

JEAN-PAUL SARTRE

Situations, I

ESSAIS CRITIQUES

nrf

GALLIMARD

« SARTORIS »

PAR W. FAULKNER

Avec quelque recul, les bons romans deviennent tout à fait semblables à des phénomènes naturels; on oublie qu'ils ont un auteur, on les accepte comme des pierres ou des arbres, parce qu'ils sont là, parce qu'ils existent. *Lumière d'août* était un de ces hermétiques, un minéral. On n'accepte pas *Sartoris*, et c'est ce qui rend ce livre si précieux : Faulkner s'y laisse voir, on surprend partout sa main, ses artifices. J'ai compris le grand ressort de son art : la déloyauté. Il est vrai que tout art est déloyal. Un tableau ment sur la perspective. Pourtant il y a de vrais tableaux et il y a aussi des peintures en « trompe-l'œil ».

Cet « homme » de *Lumière d'août* — je pensais : l'homme de Faulkner, comme on dit : l'homme de Dostoïevski ou de Meredith, — ce grand animal divin et sans Dieu, perdu dès la naissance et acharné à se perdre, cruel, moral jusque dans le meurtre, sauvé — non par la mort, non dans la mort — dans les derniers moments qui précèdent la mort, grand jusque dans les supplices, dans les humiliations les plus abjectes de sa chair, je l'avais accepté sans critique; je n'avais pas oublié son visage hautain et menaçant de tyran, ses yeux aveugles. Je l'ai retrouvé dans *Sartoris*, j'ai reconnu la « morne arrogance » de Bayard. Et pourtant je ne peux plus accepter l'homme de Faulkner : c'est un trompe-l'œil. Question d'éclairage. Il y a une recette : ne pas dire,

rester secret, déloyalement secret — dire *un peu*. On nous confie furtivement que le vieux Bayard est bouleversé par le retour inattendu de son petit-fils. Furtivement, en une demi-phrase qui risque de passer inaperçue, dont on espère qu'elle passera *presque* inaperçue. Après quoi, quand nous attendons des tempêtes, on nous montre des gestes, longuement, minutieusement. Faulkner n'ignore pas notre impatience, il compte sur elle et il reste là, à bavarder sur des gestes, innocemment. Il y a eu d'autres bavards : les réalistes, Dreiser. Mais les descriptions de Dreiser veulent enseigner, sont documentaires. Ici les gestes (enfiler des bottes, monter un escalier, sauter sur un cheval) ne visent pas à peindre, mais à cacher. Nous guettons celui qui trahira le trouble de Bayard : mais les Sartoris ne s'enivrent jamais, ne se trahissent jamais par des gestes. Pourtant ces idoles, dont les gestes semblent des rites menaçants, elles ont aussi des consciences. Elles parlent, elles pensent en elles-mêmes, elles s'émeuvent. Faulkner le sait. De temps en temps, négligemment, il nous dévoile une conscience. Mais c'est comme un prestidigitateur qui montre la boîte lorsqu'elle est vide. Qu'y voyons-nous ? Rien de plus que ce qu'on pouvait voir du dehors : des gestes. Ou alors nous surprenons des consciences dénouées qui glissent vers le sommeil. Et puis de nouveau des gestes, tennis, piano, whisky, conversations. Et voilà ce que je ne puis admettre : tout vise à nous faire croire que ces consciences sont toujours aussi vides, toujours aussi fuyantes. Pourquoi ? Parce que les consciences sont choses trop humaines. Les dieux aztèques n'ont pas de doux petits entretiens avec eux-mêmes. Mais Faulkner sait fort bien que les consciences ne sont pas, ne *peuvent* pas être vides. Il le sait si bien qu'il peut écrire :

« ...elle s'efforça de nouveau de ne penser à rien, de maintenir sa conscience immergée, comme un petit chien qu'on maintient sous l'eau jusqu'à ce qu'il ait cessé de se débattre. »

Seulement, ce qu'il y a *dans* cette conscience

qu'on veut noyer, il ne nous le dit pas. Ce n'est pas qu'il veuille exactement nous le dissimuler : il souhaite que nous le devinions, parce que la divination rend magique ce qu'elle touche. Et les gestes recommencent. On voudrait dire : « Trop de gestes », comme on disait : « Trop de notes » à Mozart. Trop de mots aussi. La volubilité de Faulkner, son style abstrait, superbe, anthropomorphique de prédicateur : encore des trompe-l'œil. Le style empâte les gestes quotidiens, les alourdit, les accable d'une magnificence d'épopée et les fait couler à pic, comme des chiens de plomb. A dessein : c'est bien cette monotonie écœurante et pompeuse, ce rituel du quotidien, que vise Faulkner; les gestes, c'est le monde de l'ennui. Ces gens riches, sans travail et sans loisirs, décents et incultes, captifs sur leurs propres terres, maîtres et esclaves de leurs nègres, s'ennuient, essaient de remplir le temps avec leurs gestes. Mais cet ennui (Faulkner a-t-il toujours très bien su distinguer celui de ses héros et celui de ses lecteurs?) n'est qu'une apparence, défense de Faulkner contre nous, des Sartoris contre eux-mêmes. L'ennui, c'est l'ordre social, c'est la langueur monotone de tout ce qui se peut voir, entendre, toucher : les paysages de Faulkner s'ennuient autant que ses personnages. Le véritable drame est *derrière*, derrière l'ennui, derrière les gestes, derrière les consciences. Tout à coup, du fond de ce drame, surgit l'Acte, comme un aérolithe. Un Acte — enfin quelque chose qui *arrive*, un message. Mais Faulkner nous déçoit encore : il décrit rarement les Actes. C'est qu'il rencontre et tourne un vieux problème de la technique romanesque : les Actes font l'essentiel du roman; on les prépare avec soin et puis, lorsqu'ils arrivent, ils sont nus et polis comme du bronze, infiniment simples, ils nous glissent entre les doigts. On n'a plus rien à en dire, il suffirait de les nommer. Faulkner ne les nomme pas, n'en parle pas et, par là, suggère qu'ils sont innombrables, par-delà le langage. Il montrera seulement leurs résultats : un vieillard mort sur son

siège, une auto renversée dans la rivière et deux pieds qui sortent de l'eau. Immobiles et brutaux, aussi solides et compacts que l'Acte est fuyant, ces résultats paraissent et s'étalent, définitifs, inexplicables, au milieu de la pluie fine et serrée des gestes quotidiens. Plus tard ces violences indéchiffrables vont se changer en « histoires » : on va les nommer, les expliquer, les raconter. Tous ces hommes, toutes ces familles ont leurs histoires. Les Sartoris portent le pesant fardeau de deux guerres, de deux séries d'histoires : la guerre de Sécession où mourut l'aïeul Bayard, la guerre de 1914 où mourut John Sartoris. Les histoires paraissent et disparaissent, passent d'une bouche à l'autre, se traînent avec les gestes quotidiens. Elles ne sont pas tout à fait du passé; plutôt un sur-présent :

« Comme d'habitude, le vieux Falls avait introduit avec lui dans la pièce l'ombre de John Sartoris... Libéré, comme il était, du temps et de la chair, [John] constituait une présence bien plus manifeste que ces deux vieillards qui, à jour fixe, restaient là, à se hurler mutuellement dans leurs oreilles de sourds. » Elles font la poésie du présent et sa fatalité : « immortalité fatale et fatalité immortelle ». C'est avec les histoires que les héros de Faulkner se forgent leur destin : à travers ces beaux récits soignés, embellis parfois par plusieurs générations, un Acte innommable, enseveli depuis des années, fait signe à d'autres Actes, les charme, les attire, comme une pointe attire la foudre. Sournoise puissance des mots, des histoires; pourtant Faulkner ne croit pas à ces incantations : « ...ce qui n'avait été qu'une folle équipée de deux gamins écervelés et casse-cou, grisés de leur propre jeunesse, était devenu le sommet de bravoure et de tragique beauté jusqu'où deux anges vaillamment égarés et déchus avaient, en modifiant le cours des événements,... haussé l'histoire de la race... » Il ne se laisse jamais tout à fait prendre, il sait ce qu'elles valent, puisque c'est lui qui les raconte, puisqu'il est, comme Sherwood Anderson, « un

conteur, un menteur ». Seulement il rêve d'un monde où les histoires seraient crues, où elles agiraient vraiment sur les hommes : et ses romans peignent le monde dont il rêve. On connaît la « technique du désordre » de *Le Bruit et la Fureur*, de *Lumière d'août*, ces inextricables mélanges de passé et de présent. J'ai cru en trouver dans *Sartoris* la double origine : c'est, d'une part, le besoin irrésistible de conter, d'arrêter l'action la plus urgente pour placer une histoire — trait caractéristique, me semble-t-il, de beaucoup de romanciers lyriques — et, d'autre part, cette foi, mi-sincère mi-révée, dans le pouvoir magique des histoires. Mais, lorsqu'il écrit *Sartoris*, il n'a pas encore mis au point sa technique, il opère les passages du présent au passé, des gestes aux histoires, avec beaucoup de maladresse.

Donc, voilà l'homme qu'il nous présente et qu'il veut nous faire adopter : c'est un Introuvable; on ne peut le saisir ni par ses gestes, qui sont une façade, ni par ses histoires, qui sont fausses, ni par ses actes, fulgurations indescriptibles. Et pourtant, par-delà les conduites et les mots, par-delà la conscience vide, l'homme existe, nous pressentons un drame véritable, une sorte de caractère intelligible qui explique tout. Qu'est-ce au juste? Tare de race ou de famille, complexe adlérien d'infériorité, libido refoulée? Tantôt ceci, tantôt cela : c'est selon les histoires et les personnages; souvent Faulkner ne nous le dit pas. Et d'ailleurs il ne s'en soucie pas beaucoup : ce qui lui importe, c'est plutôt la *nature* de cet être nouveau : nature avant tout *poétique* et magique, dont les contradictions sont nombreuses mais voilées. Saisie à travers des manifestations psychiques, cette « nature » (quel autre nom lui donner?) participe de l'existence psychique, ce n'est même pas tout à fait de l'inconscient, car il semble souvent que les hommes qu'elle mène peuvent se retourner vers elle et la contempler. Mais d'autre part, elle est immuable et fixe comme un mauvais sort, les héros de Faulkner la portent en eux dès la naissance, elle a l'entêtement

de la pierre et du roc, elle est *chose*. Une chose-esprit, un esprit solidifié, opaque, derrière la conscience, des ténèbres dont l'essence est pourtant clarté : voilà l'objet magique par excellence; les créatures de Faulkner sont envoûtées, une étouffante atmosphère de sorcellerie les entoure. Et c'est ce que j'appelais déloyauté : ces envoûtements ne sont pas possibles. Ni même concevables. Aussi Faulkner se garde bien de nous les faire concevoir : tous ses procédés visent à les suggérer.

Est-il tout à fait déloyal? Je ne crois pas. Ou s'il ment, c'est à lui-même. Un curieux passage de *Sartoris* nous livre la clé de ses mensonges et de sa sincérité :

Tes Arlen et tes Sabatini¹ parlent tant et plus, et personne n'a jamais eu plus à dire, ni plus de mal à le dire que le vieux Dreiser.

— *Mais ils ont des secrets, expliqua-t-elle. Shakespeare n'a pas de secrets. Il dit tout.*

— *Je comprends, il n'avait pas le sens des nuances, ni le don des réticences. En d'autres termes, ce n'était pas un gentleman, insinua-t-il.*

— *C'est cela... c'est tout à fail ce que je veux dire.*

— *Ainsi, pour être un gentleman, il faut avoir des secrets.*

— *Oh, lu me fatigues.*

Dialogue ambigu, sans doute ironique. Car Narcissa n'est pas fort intelligente, et puis Michael Arlen, Sabatini sont de mauvais écrivains. Et pourtant il me semble que Faulkner y révèle beaucoup de lui-même. Si Narcissa, peut-être, manque un peu de goût littéraire, son instinct, par contre, est sûr quand il lui fait choisir Bayard, un homme qui a des secrets. Horace Benbow a peut-être raison d'aimer Shakespeare; mais il est faible et loquace, il dit tout : ce n'est pas un homme. Les hommes qu'aime Faulkner,

1. Auteurs contemporains.

le nègre de *Lumière d'Août*, Bayard Sartoris, le père dans *Absalon*, ont des secrets; ils se taisent. L'humanisme de Faulkner est sans doute le seul acceptable : il hait nos consciences bien ajustées, nos consciences bavardes d'ingénieurs. Mais ne sait-il pas que ses grandes figures sombres ne sont que des dehors? Est-il dupe de son art? Il ne lui suffirait pas, sans doute, que nos secrets fussent refoulés dans l'inconscient : il rêve d'une obscurité totale au cœur même de la conscience, d'une obscurité totale que nous ferions nous-mêmes, en nous-mêmes. Le silence. Le silence hors de nous, le silence en nous, c'est le rêve impossible d'un ultra-stoïcisme puritain. Nous ment-il? Que fait-il quand il est seul? S'accommode-t-il du bavardage intarissable de sa conscience trop humaine? Il faudrait le connaître.

Février 1938.

A PROPOS DE JOHN DOS PASSOS ET DE « 1919 »

Un roman, c'est un miroir : tout le monde le dit. Mais qu'est-ce que *lire* un roman ? Je crois que c'est sauter dans le miroir. Tout d'un coup on se trouve de l'autre côté de la glace au milieu de gens et d'objets qui ont l'air familiers. Mais c'est tout juste un air qu'ils ont, en fait nous ne les avons jamais vus. Et les choses de notre monde, à leur tour, sont dehors et deviennent des reflets. Vous fermez le livre, vous enjambez le rebord de la glace et rentrez dans cet honnête monde-ci, et vous retrouvez des immeubles, des jardins, des gens qui n'ont rien à vous dire ; le miroir qui s'est reformé derrière vous les reflète paisiblement. Après quoi vous jureriez que l'art est un reflet ; les plus malins iront jusqu'à parler de glaces déformantes. Cette illusion absurde et obstinée, Dos Passos l'utilise très consciemment pour nous pousser à la révolte. Il a fait le nécessaire pour que son roman ne paraisse qu'un reflet, il a même endossé la peau d'âne du populisme. C'est que son art n'est pas gratuit, il veut prouver. Voyez pourtant la curieuse entreprise : il s'agit de nous montrer ce monde-ci, le nôtre. De le *montrer* seulement, sans explications ni commentaires. Pas de révélations sur les machinations de la police, l'impérialisme des rois du pétrole, le Ku-Klux-Klan, ni de peintures cruelles de la misère. Tout ce qu'il veut nous faire voir nous l'avons déjà vu et, à ce qu'il semble d'abord, précisément

comme il veut nous le faire voir. Nous reconnaissons tout de suite l'abondance triste de ces vies sans tragique; ce sont les nôtres, ces mille aventures ébauchées, manquées, aussitôt oubliées, toujours recommencées, qui glissent sans marquer, sans jamais engager, jusqu'au jour où l'une d'elles, toute pareille aux autres, tout à coup, comme par maladresse et en trichant, écœure un homme pour toujours, négligemment détraque une mécanique. Or c'est en peignant, comme nous pourrions les peindre, ces apparences trop connues, dont chacun s'accommode, que Dos Passos les rend insupportables. Il indigne ceux qui ne se sont jamais indignés, il effraie ceux qui ne s'effraient de rien. N'y aurait-il pas eu de tour de passe-passe? Je regarde autour de moi : des gens, des villes, des bateaux, la guerre. Mais ce ne sont pas les vrais : ils sont discrètement louches et sinistres, comme dans les cauchemars. Mon indignation contre ce monde-là, elle aussi, me paraît louche : elle *ressemble* seulement — et d'assez loin — à l'autre, à celle qu'un fait divers suffit à provoquer : je suis de l'autre côté de la glace.

La haine, le désespoir, le mépris hautain de Dos Passos sont vrais. Mais, précisément pour cela, son monde n'est pas vrai : c'est un objet créé. Je n'en connais pas — même ceux de Faulkner ou de Kafka — où l'art soit plus grand, ni mieux caché. Je n'en connais pas qui soit plus proche de nous, plus précieux, plus touchant : cela vient de ce qu'il emprunte au nôtre sa matière. Et pourtant il n'en est pas de plus lointain ni de plus étrange; Dos Passos n'a inventé qu'une chose : un art de conter. Mais cela suffit pour créer un univers.

