationaux, snobs imbéciles, policiers congénitalement idem, épouse du policier non seulement infidèle, mais complice des voleurs. Dirait-on que, en présence d'un artifice constamment proclamé et d'une invraisemblance entendue comme loi, la peinture de mœurs perd toute portée en ce qu'elle peut avoir de significatif ? Rien n'est moins sûr, car, tout au contraire, en vertu de la loi des contrastes, le trait réaliste ne se noie pas dans un contexte convenu, mais en émerge plus fortement et touche plus juste. Le rocambolesque s'élève alors au burlesque.

Beaucoup plus significatives, encore que mineures, sont les deux autres comédies américaines, d'Amérique cette fois. Là-bas, jadis, on marivaudait autour de l'amour. Aujourd'hui autour du sexe. Le progrès est peu sensible au fond, mais il l'est très nettement sur le plan du folklore.

La comédie de David Swift, *Oui ou non avant le mariage*, concentre de façon saisissante deux réactions extrêmes de l'Amérique empêtrée dans son puritanisme. Et les positions sont beaucoup

3. On peut donc y voir la *démystification* de Lemmy Caution.

4. Diamant sur canapé (1961); *Allo Brigade spéciale* (1962). Défini dans le *snécial américain* des Cahiers du Cinéma comme le peintre de « l'inadaptation de l'américain moyen dans sa propre civilisation et de son impuissance à obtenir ce bonheur qu'elle lui promet ». La définition est pratiquement valable pour toute la production américaine.

trop marquées pour dériver cette fois réellement du folklore entendu comme un constat authentique et inconscient : elles sont déliées, autant dire satiriques. D'un côté un jeune couple d'étudiants fiancés. La fille impose au garçon l'expérience d'une vie pré-nuptiale, c'est-à-dire conjugale sans attouchement, afin d'étudier, sous réserve de la question physique, leur comptabilité d'humeurs. On voit les immenses possibilités d'exploitation d'une situation aussi inextricablement fautive, mais non truquée. De l'autre, le propriétaire du studio loué par le jeune couple qui, sous les traits d'un Jack Lemmon un peu trop grimaçant, nous donne l'une des plus fantastiques images de l'obsession sexuelle : celle d'un quadragénaire oisif, bourgeois, organisé, faussement noceur (aux yeux de sa femme de ménage et de son jardinier), machiavélique, voyeur, minable, cultivant un troupeau de locataires femelles, traduisant ses chimères de séducteur dans les aménagements matériels de son petit intérieur.

Un dimanche à New York, plus nuancé, moins grinçant, n'en figura pas moins une valse tout aussi syncopée autour d'un puceage. Une coïncidence nous permet à son propos une très opportune analyse non formaliste des formes. La pièce de Norman Krasna fut à Paris l'un des grands succès de la saison dernière. Le public qui s'y pressait en retirait l'opinion unanime d'une pièce boulevardière, anodine, insignifiante, sauvée par l'excellence de sa mise en scène et de son interprétation (Jean-Claude Brialy, Marie-José Nat, Bernard Wouringer, Claude Ribrolles). Nous voyons maintenant le film tiré de la pièce par un réalisateur de télévision, Peter Tewsbury, avec hormis Jane Fonda, des comédiens de second plan, Rod Taylor et Cliff Robertson. Nous entendons un texte

beaucoup moins brillant que dans la version française qui avait été aiguisée par les adaptateurs Barillet et Gredy. Or :

1°) Nous découvrons une pièce, et nullement parce qu'elle sort dans la rue, prend l'autobus, nous promène un peu dans New York, un dimanche de printemps. Parce que, située dans son cadre, elle trouve sa dimension, une vraie respiration, des personnages et non plus des pantins. Jane Fonda vient retrouver son frère, pilote de ligne à New York. Ses fiançailles avec le meilleur parti d'Atlanta sont rompues parce qu'elle a refusé de s'offrir à lui. Son frère lui affirme qu'elle a raison de se réserver pour le mariage. Comme elle est peu convaincue, il lui jure qu'il fait de même. Elle découvre qu'il ment. Elle s'offre alors à un journaliste rencontré dans l'autobus, dans l'intention de se débarrasser d'une encombrante virginité et, comme dirait Miller, de libérer le trollet ovarien. Mais, mis au courant *in extremis* de la situation, le journaliste se refuse catégoriquement à réaliser l'opération. Survient alors le fiancé et s'enclenche une mécanique — qui encombrerait toute la pièce tandis qu'à l'écran, assouplie, aérée, secondaire elle n'est même pas dénuée d'agrément — aux termes de laquelle Jane abandonne un fiancé musclé pour le héros qui refusa de la déflorer.

2°) Nous découvrons en même temps que la mise en scène et l'interprétation qui avaient paru jusqu'alors seules susceptibles d'expliquer, à défaut de justifier, le succès de la pièce, se réduisent à une machinerie de pacotille truquée jusqu'à l'os. Voici donc évoqué le problème de l'acteur pour souligner seulement l'apparente supériorité des Américains dans ce domaine, avec la nécessité de poser franchement la question, de se demander pourquoi, de tenter d'y répondre. Car ce n'est pas seulement une longue liste de noms traîneurs de

légende auxquels correspondent presque toujours la présence et la qualité du comédien. A côté de Brialy, un Rod Taylor peu connu, balourd, aussi peu fascinant que possible, anime un personnage vivant, humain, épidermique au lieu d'une marionnette à effets. Quant à Jane Fonda, mieux vaut éluder toute comparaison. Un nouveau monstre semble bien en train de se constituer, avec déjà cette constante du défi, tempéré, ou compliqué, par le sourire moqueur qu'on adresse à soi-même pour se faire pardonner sa splendeur par les autres et les rendre complices.

Johnnie Cool est un thriller, ou film de gangster, ou film noir, auquel le public s'est rué parce qu'il y retrouvait la fameuse « série B » compromise depuis des années. C'est-à-dire un produit presque standard, par où Hollywood, à l'intérieur d'une technique huilée (différente selon les compagnies productrices : les amateurs se font fort de reconnaître la marque R.K.O., Metro, Universal au bout de quelques plans) par le moyen de structures fixes, au-delà de poncifs déterminés, donne véritablement l'Amérique en spectacle, avec sa naïvité, son sens épique, son dynamisme, le cycle infernal de ses contradictions, comme l'appel érotique, beaucoup plus pressant que le nu, lancé par une certaine façon d'être très habillé.

On a dit souvent que le gangster est un héros objectif à défaut d'être positif. Produit de la civilisation, il en est l'expression limitée. Il ne se révolte pas, ne se lève pas contre elle. Guidé par les mêmes fins libérales de profit et de domination, il s'affranchit seulement de toute aliénation d'ordre moral. Il exploite toutes les virtualités économiques, crée des besoins, les satisfait, utilise tous les moyens, en invente, s'organise, se structure, absorbe ou fonde des syndicats, des sociétés anonymes y compris pour assas-

sinats. Le racket est l'avant-garde du capitalisme. Dans la fiction, la société l'emporte. Dans la réalité elle demeure avec cette énorme prolifération de cellules sociales accrochées à sa gorge.

Tel est exactement le thème de *Johnnie Cool* dans une perspective qui, de ce point de vue réaliste, a rarement été atteinte. Johnny Colini, exilé en Italie, délègue pour exterminer ses lieutenants qui se sont approprié son empire, un bandit sicilien préalablement métamorphosé (Pygmalion) en tueur dernier cri. Johnny entreprend une campagne d'exécutions essoufflantes où, figurant une armée de tueurs, il fait mine d'être partout à la fois, et où la mise en scène de William Asher — autre homme de télévision — dissimule, par son austérité, sa rigueur, son rythme et ses ellipses, une certaine esbrouffe intellectuelle qui s'attache aux crimes eux-mêmes, empreints d'une complication inutile et, par conséquent, de fioritures gratuites de la violence. Finalement, Johnny, trahi par une femme, est livré à la Mafia, empaqueté, torturé. Fin. Telle est cette complainte du pauvre tueur sicilien, bandit d'honneur dans son île (voir Salvatore Giuliano), enrôlé de force pour exécuter la vengeance d'un autre et qui, parce qu'il fait trop bien : les choses, et s'arme d'une violence excessive, à contre-courant (voilà peut-être la justification de ces paroxysmes, mais non pas de leur complication), au lieu de faire son trou, de prendre une place bien chaude au sein de la société du crime, sera écrasé par son rouleau compresseur.

Paradoxe suprême, que nous livrons sans commentaires : ce film à la gloire de la Mafia a été produit par Peter Lawford, beau-frère du Président assassiné, ami intime de Frank Sinatra qui pos-

3. C'est aussi l'interprétation réaliste de Tartuffe qui utilise pour sa propre satisfaction un ordre de principes moraux auquel il n'est pas aliéné. C'est pourquoi il est sacrifié par le fait du prince aux dépens d'Orgon dont il était juridiquement vainqueur.

sédait de gros intérêts à Las Vegas et a été récemment victime d'un kidnapping...

