

Clichés de la sexualité et figures métonymiques de la féminité dans *Pourquoi nous aimons les femmes* de Mircea Cartarescu

Professeur des universités, dr. Najib Redouane
California State University, Long Beach, USA

Résumé : Si les *Gender Studies* s'inspirent du féminisme, elles sont aussi penchées sur la problématique de l'altérité – coloniale, exotique et autre. En élargissant ce champ de vision au domaine de la littérature francophone et balkanique, j'ai choisi l'œuvre de Cartarescu pour retracer l'histoire de la féminité, de la sexualité et de la rencontre. La rencontre de l'Autre, l'Autre féminin, et du récit qui en découle. Désirant situer l'écriture de l'écrivain francophone roumain dans son intertexte, je vais regarder comment s'inscrivent les modalités du savoir esthétique et érotique contemporain dans le texte de fiction. Celui qui regarde est toujours impliqué dans un rapport dialectique avec l'Autre, vers et à rebours d'une différence qui est à la fois envoûtante et incompréhensible. C'est ce va-et-vient continu du « Je » masculin par rapport à l'« Autre » féminin dans le récit littéraire de Mircea Cartarescu que je vais analyser, à savoir : l'idée de l'Autre féminin avant la rencontre, le jugement esthétique sur l'Autre, le rapprochement avec l'Autre, l'union avec l'Autre (réelle ou imagée), et le destin final.

Mots-clés : Mircea Cartarescu, francophonie, littérature roumaine, féminité, sexualité, figures métonymiques féminines

*Pourquoi nous aimons les femmes*¹ est un recueil de nouvelles dédié à l'éternelle beauté féminine, à toutes les femmes, de tout temps. Le livre se lit par séquences, il y a autant de séquences que des femmes, des femmes blondes, des femmes brunes, des femmes sexuelles, des femmes érotiques, des femmes fantasmagoriques. Chaque séquence-nouvelle correspond à une femme, et chaque femme à une histoire, il y a autant de femmes que d'histoires, autant de femmes que de types ou de caractères, du moins ce que l'auteur-narrateur a sélectionné de transcrire dans son livre.

Ce qui est caractéristique dans le recueil de Cartarescu, c'est que l'écrivain ne s'efface pas, mais témoigne à l'aide du personnage qu'il crée dans son œuvre. Toutes les histoires se présentent comme des histoires vécues, des histoires faisant partie de la biographie du narrateur qui écrit à la première personne, et qui s'appelle en plus Mircea. Du reste, il revendique la véracité de ses histoires, de ses expériences. « Ne me suspectez pas d'affabulation ou de littérature. Tout était réel, réel, réel » (125). « [E]lle me regarda dans les yeux et me chuchota "Mircea" » (131).

Dans toutes les nouvelles, le narrateur est saisi de rêves et de sensations, de fantasmes et des pulsions jusqu'à la dernière hormone. Entre rêve et rêverie, l'auteur-narrateur avoue :

[L]es merveilleuses femmes de ma vie, toutes celles que j'ai réellement aimées et qui ont répondu par l'amour à mon amour ont été en quelque sorte incorporelles, elles ont été joie pure, névrose pure, expérience pure. La sensualité, parfois poussée très loin, ne fut qu'un ingrédient parmi d'autres dans une aventure complexe et épuisante d'esprit (136).

Enfin, faut-il le préciser, le narrateur est un homme, de surcroît un homme qui aime les femmes, en attirance et en admiration permanente pour l'autre sexe. Décidément le recueil s'annonce très salé, du moins pimenté. Et comment ?

Inutile de présenter Mircea Cartarescu, né en 1956, romancier, essayiste et poète, l'un des écrivains de plus reconnus de la littérature roumaine contemporaine².

Si les *Gender Studies* s'inspirent du féminisme, elles sont aussi penchées sur la problématique de l'altérité – coloniale, exotique et autre. En élargissant ce champ de vision au domaine de la littérature francophone et balkanique, j'ai choisi l'œuvre de Cartarescu pour retracer l'histoire de la féminité, de la sexualité et de la rencontre. La rencontre avec l'Autre, l'Autre l'Autre féminin, et du récit qui en découle.