On vit dans le temps, on compte dans le temps. Le roman se déroule au présent, comme la vie. Le parfait n'est romanesque qu'en apparence; il faut le tenir pour un présent *avec recul esthétique*, pour un artifice de mise en scène. Dans le roman les jeux ne sont pas faits, car l'homme romanesque est libre. Ils se font sous nos yeux; notre impatience, notre

ignorance, notre attente sont les mêmes que celles du héros. Le *récit*, au contraire, Fernandez a montré qu'il se fait au passé. Mais le récit explique : l'ordre chronologique — ordre pour la vie — dissimule à peine l'ordre des causes — ordre pour l'entendement; l'événement ne nous touche pas, il est à mi-chemin entre le fait et la loi. Le temps de Dos Passos est sa création propre : ni roman, ni récit. Ou plutôt, si l'on veut, c'est le temps de l'Histoire. Le parfait et l'imparfait ne sont pas employés par bien-séance : la *réalité* des aventures de Joe ou d'Evelyn, c'est qu'elles sont passées. Tout est raconté comme par quelqu'un qui se souvient : « *Quand Dick était petit*, il n'entendait jamais parler de son papa... » « *Cet hiver-là*, Evelyn ne songeait qu'à une chose : aller à l'institut d'art... » « Ils demeurèrent quinze jours à Vigo pendant que les autorités se querellaient au sujet de leur situation et ils en avaient plein le dos... » L'événement du roman est une présence innommée : on ne peut rien en dire, car il se fait; on peut nous montrer deux hommes cherchant leurs maîtresses à travers une ville, mais on ne nous dit pas qu'ils « ne les trouvent pas », vrai : tant qu'il reste une rue, un café, une maison à explorer, cela n'est pas encore vrai. Chez Dos Passos l'événement reçoit d'abord son nom, les dés sont jetés, comme dans notre mémoire : « Glen et Joe ne descendirent à terre que quelques heures et ne purent retrouver Marceline et Loulou. » Les faits sont cernés par des contours nets, ils sont juste à point pour être *pensés*. Mais Dos Passos ne les pense jamais : pas un instant l'ordre des causes ne se laisse surprendre sous l'ordre des dates. Ce n'est point récit : c'est le dévidage balbutiant d'une mémoire brute et criblée de trous, qui résume en quelques mots une période de plusieurs années, pour s'étendre languissamment sur un fait minuscule. Tout juste comme nos vraies mémoires, pêle-mêle de fresques et de miniatures. Le relief ne manque pas, mais il est distribué savamment au hasard. Un pas de plus et

nous retrouverions le fameux monologue de l'idiot du *Bruit et la Fureur*. Mais ce serait encore intellectualiser, suggérer une explication par l'irrationnel, faire pressentir, derrière ce désordre, un ordre freudien : Dos Passos s'arrête à temps. Grâce à quoi les faits passés gardent une saveur de présent; ils demeurent encore, dans leur exil, ce qu'ils ont été un jour, un seul jour : d'inexplicables tumultes de couleurs, de bruits, de passions. Chaque événement est une *chose* rutilante et solitaire, qui ne découle d'aucune autre, surgit tout à coup et s'ajoute à d'autres choses : un irréductible. Raconter, pour Dos Passos, c'est faire une addition. De là cet aspect relâché de son style : « et... et... et... » Les grandes apparences troublantes, la guerre, l'amour, un mouvement politique, une grève s'évanouissent, s'effritent en une infinité de petits bibelots qu'on peut tout juste aligner les uns à côté des autres. Voici l'armistice : « Au début de novembre des bruits d'armistice commencèrent à circuler, puis soudain, une après-midi, le major Wood entra en coup de vent dans le bureau que partageaient Evelyn et Eleanor, leur fit quitter le travail et les embrassa en criant : « Enfin, ça y est! » Avant de savoir où elle en était, Evelyn se surprit à baiser sur la bouche le major Moorehouse. Les bureaux de la Croix-Rouge ressemblèrent à un dortoir d'université le soir d'une victoire de football : c'était l'armistice. Tout le monde eut brusquement des bouteilles de cognac et se mit à chanter : *Il y a une longue, longue route tournante ou La Madelon pour nous n'est pas sévère...* » Ces Américains voient la guerre comme Fabrice vit la bataille de Waterloo. Et l'intention, comme le procédé, est claire à la réflexion : encore faut-il fermer le livre et réfléchir.

Les passions et les gestes sont aussi des choses. Proust les analysait, les rattachait à des états antérieurs et, par là, les rendait nécessaires. Dos Passos veut leur conserver leur caractère de *faits*. Il est seulement permis de dire : « Voilà : à cette époque Richard était ainsi et à telle autre il était autrement. » Les

amours, les décisions sont de grosses boules qui tournent sur elles-mêmes. Tout au plus pouvons-nous saisir une sorte de *convenance* entre l'état psychologique et la situation extérieure : quelque chose comme un rapport de couleurs. Peut-être aussi soupçonnerons-nous que des explications sont *possibles*. Mais elles semblent légères et futiles comme une toile d'araignée posée sur de lourdes fleurs rouges. Nulle part, pourtant, nous n'avons le sentiment de la liberté romanesque, mais plutôt Dos Passos nous impose l'impression déplaisante d'un indéterminisme du détail. Les actes, les émotions, les idées s'installent brusquement chez un personnage, y font leur nid, le quittent, sans qu'il y soit lui-même pour grand-chose. Il ne faudrait pas dire qu'il les subit : il les constate — et personne ne saurait assigner de loi à leurs apparitions.

Pourtant ils ont été. Ce passé sans loi est irrémédiable. C'est à dessein que Dos Passos a choisi, pour conter, la perspective de l'histoire : il veut nous faire sentir que les jeux sont faits. Malraux dit à peu près, dans *L'Espoir* : « Ce qu'il y a de tragique dans la Mort, c'est qu'elle transforme la vie en destin. » Dos Passos s'est installé, dès les premières lignes de son livre, dans la mort. Toutes les existences qu'il retrace se sont refermées sur elles-mêmes. Elles ressemblent à ces mémoires bergsoniennes qui flottent, après la mort du corps, pleines de cris et d'odeurs et de lumières, et sans vie, dans on ne sait quels limbes. Ces vies humbles et vagues, nous ne cessons pas de les sentir comme des Destins. Notre propre passé n'est point tel : il n'est pas un de nos actes dont nous ne puissions aujourd'hui encore transformer la valeur et le sens. Mais ces beaux objets bigarrés que Dos Passos nous présente, ils ont, sous leurs violentes couleurs, quelque chose de pétrifié : leur sens est fixé. Fermez les yeux, essayez de vous rappeler votre propre vie, essayez de vous la rappeler *ainsi* : vous étoufferez. C'est cet étouffement sans secours que Dos Passos a voulu exprimer. Dans la société capi-

taliste les hommes n'ont pas de vies, ils n'ont que des destins : cela, il ne le dit nulle part, mais partout il le fait sentir; il insiste discrètement, prudemment, jusqu'à nous donner un désir de briser nos destins. Nous voici des révoltés; son but est atteint.

Des révoltés de *derrière la glace*. Car ce n'est point cela que veut changer le révolté de ce monde-ci : il veut changer la condition *présente* des hommes, celle qui se fait au jour le jour. Raconter le présent au passé, c'est user d'un artifice, créer un monde étrange et beau, figé comme un de ces masques de mardi gras qui deviennent effrayants quand de vrais hommes vivants les portent sur leurs visages.

Mais quelles sont ces mémoires qui se dévident ainsi tout au long du roman? Il semble à première vue que ce soient celles des héros, de Joe, de Dick, de Fillette, d'Evelyn; et, en plus d'un endroit, cela est vrai : en règle générale, chaque fois qu'un personnage est sincère, chaque fois qu'il y a en lui, de quelque façon que ce soit, une plénitude : « Quand il était libre, il rentrait, las jusqu'à la souffrance, dans le petit matin parisien qui sentait la fraise, se rappelant des yeux, des cheveux trempés de sueur, des doigts contractés, couverts de crasse et de sang coagulé... » Mais souvent le récitant ne coïncide plus tout à fait avec le héros : ce qu'il dit, le héros n'aurait pas tout à fait pu le dire, mais on sent entre eux une complicité discrète, le récitant raconte, du dehors, comme le héros eût aimé qu'on racontât. A la faveur de cette complicité, Dos Passos nous fait faire, sans nous prévenir, le passage qu'il souhaitait : nous nous trouvons soudain installés dans une mémoire horrible et dont chaque souvenir nous met mal à l'aise, une mémoire qui nous dépayse et n'est plus celle des personnages ni de l'auteur : on dirait que c'est un chœur qui se souvient, un chœur sentencieux et complice : « Malgré cela il réussissait très bien à l'école et ses professeurs l'aimaient beaucoup, surtout la maîtresse d'anglais, Miss Teagle, parce qu'il était bien élevé et disait de petites choses sans imper-

tinence qui pourtant les faisaient rire. Cette dernière affirmait qu'il était vraiment doué pour la composition anglaise. Un jour de Noël, il lui envoya une petite pièce de vers qu'il avait faite sur l'Enfant Jésus et les Trois Rois, et elle déclara qu'il était doué. » Le récit se guinde un peu et tout ce qu'on nous rapporte du héros prend l'allure d'informations solennelles et publicitaires : « elle déclara qu'il était doué ». La phrase ne s'accompagne d'aucun commentaire, mais elle prend une sorte de résonance collective. C'est une *déclaration*. Et le plus souvent, en effet, quand nous voudrions connaître les pensées de ses personnages, Dos Passos avec une objectivité respectueuse nous donne leurs déclarations : « Fred... déclarait que la veille du départ il s'en flanquerait à cœur joie. Une fois sur le front, il serait peut-être tué : alors quoi? Dick répliquait qu'il aimait bien bavarder avec les femmes, mais que tout ça c'était trop du commerce et que ça le dégoûtait. Ed Schuyler, qu'ils avaient surnommé Frenchie et qui prenait des manières tout à fait européennes, dit que les filles de la rue étaient trop naïves. » J'ouvre *Paris-Soir* et je lis : « De notre correspondant spécial : Charlie Chaplin déclare qu'il a tué Charlot. » J'y suis : toutes les paroles de ses personnages, Dos Passos nous les rapporte dans le style des déclarations à la presse. Du coup, les voilà coupées de la pensée, paroles pures, simples réactions qu'il faut enregistrer comme telles, à la façon des béhaviouristes, dont Dos Passos s'inspire quand il lui plaît. Mais en même temps la parole revêt une importance sociale : elle est sacrée, elle devient maxime. Peu importe, pense le chœur satisfait, ce qu'il y avait dans la tête de Dick quand il a prononcé cette phrase. L'essentiel, c'est qu'elle ait été prononcée : elle venait de loin, d'ailleurs, elle ne s'est pas formée en lui, elle était, avant même qu'il parlât, un bruit pompeux et tabou; il lui a seulement prêté sa puissance d'affirmation. Il semble qu'il y ait un ciel des paroles et des lieux communs, où chacun de nous va décrocher les mots appropriés à la

situation. Un ciel des gestes aussi. Dos Passos feint de nous présenter les gestes comme des événements purs, comme de simples *dehors*, les libres mouvements d'un animal. Mais ce n'est qu'une apparence : il adopte en fait, pour les retracer, le point de vue du chœur, de l'opinion publique. Pas un des gestes de Dick ou d'Eleanor qui ne soit une manifestation, accompagnée en sourdine d'un murmure flatteur : « A Chantilly ils visitèrent le château et donnèrent à manger aux carpes dans les fossés. Ils déjeunèrent dans les bois, assis sur des coussins de caoutchouc. J.-W. fit rire tout le monde en expliquant qu'il avait horreur des pique-niques et en demandant à tout le monde ce qui prenait aux femmes, même les plus intelligentes, de vouloir toujours organiser des pique-niques. Après le déjeuner, ils allèrent jusqu'à Senlis, pour voir les maisons détruites par les uhlands pendant la guerre. » Ne dirait-on pas le compte rendu d'un banquet d'anciens combattants dans un journal local ? En même temps que le geste s'amenuise jusqu'à n'être plus qu'une mince pellicule, nous nous apercevons tout à coup qu'il *compte*, c'est-à-dire qu'il engage, à la fois, et qu'il est sacré. Pour qui ? Pour l'ignoble conscience de « tout le monde », pour ce que Heidegger appelle « das Man ». Mais encore, cette conscience, qui donc la fait naître ? Qui donc la représente, pendant que je lis ? Eh bien, c'est moi. Pour comprendre les mots, pour donner un sens aux paragraphes, il faut d'abord que j'adopte son point de vue, il faut que je fasse le chœur complaisant. Cette conscience n'existe que par moi ; sans moi il n'y aurait que des taches noires sur des feuilles blanches. Mais au moment même que je *suis* cette conscience collective, je veux m'arracher à elle, prendre sur elle le point de vue du juge : c'est-à-dire m'arracher à moi. De là cette honte et ce malaise que Dos Passos sait si bien donner à son lecteur ; complice malgré moi — encore ne suis-je pas si sûr de l'être malgré moi, — créant et refusant à la fois les tabous ; de nouveau, au cœur de moi-même, contre moi-même, révolutionnaire.

Ces hommes de Dos Passos, en retour, comme je les hais ! On me montre une seconde leur conscience, juste pour me faire voir que ce sont des bêtes vivantes, et puis les voilà qui déroulent interminablement le tissu de leurs déclarations rituelles et de leurs gestes sacrés. La coupure ne se fait point chez eux entre le dehors et le dedans, entre la conscience et le corps, mais entre les balbutiements d'une pensée individuelle, timide, intermittente, inhabile à s'exprimer par des mots, — et le monde gluant des représentations collectives. Comme il est simple, ce procédé, comme il est efficace : il suffit de raconter une vie avec la technique du journalisme américain, et la vie cristallise en social, comme le rameau de Salzbourg. Du même coup le problème du passage au typique — pierre d'achoppement du roman social — est résolu. Plus n'est besoin de nous présenter un ouvrier-type, de composer, comme Nizan dans *Antoine Bloyé*, une existence qui soit la moyenne exacte de milliers d'existences. Dos Passos, au contraire, peut donner tous ses soins à rendre la singularité d'une vie. Chacun de ses personnages est unique ; ce qui lui arrive ne saurait arriver qu'à lui. Qu'importe, puisque le social l'a marqué plus profondément que ne peut faire aucune circonstance particulière, puisque le social *c'est lui*. Ainsi, par-delà le hasard des destinées et la contingence du détail, nous entrevoyons un ordre plus souple que la nécessité physiologique de Zola, que le mécanisme psychologique de Proust, une contrainte insinuante et douce qui semble lâcher ses victimes et les laisser aller, pour les ressaisir sans qu'elles s'en doutent : un déterminisme statistique. Ils vivent comme ils peuvent, ces hommes noyés dans leur propre vie, ils se débattent et ce qui leur advient n'était pas fixé d'avance. Et pourtant leurs pires violences, leurs fautes, leurs efforts ne sauraient compromettre la régularité des naissances, des mariages, des suicides. La pression qu'exerce un gaz sur les parois du récipient qui le contient ne dépend pas de l'histoire individuelle des molécules qui le composent.

Nous sommes toujours de l'autre côté de la glace. Hier vous avez vu votre meilleur ami, vous lui avez exprimé votre haine passionnée de la guerre. Essayez à présent de vous raconter cet entretien à la manière de Dos Passos : « Et ils commandèrent deux demis, et dirent que la guerre était détestable. Paul déclara qu'il aimait mieux tout faire que de se battre et Jean dit qu'il l'approuvait et tous deux s'émurent et dirent qu'ils étaient heureux d'être d'accord. En rentrant chez lui, Paul décida de voir Jean plus souvent. » Vous vous haïrez aussitôt. Mais il ne vous faudra pas longtemps pour comprendre que vous ne *pouvez pas* parler de vous sur ce ton. Si peu sincère que vous fussiez, au moins viviez-vous votre insincérité; vous la jouiez tout seul, d'instant en instant vous prolongiez son existence par une création continuée. Et si même vous vous êtes laissé engluier par les représentations collectives, il a fallu que vous les viviez d'abord comme une démission individuelle. Nous ne sommes ni des mécaniques ni des possédés; nous sommes pires : libres. Tout entiers *dehors* ou tout entiers *dedans*. L'homme de Dos Passos est un être hybride, interne-externe. Nous sommes avec lui, en lui, nous vivons avec sa vacillante conscience individuelle et, tout à coup, elle flanche, elle faiblit, elle se dilue dans la conscience collective. Nous l'y suivons et nous voilà soudain dehors sans y avoir pris garde. Homme de derrière la glace. Créature étrange, méprisable et fascinante. De ce glissement perpétuel, Dos Passos sait tirer de beaux effets. Je ne sais rien de plus saisissant que la mort de Joe : « Joe se débarrassa de deux « grenouillards » et il gagnait la porte à reculons quand il vit dans la glace qu'un grand gaillard en blouse allait lui casser sur la tête une bouteille qu'il tenait à deux mains. Il essaya de se retourner, mais il n'en eut pas le temps. La bouteille lui fracassa le crâne et ce fut fini. » Dedans, avec lui, jusqu'au choc de la bouteille sur le crâne. Aussitôt après, dehors, dans la mémoire collective, avec le chœur : « et ce fut fini ». Rien ne fait mieux sentir

l'anéantissement. Et chaque page qu'on tourne ensuite et qui parle d'autres consciences et d'un monde qui se poursuit sans Joe est comme une pelletée de terre sur son corps. Mais c'est une mort de derrière la glace : nous ne saisissons, en fait, que la belle *apparence* du néant. Le vrai néant ne se peut ni sentir ni penser. Sur notre vraie mort, nous n'aurons jamais — ni personne après nous — rien à dire.

Le monde de Dos Passos est impossible — comme celui de Faulkner, de Kafka, de Stendhal, — parce qu'il est contradictoire. Mais c'est pour cela qu'il est beau : la beauté est une contradiction voilée. Je tiens Dos Passos pour le plus grand écrivain de notre temps.

Août 1938.

« LA CONSPIRATION »

PAR PAUL NIZAN

Nizan parle de la jeunesse. Mais un marxiste a trop de sens historique pour décrire en général un âge de la vie, la Jeunesse, l'Âge mûr, tels qu'ils défilent dans la cathédrale de Strasbourg quand l'horloge sonne midi. Ses jeunes gens sont datés et rattachés à leur classe; ils ont eu vingt ans comme Nizan lui-même en 1929, au beau temps de la « prospérité », au milieu de cette après-guerre qui vient de finir. Ils sont bourgeois, fils, pour la plupart, de cette grande Bourgeoisie qui « doute anxieusement de son avenir », de ces « grands commerçants » qui élevaient admirablement leurs enfants, mais qui avaient fini par ne plus respecter que l'Esprit, « sans penser que cette vénération saugrenue pour les activités les moins intéressées de la vie gâtait tout et qu'elle n'était que le signe de leur décadence marchande et d'une mauvaise conscience bourgeoise dont ils ne soupçonnaient encore rien ». Des fils dévoyés qu'une déviation « entraîne hors des chemins du commerce » vers les carrières de « créateurs d'alibi ». Mais il y a chez Marx une phénoménologie des essences économiques : je songe surtout à ses admirables analyses du fétichisme de la Marchandise. En ce sens on peut trouver chez Nizan une phénoménologie, c'est-à-dire une fixation et une description, à partir de données sociales et historiques, de cette essence en mouvement, la jeunesse; âge truqué, fétiche. Ce dosage

complexe d'histoire et d'analyse fait la grande valeur de son livre.