★

Avec le rocambolesque anglais ou français, donc issu de civilisations aux racines plus anciennes, les notations réalistes reculent, et c'est d'ailleurs vrai de l'ensemble de la production cinématographique. Tandis qu'en Italie, où il en est de même pour la tranche courante⁶, la production de qualité est la plus fortement en prise sur le réel.

Tom Jones est une chronique picaresque dont l'éclat est d'autant plus goûté qu'il est plus rare dans un ouvrage anglais. John Osborne, auteur, et Tony Richardson, réalisateur, ont, d'après ceux qui connaissent le roman de Fielding, tiré la chronique de Rousseau vers Voltaire et barré les intentions moralisatrices et familiales. De fait, à travers une cascade d'aventures spécifiquement rocambolesques dont l'excès même, comme dans *Charade* ou la *Panthère rose*, autorise le recul du spectateur et lui rend sa liberté d'appréciation, *Tom Jones* nous propose une verte peinture de la société anglaise du XVII^e siècle, où Hugh Griffith campe une truculente figure de gentleman-farmer de l'époque. Et la meilleure séquence du film, le dîner de Tom et de Mrs Waters constitue, avec cette façon iroubliable de manger une huître, la plus authentique explosion d'érotisme dans le cinéma anglais.

Judex est une variation très esthétique de Georges Franju sur le feuilleton de Feuillade adapté dans un esprit fidèle au sérial et tourné dans un style trop précocupé de poésie pour ne pas ris-

quer de la voir s'échapper. Le renouveau peut être cherché dans l'attitude de Franju à l'égard de son justicier. Il n'est pas sûr que les justiciers moraux, les « super flics », comme dit P.-L. Thirard (*Cinéma 64*, mars) soient tellement dépassés. Qu'est-ce donc un détective privé ? Quoi qu'il en soit, Franju, racontant l'histoire de Judex, prend ses distances avec son justicier, le désosse et le désincarne : il n'est pas un héros, car fort inefficace, il n'est pas un caractère, juste une haute silhouette et d'amples mouvements. S'il triomphe d'un très vivant et très inventif esprit du mal, Francine Bergé en collant noir, c'est parce que c'est la règle du genre, beaucoup plus que la loi du destin ou de la justice.

Belmondo non plus n'est pas un héros, mais un deuxième classe à Besançon, et il faut voir comme il porte l'uniforme et dévore son sandwich. Et comme le producteur avait des capitaux gelés au Brésil, il est parti avec quelques copains devenir l'*Homme de Rio*, le temps d'une permission. L'occasion fait le héros et le film, avec une équipe, une trépidation, un itinéraire qui n'est pas seulement touristique, sans toutefois nous apporter des documents exhaustifs sur la poussière rouge de Brasilia et les cabanes des faubourgs et des ports. Mais il est étrange de penser que, à défaut d'une vérité ou seulement d'une véritable perspective humaniste, le spectacle cinématographique, un plaisir de la découverte, un certain souffle de vie passent par l'invraisemblable *Homme de Rio*, et non par l'épopée carnavalesque et frelatée de *Orfeo Negro* ou le dérisoire *Rat d'Amérique* gâché par Albicoco du livre épique de Lanzmann.

Enfin *Les parapluies*, qu'il pourrait paraître arbitraire de classer dans cette rubrique rocambolesque, puisqu'il s'agit d'un mélodrame des plus simples, des plus

6. Films italiens sortis à Paris du 3 janvier au 11 février : Les derniers jours d'Herculanum, Défi à Gibraltar, Le fils de Spartacus, Légions impériales, C'est parti mon Kiki, La fille qui en savait trop, Sexy, Les cavaliers de la terreur. Plus : Le plus beau monument, de Luciano Emmer, et La Voglia Matta (elle est terrible), de Luciano Salce, qui est un film extrêmement prenant sur la jeunesse.

vivables, des plus quotidiens. Mais c'est ici la forme qui donne à l'œuvre sa dimension en même temps que cette qualité sensible qui est la marque de Jacques Demy. *Lola* était rocambolesque par la fabulation, et la mise en scène secrète de Demy savait nous rapprocher de la fable, nous toucher, nous retenir, nous diriger dans le dédale des prolongements extrêmement complexes de son récit. Ici la démarche est inverse. En présence d'une histoire insignifiante, Demy recule, invente une forme nouvelle de récitatif chanté, c'est-à-dire dénonce l'artifice, élude le piège, démystifie le mélodrame. Cette intention n'est pas douteuse puisque Demy n'a pas recouru au système classique de la comédie musicale qui inclut dans l'action des « numéros » de musique, de chants et de danse constituant des manifestations esthétiques en soi et des modalités particulières de fascination (*Le pirate*, de Minelli, repris récemment à la Pagode, en est un merveilleux exemple). Il procède d'un parti pris irréaliste consistant à faire chanter constamment au lieu de parler de la vie. Après quoi sa mise en scène s'attache à nous rapprocher de l'ensemble artificiel et rigoureux ainsi élaboré, à nous faire prendre pour vrai ce faux préétabli, à se démontrer à lui-même que la vie peut chanter s'il nous touche. Il nous touche. La vie ne chante pas. C'est de l'art.

Le conte de fées se renouvelle donc au niveau esthétique. Au palier de l'amour on pourrait chercher querelle à Demy. C'est l'envers de *Lola*, le conte de fées à l'envers. *Les parapluies* peuvent être taxés de film contre l'amour. Il s'y dissout dans le départ pour l'Algérie de l'amant maladroit qui fit à Geneviève un enfant le premier et le dernier soir dans la confrontation solitaire d'une tête légère, d'un ventre grossissant et d'une mère hostile à cet amour, dans le passage de Roland Cas-

sard revenu diamantaire des îles Matavera où il partait à la fin de *Lola*. Ces choses-là arrivent, ces choses-là sont vraies. Bien sûr. Et si, à la suite de ce premier échec, le couple Roland-Geneviève élevant l'enfant de Guy apparaît comme la prorogation de cet échec, il semble bien que Guy, après la grave crise subie à son retour d'Algérie (autre citation de *Lola*, le beuglant de Cherbourg) soit en passe de se sauver avec l'exquise Madeleine, leur petit garçon et leurs pompes à essence. C'est possible après tout, et le fait même que l'on réfléchisse sérieusement aux options de Demy ou aux prolongements réels et humains de personnages échappés à son histoire de quatre sous est la meilleure démonstration de sa réussite. Peu importe aussi que les appréciations puissent diverger sur la musique de Michel Legrand tandis qu'elles convergent à coup sûr pour les décors de Bernard Evein, les images de Jean Rabier ou l'interprétation. *Les parapluies de Cherbourg* sont le type d'œuvre d'art où tous les éléments consécutifs se fondent dans une conception d'ensemble, dans des rapports personnels entretenus avec le créateur avant qu'elle se détache de lui. Et cette cohérence est ici d'autant plus significative que les conditions de ce détachement furent plus laborieuses puisque *Les parapluies* ont été tournés sous le signe du chronomètre après l'enregistrement intégral de la bande son.

Il faut encore préciser, toutefois, pour éviter une confusion. Il serait faux de prétendre que *Les parapluies* se réduisent à un mélodrame transfiguré par la musique. Le processus créateur est en quelque sorte contraire. Le moule élaboré par Demy lui est apparu comme doublement nécessaire, d'une part pour enrichir une trame mince, d'autre part, ainsi qu'on l'a vu, pour en dénoncer l'artifice. Et le tout s'accomplit grâce à une mise en scène

ne qui *réalise* une série d'étapes et de promesses demeurées jusqu'alors à l'état de virtualités. Le résultat d'une telle décomposition aboutit à pouvoir, sans contradiction, tout en consacrant l'unité, la plénitude dans le charme et la beauté, discerner dans cet enrichissement formel d'un artifice

7. *Par rapport à La Baie des Anges, la progression est manifeste.*

avoué une certaine perte de substance par rapport à *Lola*. Ce qui revient à inscrire trop lourdement *contre* un auteur l'hypothèque de ses œuvres précédentes, les plus marquantes et les autres⁷, chacune à leur manière. Démarche coutumière autant que malsaine.

Jean-Marc Aucuy.

MIROIR DU CINÉMA

La revue unitaire *pour un spectateur agissant*
Ses numéros spéciaux :

- N° 1 *Le fascisme ne passera pas*
- N° 3 *Cinéma vérité - Cinéma mort-né*
- N° 5 *Vers l'unité*
- N° 6-7 *Cuba - Critobal - Gatti*

Va paraître : 8-9 *Miroir T.V.*

Esthétique et critique distanciées

Le numéro : 3 F

Abonnements : 4 numéros France 10 F — Etranger 12 F

Correspondance BP 95 à Aubervilliers (Seine).