Désirant situer l'écriture de l'écrivain roumain dans son intertexte, je vais regarder comment s'inscrivent les modalités du savoir esthétique et érotique contemporain dans le texte littéraire. Celui qui regarde est toujours impliqué dans un rapport dialectique avec

l'Autre, vers et à rebours d'une différence qui est à la fois envoûtante et incompréhensible. C'est ce va-et-vient continu du « Je » masculin par rapport à l'« Autre » féminin dans les nouvelles de Cartarescu que je vais essayer d'analyser, à savoir : l'idée de l'Autre féminin avant la rencontre, le jugement esthétique sur l'Autre, le rapprochement avec l'Autre, l'union avec l'Autre (réelle ou imagée), et le destin final.

Si j'ai voulu écarter le débat sur le féminisme et les différentes théories contemporaines, mon étude vise avant tout l'imaginaire littéraire. Je ne fais pas de place au féminisme qui subvertit la forme et le fond de l'exotisme féminin. La littérature de Mircea Cartarescu est plutôt ce contre le féminisme a réagi : la femme-objet, la femme soumise. Cartarescu fait l'éloge de la femme, de toute femme, même de la femme laide. Parce que chaque femme est spéciale dans son unicité, la plus étrange que ce soit. Je m'inspire du féminisme, mais le féminisme en tant que tel ne fait pas partie de mon argumentation, ni celle de Cartarescu, mais il nous sert de guide pour l'aborder.

Pourquoi nous aimons les femmes est un éloge à la féminité, mieux : à l'altérité et à l'Autre féminin. N'oublions pas que le point de vue ici est celui d'un homme. Les vingt histoires qui composent le récit peuvent se lire bien évidemment séparément, écrites de plus à des intervalles différents et des occasions diverses, – l'auteur lui-même le dit –, toutefois la mise en perspective de l'ensemble est en elle-même une projection fulgurante sur la féminité et les sentiments qu'elle suscite auprès des hommes. Un étonnant complexe d'ensemble qui fonctionne surtout par juxtaposition et contraste.

L'Autre féminin se présente d'abord à l'imagination. C'est un spectre, un fantôme avant de s'ancrer dans le réel. Figure métaphorique de la beauté et du désir, la femme est aussi l'un des personnages au centre de la rencontre, de la conquête, d'une histoire d'amour, et donc d'une assimilation. La typologie des femmes assemblées par l'auteur sous l'aspect d'un recueil construit un discours littéraire immuable sur la féminité. Tout au long du livre, le discours discursif suit la découverte par le narrateur d'un abîme insondable. Le processus narratif est celui d'un apprentissage ou plutôt de l'acquisition d'un « non-savoir ». C'est tout à fait juste, le narrateur-protagoniste est en phase de découverte permanente. Comme le dit Philippe Hamon, «... le savoir (ou le non-savoir, le savoir partiel) acquis et proféré là par le personnage après qu'il a séparé l'être et le paraître des choses et des êtres, se présente comme la métaphore du savoir acquis par le lecteur au terme de sa lecture »³. Le mystère de la féminité, mis en avant par le recueil, est le fruit de l'idée de *l'essence* – ce « virus de l'essence » dogmatique et scientifique dont parlait Barthes⁴.

Si l'auteur fait l'éloge de la femme blanche, roumaine ou autre, indéfiniment belle, Barbie ou Bombe (« La Bombe en or »), il n'épargne pas de parler de la beauté exotique littéralement parler : ni de la beauté brune comme la belle Esther, Juive roumaine (« A lovely little Jewish princess »), ni de la femme noire (« La jeune Noire »), – nouvelle avec laquelle s'ouvre d'ailleurs le recueil –, ni même de la Tsigane, métonymie exotique représentée ici par la belle Zaraza dans la nouvelle éponyme.

Il y a sans doute dans toutes ces nouvelles un marque d'identification du narrateur par rapport à l'Autre et à l'Altérité. Curieusement, il n'y a pas d'union ou assimilation avec cet Autre différent et lointain, le narrateur reste fidèle aux codes de son appartenance culturelle occidentale. Ce qui ne l'empêche pourtant pas d'écrire : « Je pense à présent à Esther, avec qui je n'ai jamais couché » (115), avoue le narrateur non sans regret.