Nizan a vécu sa jeunesse jusqu'à la lie. Lorsqu'il y était plongé, qu'elle bornait de tous côtés son horizon, il écrivait dans *Aden Arabie* : « J'avais vingt ans, je ne permettrai à personne de dire que c'est le plus bel âge de la vie. » Il lui semblait alors que la jeunesse était un âge *naturel*, comme l'enfance, quoique beaucoup plus malheureux, et qu'il fallait rejeter sur la société capitaliste la responsabilité de ses malheurs. Aujourd'hui, il se retourne sur elle et la juge sans indulgence. C'est un âge artificiel, qu'on a fait et qui se fait, dont la structure et l'existence mêmes dépendent de la société; par excellence l'âge de l'inauthentique. Contre elle, les malheurs, les soucis, le combat qu'ils mènent pour vivre protègent les ouvriers de vingt ans, qui « ont déjà des maîtresses ou des femmes, des enfants, un métier... une vie enfin », qui deviennent, au sortir de l'adolescence, de jeunes hommes, sans être jamais des « jeunes gens ». Mais Lafforgue et Rosenthal, fils de bourgeois, étudiants, vivent à plein ce grand ennui abstrait. Leur légèreté sinistre, leur agressive futilité vient de ce qu'ils n'ont point de charges et sont par nature irresponsables. Ils « improvisent » et rien ne peut les engager, pas même leur adhésion aux partis extrémistes : « ...ces divertissements... n'avaient point de grandes conséquences pour des fils de banquiers et d'industriels, toujours capables de rentrer dans le giron de leur classe... » Sages peut-être, si ces improvisations naissaient d'un rapide contact avec la réalité. Mais elles demeurent en l'air et ils les oublient aussitôt; leurs actions sont des fumées, ils le savent, et c'est ce qui leur donne le courage d'entreprendre, encore qu'ils feignent de l'ignorer. Comment les appeler, ces entreprises si graves et si frivoles, sinon des « conspirations »? Mais Lafforgue et Rosenthal ne sont pas des camelots du roi : à l'autre bout du monde politique et jusque dans les partis d'hommes, de jeunes bourgeois peuvent venir faire leurs complots.

On voit ce que ce beau mot de « conspirer » sous-entend de chuchotements, de petits mystères, d'importance creuse et de périls fictifs. Intrigues ténues : jeu. Un jeu, ce grand complot « dostoevskien » ourdi par Rosenthal et dont les seuls vestiges seront, au fond d'un tiroir, deux dossiers inachevés et d'ailleurs sans aucun intérêt; un jeu fébrile et irrité, une conspiration avortée, cet amour fabriqué que Rosenthal porte à sa belle-sœur. Et qui dit jeu, dit bientôt comédie : ils se mentent parce qu'ils savent qu'ils ne courent point de risques; ils cherchent en vain à s'effrayer; en vain — ou presque, — à se tromper. Je crois voir quelle grande sincérité muet e de l'effort, de la souffrance physique, de la faim, Nizan opposerait à leurs paroleries. De fait, Bernard Rosenthal, qui a fait, par colère et paresse, les gestes irréparables du suicide, ne connaîtra d'autre réalité que l'agonie. L'agonie seule lui montrera, — mais trop tard — qu'il a « manqué l'amour..., qu'il n'aime même plus Catherine et qu'il va mourir volé ». Pourtant, ces jeunes gens ont les dehors de la bonne volonté : ils veulent vivre, aimer, reconstruire un monde qui croule. Mais c'est au cœur de cette bonne volonté qu'est cette frivolité abstraite et sûre de soi qui les coupe du monde et d'eux-mêmes : « Il n'y a encore au fond de leur politique que des métaphores et des cris. » C'est que la jeunesse est l'âge du ressentiment. Non point de la grande colère des hommes qui souffrent : ces jeunes gens se définissent par rapport à leurs familles; ils « confondent volontiers le capitalisme et les grandes personnes »; ils croient attendre un « monde promis aux grandes métamorphoses »; mais ils veulent surtout causer quelques ennuis à leurs parents. Le jeune homme est un produit de la famille bourgeoise, sa situation économique et sa vision du monde sont exclusivement familiales.

Ces jeunes gens ne feront pas tous des mauvais hommes. Mais de cet âge, que Comte nommait « métaphysique », Nizan montre bien qu'on sort seulement par révolution. La jeunesse ne porte pas

gisme », Husserl ne se lasse pas d'affirmer qu'on ne peut pas dissoudre les choses dans la conscience. Vous voyez cet arbre-ci, soit. Mais vous le voyez à l'endroit même où il est : au bord de la route, au milieu de la poussière, seul et tordu sous la chaleur, à vingt lieues de la côte méditerranéenne. Il ne saurait entrer dans votre conscience, car il n'est pas de même nature qu'elle. Vous croyez ici reconnaître Bergson et le premier chapitre de *Matière et Mémoire*. Mais Husserl n'est point réaliste : cet arbre sur son bout de terre craquelé, il n'en fait pas un absolu qui entrerait, par après, en communication avec nous. La conscience et le monde sont donnés d'un même coup : extérieur par essence à la conscience, le monde est, par essence, relatif à elle. C'est que Husserl voit dans la conscience un fait irréductible qu'aucune image physique ne peut rendre. Sauf, peut-être, l'image rapide et obscure de l'éclatement. Connaître, c'est « s'éclater vers », s'arracher à la moite intimité gastrique pour aller, là-bas, par-delà soi, vers ce qui n'est pas soi, là-bas, près de l'arbre et cependant hors de lui, car il m'échappe et me repousse et je ne peux pas plus me perdre en lui qu'il ne se peut diluer en moi : hors de lui, hors de moi. Est-ce que vous ne reconnaissez pas dans cette description vos exigences et vos pressentiments ? Vous saviez bien que l'arbre n'était pas vous, que vous ne pouviez pas le faire entrer dans vos estomacs sombres et que la connaissance ne pouvait pas, sans malhonnêteté, se comparer à la possession. Du même coup, la conscience s'est purifiée, elle est claire comme un grand vent, il n'y a plus rien en elle, sauf un mouvement pour se fuir, un glissement hors de soi ; si, par impossible, vous entriez « dans » une conscience, vous seriez saisi par un tourbillon et rejeté au-dehors, près de l'arbre, en pleine poussière, car la conscience n'a pas de « dedans » ; elle n'est rien que le dehors d'elle-même et c'est cette fuite absolue, ce refus d'être substance qui la constituent comme une conscience. Imaginez à présent une suite liée d'écla-

tements qui nous arrachent à nous-mêmes, qui ne laissent même pas à un « nous-mêmes » le loisir de se former derrière eux, mais qui nous jettent au contraire au-delà d'eux, dans la poussière sèche du monde, sur la terre rude, parmi les choses; imaginez que nous sommes ainsi rejetés, délaissés par notre nature même dans un monde indifférent, hostile et rétif; vous aurez saisi le sens profond de la découverte que Husserl exprime dans cette fameuse phrase : « Toute conscience est conscience *de* quelque chose. » Il n'en faut pas plus pour mettre un terme à la philosophie douillette de l'immanence, où tout se fait par compromis, échanges protoplasmiques, par une tiède chimie cellulaire. La philosophie de la transcendance nous jette sur la grand-route, au milieu des menaces, sous une aveuglante lumière. Être, dit Heidegger, c'est être-dans-le-monde. Comprenez cet « être-dans » au sens de mouvement. Être, c'est éclater dans le monde, c'est partir d'un néant de monde et de conscience pour soudain s'éclater-conscience-dans-le-monde. Que la conscience essaye de se reprendre, de coïncider enfin avec elle-même, tout au chaud, volets clos, elle s'anéantit. Cette nécessité pour la conscience d'exister comme conscience d'autre chose que soi, Husserl la nomme « intentionnalité ».

J'ai parlé d'abord de la connaissance pour me faire mieux entendre : la philosophie française, qui nous a formés, ne connaît plus guère que l'épistémologie. Mais, pour Husserl et les phénoménologues, la conscience que nous prenons des choses ne se limite point à leur connaissance. La connaissance ou pure « représentation » n'est qu'une des formes possibles de ma conscience « de » cet arbre; je puis aussi l'aimer, le craindre, le haïr, et ce dépassement de la conscience par elle-même, qu'on nomme « intentionnalité », se retrouve dans la crainte, la haine et l'amour. Haïr autrui, c'est une manière encore de s'éclater vers lui, c'est se trouver soudain en face d'un étranger dont on vit, dont on souffre d'abord

la qualité objective de « haïssable ». Voilà que, tout d'un coup, ces fameuses réactions « subjectives », haine, amour, crainte, sympathie, qui flottaient dans la saumure malodorante de l'Esprit, s'en arrachent; elles ne sont que des manières de découvrir le monde. Ce sont les choses qui se dévoilent soudain à nous comme haïssables, sympathiques, horribles, aimables. C'est une *propriété* de ce masque japonais que d'être terrible, une inépuisable, irréductible propriété qui constitue sa nature même, — et non la somme de nos réactions subjectives à un morceau de bois sculpté. Husserl a réinstallé l'horreur et le charme dans les choses. Il nous a restitué le monde des artistes et des prophètes : effrayant, hostile, dangereux, avec des havres de grâce et d'amour. Il a fait la place nette pour un nouveau traité des passions qui s'inspirerait de cette vérité si simple et si profondément méconnue par nos raffinés : si nous aimons une femme, c'est parce qu'elle est aimable. Nous voilà délivrés de Proust. Délivrés en même temps de la « vie intérieure » : en vain chercherions-nous, comme Amiel, comme un enfant qui s'embrasse l'épaule, les caresses, les dorlotements de notre intimité, puisque finalement tout est dehors, tout, jusqu'à nous-mêmes : dehors, dans le monde, parmi les autres. Ce n'est pas dans je ne sais quelle retraite que nous nous découvrirons : c'est sur la route, dans la ville, au milieu de la foule, chose parmi les choses, homme parmi les hommes.

Janvier 1939.

M. FRANÇOIS MAURIAC ET LA LIBERTÉ

Le roman ne donne pas les choses, mais leurs signes¹. Avec ces seuls signes, les mots, qui *indiquent* dans le vide, comment faire un monde qui tienne debout? D'où vient que Stavroguine vive? On aurait tort de croire qu'il tire sa vie de mon imagination : les mots font naître des images lorsque nous rêvons sur eux, mais, quand je lis, je ne rêve pas, je déchiffre. Non, je n'imagine pas Stavroguine, je l'attends, j'attends ses actes, la fin de son aventure. Cette matière épaisse que je brasse, quand je lis *Les Démons*, c'est ma propre attente, c'est mon temps. Car un livre n'est rien qu'un petit tas de feuilles sèches, ou alors une grande forme en mouvement : la lecture. Ce mouvement, le romancier le capte, le guide, l'infléchit, il en fait la substance de ses personnages; un roman, suite de lectures, de petites vies parasitaires dont chacune ne dure guère plus qu'une danse, se gonfle et se nourrit avec le temps de ses lecteurs. Mais pour que la durée de mes impatiences, de mes ignorances, se laisse attraper, modeler et présenter enfin à moi comme la chair de ces créatures inventées,

1. Les remarques qui vont suivre, j'aurais pu les faire aussi bien au sujet d'œuvres plus récentes, telles que *Maimona* ou *Plongées*. Mais le propos de M. Mauriac, lorsqu'il écrivit *La Fin de la Nuit*, fut nommément d'y traiter le problème de la liberté. Voilà pourquoi j'ai préféré tirer mes exemples de ce livre.

il faut que le romancier sache l'attirer dans son piège, il faut qu'il esquisse en creux dans son livre, au moyen des signes dont il dispose, un temps semblable au mien, où l'avenir n'est pas fait. Si je soupçonne que les actions futures du héros sont fixées à l'avance par l'hérédité, les influences sociales ou quelque autre mécanisme, mon temps reflue sur moi; il ne reste plus que moi, moi qui lis, moi qui dure, en face d'un livre immobile. Voulez-vous que vos personnages vivent? Faites qu'ils soient libres. Il ne s'agit pas de définir, encore moins d'expliquer (dans un roman les meilleures analyses psychologiques sentent la mort), mais seulement de *présenter* des passions et des actes imprévisibles. Ce que Rogojine va faire, ni lui ni moi ne le savons; je sais qu'il va revoir sa maîtresse coupable et pourtant je ne puis deviner s'il se maîtrisera ou si l'excès de sa colère le portera au meurtre: il est libre. Je me glisse en lui et le voilà qui s'attend avec mon attente, il a peur de lui *en moi*; il vit.

Comme j'allais lire *La Fin de la Nuit*, il me vint à l'esprit que les auteurs chrétiens, par la nature de leur croyance, sont le mieux disposés à écrire des romans: l'homme de la religion est libre. L'indulgence suprême des catholiques peut nous irriter, parce qu'ils l'ont apprise: s'ils sont romanciers, elle les sert. Le personnage romanesque et l'homme chrétien, centres d'indétermination, ont des caractères, mais c'est pour y échapper; libres par-delà leur nature, s'ils cèdent à leur nature, c'est encore par liberté. Ils peuvent se laisser happer par les engrenages psychiques, mais ils ne seront jamais des mécaniques. Il n'est pas jusqu'à la notion chrétienne du péché qui ne corresponde rigoureusement à un principe du genre romanesque. Le chrétien pèche, et le héros de roman doit fauter: il manquerait à sa durée si épaisse l'urgence qui confère à l'œuvre d'art la nécessité, la cruauté, si l'existence de la faute — qu'on ne peut effacer, qu'on doit racheter, — ne révélait au lecteur l'irréversibilité du temps. Aussi bien Dostoïevski fut-il un romancier chrétien.

Non pas romancier *et* chrétien, comme Pasteur était chrétien *et* savant : romancier pour servir le Christ.

Romancier chrétien, M. Mauriac l'est aussi. Et son livre *La Fin de la Nuit* veut atteindre une femme au plus profond de sa liberté. Ce qu'il essaie de dépeindre, nous dit-il dans sa préface, c'est « le pouvoir départi aux créatures les plus chargées de fatalité, le pouvoir de dire non à la loi qui les écrase ». Nous voici au cœur de l'art romanesque, de la foi. Pourtant, ma lecture achevée, j'avoue ma déception; pas un instant je ne me suis laissé prendre, pas un instant je n'ai oublié *mon* temps. J'existais, je me sentais vivre, je bâillais un peu, parfois je disais : « Bien joué! »; plus qu'à Thérèse Desqueyroux, je songeais à M. Mauriac, fin, sensible, étroit, avec sa discrétion impudique, sa bonne volonté intermittente, son pathétique qui vient des nerfs, sa poésie aigre et tâtonnante, son style crispé, sa soudaine vulgarité. Pourquoi n'ai-je pu l'oublier ni m'oublier? Et qu'était donc devenue cette prédisposition du chrétien pour le roman? Il faut revenir à la liberté. Cette liberté dont M. Mauriac fait cadeau à son héroïne, par quels procédés nous la découvre-t-il?

Thérèse Desqueyroux lutte contre son destin, soit. Donc elle est double. Toute une part d'elle-même est enserrée dans la Nature, on en peut dire : elle est ainsi, comme d'un caillou ou d'une bûche. Mais toute une autre part échappe aux descriptions, aux définitions, parce que ce n'est rien qu'une absence. Que la liberté accepte la Nature : le règne de la fatalité commence. Qu'elle refuse, qu'elle remonte la pente : Thérèse Desqueyroux *est libre*. Liberté de dire non — ou tout au moins de ne pas dire oui (« il leur est seulement demandé de ne pas se résigner à la nuit »). Liberté cartésienne, infinie, informe, sans nom, sans destin, « toujours recommencée », dont le seul pouvoir est de sanctionner, mais souveraine parce qu'elle peut refuser la sanction. La voilà, du moins, telle que nous l'entrevoyons dans la préface. La retrouverons-nous dans le roman?

Il faut le dire, pour commencer : cette volonté suspensive semble plus tragique que romanesque. Les balancements de Thérèse entre les élans de sa nature et les reprises de sa volonté font penser aux stances de Rotrou, et le vrai conflit romanesque est plutôt de la liberté avec elle-même. Chez Dostoïevski, c'est à ses sources mêmes que la liberté s'empoisonne; elle se noue dans le temps même qu'elle veut se dénouer. L'orgueil, l'irascibilité de Dimitri Karamazov sont aussi libres que la paix profonde d'Alioscha. La nature qui l'étouffe, contre laquelle il se débat, n'est pas ce que Dieu l'a fait, mais ce qu'il s'est fait lui-même, ce qu'il a juré d'être et qui demeure figé par l'irréversibilité du temps. En ce sens, Alain dit qu'un caractère est un serment. En lisant M. Mauriac — peut-être est-ce son mérite, — on rêve d'une autre Thérèse, qui eût été plus capable et plus grande. Mais enfin ce combat de la liberté contre la nature se recommande par son antiquité vénérable et son orthodoxie : c'est la raison qui lutte contre les passions, c'est l'âme chrétienne, unie au corps par l'imagination, et qui se rebelle contre les appétits du corps. Acceptons provisoirement ce thème, même s'il ne semble pas vrai : il suffirait qu'il fût beau.