Règlements à Patrice de Gunzburg : C.C.P. 171 22-93 PARIS

« LE TARTUFFE »

AVEC LE THEATRE DE LA CITE DE VILLEURBANNE

Le public nombreux et enthousiaste qui emplit la salle de l'Odéon pour *Le Tartuffe*, présenté par la troupe de Villeurbanne, rend inutile toute polémique, malgré la véritable cabale (encore !) qu'a suscitée le spectacle. Tout au plus rappellera-t-on ce qu'écrivait Molière dans la « préface » de 1669 : « Peut-on craindre que des choses si généralement détestées fassent quelque impression dans les esprits, que je les rende dangereuses en faisant monter sur le théâtre, qu'elles reçoivent quelque autorité

de la bouche d'un scélérat ? » Il semble bien, en effet, que *Le Tartuffe* continue de ne pas plaire, et que chaque représentation doive donner lieu à des attaques qui eussent fort réjoui Molière. Aussi bien ne reviendrons-nous pas sur les prétendus regrets de certains, évoquant tour à tour Jouvét ou Ledoux, et criant au sacrilège. On pourrait sans doute relire les critiques qui accueillirent les diverses créations, et y apprendre combien elles étaient déjà traîtresses. Avec Planchon, du reste, les choses étaient faciles : n'a-t-il pas coutume de massacrer sans remords « ros » classiques, et de confier les grands rôles de « notre » répertoire à des comédiens médiocres ? L'ennui, c'est qu'en l'occurrence, rien n'a été ajouté au texte, qu'on le dit fort honnêtement, et que les personnages principaux du *Tartuffe* sont joués par des comédiens excellents, de formation classique impeccable.

Il est un reproche, cependant, qu'on a adressé à cette mise en scène, et qui mérite d'être réfuté

sans rire; celui d'avoir fait du *Tartuffe* une pièce grave, alors qu'elle serait tragique. Ce reproche-là, qui pourrait valoir en plus d'un cas, ne me semble ici pas recevable, et si on est tenté de le relever, c'est moins pour défendre Planchon que pour réfuter une fausse interprétation de la pièce. Car *Le Tartuffe* est bel et bien une pièce grave. Il n'y aurait tragédie que si l'emprise exercée par Tartuffe sur Orgon et les siens résultait de quelque fatalité; en fait, elle n'est possible que dans un contexte historique — et c'est bien ce qui valut à Molière les tracasseries que l'on sait. Tartuffe — on l'apprend par l'exempt, au cinquième acte — a sévi ailleurs sous d'autres noms; de même le Tchitchikov des *Ames mortes* n'en était pas à son coup d'essai, et, parce qu'il apparaissait comme une possibilité permanente, découlant d'une certaine législation, le pouvoir tsariste s'émou. Ce qui est grave, en effet, dans *Le Tartuffe*, ce n'est pas qu'un faux dévot subjugué

un individu sans défense et terrorise une famille particulièrement malchanceuse; c'est qu'un escroc, à l'abri d'une idéologie tour à tour exaltée et combattue — selon que la raison d'Etat s'en accommode ou s'en trouve incommodée — puisse s'emparer de biens « temporels » acquis et hérités, et bouleverser une famille bourgeoise, c'est-à-dire, au temps de Molière, une parcelle de la classe ascendante.

On peut se demander, lisant l'introduction de Suzanne Rossat-Mignot au *Tartuffe*¹, et comprenant que la comédie s'en prendrait non à la religion, mais au danger social que représentaient d'une part les « casuistes » et d'autre part les tenants du jansénisme, s'il ne serait pas bon de montrer un *Tartuffe* historique, où seraient rappelées les circonstances et les vicissitudes d'une époque et d'un régime. Mais ce serait là, sans aucun doute un contresens. René Allio, dans la brochure-programme — si extraordinairement confuse d'autre part qu'elle a sans doute facilité la tâche aux détracteurs délibérés du spectacle — souligne avec beaucoup de raison que la scène « à l'italienne », pour laquelle fut écrite la pièce, est le cadre le plus favorable à sa représentation moderne. De même il est juste de conserver à ces cinq actes leur caractère intimiste, qui les apparente plus au drame bourgeois qu'au théâtre classique. Reste à savoir ce qu'il convenait de souligner dans ce drame. Planchon a choisi : il conte l'histoire, refusant les facilités habituelles du « numéro » et de la tirade, restituant leur importance à des épisodes généralement considérés comme secondaires ou artificiellement amenés. Ainsi nous fait-il croire à l'amour de Marianne et de Valère — amour non pas maudit, mais socialement normal, puisque Valère appartient visiblement à une classe supérieure — et nous montre-t-il, surtout, que le « prince » éclairé, qui a le mé-

rite d'avoir soutenu Molière, n'en est pas moins louche, et prêt, s'il le faut, à accepter délations et complots. La vertu d'Elmire, à l'Odéon, n'a pas plus d'importance que les biens d'Orgon, et celui-ci craint davantage, en fin de compte, les poursuites provoquées par la divulgation des papiers compromettants d'Argas, que la damnation éternelle.

Faire du *Tartuffe*, sans en rien retrancher, une satire « profane », où n'est pas seulement dénoncée la société des années 1660, voilà ce qui, sans doute, a gêné bon nombre d'esprits « libres » (beaucoup moins libres que ne l'est Cléante). Mais n'était-il pas possible de garder aussi ce qui, pour Molière, importait également, et prenait valeur d'explication ? Michel Auclair — son talent n'est pas en cause — dirigé par Planchon, crée un personnage veule, dangereux en tant que personne, et dont la piété ne peut être prise au sérieux que par un Orgon rendu fou. A aucun moment on ne saurait voir en lui ce « directeur » qui épouvante et rassure Orgon. Dès lors, sa scène de fausse humiliation, après le dialogue fameux avec Elmire, n'est que comique et abjecte; on devrait avoir peur, Orgon devrait voir là, dans son aberration, une raison supplémentaire de s'abandonner à une foi absurde. Elmire, face à ce séducteur inattendu, devrait éprouver plus que du dégoût : l'imposture qu'elle découvre est plus grave qu'une trahison d'« ami de la famille éventuel amant ». Quant à Orgon, il était bon de le montrer follement émerveillé, inquiet dans son euphorie; mais, une fois escamotée l'importance profonde du « directeur », Planchon se trouvait contraint d'imaginer un attachement équivoque d'Orgon pour le jeune Tartuffe. Interprétation qui, ainsi proposée, n'a d'ailleurs rien de sottement provocant — une réplique de la pièce peut même, à 145

1. « Les Classiques du peuple », Editions sociales.

la rigueur, la justifier en partie — mais qui, une fois de plus, désamorce le vrai Tartuffe. Jacques Debary, Orgon bouleversant, aveugle irréveillé ou sourire béat, inspirerait plus de « pitié », et de « terreur » (Planchon déclarait récemment son amour nouveau pour Aristote) si Tartuffe l'avait non point seulement charmé, mais effrayé. Ayant à faire travailler un trio aussi manifestement compréhensif et souple que Debary, Auclair et Anouk Ferjac (Elmire), Planchon aurait pu faire de cet excellent spectacle une représentation exemplaire du *Tartuffe*.

La réussite de l'ensemble est due, pour une part non négligeable, au très beau décor de René Allio, qui a su donner, progressivement, de la profondeur à un cadre « Lévitain d'époque ». L'idée de faire contraster ce confort bourgeois avec des tableaux d'inspiration religieuse était si bonne que l'on regrette d'autant plus le peu d'importance attaché à la religion par le metteur en scène.

Il est vrai que Molière ne dit point trop ce que pense Tartuffe — Gogol, lui, donnait à son Tchitchikov un passé, des rancunes, des rêves. Tout ce qu'on sait de Tartuffe, en somme, c'est qu'il convoite à la fois Elmire et la fortune, et s'est assuré, avec la casquette, le moyen de faire arrêter, en cas de besoin, son bienfaiteur. On peut d'ailleurs se demander si la célèbre réplique de *Don Juan*

(« l'hypocrisie est un vice à la mode... ») ne constituerait pas un « monologue intérieur » de Tartuffe. (*Don Juan* fut représenté alors que *Le Tartuffe* restait interdit). Une fois confondu et arrêté, il ne s'accuse ni se justifie, il s'étonne seulement, et en peu de mots. Ici, Planchon, qui s'est, pour l'ensemble, bien éloigné de ses anciennes audaces, a eu une trouvaille discrète, dont on ne saurait trop le féliciter : les sbires de l'exempt (habillés de façon un peu trop moderne !) le bâillonnent : peut-être aurait-il, comme certains accusés plus récents, pas mal de choses à dire, que le prince, si épris qu'il soit de justice, aime mieux laisser dans l'ombre...

Que l'on ne voie pas dans les quelques réserves qui précèdent, une manifestation d'intransigeance, d'attachement forcené au « tout ou rien ». Ce *Tartuffe*, tel qu'il est, reste le plus passionnant, et aussi le plus honnête spectacle que l'on ait vu cette saison. Et il marque sans doute une étape importante pour l'œuvre de Molière : jamais plus un metteur en scène sérieux n'osera présenter le « cagot » de caricature qui, dans une laide absence de décors, débitait ses répliques sans autre souci que d'être un « caractère », entre un Orgon stupide, une Elmire coquette et une soubrette impertinente nommée Dorine.

Jacqueline Autrussseau.