Toutefois, il faut le dire dès le début. On est face à un texte littéraire et de ce fait face à un imaginaire, sexuel et érotique, dans le recueil de Cartarescu. Sans tomber dans le piège d'un réductionnisme littéraire, il me semble important de poser la question : est-ce que toute représentation de la sexualité dans un texte de fiction n'est pas en quelque sorte mensongère, ayant trait aux fantasmes de l'auteur-narrateur qu'au fait réel lui-même ? Certes, ceci est vrai, mais cela ne concerne guère l'écrivain Cartarescu. Toutes les rencontres, toutes les femmes décrites dans le recueil semblent vraies, du moins elles ont une part de vérité, ce qui rend les faits racontés encore plus significatifs.

Quant au mot cliché, une autre distinction s'impose : sans entrer dans le débat formaliste entre forme et concept, j'utiliserai le mot cliché dans son sens courant, celui de « lieu commun ». Cartarescu présente des clichés des femmes au premier sens du mot, des séquences prises dans le vif – ce qui m'incite encore plus de supposer que la « rencontre » a été réelle. Dans un deuxième sens, et par un glissement métonymique, j'envisagerai le mot cliché au sens de « type ». Dans le recueil de Cartarescu il y a autant de femmes que des types, des « types » féminins, pas toujours idéals. Je vais définir par la suite la typologie de la sensualité féminine et érotique selon Cartarescu.

Le regard sur l'Autre, autre féminin, est influencé par le jugement esthétique. La femme est jugée d'abord pour et par sa beauté. Celle-ci la rapproche du Moi-masculin qui regarde, mais elle reste l'incarnation de la différence. C'est un mouvement dialectique de rapprochement et d'éloignement vis-à-vis de l'Autre – Masculin et Féminin – qui, alternativement nous attire par sa beauté ou nous repousse par sa différence. La beauté inouïe de la bombe en or, « la femme de crème et d'or » (198), « la femme au pubis d'or » (200) fait parcourir le narrateur de « fièvre et de folie ». « [J]e me dilatais, je n'étais plus, de la tête aux pieds, qu'une érection » (198). Une autre femme réveille par son parfum de rose les sens olfactives du narrateur tout comme « les zones les plus sensibles de [s]a mémoire » (30) provoquant « une décharge orgasmique » (26). Tout est prétexte à l'érotisme. Et « J'écartai les dentelles roses qui enveloppaient son intimité, mais j'avais déjà la tête ailleurs » (31). Cette beauté autre, qui glisse vers la sexualité et le rêve, représente une étape intermédiaire du mouvement dialectique entre les pôles de l'identité (masculine) et celui qui regarde, et de l'Altérité (féminine) de celui qui est regardé.

Dans le même processus binaire de la séduction ou de la répulsion, l'acte peut s'avérer en lui-même négatif et provoquer le dégoût. Tel est le cas d'Irina de la Securitate, « ma première femme » (46), « [I] lamentable énigme d'une lamentable époque (46), la première expérience de Mircea – pure coïncidence ? encore le même prénom.

[J'] entrai dans un une-pièce-cuisine qui puait le ragoût, et j'embrassai Irina dont les joues et les cheveux étaient imprégnés de la même odeur [...]. Portant sur le visage une expression mal jouée de femme fatale, elle étendit une serviette de toilette sur le lit et s'allongea en posant son derrière dessus. Je m'allongeai moi aussi à côté d'elle. La grande surprise, attentivement préméditée, était qu'elle ne portait pas de culotte... Au bout de quelques efforts, j'étais fait homme, mais au lieu du bonheur et du soulagement je ne sentais, qu'un immense écœurement pour l'odeur de ragoût [...] et surtout le sentiment de répulsion pour tout ce qui allait avec cet après-midi-là, la femme disgracieuse et puante à mes côtés (50-51).

Dégoût est le sentiment que ressent le narrateur pour nommer la « rencontre » avec un Autre répugnant, exotique et monstrueux puant l'alcool, « *the fucking countesse* » (151). Elle « entra dans le lit près de moi, [...] empesta[nt] le whisky, c'était à tomber » (150).

Sans doute, la beauté est le premier attrait qui attire chez une femme, qui fait que l'homme la suit, la poursuit, la prend pour cible. Le regard dans ce cas-là joue un rôle important. « [L]a jeune femme Noire du métro, à l'image de sa prodigieuse beauté » (12) au turban et au sari, que le narrateur ne lâche pas de yeux pendant tout le trajet, est plus qu'une beauté, une « chance de la voir pendant quelques minutes » (12), avoue le narrateur qui ajoute : « [elle] demeure dans mon esprit comme la plus belle femme du monde » (12).