Seulement, cette « fatalité » contre quoi Thérèse doit lutter, est-ce bien, est-ce uniquement le déterminisme de ses penchants? M. Mauriac l'appelle destin. Ne confondons pas destin et caractère. Le caractère, c'est encore nous, c'est l'ensemble des forces douces qui s'insinuent dans nos intentions et dérivent insensiblement nos efforts, toujours dans la même direction. Lorsque Thérèse s'emporte contre Mondoux, qui l'a humiliée, M. Mauriac écrit : « C'était bien elle, cette fois, qui parlait : la Thérèse prête à toutes les morsures... » Il s'agit bien du caractère de Thérèse. Mais un peu plus tard, comme elle s'en va, après avoir su trouver une riposte blessante ¹, je lis :

1. Je connais peu de scènes plus vulgaires que celle-là, et le curieux, c'est qu'il faut de toute évidence imputer cette vulgarité à M. Mauriac lui-même.

« Ce coup, porté d'une main sûre, l'aidait à mesurer son pouvoir, à prendre conscience de sa mission. » Quelle mission? Je me rappelle alors ces mots de la préface : « la puissance qui lui est donnée pour empoisonner et pour corrompre ». Et voilà le Destin, qui enveloppe et dépasse le caractère, qui représente, au sein de la Nature, et dans l'œuvre parfois si basement psychologique de M. Mauriac, la puissance du Surnaturel. C'est une certaine loi, indépendante des volontés de Thérèse, qui régit ses actes, à partir du moment où ils s'échappent d'elle, et qui les mène tous — même les mieux intentionnés — à des conséquences néfastes. On pense à ce châtiment qu'une fée infligea : « Chaque fois que tu ouvriras la bouche, il en sortira des crapauds. » Si vous ne croyez pas, vous n'entendrez rien à cette sorcellerie. Mais le croyant la comprend fort bien : qu'est-elle, au fond, sinon l'expression de cette autre sorcellerie, le péché originel? J'admets donc que M. Mauriac est sérieux lorsqu'il parle en chrétien de la Destinée. Mais lorsqu'il en parle en romancier, je cesse de le suivre. Le destin de Thérèse Desqueyroux est fait, pour une part, d'un vice de son caractère et, pour une autre part, d'une malédiction qui pèse sur ses actes. Or ces deux facteurs ne sont pas compatibles : l'un peut être constaté du dedans par l'héroïne elle-même, l'autre requerrait une infinité d'observations faites du dehors par un témoin attentif à suivre les entreprises de Thérèse jusqu'à leurs plus extrêmes aboutissements. M. Mauriac le sait si bien que, lorsqu'il veut nous faire voir Thérèse en prédestinée, il recourt à un artifice : il nous la montre telle qu'elle apparaît *aux autres* : « Ce n'est pas étonnant que les gens se retournent sur son passage : une bête puante se trahit d'abord. » Voilà donc la grande apparence hybride qu'on nous fait entrevoir tout au long du roman : Thérèse, — mais non pas limitée à sa pure liberté, — Thérèse telle qu'elle échappe à elle-même, pour s'aller perdre dans le monde en un brouillard maléfique. Mais enfin, d'où Thérèse pourrait-elle savoir qu'elle a un destin,

sinon parce qu'elle y consent déjà! Et M. Mauriac, d'où le sait-il? L'idée de destinée est poétique et contemplative. Mais le roman est action et le romancier n'a pas le droit d'abandonner le terrain de la bataille et de s'installer commodément sur un tertre pour juger les coups et rêver à la Fortune des Armes.

Il ne faut pas croire que M. Mauriac ait cédé une fois, par hasard, à la tentation du poétique : cette façon de s'identifier d'abord avec son personnage et puis de l'abandonner soudain et de le considérer du dehors, comme un juge, est caractéristique de son art. Il nous a fait entendre dès la première page qu'il allait raconter l'histoire en adoptant le point de vue de Thérèse; et, en effet, entre nos yeux et la chambre de Thérèse, sa servante, les bruits qui montent de la rue, nous sentons tout de suite l'épaisseur translucide d'une autre conscience. Mais, quelques pages plus loin, quand nous croyons être encore en elle, nous l'avons quittée déjà, nous sommes dehors, avec M. Mauriac, et nous la dévisageons. C'est que M. Mauriac utilise, à cette fin d'illusionnisme, l'ambiguïté romanesque de la « troisième personne ». Dans un roman le pronom « elle » peut désigner *autrui*, c'est-à-dire un objet opaque, quelqu'un dont nous ne voyons jamais que l'extérieur. Comme lorsque j'écris par exemple : « Je m'aperçus *qu'elle* tremblait. » Mais il arrive aussi que ce pronom nous entraîne dans une intimité qui devrait logiquement s'exprimer à la première personne : « Elle entendait avec stupeur résonner ses propres paroles. » Cela, en effet, je ne puis le savoir que si c'est *moi* qui suis *elle*, c'est-à-dire si je suis en mesure de dire : j'entendais résonner mes paroles. En fait les romanciers utilisent ce mode d'expression tout conventionnel par une sorte de discrétion, pour ne pas demander au lecteur une complicité sans recours, pour recouvrir d'un glaciis l'intimité vertigineuse du « Je ». La conscience de l'héroïne représente la lorgnette grâce à quoi le lecteur peut jeter un coup d'œil sur le monde romanesque, et le mot « elle » donne l'illusion d'un recul de la lorgnette;

il rappelle que cette conscience révélatrice est aussi créature de roman, il figure un point de vue sur le point de vue privilégié et réalise pour le lecteur ce vœu cher aux amants : être à la fois soi-même et un autre que soi. Le même mot a donc deux fonctions opposées : « elle-sujet » ou « elle-objet ». M. Mauriac met à profit cette indétermination pour nous faire passer insensiblement de l'un à l'autre des aspects de Thérèse : « Thérèse eut honte de ce qu'elle éprouvait. » Soit. Cette Thérèse-là est sujet, c'est un *moi* tenu à une certaine distance de moi-même et je connais cette honte *en Thérèse* parce que Thérèse elle-même connaît qu'elle l'éprouve. Mais, dans ce cas, puisque c'est avec ses yeux que je lis en elle-même, je ne puis jamais savoir d'elle que ce qu'elle sait : tout ce qu'elle sait, rien que ce qu'elle sait. Pour comprendre qui *est* Thérèse en vérité, il faudrait que je brise cette complicité, que je ferme le livre : il ne me resterait plus alors qu'un souvenir de cette conscience toujours claire mais devenue hermétique comme toutes les choses passées, et je tenterais de l'interpréter comme si c'était un fragment de ma propre vie perdue. Or voici que M. Mauriac, alors que je suis encore dans cette proximité absolue avec ses personnages, leur dupe quand ils se dupent, leur complice quand ils se mentent, les traverse soudain, sans qu'ils s'en doutent, d'éclairs fulgurants qui illuminent, pour moi seul, leur fond qu'ils ignorent et sur lequel leur caractère est frappé comme sur une médaille : « Jamais, dans son esprit, il ne s'était établi le moindre rapport entre l'aventure inconnue de Thérèse Desqueyroux et une affaire criminelle... *du moins dans sa conscience claire* », etc. — Me voilà donc en étrange situation : je suis Thérèse, elle est moi-même avec un recul esthétique. Ses pensées sont mes pensées que je forme au fur et à mesure qu'elle les forme. Et cependant j'ai des révélations sur elle qu'elle n'a pas. Ou bien encore, installé au cœur de sa conscience, je l'aide à se mentir et, dans le même temps, je la juge, je la condamne, je me pose

en elle comme *un autre* : « Elle ne pouvait pas ne pas avoir conscience de son mensonge : elle s'y installait pourtant, s'y reposait. » Cette phrase montre assez la trahison constante que M. Mauriac exige de moi. Se mentir, découvrir son mensonge et cependant tenter de se le masquer : voilà l'attitude de Thérèse, attitude que je ne puis connaître que par elle seule. Mais, dans la façon même dont on me révèle cette attitude, il y a un jugement impitoyable de témoin. D'ailleurs ce malaise dure peu : M. Mauriac, à la faveur de cette « troisième personne » dont j'ai marqué l'ambiguïté, se glisse soudain au-dehors en m'entraînant avec lui : « Comme le fard t'arrange, mon enfant..., ce fut le premier mot de Thérèse, le mot d'une femme à une autre femme. » Les feux de la conscience de Thérèse se sont éteints, cette figure, qui n'est plus éclairée du dedans, a repris son opacité compacte. Pourtant ni le nom ni le pronom qui la désignent ni l'allure même du récit n'ont changé. M. Mauriac trouve même ce va-et-vient si naturel qu'il passe de Thérèse-sujet à Thérèse-objet au cours de la même phrase : « Elle entendit sonner neuf heures. Il fallait gagner un peu de temps encore, car il était trop tôt pour avaler le cachet qui lui assurerait quelques heures de sommeil; *non que ce fût dans les habitudes de cette désespérée prudente*, mais ce soir elle ne pouvait se refuser ce secours. » Qui juge ainsi Thérèse une « désespérée prudente » ? Ce ne peut être elle. Non, c'est M. Mauriac, c'est moi-même : nous avons le dossier Desqueyroux entre les mains et nous rendons notre arrêt.

M. Mauriac ne borne pas là ses jeux : il aime saisir les toits par un coin et les soulever, comme Asmodée, ce diable brouillon et fureteur qui lui est cher. Lorsqu'il juge que cela lui est plus commode, il quitte Thérèse et va soudain s'installer au beau milieu d'une autre conscience, chez Georges, chez Marie, chez Bernard Desqueyroux, chez Anne, la servante. Il y fait trois petits tours et puis s'en va, comme les marionnettes : « Thérèse ne déchiffrait rien sur cette face

renversée et *ne savait pas* que la jeune fille pensait : « Je ne ferai pas dans ma vie la moitié du chemin que cette vieille femme vient de parcourir en quelques jours... » Elle ne le savait pas? Qu'à cela ne tienne : M. Mauriac l'abandonne soudain, la laisse à son ignorance, saute chez Marie et nous rapporte ce petit instantané. D'autres fois, au contraire, il fait généreusement participer une de ses créatures à la lucidité divine du romancier : « Elle tendit les bras, voulut l'attirer contre elle, mais il se dégagea avec violence, et elle *comprit* qu'elle l'avait perdu. » Les signes sont incertains et d'ailleurs n'engagent que le présent. Mais qu'importe? M. Mauriac a décidé que Georges était perdu pour Thérèse. Il l'a décidé comme les Dieux antiques ont arrêté le parricide et l'inceste d'Œdipe. Alors, pour nous donner connaissance de son décret, il prête quelques instants à sa créature le pouvoir divinatoire de Tirésias : n'ayez crainte, elle retombera bientôt dans sa nuit. D'ailleurs voici le couvre-feu : toutes les consciences sont éteintes. M. Mauriac, lassé, se retire soudain de tous ses personnages à la fois : il ne demeure plus que les dehors du monde, quelques pantins dans un décor de carton :

« La petite écarta la main qui couvrait ses yeux :

« — Je croyais que vous dormiez.

« La voix supplia de nouveau :

« — Jure-moi que tu es heureuse. »

Des gestes, des sons dans la pénombre. A quelques pas de là, M. Mauriac est assis, il songe : « Que vous avez dû souffrir, maman! — Mais non, je n'ai rien senti... » Hé qu'il ces râles, cette face violette n'étaient le signe d'aucune souffrance? Ou bien pouvons-nous traverser un enfer de douleur et n'en garder aucun souvenir? »

Pour qui connaît le caractère de Marie, il est hors de doute que la jeune fille ne perd pas son temps à de semblables réflexions. Non : c'est le repos du septième jour, et M. Mauriac s'émeut, s'interroge et rêve sur sa création.

Voilà bien ce qui le perd. Il a écrit un jour que le

romancier était pour ses créatures comme Dieu pour les siennes, et toutes les bizarreries de sa technique s'expliquent par ce qu'il prend le point de vue de Dieu sur ses personnages : Dieu voit le dedans et le dehors, le fond des âmes et les corps, tout l'univers à la fois. De la même façon. M. Mauriac a l'omniscience pour tout ce qui touche à son petit monde; ce qu'il dit sur ses personnages est parole d'Évangile, il les explique, les classe, les condamne sans appel. Si on lui demandait : « D'où savez-vous que Thérèse est une désespérée prudente? », il serait sans doute fort étonné, il répondrait : « Ne l'ai-je point faite? »

Eh bien non! Il est temps de le dire : le romancier n'est point Dieu. Rappelez-vous plutôt les précautions que prend Conrad pour nous suggérer que Lord Jim est peut-être « un romanesque ». Il se garde bien de l'affirmer lui-même, il place le mot dans la bouche d'une de ses créatures, d'un être faillible, qui le prononce en hésitant. Ce terme si clair de « romanesque » y gagne du relief, du pathétique, je ne sais quel mystère. Avec M. Mauriac, rien de tel : « désespérée prudente » n'est pas une hypothèse, c'est une clarté qui nous vient d'en haut. L'auteur, impatient de nous faire saisir le caractère de son héroïne, nous en livre soudain la clé. Mais, précisément, je soutiens qu'il n'a pas le droit de porter ces jugements absolus. Un roman est une action racontée de différents points de vue. Et M. Mauriac le sait bien, qui écrit justement dans *La Fin de la Nuit* : « ...les jugements les plus opposés sur une même créature sont justes, c'est une affaire d'éclairage, aucun éclairage n'est plus révélateur qu'un autre... » Mais chacune de ces interprétations doit être en mouvement, c'est-à-dire entraînée par l'action même qu'elle interprète. En un mot, c'est le témoignage d'un acteur et elle doit révéler l'homme qui témoigne aussi bien que l'événement dont il est témoiné; elle doit susciter notre impatience (sera-t-elle confirmée, ou démentie par les événements?) et par là nous faire sentir la résistance du temps : chaque point de vue est donc rela-

tif et le meilleur sera tel que le temps offre au lecteur la plus grande résistance. Les interprétations, les explications données par les acteurs seront toutes conjecturales : peut-être le lecteur, par-delà ces conjectures, pressentira-t-il une réalité absolue de l'événement, mais c'est à lui seul de la rétablir, s'il a du goût pour cet exercice, et, s'il s'y essaie, il ne sortira jamais du domaine des vraisemblances et des probabilités. En tout cas, l'introduction de la vérité absolue, ou point de vue de Dieu, dans un roman est une double erreur technique : tout d'abord elle suppose un récitant soustrait à l'action et purement contemplatif, ce qui ne saurait convenir avec cette loi esthétique formulée par Valéry, selon laquelle un élément quelconque d'une œuvre d'art doit toujours entretenir une pluralité de rapports avec les autres éléments. En second lieu, l'absolu est intemporel. Si vous portez le récit à l'absolu, le ruban de la durée se casse net; le roman s'évanouit sous vos yeux : il ne demeure qu'une languissante vérité *sub specie æternitatis*.

Mais il y a plus grave : les appréciations définitives que M. Mauriac est toujours prêt à glisser dans le récit prouvent qu'il ne conçoit pas ses personnages comme il le doit. Avant d'écrire il forge leur essence, il décrète qu'ils *seront* ceci ou cela. L'essence de Thérèse, bête puante, désespérée prudente, etc., est complexe, je le veux bien, et ne saurait s'exprimer d'une seule phrase. Mais qu'est-ce au juste? Le plus profond d'elle-même? Regardons-y de près : « romanesque », Conrad avait bien vu que ce mot prenait son sens s'il traduisait un aspect du personnage *pour autrui*; ne voit-on pas que « désespérée prudente » et « bête puante » et « naufragée » et toutes ces formules bien frappées sont du même genre que ce petit mot placé par Conrad dans la bouche d'un marchand des Iles : raccourcis de moraliste et d'historien. Et lorsque Thérèse résume son histoire (« s'arracher à un bas-fond et y regliser et se reprendre indéfiniment; pendant des années, elle n'avait pas eu conscience que

c'était le rythme de son destin. Mais maintenant voici qu'elle est sortie de la nuit, elle voit clair... »), elle n'a tant d'aisance à juger son passé que faute d'y pouvoir rentrer. Ainsi, M. Mauriac, lorsqu'il croit sonder les reins de ses personnages, reste dehors, à la porte. Il n'y aurait aucun mal s'il s'en rendait compte et il nous donnerait alors des romans comme ceux de Hemingway, où nous ne connaissons guère les héros que par leurs gestes et leurs paroles et les vagues jugements qu'ils portent les uns sur les autres. Mais quand M. Mauriac, usant de toute son autorité de créateur, nous fait prendre ces vues extérieures pour la substance intime de ses créatures, il transforme celles-ci en *choses*. Seules les choses *sont* : elles n'ont que des dehors. Les consciences ne sont pas : elles se font. Ainsi M. Mauriac, en ciselant sa Thérèse *sub specie aeternitatis*, en fait d'abord une chose. Après quoi il rajoute, par-en dessous, toute une épaisseur de conscience, mais en vain : les êtres romanesques ont leurs lois, dont voici la plus rigoureuse : le romancier peut être leur témoin ou leur complice, mais jamais les deux à la fois. Dehors ou dedans. Faute d'avoir pris garde à ces lois, M. Mauriac assassine la conscience des personnages.