« LE MEILLEUR DES MONDES » OU LA PEUR DE L'AVENIR

« La science, qui ne recule devant rien, songe à créer pour l'avenir, en dehors des deux sexes, une catégorie intermédiaire de « neutres », une espèce uniquement ouvrière comme chez les abeilles. »

Anatole France, *L'Histoire Contemporaine*.

Le Meilleur des Mondes a été publié en 1932. Il a connu depuis un succès régulier, et une trentaine d'années après sa parution, on le publie en livre de poche. C'est le seul livre de Huxley qui connaisse chez nous une telle diffusion.

L'homme de « gauche » éprouve une sourde irritation à la lecture du *Meilleur des Mondes*. Cette société centralisée et totalitaire qui produit des bébés éprouvettes à la chaîne, est placée sous les auspices de Ford, Freud, Marx, Lénine et Trotsky. Dans une confusion voulue, Huxley couvre le socialisme et le capitalisme d'un seul nom : centralisation, et prétend condamner le premier au nom des défauts du second. L'alternative offerte par le Sauvage n'est pas plus satisfaisante. Puisque tout le monde est heureux, le Sauvage réclame le droit d'être malheureux. Puisque tout le monde est propre, le Sauvage réclame le droit d'être sale. *Le Meilleur des Mondes* est une utopie « sous cellophane ». « La Civilisation, c'est la Stérilisation ». L'autre monde, c'est celui des Indiens de la réserve mexicaine, qui vivent dans la crasse, se saoulent à la mescaline, forniquent anarchiquement. Le choix se limite à un monde inhumain, mais désodorisé, et un monde trop humain, qui sent mauvais.

Pourtant, pour une part, le succès du livre est largement mérité.

1. Publié aux Editions sociales, introduction et notes de Paul Meier.

Huxley a eu le génie de découvrir dans la société contemporaine les traits qui allaient se développer plus tard. Cette phobie de la saleté, par exemple, et des odeurs, qu'on retrouve dans le film de Tati, *Mon Oncle* et dans l'énorme publicité pour les produits ménagers. L'homme est un être qui sent, et dans une certaine mesure, l'odeur est humaine. Le savon ne désodorise pas seulement, il déshumanise lorsqu'il devient objet de culte. Les touristes qui visitaient l'Allemagne nazie vantaient la propreté des toilettes. Les enfants, héros de film, ont le nez crotté et les genoux sales, conditions essentielles pour avoir un cœur d'or. Dans *Nouvelles de nulle part*, l'utopie socialiste de William Morris¹, les hommes transpirent lorsqu'ils travaillent.

Grâce à son intuition, Huxley a ainsi « découvert » des inventions qui apparaissent seulement à 147

notre époque. Le cinéma sentant, par exemple : la filiale américaine de la Société Rhône-Poulenc finance un film que l'application d'un procédé inventé par Charles Weiss rendra odorant. Sa réalisation coûtera 420 millions. Deux millions de dollars sont investis en outre dans l'équipement de cinq salles (New York, Chicago, Philadelphie, Los Angeles et Detroit) aménagées pour projeter les odeurs. Le film qui s'intitule *Parfums de l'écran n° 1* sera projeté en exclusivité pendant un an à raison de trois séances par jour. Cela, c'est l'aspect science-fiction du livre. Comme tous les ouvrages qui spéculent sur les « possibles » du futur, il procure au lecteur une extraordinaire jouissance : celle de pouvoir juger et vérifier, le même plaisir à tout prendre que celui de lire les horoscopes concernant l'année écoulée. Le lecteur sait comment le monde a évolué depuis 1932, il peut confronter les prédictions de Huxley au monde réel.

L'accélération de l'histoire fait que les anticipations les plus audacieuses se confirment ou s'infirmement très rapidement. L'écrivain a beau reculer les dates, l'histoire va plus vite. Dans la *Nébuleuse d'Andromède*, Efremov avait d'abord fixé à l'an trois mille l'avènement de l'Ere du Grand Anneau (communication entre les planètes). Mais entre temps l'étude des progrès techniques lui a fait réduire cette durée de mille ans. Et comme les premiers spoutniks furent lancés avant la sortie du roman, Efremov a préféré supprimer tout ce qui est date. De même Huxley avait projeté son utopie à six cents ans dans l'avenir. « Aujourd'hui, il semble pratiquement possible que cette horreur puisse s'abattre sur nous dans le délai d'un siècle » (Préface au *Meilleur des Mondes*, 1946).

Ce qui prouve, s'il fallait encore le prouver, que l'imagination de l'écrivain d'anticipation n'est pas

infinie. Il ne peut prévoir que ce qui se réalise déjà. Son pouvoir de grossissement est sans doute plus fort que le nôtre, mais il ne peut pas grossir le vide. Huxley n'a rien inventé, il a su voir, et son œuvre vaut surtout en tant qu'elle concerne notre présent.

C'est pourquoi le *Meilleur des Mondes* est horrible : les traits les plus féroces, les plus grossis, nous les reconnaissons dans notre société. Qui plus est, chez Huxley, ils ne sont plus mouvants, mais fixes, statiques. Le *Meilleur des Mondes*, c'est la société capitaliste sans ses éléments moteurs : progrès technique (interdit) et lutte de classes (abolie). C'est la société capitaliste photographiée, agrandie, éternelle, une société capitaliste à deux dimensions.

Il y a cinq castes, les Alphas, les Betas, les Deltas, les Gammas, et tout en bas de l'échelle, les Epsilon. Chaque caste a ses subdivisions (Alpha plus, Beta moins, etc.). Les bébés éprouvettes sont conditionnés dès leur passage dans le tube à essai. Les futurs aviateurs reçoivent une plus grande quantité d'oxygène lorsque l'embryon, dans l'éprouvette-mère, a la « tête en bas ». Ils apprennent ainsi, avant même leur naissance (décantation) à associer cette position au bien-être. Les futurs mineurs associent joie de vivre et obscurité. Leur conditionnement les oblige, avant de commencer à vivre, à avoir choisi un métier. L'examen d'entrée en sixième se fait chez eux onze ans plus tôt que chez nous : « Des tunnels chauds alternaient avec des tunnels rafraîchis. La fraîcheur était alliée à d'autres désagréments sous forme de rayons X durs. Lorsqu'ils en arrivaient à être décantés les embryons avaient horreur du froid. Ils étaient prédestinés à émigrer dans les tropiques, à être mineurs, tisseurs de soie à l'acétate et ouvriers dans les aciéries. Plus tard, leur esprit serait

formé de façon à confirmer le jugement de leur corps. »

En somme, la division du travail poussée à l'extrême, la division du travail, où, selon le mot de Ruskin, ce n'est pas le travail qui est divisé, mais l'homme. Divisé au sens propre du mot, puisqu'à partir d'un seul œuf, on peut obtenir jusqu'à quatre-vingt seize jumeaux. A la limite, une usine peut être composée entièrement d'êtres identiques, à la pensée identique, ayant comme idéal le gentil petit boulot que dans leur tendre et chaste éprouvette, ils ont appris à aimer. C'est la production de masse des producteurs de masse. Ce sont des robots qui ont l'avantage sur les robots d'aimer leur condition. Les formules : « Tout le monde est heureux à présent », « Je suis content d'être un Beta », répétées toutes les nuits des centaines de fois aux enfants endormis en font des hommes qui non seulement sont obligés par leur conditionnement de faire un certain travail, mais en plus, aiment ce qu'ils sont obligés de faire.

C'est aussi la production de masse des consommateurs de masse. Tous les citoyens du *Meilleur des Mondes* ont appris à consommer. On jette les vêtements, on ne les raccommode pas. Les castes inférieures ne lisent pas, ont horreur des promenades solitaires dans la nature : celui qui lit et se promène ne consomme pas. On leur a appris à « consommer » du transport pour aller « consommer » des jeux compliqués. Ils ont été conditionnés très simplement, selon la théorie des réflexes conditionnés. Lorsque les bébés commencent à ramper, on les amène dans une pièce où sont disposés sur le sol des livres illustrés et des fleurs multicolores. Attirés par les formes et les couleurs, ils rampent vers ces objets. Lorsqu'ils les atteignent, et commencent à jouer, un léger courant électrique passe sur la bande de sol où ils se trouvent.

Après cette expérience, lorsqu'on leur présente à nouveau les livres et les fleurs, ils se mettent à hurler, il est inutile de refaire passer le courant. Ils sont guéris des fleurs et des livres à tout jamais. Quand j'entends parler de culture, j'appuie sur l'interrompteur, disait-on déjà au vingtième siècle.

Lorsque les gens du *Meilleur des Mondes* sont malheureux ou simplement contrariés, ils prennent une pilule de soma. Le soma a tous les avantages de l'alcool sans ses inconvénients (violence, gueule de bois). Le soma remplace l'alcool, la religion, et la psychanalyse. On pense à la vente des tranquillisants, aux Etats-Unis en particulier². Mais il y a mieux : les parents américains d'aujourd'hui, que le retard scolaire des enfants inquiète, peuvent maintenant acheter une pilule miracle pour 1,50 franc. Le *Journal Médical* de New-York déclare que les résultats obtenus ont été remarquables. Après six semaines de traitement, un garçon de dix ans qui avait battu à mort un plus petit que lui, est passé du stade « faible d'esprit », à celui de « normal moins ».