Pour comprendre le rôle de l'esthétique dans le rapprochement ou l'éloignement de l'Autre féminin, il faut se référer à plusieurs paramètres, de la beauté classique : la couleur de la peau, des cheveux, la forme des yeux, nez grec, lèvres fines. Absolue ou relative, la beauté féminine est un paradigme dominant dans la société où prône le schéma classique de la beauté grecque, de Vénus et d'Aphrodite.

Sur le modèle incontournable de la beauté classique de type grec, Cartarescu regarde autrement les femmes, les comparant à des déesses. Dans son recueil, la beauté brune est mise en contraste au fantasme de la beauté blonde.

Dans « La Bombe en or », le narrateur reste extasié devant la plastique de rêve de la femme blonde. Sa beauté fine, une beauté adorablement blonde, resplendissait dans toute la plage. Elle représente l'idéal sensuel. Le narrateur n'est pas le seul à l'admirer « tous les hommes [...] la dévoraient des yeux » (199). La femme sans nom devient dépositaire du mystère et de la beauté sensuelle, associés à la femme fatale.

Mais si la blondeur reste le refuge des valeurs traditionnelles de la féminité, cette symbolique sera mise en question par la beauté sublime de la brune et de l'ensorceleuse tzigane Zaraza.

En effet, il y a deux figures métonymiques de la femme fatale chez Cartarescu, la brune et la blonde. Chacune dégage des schémas de sensualité allant du profil idéal de la statue grecque à la face rêvée et animale.

De ce fait, « La Bombe en or » et « Zaraza » sont deux nouvelles diamétralement opposées par le contraste qu'elles font entre la Brune et la Blonde. Comme le dit Northrop Frye, dans l'opposition de deux héroïnes, la Brune est normalement « étrangère ou juive, et d'une manière ou d'une autre elle est associée à l'indésirable ou à un fruit interdit tel que l'inceste »⁵. Toutefois, c'est la Brune qui devient la femme fatale dans le roman français. Si Cartarescu fait l'éloge de la brune (tsigane, juive ou noire), il dépasse le modèle et reste admiratif devant la beauté nue d'une blonde. L'éclosion de la féminité de la Brune donne le poids symbolique de l'appartenance et de l'identité à la Blonde.

Après les descriptions de la beauté externe de la femme, blonde ou brune, Cartarescu insiste sur un autre type de beauté, cette fois-ci plus intime. Le narrateur n'hésite pas à déclarer son admiration pour les parties intimes des femmes qu'il transcrit dans le moindre détail :

Je regarde, entre ses cuisses, “le papillon aux ailes jointes ensommeillé” et je sais que c'est réellement la plus belle chose que je pourrais jamais voir et atteindre (41).

Déesse antique ou Marie Madeleine, la femme blonde, nue au bord de la plage, dégage une volupté mystérieuse :

Elle restait toujours un moment en slip, sa peau laiteuse léchée par la brise du large, et son pubis alors tendait la soie bleue plissée sous elle, entre les lèvres jointes (196). [...]

Son derrière, avec la zone sombre entre les cuisses, montait de temps en temps, paresseusement et avec préméditation, la petite étoile couleur café et la structure de l'autre, aux franges complexes, semblables à la chair pointant entre les valves d'un coquillage du grand large (196-97).

Sur le « chemin de feu » (197) et de « coquillages écrasés » (194), le narrateur, allongé à la plage à côté de sa déesse inconnue, avoue :

l'air que j'arrachais à son corps pénétrait les alvéoles, puis mon sang, et mon sang descendait dans les artères de mon sexe, ouvrant les soupapes et irriguant les tissus brûlants. Je me collais au sable, je le mordais, j'aurais avalé la mer, tel un coquillage énorme... (197).

Innocence présumée certes, assumée et vécue de par et d'autre des protagonistes et du narrateur lui-même qui vit pleinement cette expérience du beau et du sensuel qui lui « dispersait la cervelle » (28). « Quand elle en descendit [de l'ascenseur] » on lit dans « Escarboucles », j'arrêtai l'ascenseur entre deux étages, je me recroquevillai sur le sol et restai là peut-être une heure, inspirant profondément cet arôme rose... » (28).