Nous voilà revenus à la liberté, l'autre dimension de Thérèse. Que devient-elle dans ce monde éteint? Jusqu'ici Thérèse était pour nous une *chose*, suite agencée de motifs et de modèles, de passions, d'habitudes et d'intérêts, — une *histoire*, qu'on pouvait ramasser en quelques maximes, — une *fatalité*. Or voici qu'on nous la présente comme libre, cette sorcière, cette possédée. Ce qu'il faut entendre par cette liberté-là, M. Mauriac prend soin de nous le dire : « Mais hier surtout, lorsque j'ai décidé l'abandon de ma fortune, ce fut une profonde jouissance. Je planais à mille coudées au-dessus de *mon être véritable*. Je grimpe, je grimpe, je grimpe... et puis je glisse d'un seul coup et me retrouve dans cette volonté mauvaise et glacée : mon être même lorsque je ne tente aucun effort — *ce sur quoi je retombe quand je*

*retombe sur moi-même*¹. » Ainsi, pas plus que la conscience, la liberté ne constitue « l'être véritable » de Thérèse. Cet être, « ce sur quoi je retombe quand je retombe sur moi-même », est donné d'abord : c'est la *chose*. La conscience, la liberté viennent ensuite, la conscience comme un pouvoir de se duper sur soi, la liberté comme un pouvoir d'échapper à soi. Entendons que, pour M. Mauriac, la liberté ne saurait *construire*; un homme, avec sa liberté, ne peut point se créer lui-même, ni forger son histoire. Le libre arbitre n'est qu'une puissance discontinue qui permet de brèves évasions mais ne produit rien, si ce n'est quelques événements sans lendemain. Ainsi *La Fin de la Nuit*, qui, dans la pensée de M. Mauriac, doit être le roman d'une liberté, nous apparaît surtout comme l'histoire d'une servitude. Cela est si vrai que l'auteur, qui voulait primitivement nous montrer « les étapes d'une ascension spirituelle », confesse dans sa préface que Thérèse l'a entraîné malgré lui en enfer : « L'œuvre achevée, constate-t-il non sans regret, déçoit en partie l'espérance contenue dans le titre. » Mais comment pourrait-il en être autrement? Du fait même qu'elle est ainsi rajoutée par-dessus la nature compacte et figée de Thérèse, la liberté perd sa toute-puissance et son indétermination, elle reçoit elle-même une définition et une nature, puisqu'on sait *contre quoi* elle est liberté. Mieux encore, M. Mauriac lui impose une loi : « Je grimpe, je grimpe, je grimpe... et puis je glisse d'un seul coup. » Ainsi il est arrêté d'avance que Thérèse retombera chaque fois. On nous avertit même dans la préface qu'il serait indiscret de lui demander davantage : « Elle appartient à cette espèce d'êtres qui ne sortiront de la nuit qu'en sortant de la vie. Il leur est demandé seulement de ne pas se résigner à la nuit. » Et n'est-ce pas Thérèse elle-même qui parlait, tout à l'heure, du « rythme de son destin » : la liberté est une des phases de ce rythme; Thérèse est prévisible jusque dans sa liberté.

1. C'est moi qui souligne.

Le peu d'indépendance que M. Mauriac lui concède, il le lui a exactement mesuré, comme dans une ordonnance de médecin ou une recette de cuisine. Je n'attends rien d'elle, je sais tout. Alors ses ascensions et ses chutes ne m'émeuvent pas beaucoup plus que celles d'un cafard qui s'obstine stupidement à grimper au mur.

C'est qu'on ne fait pas sa part à la liberté. Celle de Thérèse, pour avoir été versée au compte-gouttes, ne ressemble pas plus à la vraie liberté que sa conscience à la vraie conscience; et M. Mauriac, qui s'absorbe à décrire les mécanismes psychologiques de Thérèse, manque soudain de procédés lorsqu'il veut nous faire sentir qu'elle n'est plus mécanisme. Sans doute il nous montre Thérèse en lutte contre ses mauvais penchants : « Thérèse serrait les lèvres : Je ne lui parlerai pas de cette Garcin, se répétait-elle. » Mais qui me prouve qu'une analyse plus poussée ne retrouverait pas, derrière cette brusque révolte, les enchaînements sûrs et les raisons du déterminisme? Cela, M. Mauriac le sent si bien qu'il lui arrive parfois, en désespoir de cause, de nous tirer par la manche et de nous souffler : ça y est, ce coup-ci c'est pour de vrai, elle est libre. Comme dans ce passage : « Elle s'interrompt alors au milieu d'une phrase (car sa bonne foi était entière). » Je ne connais pas d'artifice plus grossier que cette admonition entre parenthèses. Mais on conçoit bien que l'auteur soit contraint d'y recourir : si l'on part de cet être bâtard que M. Mauriac a engendré et qu'il appelle la nature de Thérèse, *aucune marque ne saurait distinguer une action libre d'une passion*. Si, peut-être : une sorte de grâce passagère qui se joue sur les traits ou dans l'âme du personnage, lorsqu'il vient de se vaincre : « Le regard était aussi beau qu'il l'avait jamais vu »; « elle ne se sentait pas souffrir, délivrée, opérée d'elle ne savait quoi, comme si elle n'eût plus tourné en rond, comme si elle avançait tout à coup... » Mais ces récompenses morales ne suffisent pas à nous persuader. Elles font bien voir, au contraire, que, pour M. Mauriac, la

liberté diffère de la servitude par sa *valeur* et non par sa nature. Est libre toute intention dirigée vers le haut, vers le Bien; est enchaînée toute volonté vers le Mal. Ce que vaut en soi ce principe de distinction, nous n'avons pas à le dire. En tout cas il étouffe la liberté romanesque et, avec elle, cette durée immédiate qui est la matière du roman.

Comment l'histoire de Thérèse *durerait-elle*? Nous retrouvons ici le vieux conflit théologique de l'omniscience divine et de la liberté humaine : le « rythme du destin » de Thérèse, ce graphique de ses ascensions et de ses chutes, ressemble à une courbe de températures; c'est du temps mort, puisque l'avenir s'y étale comme le passé, n'y fait que répéter le passé. Le lecteur de roman ne veut pas être Dieu : pour que s'opère cette transfusion de ma durée dans les veines de Thérèse et de Marie Desqueyroux, il faudrait que je sois, au moins une fois, ignorant de leur sort et impatient de le connaître. Mais M. Mauriac ne se soucie pas de provoquer mon impatience : son seul but est de me rendre aussi savant que lui, il me renseigne abondamment, impitoyablement; à peine ai-je senti naître ma curiosité qu'elle est comblée au-delà de toute mesure. Dostoïevski eût entouré Thérèse de figures denses et secrètes dont le sens, à chaque page, eût été sur le point de se livrer, m'eût échappé; mais M. Mauriac m'installe d'emblée au plus profond des cœurs. Personne n'a de secrets, il dispense sur tous une lumière égale. Ainsi, quand même, par instants, j'aurais quelque appétit de connaître la suite des événements, je ne pourrais identifier mon impatience avec celle de Thérèse, puisque nous n'attendons pas les mêmes choses, puisque je sais depuis longtemps ce qu'elle voudrait savoir. Elle est pour moi comme ces partenaires abstraits du tour de bridge expliqué qu'on tient, par hypothèse, dans l'ignorance des jeux adverses et qui combinent leurs plans en fonction de cette ignorance même, alors que je vois, moi, toutes les cartes et que je nomme déjà erreur leurs calculs et leurs espoirs;

en deçà de mon temps, ombre privée de chair. Il est visible d'ailleurs que M. Mauriac n'aime point le temps, ni cette nécessité bergsonienne d'attendre « que le sucre fonde ». Pour lui, le temps de ses créatures est un songe, une illusion trop humaine; il s'en débarrasse et s'établit délibérément sur le plan de l'éternel. Mais cela seul, à mon avis, aurait dû le détourner d'écrire des romans. Le vrai romancier se passionne pour tout ce qui résiste, pour une porte, parce qu'il faut l'ouvrir, pour une enveloppe, parce qu'il faut la décacheter. Les choses, dans l'admirable *Adieu aux Armes* de Hemingway, sont des pièges-à-temps, elles peuplent le récit d'innombrables résistances, menues, têtues, que le héros doit briser les unes après les autres. Mais M. Mauriac déteste ces infimes barrières qui le détournent de son propos; il en parle le moins possible. Sur les conversations mêmes de ses personnages il veut économiser du temps : il prend tout à coup la parole à leur place et résume en quelques mots ce qu'ils vont dire : « L'amour (dit Thérèse) n'est pas le tout de la vie — pour les hommes surtout... — Elle partit d'abord sur ce thème. Elle aurait pu parler jusqu'à l'aube; les propos pleins de bon sens qu'elle tenait par devoir et avec effort n'étaient pas de ceux... », etc... Il n'est peut-être pas, dans tout le livre d'erreur plus grave que ces lésineries. En coupant court aux dialogues de ses personnages, au moment précis où ils commencent à m'intéresser, M. Mauriac — comment ne le voit-il pas? — me rejette brusquement hors de leur temps, hors de leur histoire. Car ils ne s'arrêtent pas, ces dialogues; je sais qu'ils continuent quelque part; simplement on m'a retiré le droit d'y assister. Sans doute appellerait-il ces brusques arrêts, suivis de brusques départs, des « raccourcis ». Pour moi, je les nommerais plutôt des pannes. Certes il faut, de temps en temps, « raccourcir », mais cela ne veut point dire qu'on doive vider brusquement le récit de sa durée. Dans un roman il faut se taire ou tout dire, surtout ne rien omettre, ne rien « sauter ». Un raccourci,

c'est simplement un changement de vitesse dans la narration. M. Mauriac, lui, est pressé; sans doute s'est-il juré que ses ouvrages n'excéderaient jamais les dimensions d'une longue nouvelle : je cherche en vain dans *La Fin de la Nuit* les longs entretiens balbutiants, si fréquents dans les romans anglais, où les héros ressassent indéfiniment leur histoire, sans parvenir à la faire avancer, les répit qui ne suspendent l'action que pour en accroître l'urgence, les « entre-temps » où les personnages, sous un ciel noir de nuages, s'absorbent comme des fourmis dans leurs occupations familières. M. Mauriac ne consent à traiter que les passages essentiels, qu'il réunit ensuite par de brefs résumés.

C'est en raison de ce goût de la concision que ses créatures parlent comme au théâtre. M. Mauriac ne vise en effet qu'à leur faire exprimer le plus rapidement et le plus clairement ce qu'elles ont à dire; écartant le superflu, les redites, les tâtonnements du langage parlé, il rend aux « dits » de ses héros leur pouvoir nu de signification. Et comme il faut pourtant qu'on sente une différence entre ce qu'il écrit en son nom et ce qu'il leur fait dire, il imprime à ces discours trop clairs une sorte de vitesse torrentueuse, qui est précisément théâtrale. Écoutez plutôt Thérèse : « Quoi? qu'osez-vous dire? que je n'ai pas commis cet acte? Je l'ai fait pourtant; mais il n'est rien auprès de mes autres crimes, plus lâches, plus secrets, sans aucun risque. » Phrase à réciter plutôt qu'à lire; admirez le mouvement oratoire du début et cette question qui se répète et s'enfle en se répétant. Ne songez-vous pas aux fureurs d'Hermione? Je me surprends à prononcer les mots à demi-voix, saisi par ce commencement de rhétorique qui marque tous les bons dialogues de tragédie. A présent lisez ceci : « Aussi extravagant que soit votre ami, il ne saurait l'être au point de vous croire capable de plaire. Si j'avais eu le dessein de le rendre jaloux, j'aurais montré un plus grand souci de vraisemblance. » Ne reconnaissez-vous pas la coupe de phrase

chère aux auteurs comiques du XVIII^e siècle? Le roman ne s'accommode point de ces grâces-là. Ce n'est pas qu'on y doive parler comme dans la vie; mais il a sa stylisation propre. Le passage au dialogue s'y doit marquer par une sorte de vacillement des lumières. Il fait sombre, le héros lutte pour s'exprimer, ses paroles ne sont point des tableaux de son âme, mais des actes libres et maladroits, qui disent trop et trop peu; le lecteur s'impatiente, il cherche à voir clair par-delà ces déclarations touffues et bégayées. Cette résistance des mots, source de mille malentendus et de révélations involontaires, Dostoïevski, Conrad, Faulkner ont su l'utiliser pour faire du dialogue le moment romanesque où la durée a le plus d'épaisseur. Des conversations si pâteuses répugnent sans doute au classicisme de M. Mauriac. Mais chacun sait que notre classicisme est d'éloquence et de théâtre.

Ce n'est pas tout : M. Mauriac exige que chacun de ces entretiens soit efficace et, par là, se soumet encore à une loi de théâtre, car c'est au théâtre seulement que le dialogue doit faire avancer l'action à tout prix. Il fait donc des « scènes »; tout le roman tient en quatre scènes qui se terminent chacune par une « catastrophe » et dont chacune est exactement préparée comme dans une tragédie.

Jugez-en sur celle-ci : Marie reçoit à Saint-Clair une lettre de Georges, son fiancé, qui se dégage de ses promesses. Persuadée, par suite d'un malentendu, que sa mère est à l'origine de la rupture, elle part aussitôt pour Paris. Nous connaissons exactement cette jeune fille turbulente, égoïste, passionnée, assez sottre, capable de quelques bons mouvements; on nous la montre, au cours de ce voyage, folle de fureur, griffes dehors, décidée à combattre, à faire du mal, à rendre les coups avec usure. Cependant l'état de Thérèse ne nous est pas moins précisément décrit : nous savons que les souffrances l'ont minée, qu'elle est devenue soudain à demi folle. Ne voyez-vous pas que l'entrevue des deux femmes est amenée comme au

théâtre? Nous connaissons les forces qui sont en présence, la situation est rigoureusement définie; c'est une confrontation. Marie ignore que sa mère est folle; que va-t-elle faire quand elle s'en apercevra? Le problème est nettement formulé; il n'y a plus qu'à laisser aller le déterminisme, avec ses coups et ses contrecoups, ses retournements dramatiques et prévus; il nous mènera sûrement à la catastrophe finale : Marie s'improvisant garde-malade et décidant sa mère à revenir chez les Desqueyroux. Ne songez-vous pas à Sardou, à la grande scène de *L'Espionne*? à Bernstein et au deuxième acte du *Voleur*? Je conçois aisément que M. Mauriac ait été tenté par le théâtre : cent fois, en lisant *La Fin de la Nuit*, j'ai eu l'impression qu'on me donnait l'argument et les principaux extraits d'une pièce en quatre actes.

Reprenez maintenant ces pages de *La Carrière de Beauchamp* où Meredith nous montre la dernière entrevue de Beauchamp et de Renée : ils s'aiment encore, il s'en faut d'un rien qu'ils ne se le disent, ils se séparent. Quand ils se rencontrent, *tout* est possible entre eux : l'avenir n'est pas fait. Peu à peu leurs légères fautes, leurs petites méprises, leurs dépits commencent à peser sur leur bonne volonté, ils n'y voient plus clair. Pourtant, jusqu'au bout, alors même que je commence à craindre qu'ils ne rompent, je garde le sentiment que *tout peut encore être autrement*; c'est qu'ils sont libres, de leur séparation finale ils seront les libres artisans. Voilà du roman.

La Fin de la Nuit n'est pas un roman. Appellerez-vous « roman » cet ouvrage anguleux et glacé, avec des parties de théâtre, des morceaux d'analyse, des méditations poétiques? Ces démarrages heurtés, ces coups de frein violents, ces reprises pénibles, ces pannes, pouvez-vous les confondre avec le cours majestueux de la durée romanesque? Vous laisserez-vous prendre à ce récit immobile, qui livre au premier coup d'œil son armature intellectuelle, où les figures muettes des héros sont inscrites comme des angles dans un cercle? S'il est vrai qu'un roman est une

chose, comme un tableau, comme un édifice d'architecture, s'il est vrai qu'on fait un roman avec des consciences libres et de la durée, comme on peint un tableau avec des couleurs et de l'huile, *La Fin de la Nuit* n'est pas un roman — tout au plus une somme de signes et d'intentions. M. Mauriac n'est pas un romancier.

Pourquoi? Pourquoi cet auteur sérieux et appliqué n'a-t-il pas atteint son but? C'est péché d'orgueil, je crois. Il a voulu ignorer, comme font du reste la plupart de nos auteurs, que la théorie de la relativité s'applique intégralement à l'univers romanesque, que, dans un vrai roman, pas plus que dans le monde d'Einstein, il n'y a de place pour un observateur privilégié, et que dans un système romanesque¹, pas plus que dans un système physique, il n'existe d'expérience permettant de déceler si ce système est en mouvement ou en repos. M. Mauriac s'est préféré. Il a choisi la toute-connaissance et la toute-puissance divines. Mais un roman est écrit par un homme pour des hommes. Au regard de Dieu, qui perce les apparences sans s'y arrêter, il n'est point de roman, il n'est point d'art, puisque l'art vit d'apparences. Dieu n'est pas un artiste; M. Mauriac non plus.

Février 1939.

1. Par système romanesque j'entends aussi bien le roman tout entier que les systèmes partiels qui le composent (conscience, ensemble de jugements psychologiques et moraux des personnages).

VLADIMIR NABOKOV :

« LA MÉPRISE »

Un jour, à Prague, Hermann Carlovitch se trouve nez à nez avec un vagabond « qui lui ressemble comme un frère ». A dater de ce moment, il est hanté par le souvenir de cette ressemblance extraordinaire et par la tentation croissante de l'*utiliser*; il semble qu'il se fasse un devoir de ne pas laisser ce prodige à l'état de monstruosité naturelle et qu'il éprouve le besoin de se l'approprier d'une manière quelconque; il subit, en quelque sorte, le vertige du chef-d'œuvre. Vous devinez qu'il finira par tuer son sosie et par se faire passer pour le mort. Encore un crime parfait, direz-vous. Oui, mais celui-là est d'une espèce particulière, parce que la ressemblance sur laquelle il se fonde est peut-être une illusion. Au bout du compte, une fois le meurtre accompli, Hermann Carlovitch n'est pas bien sûr de ne pas s'être trompé. Il s'agissait peut-être d'une « méprise », d'une de ces parentés fantômes que nous saisissons, aux jours de fatigue, sur le visage des passants. Ainsi le crime se détruit lui-même, comme aussi le roman.