★

Cette première réussite n'est nullement négligeable. Nous voyons l'équilibriste Huxley évoluer sur la corde raide de l'anticipation et réussir des exercices de plus en plus difficiles. Mais cela suffit-il à expliquer le succès de ces exercices depuis trente ans ? Le savoir-faire, l'habileté n'expliquent pas tout. D'autres éléments interviennent pour expliquer cette rencontre entre une œuvre et son public. Le *Meilleur des Mondes* est une des meilleures illustrations de l'attitude de la petite bourgeoisie des années 30, partagée entre la crainte du capitalisme et celle du socialisme, tiraillée entre un présent qui la broie, et un avenir dont elle a

² La vente d'alcools n'en a pas baissé pour autant.

peur... Huxley a vu le présent avec la lucidité de celui qui a peur de l'avenir.

Le Meilleur des Mondes est une société statique. Sa devise est « Communauté, Identité, Stabilité ». Tout ce qui présente un risque de changement ou de bouleversement est interdit. Ainsi, il n'y a plus de recherche scientifique fondamentale parce que les conséquences n'en sont pas contrôlables.

Le but de ce monde, c'est lui-même. Le capitalisme ne pense pas à l'avenir éloigné parce qu'il trouve sa propre justification dans son existence. L'impérialisme n'a pas d'autre fin que son auto-reproduction. *Le Meilleur des Mondes*, c'est l'impérialisme à l'état pur, tel qu'il n'existe pas.

L'homme crée Dieu et son avenir semblable à son image. Huxley, comme le petit bourgeois, a peur du progrès scientifique, de l'avenir, du changement. Ce qu'il craint le plus, par conséquent, c'est la science au service du changement, c'est-à-dire le socialisme.

L'image de l'avenir qu'il se fait, à une période où il n'a plus confiance en son propre avenir, est toujours sombre. Elle a les couleurs du passé, c'est-à-dire de son présent. Pour nous faire partager ses craintes, il prête à la société socialiste les traits du capitalisme mais sous une forme organisée et planifiée. Engels disait qu'après Marx, toute utopie devrait réactionnaire. Avec la réalisation concrète du socialisme, toute utopie devient contre-utopie.

1984 de George Orwell est une autre illustration de cette attitude : le monde est partagé en trois blocs, qui se livrent une guerre continue (réelle ou mythique ?), où les alliances se font et se défont. Le prolétariat, en bloc, est devenu sous-prolétariat soumis à « l'appareil du Parti », lui-même soumis à Big Brother qui veille sur tous. Le poste de télévision,

installé partout, fonctionne dans les deux sens. Il est émetteur et récepteur. Il « informe », et reproduit les faits et gestes de « l'informé », dont la vie privée est ainsi épiée vingt-quatre heures sur vingt-quatre. *1984*, écrit en 1949, est le roman d'articulation de la guerre froide. Il lui a dû son succès. Il s'agissait d'abord de faire peur, et pour cela tous les moyens sont bons.

Ce que ces deux romans ont de commun, c'est que la classe ouvrière y est réduite à l'état de robots ou d'esclaves. Il y a là un hommage inconscient à sa force, puisque Huxley, comme Orwell, a besoin de nier la lutte de classes et d'abolir la conscience de classe pour construire son monde. Huxley affirme que les moyens scientifiques modernes mis à la disposition des gouvernements rendent désormais impossibles et illusoire toute révolte populaire. Ceux qui accusent les communistes de soumettre l'homme à la fatalité économique sont les mêmes qui ont une vue fataliste du destin de l'humanité. Notre conception du monde augmente le rôle de la conscience. Le mépris des lois de l'histoire conduit à la négation de cette conscience. C'est la même méfiance à l'égard du prolétariat qui a conduit le petit bourgeois Wells à nous donner une image de l'avenir qui est fondamentalement la même que celle du *Meilleur des Mondes*. Dans *La Machine à remonter le temps*, Huxley nous montre l'humanité partagée en deux : les ouvriers qui mènent une vie de plus en plus souterraine, et deviennert, avec le temps, des singes carnivores, puis des crabes monstrueux, tandis que la bourgeoisie, affaiblie par le manque d'activité, de plus en plus étherée, se transforme en papillons diaphanes dont se nourrissent les crabes.

Lorsque le prolétariat est inca-

pable de se sauver lui-même, il faut avoir recours au sauveur suprême. Dans *Le Meilleur des Mondes*, le Sauvage veut sauver les hommes de leur abrutissement en apportant dans sa valise les œuvres complètes de Shakespeare. Nouveau Messie, il veut racheter les hommes en prenant sur lui tous les péchés. Mais l'impérialisme ne crucifie plus, et le chemin de croix du Sauvage aboutit au suicide.

A. Kettle pose la question : qu'est-ce qui ne va pas chez Huxley ? Et il ajoute qu'on ne trouvera la réponse ni dans la technique, ni dans les personnages, ni dans le récit. Ce qui ne va pas est au cœur même de l'œuvre ; c'est le désespoir fondamental. Huxley n'aime pas les hommes, c'est un prophète sans cœur, qui n'a pas confiance en ceux qu'il veut convaincre. Pour lui, l'homme n'avance pas, il piétine, sur une toile de fond nommée progrès, qui en se déroulant lui donne l'illusion du mouvement.

C'est ainsi que l'utopie se trouve trahie. Toujours elle a eu les faiblesses de ses qualités, mais ses qualités existent. Et d'abord, la confiance en l'homme, en sa puissance illimitée. Au vingtième siècle, c'est la méfiance envers l'homme qui l'emporte dans les romans d'anticipation. L'utopie est devenue contre-utopie³. L'utopie présentait un monde parfait

dans l'avenir pour aider les hommes non pas à supporter, mais à lutter contre le malheur du présent. La contre-utopie décrit un monde monstrueux dans l'avenir pour décourager la lutte des hommes d'aujourd'hui. Les utopistes socialistes du XIX^e siècle étaient au centre de la vie sociale et politique. William Morris, Robert Owen étaient des propagandistes, des militants. Pour eux l'utopie était moyen de lutte. Pour nos prophètes modernes, la grande peur, c'est la réalisation de l'utopie.

« Les utopies apparaissent comme bien plus réalisables qu'on ne le croyait autrefois. Et nous nous trouvons actuellement devant une question autrement angoissante. Comment éviter leur réalisation définitive ? Les utopies sont réalisables. La vie marche vers les utopies. Et peut-être un siècle nouveau commence-t-il, un siècle où les intellectuels et la classe cultivée rêveront aux moyens d'éviter les utopies et de retourner à une société non utopique, moins parfaite et plus libre. » (N. Berdiaeff).

C'est cette citation qui est placée en exergue au *Meilleur des Mondes*. Grand'peur de l'avenir, misère du présent. Entre les deux, Huxley a choisi la décentralisation, la communauté primitive vivant en autarcie. Il a choisi, au XX^e siècle, de jouer les briseurs de machine.

Maurice Goldring.

3. Voir A. L. Morton, *The English Utopie*, 1932.

PEINTURE ET POLITIQUE

Pourquoi écrire sur la politique ? Si je voulais, je pourrais bien m'en passer. Mon métier est la peinture. Ce qui me préoccupe est lancinant.

Une photo qui illustre l'Histoire de l'U.R.S.S. d'Aragon, représente des soldats russes au début de l'été 1917, prenant connaissance des derniers messages télégraphiques envoyés jusqu'au front, par les Soviets de Petrograd ou Moscou... Déjà un ébranlement considérable s'est produit dans la conscience de chacun.

Pourquoi se battre ? Le tsar est renversé. Le grand mouvement de bascule est en cours. C'est encore le vide. Situation intenable. On en a assez de la guerre. Et cependant il faut qu'un nouvel Etat prenne forme. Le soldat ne peut se contenter de dire qu'il en a assez. Il écoute le télégraphe. Les choses prennent forme, le vide se comble. La politique des Soviets entre dans la vie. Le lien entre les individus se recrée.

Si je veux parler de politique, sans m'éloigner de mon travail artistique, c'est comme cela qu'il me faut l'aborder : c'est ce lien qui m'intéresse, le lien vivant qui comble l'intervalle entre les individus dans l'actualité la plus pressante.

Mais la sensibilité artistique, qu'a-t-elle à voir là-dedans ? me dira-t-on. Elle vit d'autre chose. Elle prend ses distances par rapport à l'actualité. Elle a ses moyens propres de communication. Sauf qu'à certains moments il est trop évident que les changements politiques, s'ils sont de

première grandeur, marquent immédiatement et profondément toutes les sensibilités, dans un sens donné.

A mon point de vue nous n'en sommes pas là. Le moment est plat. On peut crever d'envie de bousculer la platitude. Et pour ma part je suis sur la longueur d'onde de tous les artistes qui actuellement témoignent de cette envie. Mais si la platitude dure plus d'un moment, elle devient menaçante pour la culture.