Je connus par la suite des femmes réelles, des femmes imaginaires, des femmes en rêve, des femmes dans des livres, des femmes dans des films, des femmes de vidéoclips. Des femmes de revue pornos. Toutes différentes et chacune avec quelque chose de distinct à offrir. Je tombai amoureux de quelques-unes et chaque fois ce fut pareil : le premier signe qui me donnait à penser que je pourrais l'aimer était invariablement que je sois incapable de penser, en la voyant : “ce qu'elle est baisable” » (135).

À côté de deux figures majeures féminines, la Blonde et la Brune, il y a dans le recueil de Cartarescu les prostituées de luxe, ou les prostituées tout court dans le quartier chaud d'Amsterdam, le laideron de la Securitate, ou encore cette étrange comtesse irlandaise qui incarne le type négatif de la sexualité caricaturale de l'altérité : hypnotisé, l'homme plonge directement dans les bras de cette véritable sorcière orgiaque pour atteindre le sexe entier et dévorateur.

Avec la "comtesse irlandaise", on se trouve à l'antipode d'une sexualité sauvage, ravageuse, animale. « J'écoutai les chuchotements de la comtesse, et ils étaient eux aussi fêlés, passionnés : *fuck* par-ci et *fuck* par-là » (150). Dépourvue de toute sorte de féminité, la "comtesse" agit comme une Bête sauvage, une fauve érotique, laide et raide, qui ne fait que provoquer le dégoût de son partenaire. Elle a des râlements d'animal, des miaulements, et si « ses poils pubiens [sont] rêches et éparses » (150), la chatte domine sur la tigresse.

Je pénétrai toute la nuit la comtesse, à de nombreuses reprises, de multiples manières et à plusieurs endroits, jusqu'à que la comtesse miaule de plaisir au centre du lit, au centre de la chambre, au cœur du château... (150).

Toutefois, on avertit le héros contre cette dernière, présentée de façon ordurière comme une « *fucking countesse* » (151), ou une chatte qui « miaule de plaisir » (150). Par l'évocation bestiaire, la soit-disant « comtesse » devient une figure de la femme dévoratrice d'hommes. Le héros ne va pas échapper, piégé par les ténèbres de la nuit, et ne se remettra que le matin à l'aube.

Du reste, la "comtesse" reste étrangement "incorporelle". Fantôme ou esprit, elle apparaît de façon étrange et mystérieuse le soir en glissant dans le lit du héros, et disparaît à l'aube. Personnification du vice, la figure de l'Irlandaise bestiale et point féminine évoque trop de clichés négatifs et anti-féministes qui inspire le dégoût.

En revanche, la belle Zaraza est le type de la maîtresse par excellence dont tous les hommes tombent fous amoureux et sont prêts à mourir pour un de ses baisers. Femme entretenue dans le Bucarest de 44, elle deviendra la femme fidèle de son amoureux, amoureuse elle aussi.

« Zaraza, ou plus précisément Zarada, est un nom tsigane traditionnel. Il signifie Merveilleuse » (166). Il s'agit du reste, ainsi que le prétend le narrateur, d'une véritable histoire d'amour entre la belle prostituée de luxe et Cristian Vasile, le fameux chanteur au "Renard Rouge", qui tomba éperdument amoureux de la belle tzigane, sa « folle adorée » (170). "Moulin Rouge ou "Renard Rouge", l'endroit sent mauvais. Selon l'histoire, Zaraza paya les frais de deux bandes rivales formées autour de deux chanteurs Cristian Vasile et Zavaïdoc, son rival au cabaret "L'Angelot". On lui trancha la gorge un matin à l'aube au coin de la rue. Devenu fou, Vasile disparut totalement de Bucarest. Des années plus tard, à Piatra Neamt, un vieil homme aux allures de vagabond raconta cette histoire à « mon oncle » (175).

Reprenons maintenant « La Bombe en or » et essayons d'en tirer les fils diégétiques. Dans la nouvelle, la narration glisse finalement d'une focalisation interne à une focalisation zéro. Le protagoniste reste seul à la fin, déçu et face à lui-même. S'il y avait un espoir avec cette femme, femme exceptionnelle, trop différente de lui et de sa condition physique, de façon que le héros tombe immédiatement sous les charmes, l'effet de l'illusion de rapprochement rend la séparation encore plus grande – d'où le type négatif finalement de la femme blonde. La femme se volatilise et la beauté n'est qu'un oubli, ou un superflu, de la noirceur profonde, cette vérité qui sortira tôt ou tard. Beauté illusoire quasi hallucinatoire.