Il me semble que cet acharnement à se critiquer et à se détruire caractérise assez la manière de M. Nabokov. Cet auteur a beaucoup de talent, mais c'est un enfant de vieux. Je n'incrimine ici que ses parents spirituels et singulièrement Dostoïevski : le héros de cet étrange roman-avorton, plus qu'à son sosie Félix, ressemble aux personnages de *L'Adolescent*, de *L'Éter-*

nel Mari, des *Mémoires écrits dans un Souterrain*, à ces maniaques intelligents et raides, toujours dignes et toujours humiliés, qui se débattent dans l'enfer du raisonnement, se moquent de tout et s'évertuent sans cesse à se justifier, et dont les confessions orgueilleuses et truquées laissent paraître entre leurs mailles trop lâches un désarroi sans recours. Seulement Dostoïevski croyait à ses personnages. M. Nabokov ne croit plus aux siens, ni d'ailleurs à l'art romanesque. Il ne se cache pas d'emprunter les procédés de Dostoïevski, mais, en même temps, il les ridiculise, il les présente, dans le cours même du récit, comme des poncifs surannés et indispensables : « Est-ce que ça s'est vraiment passé ainsi?... Il y a dans notre conversation quelque chose d'un peu trop littéraire, qui a le goût de ces angoissantes conversations dans les tavernes factices où Dostoïevski se trouve chez lui; pour un peu nous entendrions ce chuchotement sifflant de l'humilité feinte, ce souffle haletant, ces répétitions d'adverbes magiques... et puis tout le reste viendrait aussi, tout l'attirail mystique cher à l'auteur fameux de ces romans policiers russes ¹. » Dans le roman, comme partout ailleurs, il faut distinguer un temps où l'on fabrique les outils et un temps où l'on réfléchit sur les outils fabriqués. M. Nabokov est un auteur de la seconde période; il se place délibérément sur le plan de la réflexion; il n'écrit jamais sans *se voir écrire*, comme d'autres s'écoutent parler, et ce qui l'intéresse presque uniquement, ce sont les subtiles déceptions de sa conscience réfléchissante : « Je remarquai, écrit-il, que je ne pensais pas du tout à ce que je pensais que je pensais, j'essayai de saisir l'instant où ma conscience levait l'ancre, mais m'embrouillai moi-même ². » Ce passage, qui dépeint finement le glissement de la veille au sommeil, rend assez clairement compte de ce qui préoccupe avant tout le héros et l'auteur de *La Méprise*. Il en résulte un

1. P. 101.

2. P. 110.

curieux ouvrage, roman de l'autocritique et autocritique du roman. On pensera aux *Faux-Monnayeurs*. Mais, chez Gide, le critique se doublait d'un expérimentateur : il mettait à l'essai des procédés nouveaux pour en constater les résultats. M. Nabokov (est-ce timidité ou scepticisme?) se garde bien d'inventer une technique nouvelle. Il raille les artifices du roman classique, mais pour finir il n'en utilise pas d'autres, quitte à écourter brusquement une description ou un dialogue, en nous disant à peu près : « Je m'arrête pour ne pas tomber dans les poncifs. » Bon, mais qu'en résulte-t-il? D'abord une impression de malaise. On pense, en fermant le livre : voilà beaucoup de bruit pour rien. Et puis, si M. Nabokov est tellement supérieur aux romans qu'il écrit, pourquoi en écrit-il? On jurerait que c'est par masochisme, pour avoir la joie de se surprendre en flagrant délit de truquage. Et puis enfin, je veux bien que M. Nabokov ait raison d'escamoter les grandes scènes romanesques, mais que nous donne-t-il à la place? Des bavardages préparatoires — et, quand nous sommes dûment préparés, rien n'arrive, — d'excellents tableaux, des portraits charmants, des essais littéraires. Où est le roman? Il s'est dissous dans son propre venin : voilà ce que j'appelle de la littérature savante. Le héros de sa *Méprise* nous confesse : « De la fin de 1914 au milieu de 1919 je lus exactement mille dix-huit livres. » Je crains que M. Nabokov, comme son héros, n'ait trop lu.

Mais je vois encore une autre ressemblance entre l'auteur et son personnage : tous deux sont des victimes de la guerre et de l'émigration. Certes Dostoïevski ne manque pas aujourd'hui de descendants essoufflés et cyniques, plus intelligents que leur ancêtre. Je pense surtout à l'écrivain d'U. R. S. S. Olecha. Seulement l'individualisme sournois d'Olecha ne l'empêche pas de faire partie de la société soviétique. Il a des racines. Mais il existe, à l'heure qu'il est, une curieuse littérature d'émigrés russes ou autres, qui sont des *déracinés*. Le déracinement de M. Nabokov

kov, comme celui d'Hermann Carlovitch, est total. Ils ne se soucient d'aucune société, fût-ce pour se révolter contre elle, parce qu'ils ne sont d'aucune société. Carlovitch en est réduit, par suite, à commettre des crimes parfaits et M. Nabokov à traiter, en langue anglaise, des sujets gratuits.

1939.

DENIS DE ROUGEMONT :
« L'AMOUR ET L'OCCIDENT »

« L'amour-passion glorifié par le mythe (de Tristan et d'Yseult) fut réellement au ^{xii}^e siècle, date de son apparition, une religion, dans toute la force de ce terme, et spécialement une hérésie chrétienne historiquement déterminée. D'où l'on pourra déduire que la passion vulgarisée de nos jours par les romans et par le film n'est autre que le reflux et l'invasion anarchique dans nos vies d'une hérésie spiritualiste dont nous avons perdu la clé. »

Telle est la thèse que M. de Rougemont tente de démontrer. J'avoue que ses arguments ne m'ont pas tous également convaincu. En particulier le rattachement du mythe de Tristan à l'hérésie cathare est plutôt affirmé que prouvé. Ailleurs, M. de Rougemont a besoin, pour sa cause, de montrer que les Chinois ne connaissent pas l'amour-passion. Il le dit donc et je ne demande qu'à le croire. Mais je réfléchis aussitôt que la Chine a cinq mille ans d'histoire et d'énormes populations fort diverses. Je vais aussitôt à l'appendice où M. de Rougemont justifie ses dires, et je vois qu'il appuie toute sa psychologie des Chinois sur un bref passage de *Désespoirs*, recueil posthume de Léo Ferrero. Est-ce vraiment sérieux? Mais peut-être a-t-il d'autres raisons qu'il n'a pas voulu dire pour ne pas alourdir son traité : abandonnons-lui les Chinois. On laissera plus difficilement passer la plupart de ses idées sur la littérature contemporaine. À la page 233, par

exemple, notre auteur cite pêle-mêle Caldwell, Lawrence, Faulkner, Céline comme représentants d'une mystique de la vie, qui serait par ailleurs aux origines du mouvement « national-socialiste ». Faulkner mystique de la vie? Caldwell cousin des nazis! On ne saurait trop conseiller à M. de Rougemont de relire ou de lire *Lumière d'août* et *Le Petit Arpent du Bon Dieu*. Voilà pourtant le danger des vues panoramiques.

Heureusement le livre n'est pas tout entier d'une hardiesse aussi désinvolte. On admirera certainement l'intelligence des analyses, la finesse et l'originalité de certains rapprochements — le chapitre sur « l'amour et la guerre » m'a paru excellent —, l'habileté précise du style. Mais pour moi l'intérêt de cet ouvrage réside avant tout en ceci qu'il témoigne d'un assouplissement récent et profond des méthodes historiques sous la triple influence de la psychanalyse, du marxisme et de la sociologie. C'est à la sociologie, me semble-t-il, que M. de Rougemont doit son propos de traiter le mythe comme objet d'étude rigoureuse. Seulement il va travailler en historien, c'est-à-dire qu'il ne se souciera point de comparer les mythologies primitives pour dégager leurs lois communes : il choisit un mythe particulier et daté et il le suit dans son devenir individuel. Je le rapprocherais volontiers de M. Caillois — non pas quand celui-ci nous explique le mythe de la mante religieuse, mais plutôt quand il étudie la formation et l'évolution au *xix^e* siècle du mythe de *Paris, grande ville*, — mais je crains un peu que ce rapprochement ne courrouce également deux auteurs si différents. Ils conviendront pourtant qu'ils ont, au moins dans ce cas singulier, une même façon de considérer le mythe à la fois comme l'expression de réactions affectives générales et comme le produit symbolique d'une situation historique individuelle. Cette idée de mythe est d'ailleurs, elle-même, un fruit de l'époque et fort à la mode depuis Sorel. N'est-ce pas Jean-Richard Bloch qui réclamait naguère un mythe pour le *xx^e* siècle? Et André

Malraux ne parlait-il pas justement des mythes de l'amour, dans la préface qu'il écrivait pour une traduction de Lawrence? A telles enseignes qu'on peut craindre, pour parler comme ces auteurs, qu'il n'y ait aujourd'hui un mythe du mythe, qui devrait faire lui-même l'objet d'une étude sociologique.

Je ne pense pas non plus que M. de Rougemont accepterait sans réserves l'influence du matérialisme dialectique, que j'ai cru discerner dans son livre. Et je reconnaitrai, s'il le veut, qu'elle n'est pas directe : je n'oublie pas que notre auteur est chrétien. Mais enfin d'où vient cette idée précieuse qu'il existe des analogies et des correspondances profondes entre les diverses superstructures d'une civilisation? Pour notre auteur une société semble être une totalité signifiante dont les composantes expriment, chacune à sa manière, une même signification : un marxiste n'en disconviendrait pas. Et n'est-elle pas marxiste, cette conception d'une sorte de logique propre à chaque superstructure qui semble à la fois refléter une situation fondamentale et, à la fois, se développer à travers les consciences humaines selon les lois objectives de son devenir? A ce niveau et par la supposition d'un devenir objectif de l'esprit ou, si l'on veut, des idéologies, nous rejoignons la psychanalyse : « Le mythe, c'est-à-dire l'inconscience », écrit M. de Rougemont en véritable freudien, et, de fait, lorsqu'il interroge Troubadours et Trouvères, il se soucie peu de savoir s'ils étaient conscients ou non de la valeur ésotérique de leurs chants. Les sociétés, comme les hommes, ont leurs secrets; les mythes sont des symboles — comme nos rêves. D'où cette mission nouvelle pour l'historien : psychanalyser les textes.

Le résultat le plus heureux de ces influences convergentes a été sans aucun doute de disposer M. de Rougemont à interpréter les phénomènes historiques en « compréhension ». Cet usage de la compréhension, dont Raymond Aron dans son *Introduction à la philosophie de l'histoire* a tenté de dégager la logique, me semble réaliser un véritable progrès dans les

études historiques. Entendez que nous ne trouverons, dans l'ouvrage de M. de Rougemont, ni ces séries causales que peut déterminer le sociologue (comme par exemple la liaison établie par Simiand entre la hausse des salaires et la découverte des mines d'or au xix^e siècle), ni les déductions rationnelles de l'économiste classique, ni ces simples énumérations chronologiques de faits qu'on rencontre trop souvent chez Lavisé ou chez Seignobos. Notre auteur cherche à mettre au jour des relations compréhensives qui portent sur l'esprit objectif des collectivités et que nous définirons brièvement ici comme la révélation d'un certain type de finalité immanente aux phénomènes de culture.

Ainsi donc l'amour-passion n'est pas une donnée primitive de la condition humaine, on peut assigner une date à son apparition dans la société occidentale, on peut imaginer sa totale disparition : « L'on peut... imaginer que la pratique forcée de l'eugénisme réussira, là où toutes nos morales échouent, et que l'Europe de la passion aura vécu. » Cette idée n'est peut-être pas aussi neuve qu'il le paraît d'abord. Dans son étude sur *La Prohibition de l'Inceste*, Durkheim suggérait déjà que notre conception moderne de l'amour tirait ses origines de l'interdiction faite au primitif de prendre femme dans son clan. L'inceste, disait-il, s'il eût été permis, eût fait de l'acte sexuel un rite familial, austère et sacré. Mais chez M. de Rougemont, qui est chrétien, tant d'historisme peut surprendre. C'est que l'historisme, s'il est poussé jusqu'au bout, va de lui-même au relativisme total. Sur ce chemin, M. de Rougemont s'arrête où il lui plaît : il affirme en effet l'absolu de la foi. On peut saisir ici la nature ambiguë du christianisme, qui est révélation *historique* de l'absolu. Ce paradoxe, en soi, n'a rien de choquant, puisque l'homme est ainsi fait qu'il connaît dans le temps les vérités éternelles. Seulement, que M. de Rougemont prenne garde. S'il profite de l'*historicité* du phénomène « amour-passion » pour en affirmer la *relativité*, il donne envie

d'en faire autant pour la religion. Et s'il défend sa foi en arguant que l'absolu peut fort bien nous apparaître dans le temps, alors nous lui répondrons : pourquoi donc, s'il en est ainsi, certaines structures essentielles de la condition humaine ne pourraient-elles pas se réaliser à travers des conditions historiques déterminées? Qui m'empêchera de supposer que l'amour-passion a été *masqué* en Grèce par le paganisme, par la religion de la cité, par la puissance des contraintes familiales? J'ai cru d'ailleurs remarquer sur ce sujet un léger flottement dans la pensée de notre auteur. Tantôt il semble croire que la passion est l'aboutissement normal de l'Éros naturel et il va même jusqu'à parler de « la menace *perpétuelle* que la passion et l'instinct de mort font peser sur toute société », — et tantôt il en fait « la tentation orientale de l'Occident ». — Mais, dira-t-il sans doute, c'est la même chose : l'Oriental, c'est l'homme naturel. Eh bien, non, pas tout à fait, puisque l'auteur reconnaît lui-même que « ces mêmes croyances n'ont pas produit les mêmes effets parmi les peuples de l'Orient ». C'est, dit-il, qu'elles n'y ont pas trouvé les mêmes obstacles : « ... Le mariage chrétien, en devenant un sacrement, imposait une fidélité insupportable à l'homme naturel... Il était prêt à accueillir, sous le couvert des formes catholiques, toutes les reviviscences des mystiques païennes capables de le libérer. » Bon. Nous voilà loin de cette « menace perpétuelle » que la passion fait peser sur toute société. L'amour-passion est bien un mythe dégradé. Et M. de Rougemont se rapproche curieusement des psychanalystes, puisqu'il affirme comme eux que l'affectivité humaine est primitivement une « table rase ». Ce sont les circonstances de l'histoire individuelle ou collective qui viennent y graver leurs enseignements. Tout cela n'est pas très clair ni peut-être cohérent. Et la distinction entre l'homme naturel et l'homme de la foi, que l'auteur admet partout, comme si elle allait de soi, requerrait sans doute quelques explications. Mais peu importe : prenons la thèse

comme on nous la donne et demandons-nous ce qu'elle vaut.

Pour ma part j'en admire l'ingéniosité, mais je n'y crois pas du tout. D'abord il faudrait prouver que la littérature exprime exactement les mœurs, il faudrait prouver qu'elle les influence. M. de Rougemont se borne à affirmer cette influence, parce que, dit-il, « la passion prend sa source dans cet élan de l'esprit qui, par ailleurs, fait naître le langage ». Il est vrai. Mais le langage et l'expression littéraire ne sont pas une même chose. Tenter d'étudier un mythe uniquement sur ses formes littéraires — c'est-à-dire conscientes et réfléchies —, c'est à peu près comme si on voulait déterminer les mœurs d'une collectivité d'après son droit écrit. Tout au plus M. de Rougemont a-t-il montré que la littérature crée une représentation figée et comme une étiquette de la passion, qui est peut-être à l'origine de bien des aventures amoureuses. Et cela nous le savions déjà; nous le savions depuis Stendhal. « Si le mot d'amour est prononcé entre eux, je suis perdu », dit le comte Mosca, en voyant s'éloigner la voiture qui emporte la Sanseverina et Fabrice. Mais la passion *réelle*, celle qui se noue soudain dans une âme, cristallise-t-elle, elle aussi, dans ces formes stéréotypées? Est-il vrai que sans celles-ci elle ne serait qu'un désir sexuel, obtus et béat? N'aurait-elle pas, en tant que phénomène psychologique, sa dialectique propre? Et ses efforts ardents et malheureux ne visent-ils pas à supprimer les obstacles, bien plutôt qu'à en susciter sans cesse de nouveaux? Voilà ce qu'il aurait fallu élucider. J'entends M. de Rougemont me dire : l'instinct sexuel abandonné à lui seul est incapable de dialectique. S'il entend parler de ce chatouillement du bas-ventre que la psychologie du XIX^e siècle décrit sous le nom de sexualité, j'en demeure d'accord. Reste à savoir si le désir sexuel est bien un chatouillement du bas-ventre.

Il me semble que M. de Rougemont effleure le vrai problème lorsqu'il écrit : « L'histoire de la passion

d'amour... C'est le récit des tentatives de plus en plus désespérées que fait l'Éros pour remplacer la *Transcendance mystique* par une intensité émue¹. » Nous y voilà : l'amour-passion, comme le mysticisme, pose la question de la transcendance. Mais l'auteur apporte à l'examen de ce problème les préjugés immanentistes et subjectivistes d'une psychologie qui a fait son temps. Et si la transcendance, c'était justement la structure « existentielle » de l'homme ? Y aurait-il encore un narcissisme de l'amour ? Serait-il besoin d'un mythe courtois pour expliquer la passion ? M. de Rougemont ne se l'est pas demandé. Ces questions, pourtant, sont essentielles : s'il est « transcendant », l'homme ne saurait exister qu'en se transcendant, c'est-à-dire en se jetant hors de soi au milieu du monde : « Sich-vorweg-sein-bei... », dit Heidegger. Aimer, en ce cas, n'est qu'un aspect de la transcendance : on aime hors de soi, près d'autrui, celui qui aime dépend d'autrui jusqu'au cœur de son existence. Et si M. de Rougemont trouve que ce mot « aimer » désigne un sentiment déjà trop évolué, je lui dirai que le désir sexuel est lui-même transcendance. On ne « désire » point une simple évacuation, comme une vache qu'on va traire. Ni non plus les impressions toutes subjectives que donne un frais contact. On désire une personne dans sa chair. Désirer, c'est se jeter dans le monde, en danger auprès de la chair d'une femme, en danger dans la chair même de cette femme ; c'est vouloir atteindre, à travers la chair, sur la chair, une conscience, cette « absence divine » dont parle Valéry. En faut-il davantage pour que le désir comporte naturellement sa contradiction propre, son malheur et sa dialectique ? Ne recherche-t-il pas une union que, par nature, il repousse ? N'est-il pas désir de la liberté d'autrui qui, par essence, lui échappe ? Enfin, s'il est vrai que l'être authentique de l'homme est un « être-pour-mourir », toute passion authentique doit avoir un

1. P. 158. C'est moi qui souligne.

goût de cendre. Si la mort est présente dans l'amour, ce n'est point la faute de l'amour, ni de je ne sais quel narcissisme; c'est la faute de la mort.