L'avenir de l'humanité se dessine pourtant. Il y a le cosmos, il y a Cuba, il y a la perspective du socialisme. Mon réalisme, s'il se veut international, est comme tel déjà attiré, stimulé par tout cela. Cependant je ne peux pas ne pas ressentir et vivre les choses d'abord telles qu'on les voit et les ressent en France. Pour cette raison première et bien connue, à savoir que la sincérité artistique vit d'abord de l'unisson — conscient ou non, explicite ou non — avec la collectivité qui

lui est la plus proche par le cœur — pour nous la France.

Plus proche par le cœur, c'est-à-dire par des habitudes sensibles et des façons de réagir à la vie, qui nous sont communes du fait d'une culture commune de la sensibilité. Sous-entendu, la tradition artistique y a une grande part, aux côtés des différents autres modes de la culture.

La politique rejoint ici mes préoccupations artistiques, sur le terrain spécifique de la culture.

L'artiste cherche à faire progresser les formes de la sensibilité humaine au rythme des transformations du monde, pour l'aider à s'accorder à celles-ci et non pas rester à la traîne. Tout retard en ce domaine, comme dans les autres branches de l'activité culturelle d'un peuple, est gros d'une menace. Je pense à cette phrase de Gorki dans *Les Enfants du Soleil* : « Si le divorce s'établit entre la pensée et l'action à l'échelon de l'individu, c'est un danger; si cela se produit à l'échelon d'un peuple, c'est un drame ».

L'intervalle ne se creuse pas si l'activité culturelle progresse et se diffuse à tout le peuple de façon satisfaisante. Et ceci vaut aussi bien pour la vie artistique. Des facteurs existent qui tendent à créer des distances entre la culture, les intellectuels d'une part, la vie du peuple d'autre part.

En peinture il est trop certain qu'il existe, même si on le tait, même si on ne veut pas le voir, une distance considérable entre les goûts du public et ce qui est proposé au Salon de Mai, à la Biennale de Paris, etc. Et pourtant il s'y produit des cris du cœur, même si ces cris, souvent sarcastiques, des peintres, ne signifient pas automatiquement croissance et manifestations cohérentes de vie artistique.

Les vraies créations artistiques restent valables au-delà des cir-

constances de l'actualité. Il n'empêche qu'elles sont soumises, à leur naissance, aux vicissitudes de la politique et de la lutte des classes.

Fondamentalement le règne gaulliste engendre à de nombreux points de vue pour la culture une menace de stagnation. Parce qu'il entrave le mouvement du peuple, et le travail des hommes de culture. Parce qu'il redoute de voir ceux-ci se faire l'écho des préoccupations populaires. En fait il contrarie l'unisson, il contrarie le processus culturel. Et ceci n'empêche pas que ses responsables « culturels » puissent être des hommes cultivés, voire des écrivains de grand talent, comme Malraux. La preuve est alors manifeste. Pour Malraux, aujourd'hui, « la culture est ce qui n'est pas présent dans la vie, ce qui devrait appartenir à la mort ». Il est seulement le cas le plus typique d'intellectuels en divorce avec le peuple.

C'est pour moi de cette façon que se vit le rapport entre la culture et la politique. Savoir reconnaître les incidences positives et négatives de la politique dans le domaine spécifique de la vie culturelle. Le rapport ne se borne pas aux incidences idéologiques entendues comme les motivations intellectuelles proposées soit par la bourgeoisie, soit par la classe ouvrière. Les valeurs culturelles valent pour l'ensemble de la collectivité, au-delà des classes, voire pour l'espèce humaine toute entière. L'incidence politique qui me préoccupe le plus, c'est celle qui désorganise la sensibilité collective, l'empêche de vivre comme telle. Et là, c'est plus insidieux que l'attaque idéologique explicite. La désorganisation peut avoir pour agent, je le répète, des hommes de grande culture qui n'ont certainement pas pour but conscient de nuire à la culture.

Si je me place en présence des faits, dans le domaine artistique, 153

voici qui arrête mon attention. D'abord je parlerai de la démarche qui pousse tout un courant de la peinture à rechercher certaines formes d'expression dans le « Pop-Art ». Ce courant a une vogue particulière en Grande-Bretagne. En quoi s'en trouverait-il disqualifié ? Ce dont je suis sûr, d'après mes conversations avec des amis peintres, c'est que sincèrement, ils sont mûs par un souci de communication : ils prennent où ils les trouvent les exemples d'images qui, à leur avis, éveillent l'écho populaire (bandes illustrées, peintures de foire...), ils croient y trouver des moyens de communication. Car c'est cela le côté intéressant de leur démarche, avec en plus un chemin bizarre pour se retrouver (peut-être) de plain-pied avec des thèmes, des sujets refusés depuis dix ans. L'amour, pour quoi pas ? Voire la politique, en passant par tout un bric à brac neuf ou d'occasion. Cette sensibilité-là ne deviendra une mode, après tant d'autres depuis la guerre, que si l'intention tourne court, l'artiste restant en son cœur assez distant de la vie du peuple.

Ce n'est pas simple. Une chose est que le cœur de l'artiste batte avec le peuple. C'est le fond de l'affaire et la compréhension politique, la participation pratique à la lutte sont les meilleurs chemins pour construire en soi cette sympathie pour le peuple. C'est pour moi l'essentiel d'une position de parti en Art. Autre chose est que la forme, dont l'artiste ressent l'exigence convienne au goût populaire en matière d'art.

Voilà un peu ce qui se passe, ou plutôt ce qui ne se passe pas. Proposons à une commune ouvrière, Gennevilliers par exemple, d'y exposer quelques spécimens de ces recherches artistiques. Des œuvres inspirées du « Pop-Art », ou encore des recherches insolites

actuelle, qui mêlent des moyens sonores, visuels et autres avec le but d'arriver à un art plus complet. Ces recherches ne semblent pas devoir être condamnées *a priori*, si ce qui est atteint a une portée humaniste. Cependant je suis certain, pour en avoir discuté avec un ami qui s'occupe des affaires culturelles à Gennevilliers, qu'une telle exposition ne serait pas bien accueillie par la population de sa commune. Il est même raisonnable de penser que, dans l'état actuel des choses, elle desservirait objectivement les efforts qui sont menés là-bas sur le plan de la culture artistique. Il y a pourtant, de part et d'autre, manifestement envie de se rencontrer, non seulement de bonne foi mais avec beaucoup de foi.

En toute matière, l'initiation se fait progressivement. Il faut avouer que si le premier réflexe est un réflexe de répulsion, ça ne facilite pas les choses.

Précisément c'est là, dans le moment présent, le point le plus délicat, le signe de grandes difficultés menaçant le progrès de la vie artistique.

A toute époque il y a eu des niveaux différents pour les démarches culturelles. Mais quand l'unanimité autour de quelques sentiments décisifs, qu'ils soient religieux ou nationaux, organisaient de façon vivante les progrès de la culture, il n'y avait pas contradiction entre les différents niveaux. Exemple : les cathédrales. Entre le maître d'œuvre et le populaire qui s'imprègne de l'imagerie peinte ou sculptée et participe à l'ambiance artistique si haute que crée l'architecture, il y a rapport d'unanimité dans l'époque. Exemple encore : la portée immédiate des lithographies de Daumier, comme œuvres de large diffusion.

Nous, où en sommes-nous rendus ? Il n'est pas question d'imputer aux seules années de pou-

voir gaulliste l'approfondissement du fossé. L'écart existant entre les artistes et le public est le reflet d'un épisode de la vie nationale qui dure depuis trop longtemps : l'ancienne société qui n'en finit pas de débarrasser la scène pour laisser la place à un monde nouveau. Le gaullisme fait durer et comme tel, il accroît encore la distance. Le manque-à-gagner est d'autant plus grand que l'époque du socialisme est là et avec elle la possibilité d'une nouvelle unité morale et culturelle.

Dans un supplément à *La Nouvelle Critique*, il a été fait état des conséquences négatives de la spéculation sur le développement de la création artistique. Je n'y reviens pas. Aussi bien le marché spéculatif ne date-t-il pas de l'avènement du pouvoir gaulliste. Par contre, le bruit fait autour du « mécénat privé » s'amplifie à grande allure depuis 1958 dans le cadre de la politique gaulliste.

Il s'agit d'une simple donnée matérielle, mais à longue échéance l'incidence culturelle peut être grave.

Il n'y a pas lieu d'incriminer en quoi que ce soit les artistes qui recherchent et exécutent des commandes murales, des œuvres monumentales, sous prétexte qu'il s'agit de commandes privées. Si ces commandes se multiplient, c'est un signe des temps et un bon signe. Une tapisserie monumentale au siège social d'un trust, ou dans le hall de réception d'une compagnie aérienne, c'est déjà une œuvre à destination collective. Bien sûr on n'a pas consulté le comité d'entreprise. Il serait hasardeux de parler de « commande sociale » au sens où l'entendait Maïakovsky. Mais c'est tout de même quelque chose. Et en tout cas l'artiste aurait grand tort de se priver de telles commandes. Sa vie matérielle, mais surtout le développement de son

œuvre supposent des occasions de réalisation.