La beauté blonde reste ainsi le terme zéro de ce grand paradigme dans la sexualité féminine. Si discursivement elle occupe une grande place, structurellement elle est absente. Il n'y a pas d'acte véritable, que simple matière plastique et de fantasmes incontestables et inconsistants et des désirs refoulés. Une passion non accomplie.

En guise de conclusion, il est significatif de signaler que l'amour, au sens propre, n'est pas absent du beau recueil de Cartarescu. À côté des histoires de folie, des aventures de nuit

ou de jour, des rêves ou des hallucinations, l'auteur refuse catégoriquement le sexe pour le sexe et l'amour payant des prostituées. « Je crois, purement et simplement, que le sexe assorti d'intimité est meilleur que sans intimité » (38). Il soutient la vie en couple, la vie en deux, l'amour dans sa beauté quotidienne : « Mon corps est profondément attaché au corps de ma femme. J'ai deux corps et toute ma vie set double... J'aime faire les courses avec elle, boire le café avec elle, la regarder dans la baignoire... J'aime la regarder manger et étendre le linge » (40). « Plus je connais sa peau et ses tendons et ses plis et ses gestes et ses mots, plus ma curiosité est intense et insatiable » (40).

Aussi, toutes les descriptions minutieuses des variations des parties intimes de la femme, ou des femmes, appartiennent-elles au registre poétique et point péjoratif ou pornographique. Un langage poétique et sexuel autour de la féminité, de la sexualité à l'acte.

Jamais Cartarescu ne tombe dans l'écriture scripto-pornographique. Son langage élève le lecteur dans les hautes strates de la littérature sexuelle, elle ne tombe jamais dans le cru. Aucune comparaison avec *La vie sexuelle de Catherine M.* de Catherine Millet qui s'adonne volontairement à une description du détail et à un exhibitionnisme cumulatif et grotesque sans raison et sans artifice aucun. La différence est de taille.

Si Cartarescu donne dans ses nouvelles de détails de l'anatomie physique féminine, c'est par admiration pour le beau corps des femmes. C'est le point de vue d'un homme. Un homme qui se laisse exalter. Un homme qui se fait tenter par la beauté sublime féminine. Un homme qui fait l'éloge de l'altérité, de la féminité et par-dessus tout de la sexualité. Une sexualité littéraire sculptée par un maître de la littérature européenne.

Notes

[1] Mircea Cartarescu, *Pourquoi nous aimons les femmes*, Nouvelles traduites du roumain par Laure Hinckel, Paris, Denoël et D'Ailleurs, 2008. Toutes les références à l'œuvre font partie de l'édition française parue chez Denoël.

[2] Après *Orbitor* (1999) et *L'Œil en feu – Orbitor II* (2005), *Pourquoi nous aimons les femmes* est son troisième ouvrage publié chez Denoël (Paris) (2008). Suit *L'Aile tatouée*, publié également chez Denoël (2009).

[3] Philippe Hamon, « Du savoir dans le texte », in *Revue des Sciences Humaines*, n° 160, *Le Naturalisme*, 1974-75, p. 499.

[4] Roland Barthes, *Mythologies* (1957), ré-édition in *Œuvres complètes*, Eric Marty éd., Paris, Seuil, 1994, t. 1, pp. 561-722.

[5] Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, ré-édition Londres, Penguin, 1990 (1959¹), p. 101.

Bibliographie

Barthes, Roland, *Mythologies* (1957), in *Œuvres complètes*, Eric Marty éd., Paris, Seuil, 1994, t. 1, pp. 561-722.
Cartarescu, Mircea, *Pourquoi nous aimons les femmes*, Nouvelles traduites du roumain par Laure Hinckel, Paris, Denoël et D'Ailleurs, 2008.

Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Londres, Penguin, 1990 (1959¹).

Hamon, Philippe, « Du savoir dans le texte », in *Revue des Sciences Humaines*, n° 160, *Le Naturalisme*, 1974-75, pp. 489-499.