Pour n'avoir même pas tenté une discussion de ces problèmes, le livre de M. de Rougemont ne semblera qu'un bel amusement. Il n'importe : lisez-le, vous y goûterez un vif plaisir. Peut-être vous prendrez-vous à rêver sur ce qui fût arrivé si les Cathares, par miracle, eussent massacré tous les chrétiens (mais c'est le contraire qui se produit malheureusement) et si leur religion se fût perpétuée jusqu'à nous. C'étaient d'honnêtes gens.

A PROPOS DE
« LE BRUIT ET LA FUREUR »
LA TEMPORALITÉ CHEZ FAULKNER

Quand on lit *Le Bruit et la Fureur*, on est frappé d'abord par les bizarreries de la technique. Pourquoi Faulkner a-t-il cassé le temps de son histoire et en a-t-il brouillé les morceaux? Pourquoi la première fenêtre qui s'ouvre sur ce monde romanesque est-elle la conscience d'un idiot? Le lecteur est tenté de chercher des repères et de rétablir pour soi-même la chronologie : « Jason et Caroline Compson ont eu trois fils et une fille. La fille, Caddy, s'est donnée à Dalton Ames qui l'a engrossée; contrainte de chercher vivement un mari... » Ici le lecteur s'arrête, car il s'aperçoit qu'il raconte une autre histoire : Faulkner n'a pas d'abord conçu cette intrigue ordonnée pour la battre ensuite comme un jeu de cartes, il ne pouvait raconter autrement qu'il n'a fait. Dans le roman classique l'action comporte un nœud : c'est l'assassinat du père Karamazov, c'est la rencontre d'Édouard et de Bernard dans *Les Faux-Monnayeurs*. On chercherait en vain ce nœud dans *Le Bruit et la Fureur*. Est-ce la castration de Benjy? l'aventure amoureuse et misérable de Caddy? le suicide de Quentin? la haine de Jason pour sa nièce? Chaque épisode, dès qu'on le regarde, s'ouvre et laisse voir derrière lui d'autres épisodes, tous les autres épisodes. Rien n'advient, l'histoire ne se déroule pas : on la découvre sous chaque mot, comme une présence encombrante et obscène, plus ou moins conden-

sée selon les cas. On aurait tort de prendre ces anomalies pour des exercices gratuits de virtuosité : une technique romanesque renvoie toujours à la métaphysique du romancier. La tâche du critique est de dégager celle-ci avant d'apprécier celle-là. Or, il saute aux yeux que la métaphysique de Faulkner est une métaphysique du temps.

Le malheur de l'homme est d'être temporel. « Un homme est la somme de ses propres malheurs. On pourrait penser que le malheur finirait un jour par se lasser, mais alors c'est le temps qui devient votre propre malheur¹. » Tel est le véritable sujet du roman. Et si la technique que Faulkner adopte semble tout d'abord une négation de la temporalité, c'est que nous confondons la temporalité avec la chronologie. C'est l'homme qui a inventé les dates et les horloges : « Le fait de se demander constamment quelle peut bien être la position d'aiguilles mécaniques sur un cadran arbitraire (est) signe de fonction intellectuelle. Excrément comme la sueur². » Pour parvenir au temps réel, il faut abandonner cette mesure inventée qui n'est mesure de rien : « Le temps reste mort tant qu'il est rongé par le tic-tac des petites roues. Il n'y a que lorsque le pendule s'arrête que le temps se remet à vivre³. » Le geste de Quentin, qui brise sa montre, a donc une valeur symbolique : il nous fait accéder au temps sans horloge. Sans horloge aussi, le temps de Benjy, l'idiot, qui ne sait pas lire l'heure.

Ce qui se découvre alors, c'est le présent. Non pas la limite idéale dont la place est sagement marquée entre le passé et l'avenir : le présent de Faulkner est catastrophique par essence; c'est l'événement qui vient sur nous comme un voleur, énorme, impensable, — qui vient sur nous et disparaît. Par-delà ce présent il n'y a rien, puisque l'avenir n'est pas. Le présent surgit on ne sait d'où, chassant un autre

1. P. 110.

2. P. 84.

3. P. 92.

présent; c'est une somme perpétuellement recommencée. « Et... et... et puis. » Comme Dos Passos mais beaucoup plus discrètement. Faulkner fait de son récit une addition : les actions elles-mêmes, même lorsqu'elles sont vues par ceux qui les font, en pénétrant dans le présent éclatent et s'éparpillent : « Je me suis dirigé vers la commode et j'ai pris la montre toujours à l'envers. J'en ai frappé le verre sur l'angle de la commode et j'ai mis les fragments dans ma main et je les ai posés dans le cendrier et, tordant les aiguilles, je les ai arrachées et je les ai posées dans le cendrier également. Le tic-tac continuait toujours ¹. » L'autre caractère de ce présent, c'est *l'enfoncement*. J'use de ce mot, faute de mieux, pour marquer une sorte de mouvement immobile de ce monstre informe. Chez Faulkner il n'y a jamais de progression, rien qui vienne de l'avenir. Le présent n'a pas été d'abord une possibilité future, comme lorsque mon ami paraît enfin, après avoir été *celui que j'attends*. Non : être présent, c'est paraître sans raison et s'enfoncer. Cet enfoncement n'est pas une vue abstraite : c'est dans les choses mêmes que Faulkner le perçoit et tente de le faire sentir : « Le train décrivait une courbe. La machine haletait à petits coups puissants, et c'est ainsi qu'ils disparurent, doucement enveloppés dans cet air de misère, de patience hors-temps, de sérénité statique... » Et encore : « Sous l'affaissement du Coghei, les sabots, nets et rapides comme les mouvements d'une brodeuse, *diminuaient sans progresser*, comme quelqu'un qui, sur le tambour d'un théâtre, est rapidement tiré dans les coulisses ². » Il semble que Faulkner saisisse, au cœur même des choses, une vitesse glacée : il est frôlé par des jaillissements figés qui pâlisent, reculent et s'amenuisent sans bouger.

Pourtant cette immobilité fuyante et impensable peut être arrêtée et pensée. Quentin peut dire : j'ai

1. P. 87.

2. P. 120. C'est moi qui souligne.

brisé ma montre. Seulement, quand il le dira, son geste sera *passé*. Le passé se nomme, se raconte, se laisse — dans une certaine mesure — fixer par des concepts ou reconnaître par le cœur. Nous avons déjà noté, à propos de *Sartoris*, que Faulkner montrait toujours les événements quand ils s'étaient accomplis. Dans *Le Bruit et la Fureur* tout se passe dans les coulisses : rien n'arrive, tout est arrivé. C'est ce qui permet de comprendre cette étrange formule d'un des héros : « Je ne suis pas, j'étais. » En ce sens aussi, Faulkner peut faire de l'homme un total sans avenir : « somme de ses expériences climatiques », « somme de ses malheurs », « somme de ce qu'on a » : à chaque instant on tire un trait, puisque le présent n'est rien qu'une rumeur sans loi, qu'un futur passé. Il semble qu'on puisse comparer la vision du monde de Faulkner à celle d'un homme assis dans une auto découverte et qui regarde en arrière. A chaque instant des ombres informes surgissent à sa droite, à sa gauche, papillotements, tremblements tamisés, confettis de lumière, qui ne deviennent des arbres, des hommes, des voitures qu'un peu plus tard, avec le recul. Le passé y gagne une sorte de surréalité : ses contours sont durs et nets, immuables; le présent, innommable et fugitif, se défend mal contre lui; il est plein de trous, et, par ces trous, les choses passées l'envahissent, fixes, immobiles, silencieuses comme des juges ou comme des regards. Les monologues de Faulkner font penser à des voyages en avion, remplis de trous d'air; à chaque trou la conscience du héros « tombe au passé » et se relève pour retomber. Le présent n'est pas, il devient; tout *était*. Dans *Sartoris*, le passé s'appelait « les histoires », parce qu'il s'agissait de souvenirs familiaux et construits, parce que Faulkner n'avait pas encore trouvé sa technique. Dans *Le Bruit et la Fureur*, il est plus individuel et plus indécis. Mais c'est une hantise si forte qu'il lui arrive parfois de masquer le présent — et le présent chemine dans l'ombre, comme un fleuve souterrain, et ne réapparaît que lorsqu'il est

lui-même passé. Lorsque Quentin insulte Blaid¹, il ne s'en rend même pas compte : il revit sa dispute avec Dalton Ames. Et lorsque Blaid lui casse la figure, cette rixe est recouverte et cachée par la rixe passée de Quentin avec Ames. Plus tard Shreve *racontera* comment Blaid a frappé Quentin : il racontera la scène parce qu'elle est devenue histoire, — mais quand elle se déroulait au présent, elle n'était rien qu'un glissement furtif sous des voiles. On m'a parlé d'un ancien censeur devenu gâteux et dont la mémoire s'était arrêtée comme une montre brisée : elle marquait perpétuellement quarante ans. Il en avait soixante, mais il ne le savait pas : son dernier souvenir, c'était une cour de lycée et la promenade en rond qu'il faisait chaque jour sous les préaux. Aussi interprétait-il son présent à la faveur de ce passé ultime et tournait-il autour de sa table, persuadé de surveiller des élèves en récréation. Tels sont les personnages de Faulkner. Pires : leur passé, qui est en ordre, ne s'ordonne pas en suivant la chronologie. Il s'agit en fait de constellations affectives. Autour de quelques thèmes centraux (grossesse de Caddy, castration de Benjy, suicide de Quentin) gravitent des masses innombrables et muettes. De là cette absurdité de la chronologie, de la « ronde et stupide assertion de l'horloge » : l'ordre du passé, c'est l'ordre du cœur. Il ne faudrait pas croire que le présent, quand il passe, devient le plus proche de nos souvenirs. Sa métamorphose peut le faire couler au fond de notre mémoire, comme aussi bien le laisser à fleur d'eau; seules sa densité propre et la signification dramatique de notre vie décident de son niveau.

*

Tel est le temps de Faulkner. Ne le reconnaît-on pas? Ce présent indicible et qui fait eau de toutes

1. Pp. 158-167. Cf., p. 162, le dialogue avec Blaid inséré au milieu du dialogue avec Ames : « Avez-vous jamais eu une sœur? », etc., et la confusion inextricable des deux batailles.

parts, ces brusques invasions du passé, cet ordre affectif, opposé à l'ordre intellectuel et volontaire qui est chronologique mais qui manque la réalité, ces souvenirs, hantises monstrueuses et discontinues, ces intermittences du cœur..., ne retrouve-t-on pas le temps perdu et reconquis de Marcel Proust? Je ne me dissimule pas les différences : je sais, par exemple, que le salut, pour Proust, est dans le temps même, dans la réapparition intégrale du passé. Pour Faulkner au contraire, le passé n'est jamais perdu — malheureusement —, il est toujours là, c'est une obsession. On ne s'évade du monde temporel que par des extases mystiques. Un mystique, c'est toujours un homme qui veut oublier quelque chose : son Moi, plus généralement le langage ou les représentations figurées. Pour Faulkner, il faut oublier le temps : « Quentin, je te donne le mausolée de tout espoir et de tout désir. Il est plus que douloureusement probable que tu l'emploieras pour obtenir le *reductio absurdum* de toute expérience humaine, et tes besoins ne s'en trouveront pas plus satisfaits que ne le furent les miens et ceux de ton père. Je te le donne, non pour que tu te rappelles le temps, *mais pour que tu puisses l'oublier parfois pour un instant*, pour éviter que tu ne t'essouffles en essayant de le conquérir. Parce que, dit-il, les batailles ne se gagnent jamais. On ne les livre même pas. Le champ de bataille ne fait que révéler à l'homme sa folie et son désespoir, et la victoire n'est jamais que l'illusion des philosophes et des sots ¹. » C'est parce qu'il a oublié le temps que le nègre traqué de *Lumière d'Août* gagne tout à coup son étrange et atroce bonheur : « Ce n'est qu'après qu'on a compris que rien ne peut vous aider — religion, orgueil, n'importe quoi, — c'est quand on a compris, qu'on n'a pas besoin d'aide ². » Mais pour Faulkner comme pour Proust, le temps est, avant tout, *ce qui sépare*. On se souvient de ces

1. P. 83.

2. P. 87.

stupeurs des héros proustiens qui ne peuvent plus rentrer dans leurs amours passées, de ces amants que nous dépeignent *Les Plaisirs et les Jours*, cramponnés à leurs passions parce qu'ils ont peur qu'elles ne passent et qu'ils savent qu'elles passeront : on retrouvera chez Faulkner la même angoisse : « On ne peut jamais faire quelque chose de si horrible que ça, on ne peut rien faire de très horrible, on ne peut même pas se rappeler demain ce qu'on trouve horrible aujourd'hui¹ »; et : « Un amour, un chagrin ne sont que des obligations achetées sans motif ultérieur et qui viennent à terme, qu'on le désire ou non, et sont remboursées sans avertissement préalable pour être remplacées par l'emprunt quel qu'il soit que les dieux se trouvent lancer à ce moment-là². » À dire le vrai, la technique romanesque de Proust aurait dû être celle de Faulkner, c'était l'aboutissement logique de sa métaphysique. Seulement Faulkner est un homme perdu et c'est parce qu'il se sent perdu qu'il risque, qu'il va jusqu'au bout de sa pensée. Proust est un classique et un Français : les Français se perdent à la petite semaine et ils finissent toujours par se retrouver. L'éloquence, le goût des idées claires, l'intellectualisme ont imposé à Proust de garder au moins les apparences de la chronologie.

Il faut chercher la raison profonde de ce rapprochement dans un phénomène littéraire très général : la plupart des grands auteurs contemporains, Proust, Joyce, Dos Passos, Faulkner, Gide, V. Woolf, chacun à sa manière, ont tenté de mutiler le temps. Les uns l'ont privé de passé et d'avenir pour le réduire à l'intuition pure de l'instant; d'autres, comme Dos Passos, en font une mémoire morte et close. Proust et Faulkner l'ont simplement décapité, ils lui ont ôté son avenir, c'est-à-dire la dimension des actes et de la liberté. Les héros de Proust n'entreprennent jamais rien : ils prévoient, certes, mais leurs prévi-

1. P. 87.

2. P. 178.

sions restent collées à eux et ne peuvent se jeter comme un pont au-delà du présent; ce sont des songeries que la réalité met en fuite. L'Albertine qui paraît n'était pas celle qu'on attendait et l'attente n'était rien qu'une petite agitation sans conséquence et limitée à l'instant. Quant aux héros de Faulkner, ils ne prévoient jamais; l'auto les emporte, tournés vers l'arrière. Le suicide futur qui jette son ombre épaisse sur la dernière journée de Quentin n'est pas une possibilité humaine; pas une seconde Quentin n'envisage qu'il pourrait *ne pas* se tuer. Ce suicide est un mur immobile, une *chose* dont Quentin se rapproche à reculons et qu'il ne veut ni ne peut concevoir : « Tu sembles ne voir en tout cela qu'une aventure qui te fera blanchir les cheveux en une nuit, si j'ose dire, sans modifier en rien ton apparence. » Ce n'est pas une *entreprise*, c'est une fatalité; en perdant son caractère de possible, il cesse d'exister au futur : il est déjà présent et tout l'art de Faulkner vise à nous suggérer que les monologues de Quentin et sa dernière promenade, *c'est déjà* le suicide de Quentin. Ainsi s'explique, je crois, ce curieux paradoxe : Quentin pense sa dernière journée au passé, comme quelqu'un qui se souvient. Mais qui donc se souvient, puisque les dernières pensées du héros coïncident à peu près avec l'éclatement de sa mémoire et son anéantissement? Il faut répondre que l'habileté du romancier consiste dans le choix du présent à partir duquel il raconte le passé. Et Faulkner a choisi ici comme présent l'instant infinitésimal de la mort, comme Salacrou dans *L'Inconnue d'Arras*. Ainsi, quand la mémoire de Quentin commence à défiler ses souvenirs (« A travers la cloison j'entendis les ressorts du sommier de Shreve, puis le frottement de ses pantoufles sur le plancher. Je me suis levé... »), *il est déjà mort*. Tant d'art et, pour vrai dire, tant de malhonnêteté ne visent donc qu'à remplacer l'intuition de l'avenir qui fait défaut à l'auteur. Tout s'explique alors et, en premier lieu, l'irrationalité du temps : le présent étant l'inattendu, l'informe ne

peut se déterminer que par une surcharge de souvenirs. On comprend aussi que la durée fasse « le malheur propre de l'homme » : si l'avenir a une réalité, le temps éloigne du passé et *rapproche* du futur; mais, si vous supprimez l'avenir, le temps n'est plus que ce qui sépare, ce qui coupe le présent de lui-même : « Tu ne peux plus supporter la pensée que tu ne souffriras plus comme ça. » L'homme passe sa vie à lutter contre le temps et le temps ronge l'homme comme un acide, l'arrache à lui-même et l'empêche de réaliser l'humain. Tout est absurde : « La vie est une histoire contée par un idiot, pleine de bruit et de fureur, qui ne signifie rien ¹. »

Mais le temps de l'homme est-il sans avenir? Celui du clou, de la motte de terre, de l'atome, je vois bien que c'est un présent perpétuel. Mais l'homme est-il un clou pensant? Si on commence par le plonger dans le temps universel, le temps des nébuleuses et des planètes, des plissements tertiaires et des espèces animales, comme dans un bain d'acide sulfurique, la cause est entendue. Seulement une conscience ballotée ainsi d'instant en instant devrait être *d'abord* conscience et *ensuite* temporelle : croit-on que le temps lui puisse venir de l'extérieur? La conscience ne peut « être dans le temps » qu'à la condition de se faire temps par le mouvement même qui la fait conscience; il faut, comme dit Heidegger, qu'elle se « temporalise ». Il n'est plus permis alors d'arrêter l'homme à chaque présent et de le définir comme « la somme de ce qu'il a » : la nature de la conscience implique au contraire qu'elle se jette en avant d'elle-même dans le futur; on ne peut comprendre ce qu'elle est que par ce qu'elle sera, elle se détermine dans son être actuel par ses propres possibilités : c'est ce que Heidegger appelle « la force silencieuse du possible ». L'homme de Faulkner, créature privée de possibles et qui s'explique seulement par ce qu'il était, vous ne le reconnaîtrez pas en vous-même. Tâchez de sai-

1. *Macbeth*, scène v de l'acte V.

sir votre conscience et sondez-la, vous verrez qu'elle est creuse, vous n'y trouverez que de l'avenir. Je ne parle même pas de vos projets, de vos attentes : mais le geste même que vous attrapez au passage n'a de sens pour vous que si vous en projetez l'achèvement hors de lui, hors de vous, dans le pas-encore. Cette tasse même avec son fond que vous ne voyez pas — que vous pourriez voir, qui est au bout d'un mouvement que vous n'avez pas encore fait, — cette feuille blanche dont le verso est caché (mais vous pourriez retourner la feuille) et tous les objets stables et massifs qui nous entourent étalent leurs qualités les plus immédiates, les plus denses, dans le futur. L'homme n'est point la somme de ce qu'il a, mais la totalité de ce qu'il n'a pas encore, de ce qu'il pourrait avoir. Et si nous baignons ainsi dans l'avenir, la brutalité informe du présent n'en est-elle pas atténuée? L'événement ne saute pas sur nous comme un voleur, puisqu'il est, par nature, un Ayant-été-Avenir. Et le passé lui-même, pour l'expliquer, la tâche de l'historien n'est-elle pas d'abord d'en rechercher l'avenir? L'absurdité que Faulkner trouve dans une vie humaine, je crains qu'il ne l'y ait mise d'abord. Ce n'est pas qu'elle ne soit absurde : mais il y a une autre absurdité.