Ce qui peut nuire gravement à la vie artistique en France, ce n'est pas cela, c'est le fait qu'il y ait de la part de l'Etat démission en faveur de ce « mécénat » ; que les commandes publiques restent aussi parcimonieuses que par le passé, alors que les aspirations culturelles de la collectivité croissent.

Le mécénat royal, princier, ou de quelques grandes familles bourgeoises, a été valable un temps, en l'absence d'institutions publiques appropriées. A l'heure actuelle, il y a rejet d'une possibilité issue de la tradition républicaine : la responsabilité des pouvoirs publics dans l'impulsion matérielle, sinon esthétique, du travail artistique, est abandonnée.

En Amérique il est possible que les « mécènes » fassent aussi bien l'affaire. Matisse, Léger et d'autres artistes français ont d'ailleurs bénéficié de cette situation en réalisant des œuvres monumentales pour la Fondation Byrnes, pour Rockefeller... La culture américaine a ses coordonnées propres. A mon point de vue, il est douteux que la création en France puisse s'y faire. Sauf à court terme et parce qu'il y a pour l'artiste des nécessités urgentes.

A longue échéance, si l'esprit public n'intervient pas pour fournir lui aussi les cadres d'œuvres monumentales, il y a belle chance pour que le public reste encore hors de l'affaire.

Même chose pour les Salons s'ils doivent, pour subsister, n'attendre rien de l'Etat. Les largesses publicitaires du trust *Eternit*, au Salon de l'Automne, sont certainement des occasions à ne pas laisser passer. Mais si par ailleurs l'Etat ne fait rien pour l'aménagement de locaux d'exposition convenables, ceux du Grand Palais en particulier ; si même il en vient à retirer à celui-ci sa destination primitive de Palais des

Beaux-Arts pour les Salons, il est à craindre que la finance privée n'accroisse l'emprise des galeries sur ceux-ci et qu'ils perdent tout caractère de large manifestation artistique, de libre confrontation et de contact avec le grand public.

Tout cela mérite discussion. Et je ne prétends pas régler la question. Les modalités pratiques et matérielles de la création artistique peuvent connaître bien des aléas. Elles en ont connus dans le passé. L'Art est de toute façon un combat.

Ce qui m'importe c'est de savoir reconnaître ce qui, en politique, extérieurement à moi, contribue ou nuit à l'établissement de la communication entre la sensibilité populaire et le peintre.

Que cette communication soit possible seulement à retardement, qu'un art puisse ne pas être immédiatement populaire, que Picasso ne soit pas encore adopté vraiment par la sensibilité populaire, ça c'est une autre question.

Ce qui m'importe, c'est que la politique ne vienne pas fausser la perspective culturelle.

Et j'écris cela en pensant que la meilleure politique, celle qui construit le socialisme en U.R.S.S., a pu, en certaines circonstances, aborder le problème des Arts plastiques de façon inadéquate. Pourtant la perspective culturelle était ouverte, par ailleurs sur d'immenses horizons.

Chez nous il y a d'autres paradoxes. On a lu les exemples cités plus haut. Toute appréciation unilatérale à leur propos nous placerait automatiquement en dehors du problème.

Il n'y a pas d'une part des recherches artistiques valables, et d'autre part l'incompréhension d'un public populaire. Pas plus que n'existe une sensibilité artistique toute formée du côté du peuple, et de l'autre côté des artistes incapables de sortir de leur tour d'ivoire et d'en finir avec des élucubrations qui choquent le sens

commun, voire les bonnes mœurs. On ne peut prétendre se mettre à la place des peintres si on n'est pas peintre. On ne peut prétendre aboutir à des créations artistiques valables si on accepte de vivre étranger aux réalités qui font la vie du peuple. Voilà les genres de courts-circuits qu'il faut empêcher.

Par ma participation à la lutte contre le pouvoir personnel, par mon travail d'artiste, je suis en présence d'un rapport qui doit s'établir de façon juste entre la politique qu'anime la classe ouvrière et le travail culturel. Car c'est de cet ajustement que dépend la possibilité d'éviter les appréciations unilatérales évoquées à l'instant, qui renvoient dos à dos le public et les artistes. C'est aussi cet ajustement qui permet à l'intellectuel de se situer dans la politique avec esprit de suite, aux côtés de la classe ouvrière.

Et cela encore m'importe pour la peinture ! Un militant de la classe ouvrière ne saurait s'improviser expert en matière d'art, du seul fait qu'il représente l'avant-garde politique du peuple. Un intellectuel ne saurait faire avancer la diffusion de la culture, et la culture elle-même si, fante de confiance dans le peuple, il en venait à penser que les hommes de culture, parce qu'ils sont cultivés, sont de ce fait, plus qualifiés que la classe ouvrière pour jouer le rôle animateur qu'elle joue sur le plan politique¹. Car, à tout ce que la culture a à combattre pour progresser, à tout ce qui la retarde et tient au passé, viendraient s'ajouter d'autres gênes, des gênes entre frères. Le court-circuit n'en finirait pas.

Tout cela peut être écrit. Il m'importe encore plus de le vivre.

Patrice Hugues.

1. Il y a encore moins de raison de céder à cette tendance sous de Gaulle qu'à l'époque du ménéssisme.

Les Œuvres de Maurice THOREZ

Depuis 1930, les vingt-et-un tomes parus forment un ensemble unique qui éclaire l'histoire du mouvement ouvrier, du Parti communiste français et de la France au cours de cette période.

CHAQUE TOME

	Broché	Cartonné	Relié
Tomes I à XVIII	F 2,50	4,80	6,80
Index du Livre II (t. 1 à X)	2,00	3,00	5,00
Tomes XIX à XXI	4,00	6,80	9,00

Le C.D.L.P. offre des conditions exceptionnelles à toutes les organisations, fédérations, sections, cellules, à tous les militants qui souhaitent se procurer la collection complète des 20 tomes parus des Œuvres de Maurice Thorez.

- Les 20 tomes brochés + l'index F 24,00
au lieu de 55,00
- Les 20 tomes cartonnés + l'index 40,00
au lieu de 99,00

Ceux qui possèdent déjà quelques tomes et voudraient obtenir la collection complète pourraient l'obtenir au prix de

- Le volume broché F 1,50
- Le volume cartonné 2,50

Le règlement sera effectué à la commande en ajoutant les frais de port :

	Broché	Cartonné
Pour 1 ex. F	0,60	0,90
Pour 5 ex.	1,35	1,80
Pour 10 ex.	2,70	3,15
Pour 15 ex.	5,00	5,00
Pour 20 ex.	7,00	7,00

LE TOME XXI (Juin 1945 - Mars 1946) :

La grande politique nationale du Parti communiste français.

Broché : 4,00 F — Cartonné : 6,80 F — Relié : 9,00 F

LA NOUVELLE CRITIQUE
ses numéros spéciaux

- N° 150 : Chine, où vas-tu ?
- N° 151 : Réflexions sur le culte de la personnalité
- N° 152 : Les Etudiants

A paraître :

- Les Ingénieurs
- Les Intellectuelles

recherches internationales

à la lumière du marxisme

Pour les abonnés de
La Nouvelle Critique

Le numéro simple :
6 F au lieu de 9 F

Le numéro double :
8 F au lieu de 12 F

Abonnement couplé :
10 numéros
Nouvelle Critique

6 numéros
Recherches Intern.
70 F

cahier 1
Les origines du fascisme
(troisième édition, mise à jour)

cahier 3
Problèmes de l'automation

cahier 4
Physique
Quelques problèmes philosophiques

cahier 7
Linguistique

cahier 9/10
La deuxième guerre mondiale

cahier 11
Impasses social-démocrates

cahier 12
Les relations franco-soviétiques et les
entretiens de Gaulle-Staline (1944)

cahier 13
Essais sur la musique

cahier 14/15
Le cosmos

cahier 16
Explosions nucléaires
et retombées radioactives

cahier 17
Etudes sociologiques

cahier 18
Le Communisme. Aujourd'hui et demain

cahier 19
Sur le jeune Marx

cahier 20/21
L'homme et la ville

cahier 23/24
1938-1941. Le monde prend feu

cahier 25/26
La vie et l'évolution

cahier 27
U.R.S.S. Du féodalisme au communisme

cahier 28
L'Education

cahier 29
La Cybernétique

cahier 30/31
Allemagne d'aujourd'hui

cahier 32
Amérique latine

cahier 33/34
Philosophie soviétique

cahier 35/36
Crise du capitalisme

cahier 37
Le Féodalisme

cahier 38
Esthétique



revue du marxisme militant

REDACTION, ADMINISTRATION
PARIS (9^e). TRU 49 84
18, RUE SAINT-GEORGES

comité de rédaction

Jacques Arnault, Guy Besse, Philippe Cazelle, Jacques Chambaz, Henri Claude, Francis Cohen, Roland Desné, Jean Fréville, Louis Fruhling +, André Gisselbrecht, François Hincker, Pierre Juquin, Jean Kanapa, Jean Marcenac, Jacques Milhau, Maurice Moissonnier, Antoine Pelletier, Claude Prévost, Jean Rollin, Lucien Sève, Michel Simon, Jean Suret-Canale, René Tabouret, Boris Taslitzky, Michel Verret, Roland Weyl.

Directeur politique : Guy Besse.

Rédacteur en chef : Jacques Arnault.

Rédacteur en chef adjoint : André Gisselbrecht.

Secrétaire de rédaction : Jean Rollin.

ABONNEMENTS

	France	Etranger
DOUZE MOIS (10 numéros)	40 Frs	49 Frs
SIX MOIS (5 numéros)	21 Frs	(pas d'abon-
TROIS MOIS (3 numéros)	13 Frs	nement)

Abonnements : 19, rue Saint-Georges, Paris (9^e). TRU 49-84

Abonnement couplé :

Nouvelle Critique et Recherches Internationales, 1 an 70 Frs

C.C.P. Paris 6956-23 *Vente aux librairies* : 24, rue Racine, Paris-6^e

Vente aux organisations : C.D.L.P., 142, Bd Diderot, Paris-12^e

Du 18 Juillet au 3 Août

*Un voyage en U.R.S.S.
réservé à nos abonnés*

- PARIS
- MOSCOU
- VOLGOGRAD
- ROSTOV
- KIEV
- LENINGRAD
- MOSCOU
- PARIS

TROIS JOURS DE CROISIÈRE
VOLGA-DON

LENINGRAD-MOSCOU en wagon-lit (1 nuit)
Reste du voyage en avion

Prix spécial pour nos abonnés : 1.950 F

Le nombre de places étant limité, les inscriptions doivent parvenir aux Éditions de La Nouvelle Critique, 19, rue St-Georges, Paris-9^e, avant le 30 avril.

TENTES A ARMATURE - COLORI BLEU

Prix spéciaux réservés aux abonnés de la N. C.

J2, 2 places, tente intérieure 145 × 200, 1 auvent	F	284
J3, 3-4 places, tente intérieure 200 × 240, 1 auvent, double porte		474
J14, pour 4 lits, tente intérieure 215 × 280, toit 4 pans, 1 auvent, D.P., cuisine, débarras		693
PR4, pour 4 lits, tente intérieure 215 × 280, 2 auvents		560
PR5, pour 5 lits, tente intérieure 215 × 340, toile sépar. formant 2 chambres 150 et 190		664
PA4, 4 lits, tente intérieure 215 × 280, toit 4 pans, cuisine, débarras, D.P. transform., enjoues complètes		740
PA5, 5 lits, 2 tentes vis-à-vis 160 × 220 et 215 × 220, cuisine, débarras, D.P. transform., enjoues complètes		879

CANADIENNES AVEC ABSIDE

M.K., 2 places, larg. 120, haut. 100 + abs. 2 pans 40 cm		95
J12, 2 places, larg. 145, haut. 120 + abs. 3 pans 60 cm		143
PCAI5, 3 places, larg. 180, haut. 150 + abs. 3 pans 80 cm		219
CO, 3-4 places, larg. 200, haut. 170 + abs. 3 pans 80 cm		246

SACS DE COUCHAGE

<i>Série trapèze cagoule 1,80 m</i>		
Propagande, duvet gonflant 800 gr		53,50
Été, qualité France, 600 gr duvet		62
Automne D3, qualité France, 600 gr duvet		77
<i>Couverture transformable 1,80 m</i>		
Été, qualité France, 700 gr duvet		70
Automne, qualité France, 700 gr duvet		95
Hiver imprimé, qualité France, 700 gr duvet		124
Cretonne imprimée 2 faces, garnie revnyl 400		53
Nylon imprimé 1 face revnyl 400		71,50
Lit 3 pieds 190 × 60, suspension sandows		53,50

Pour tous autres articles camping, écrire à *Camping Coquillière*, 39, rue Coquillière, Paris-I^{er}.
Tél. CEN 04-09. Expédition franco contre remboursement à partir de 250 F.

Spectacles

- Ambigu*, 2 ter, boulevard Saint-Martin : « Comment va le monde Môssieu, il tourne Môssieu » de François Billetdoux. Prix : 8,85 F.
- Athénée*, Square de l'Opéra : « Le Vicaire » de R. Hochhuth. (Au mois de mai).
- Comédie des Champs-Élysées*, 15, avenue Montaigne : « L'Acheuseuse de Steve Passeur (dimanche soir seulement). Prix : 10,50 F.
- Hébertot*, 78 bis, boulevard des Batignolles : « Yerma » de Federico Garcia Lorca. Prix : 8,75 F.
- Huchette*, 23, rue de la Huchette : « Ionesco » (sauf samedi 21 heures). Prix : 10,50 F.
- Kaléidoscope*, 5, rue F. Sauton : « Il y a des platanes fous » de Jean Obé (sauf samedi). Prix : 8,25 F.
- La Bruyère*, 5, rue La Bruyère : « 2 + 2 = 2 ou Ma Conscience et moi » de Staf Knob. Prix : 10,20 F.
- Lutèce*, 29, rue de Jussieu : « Les Dactylos », « Le Tigre » de Murray Schisgaël. Prix : 7,50 F individuel, et 5,75 F en groupe.
- Michodière*, 4 bis, rue de la Michodière : « La Preuve par quatre » de Félicien Marceau.
- Œuvre*, 55, rue de Clichy : « La Dame de la Mer » d'Ibsen (sauf samedi). Prix : 9,75 F.
- Mathurins*, 36, rue des Mathurins : « Ballade pour un futur » de F. Lutzkendorf. Prix : 9,50 F.
- Moderne*, 15, rue Blanche : « Le Système Fabrizzi » d'A. Husson. Prix : 11 F. (Le 12 avril).
- Poche-Montparnasse*, 75, boulevard du Montparnasse : « Le Péllican » de Strindberg. Prix : 7,75 F.
- Studio des Champs-Élysées*, 15, avenue Montaigne : « Tu lèveras le front » de H. Slove (fin avril).
- Théâtre des Champs-Élysées*, 15, avenue Montaigne : « Ballet Cendrillon », musique de Prokofiev (sauf samedi soirée et dimanche matinée). Prix : 11,50 F.
- Théâtre de Paris*, 15, rue Blanche : « Comment réussir dans les affaires sans vraiment se fatiguer », comédie musicale (sauf vendredi, samedi et dimanche matinée). Prix : 13 F.
- Théâtre du Tertre*, 81, rue Lepic : « Histoire naturelle du couple »; « Les honnêtes femmes » de H. Becquet; « La révolte » de V. de l'Isle Adam; « Vieux ménage » d'Octave Mirbeau. Prix : 6,60 F.
- Théâtre en rond*, 2, rue Frochot : « Un inspecteur vous demande ». Prix : 10,25 F.

Théâtre 347, 20 bis, rue Chaptal : « L'Espagne de Federico Garcia Lorca », danses, guitare, chants flamenco, poèmes; « Chant funèbre pour Ignacio Sanchez Mejias », décor de Picasso. Prix : 8,75 F.

Théâtre de l'Est Parisien, 17, rue Malte-Brun : « La Locandiera » de Goldoni; « l'Île des Esclaves » et « Les Caprices de Marianne ». Prix : 3,75 F.

Maison pour tous, 76, rue Mouffetard : « Farces et parades du Théâtre français » par le Théâtre de la Cité de Paris. Prix : 2,75 F.

Théâtre de Plaisance : 111, rue du Château : « Vénus ou l'Amour forcé » de Pol Gaillard. Prix : 7,25 F.

T.N.P., Palais de Chaillot : « La Fausse suivante » de Marivaux (16 et 17 avril); « Romulus le grand » (14 et 27 mai). Prix : 3,90 F, 6 F et 7,70 F. « Les Enfants du soleil » de Maxime Gorki (le 8 avril). Prix : 7,10 F et 9,30 F.

Vieux-Colombier, 21, rue du Vieux-Colombier : « Noces de Sang » de Federico Garcia Lorca (sauf vendredi, samedi et dimanche 15 heures) Prix : 7,50 F.

Olympia, 28, boulevard des Capucines : « Les Compagnons de la Chanson, Enrico Macias ». (Se renseigner à *Travail et Culture*).

Kinopanorama, 60, avenue de la Motte-Picquet : « Batmanova », comédie musicale. Prix : 4,45 F.

*
**

« SACCO ET VANZETTI »

de Roli et Vicenzoni,

adaptation française de Gattegno et Marinelli

Cette pièce, qui retrace l'histoire des deux syndicalistes américains exécutés sur la chaise électrique en 1927, après un scandaleux procès et un calvaire de six années dans une prison, sera présentée par la Compagnie du Franc-Théâtre, du 8 avril au 7 mai 1964 inclus au Théâtre Récamier, 3, rue Récamier (Métro Sèvres-Babylone).

Prix des places (pour les adhérents de « Travail et Culture », donc également pour les abonnés à *La Nouvelle Critique*) : 6,50 F location comprise. Billeterie centralisée à *Travail et Culture*, 124, boulevard de la Chapelle, Paris-18^e (Tél. CLI 45-54 ou CLI 72-73).

NUMÉRO 154

4,50 F

ÉTRANGER 5,30 F