D'où vient que Faulkner et tant d'autres auteurs aient choisi cette absurdité-là, qui est si peu romanesque et si peu vraie? Je crois qu'il faut en chercher la raison dans les conditions sociales de notre vie présente. Le désespoir de Faulkner me paraît antérieur à sa métaphysique : pour lui, comme pour nous tous, l'avenir est barré. Tout ce que nous voyons, tout ce que nous vivons, nous incite à dire : « Ça ne peut pas durer », et cependant le changement n'est même pas concevable sauf sous forme de cataclysme. Nous vivons au temps des révolutions impossibles, et Faulkner emploie son art extraordinaire à décrire ce monde qui meurt de vieillesse et notre étouffement. J'aime son art, je ne crois pas à sa métaphysique : un avenir barré, c'est encore un ave-

nir : « Même si la réalité humaine n'a plus rien « devant » soi, même si elle a arrêté son compte », son être est encore déterminé par cette « anticipation de soi-même. » La perte de tout espoir, par exemple, n'arrache pas la réalité humaine à ses possibilités, elle est simplement « une manière *d'être* envers ces mêmes possibilités ¹. »

Juillet 1939.

1. Heidegger : *Sein und Zeit*.

M. JEAN GIRAUDOUX
ET LA PHILOSOPHIE D'ARISTOTE
A PROPOS DE « CHOIX DES ÉLUES »

Tout ce qu'on peut savoir de M. Giraudoux invite à croire qu'il est « normal », au sens le plus vulgaire comme au sens le plus élevé de ce terme. Et même, ses études critiques ont permis d'apprécier la souple finesse de son intelligence. Pourtant, dès que l'on ouvre un de ses romans, on a l'impression d'accéder à l'univers d'un de ces rêveurs éveillés que la médecine nomme « schizophrènes » et dont le propre est, comme on sait, de ne pouvoir s'adapter au réel. Tout les traits principaux de ces malades, leur raideur, leurs efforts pour nier le changement, pour se masquer le présent, leur géométrisme, leur goût pour les symétries, pour les généralisations, les symboles, pour les correspondances magiques à travers le temps et l'espace, M. Giraudoux les reprend à son compte, les élabore avec art, et ce sont eux qui font le charme de ses livres. J'ai souvent été intrigué par le contraste entre l'homme et son œuvre. M. Giraudoux se divertirait-il à faire le schizophrène?

Choix des Élues, que l'on a pu lire ici même¹, m'a semblé précieux parce qu'il m'apportait une réponse. Ce n'est sans doute pas le meilleur livre de M. Giraudoux. Mais, précisément parce que beaucoup de ses grâces y sont devenues des procédés, on saisit mieux le tour de cet étrange esprit. J'ai compris tout

1. *La Nouvelle Revue Française*, mars 1940.

d'abord que j'étais éloigné de la véritable interprétation de ses œuvres par un préjugé que je dois partager avec beaucoup de ses lecteurs. Jusqu'ici je cherchais toujours à *traduire* ses livres. C'est-à-dire que je faisais comme si M. Giraudoux eût amassé beaucoup d'observations et qu'il en eût tiré une sagesse, puis qu'il eût, par goût d'une certaine préciosité, exprimé toute cette expérience et toute cette sagesse en langage chiffré. Ces tentatives de déchiffrement n'avaient jamais donné grand-chose : la profondeur de M. Giraudoux est réelle, mais elle vaut pour son monde, non pour le nôtre. Aussi, cette fois, je n'ai pas voulu traduire, je n'ai pas cherché la métaphore, ni le symbole, ni le sous-entendu : j'ai tout pris pour argent comptant, dans le dessein d'avancer non dans la connaissance des hommes mais dans celle de M. Giraudoux. Pour entrer de plain-pied dans l'univers de *Choix des Élus*, il faut d'abord oublier le monde où nous vivons. J'ai donc feint que je ne connusse point cette pâte molle parcourue d'ondulations qui ont leur cause et leur fin hors d'elles-mêmes, ce monde sans avenir, où tout est rencontre, où le présent vient comme un voleur, où l'événement résiste par nature à la pensée et au langage, où les individus sont des accidents, des cailloux dans la pâte, pour lesquels l'esprit forge, après coup, des rubriques générales.

Je n'ai pas eu tort. Dans l'Amérique d'Edmée, de Claudie, de Pierre, le repos intelligible et l'ordre existent d'abord, ils sont la fin du changement et sa seule justification. Ces clairs petits repos, ils m'ont frappé dès le commencement du livre; le livre est fait avec des repos. Un bocal de cornichons, ce n'est pas l'aspect fortuit que prend une ronde d'atomes, c'est un repos, une forme close sur soi; une tête de polytechnicien, remplie de calculs et de droits, c'est un autre repos; repos aussi la tête légère d'un peintre sur les genoux d'une belle femme immobile, ou un paysage, un jardin public, même la nuance fugitive d'un matin. Ces termes, ces limites assignées au deve-

nir de la matière, nous les nommerons connue au moyen âge « formes substantielles ». M. Giraudoux est ainsi fait qu'il saisit d'abord l'espèce dans l'individu et la pensée dans la matière : « une vérité qui était le visage d'Edmée », écrit-il. Telles sont les choses dans son univers : d'abord des vérités, d'abord des idées, des significations qui se choisissent elles-mêmes leurs signes : « Jacques, *en petit garçon naïf*, avec sa pudeur égale pour la joie et pour le chagrin, avait aussitôt détourné les yeux. » Ce petit Jacques n'est pas d'abord un accident, une rosace de cellules qui prolifèrent : c'est l'incarnation d'une vérité. L'occasion, l'heure, la couleur du temps font qu'un certain Jacques a mission de représenter en un certain lieu d'Amérique la vérité commune aux petits garçons naïfs. Mais cette « forme substantielle » est indépendante de ses incarnations et, en beaucoup d'autres lieux, beaucoup d'autres petits garçons détournent les yeux pour ne pas voir les pleurs de leur mère. Nous dirons, pour parler comme l'École, que c'est ici la matière qui individualise. De là ce curieux penchant de M. Giraudoux pour les jugements universels : « Toutes les pendules de la ville sonnèrent dix heures... Tous les coqs... Tous les villages de France... » Il ne s'agit pas de schizophrénie : ces généralisations — fastidieuses dans le monde du devenir, où elles ne sauraient être que le recensement de rencontres fortuites, — correspondent ici à des revues exhaustives de tous les enfants chargés d'incarner le « petit garçon naïf », de tous les cylindres de nickel et d'émail chargés d'incarner la « pendule ».

Ces énumérations s'achèvent volontiers par la mention d'un cas aberrant, d'une exception : « Elles déjeunèrent sur le banc... nourrissant les oiseaux de leurs miettes, à part un, un suspect, qui était là pour les voir, non pour manger, et qui s'envola, au dessert, pour quelque lointain rapport. » C'est ce qu'on pourrait appeler la gaminerie de M. Giraudoux. Il en use avec art, la revue générale avec exception poétique ou gentille ou comique est un de ses procédés

les plus familiers. Mais cet irrespect dont il fait montre à l'égard de l'ordre établi ne peut avoir de sens que par rapport à cet ordre même. Chez M. Giraudoux, comme dans la sagesse des proverbes, l'exception n'est là que pour confirmer la règle.

Il ne faudrait pas croire, toutefois, à un platonisme de M. Giraudoux. Ses formes ne sont pas au ciel intelligible, mais parmi nous, inséparables de la matière dont elles règlent les mouvements, imprimées comme des sceaux dans le verre, dans l'acier, sur notre peau. Qu'on ne les confonde pas non plus avec de simples concepts. Les concepts ne contiennent guère en eux qu'une poignée de caractères communs à tous les individus d'un groupe. A vrai dire les formes de M. Giraudoux ne contiennent pas davantage, mais tous les traits qui les composent sont parfaits. Plus que des idées générales ce sont des normes, des canons. Nul doute que Jacques n'applique de lui-même et sans même y prendre garde toutes les règles qui permettent de réaliser en soi la perfection des petits garçons naïfs. Ce mouvement même qui portait Pierre à l'existence en a fait la plus parfaite réalisation des maris polytechniciens. « Les canines d'Edmée, *si nettement canines...* », écrit M. Giraudoux. Et plus loin : « Jacques pour veiller sa mère avait pris la forme la plus attendrissante de Jacques. » Ou encore : « Pierre avait ceci de fâcheux qu'à force de se vouloir représentant de l'humanité, il l'était vraiment devenu. Chacun de ses gestes, chacun de ses mots n'était plus que le valable échantillon du geste et du langage humains. » Ainsi de tous les êtres, chez M. Giraudoux : ses livres sont des échantillonnages. Socrate, interrogé par Parménide, hésitait à admettre qu'il y eût une Idée de la crasse, une Idée du pou. M. Giraudoux, lui, n'hésiterait pas. Les poux dont il s'occupe sont admirables en ceci qu'ils réalisent la perfection du pou, — tous également, quoique de façon diverse. C'est pourquoi ces formes substantielles, plus que le nom de concepts, mériteraient celui d'archétypes, dont l'auteur se sert parfois

lui-même : « (Pierre regarde Edmée et) se recule pour ne plus voir que l'archétype d'Edmée. » Mais il est aussi des perfections individuelles. Edmée, qui est certainement la mère le plus nettement mère — comme toutes les mères —, l'épouse le plus nettement épouse — comme toutes les épouses —, est aussi le plus nettement, le plus parfaitement Edmée. Et même chez les cornichons, qui, pour la plupart, se bornent, avec abnégation, à réaliser le type achevé du cornichon, quelques rares privilégiés ne laissent pas d'être pourvus d'un archétype singulier : « Elle alla chercher un cornichon. Bien qu'on ne choisisse pas les cornichons, elle lui obéit, elle prit celui qui, par son architecture, sa sculpture, ses reliefs, revendiquait le titre de cornichon du chef de famille. »

On voit ce qu'est le monde de *Choix des Élues* : un atlas de botanique, où toutes les espèces sont soigneusement classées, où la pervenche est bleue parce qu'elle est pervenche, où les lauriers-roses sont roses parce qu'ils sont lauriers. La seule causalité y est celle des archétypes. Ce monde ignore le déterminisme, c'est-à-dire l'efficience de l'état antérieur. Mais vous n'y rencontrerez pas non plus d'événement, si vous entendez par là l'irruption d'un phénomène neuf, dont la nouveauté même dépasse toute attente et bouleverse l'ordre des concepts. Il n'y a guère de changement que ceux de la matière sous l'action de la forme. Et l'action de cette forme est de deux sortes. Elle peut agir par *vertu*, comme le feu du moyen âge qui brûlait grâce au phlogistique : en ce cas, elle s'implante dans la matière, la façonne et la meut à son gré. Le mouvement, alors, n'est rien que le développement temporel de l'archétype. C'est ainsi que la plupart des gestes, dans *Choix des Élues*, sont gestes de possédés. Les personnages par leurs actes, les choses par leurs changements ne font que réaliser plus étroitement leur forme substantielle : « Aucun péril ne flottait autour de ces têtes, elles étaient éclatantes, elles faisaient signe au bonheur comme des phares, *chacune avec son système lumineux*; Pierre, le mari,

avec ses deux sourires, un grand, un petit, qui se suivaient à une seconde toutes les minutes; Jacques, le fils, avec son visage même, qu'il levait et abaissait; Claudie, la fille, phare plus sensible, avec ses battements de paupières. » En ce sens, les différentes altérations de cet univers, qu'il faut bien se résoudre à nommer événements, sont toujours le symbole des formes qui les produisent. Mais la forme peut agir aussi par élection attractive. D'où le titre : « Choix des Élués ». Au fond, il n'est pas une créature de M. Giraudoux qui ne soit une élue. C'est qu'une forme, tapie au fond de l'avenir, guette sa matière; elle l'a élue, elle l'attire à soi. Et telle est la deuxième sorte de changement : un passage bref d'une forme à l'autre, un devenir étroitement défini par son terme d'origine et son terme d'aboutissement. Le bourgeon est repos, la fleur est repos. Entre les deux repos il y a une altération orientée, seule contingence de ce monde en ordre, scandale nécessaire et inexprimable. De ce devenir lui-même il n'y a rien à dire et M. Giraudoux en parle le moins possible. Pourtant le sujet de *Choix des Élués* est un devenir. Il s'agit de l'évolution d'Edmée, l'Élue. Mais M. Giraudoux nous en livre seulement les paliers. Chacun de ses chapitres est une « stase » : Edmée à son dîner d'anniversaire, Edmée la nuit, description de Claudie, Edmée chez Frank, immobile, supportant sur ses genoux le poids d'une tête légère. Edmée au jardin public, qui est « hors du temps », Edmée chez les Leeds, etc., etc... Les passages se font dans la coulisse, comme les meurtres chez Corneille. Nous comprenons maintenant cette apparence de schizophrénie par quoi le monde de Giraudoux nous avait frappé d'abord : c'est un monde sans indicatif présent. Ce présent criard et difforme des surprises et des catastrophes a perdu sa lourdeur et son éclat, il passe très vite, avec tact, en s'excusant. Il y a bien, ça et là, quelques scènes, quelques gestes qui « se font », quelques aventures qui « arrivent ». Mais tout cela est déjà plus qu'à demi généralisé, car il s'agit avant tout de décrire les

symboles de certains archétypes. A chaque instant de notre lecture, nous perdons pied, nous glissons sans nous en apercevoir de l'individualité présente aux formes intemporelles. Cette tête qui pèse sur les genoux d'Edmée, à aucun moment nous ne *sentons* son poids, à aucun moment nous ne la voyons, dans son individualité frivole et charmante, sous la lumière d'un printemps américain. Mais cela n'a aucune importance, puisqu'on se soucie seulement de déterminer s'il est dans la nature d'une tête polytechnicienne de peser plus lourd que la folle tête d'un artiste. C'est qu'il y a deux présents, chez M. Giraudoux le présent honteux de l'événement, qu'on cache autant qu'on le peut, comme une tare de famille, — et le présent des archétypes, qui est éternité.

Ces perpétuelles limitations du devenir accentuent naturellement le caractère discontinu du temps. Puisque le changement y est un moindre être, qui n'existe qu'en vue du repos, le temps n'est plus qu'une succession de petites secousses, un film arrêté. Voici comment Claudie pense à son passé : « Il y avait une série de cent, de mille petites filles qui s'étaient succédé jour par jour pour donner la Claudie d'aujourd'hui... Cette multitude de Claudies, de Claudettes, de Claudines, de Clo-Clo — car il y avait eu une Clo-Clo paysanne pendant six mois —, elle en rassemblait les photos, non pas comme des photos d'elle, mais comme des portraits de famille. » Tel est bien le temps de *Choix des Élues* : un album de famille. Il faut bien tourner les pages, mais cela n'est rien qu'un petit désordre sans mémoire entre la dignité calme de deux portraits.

C'est ce qui explique le penchant de M. Giraudoux pour les commencements premiers. « Pour la première fois... », « c'était la première fois » : nulle phrase peut-être ne revient plus fréquemment dans ses œuvres. Et jamais peut-être si fréquemment que dans *Choix des Élues* (voyez, par exemple, pp. 16, 32, 58, 59, 66, 68, 83, 86, etc.). C'est que les forces, dans le monde de M. Giraudoux, ignorent la progressivité. Dans notre

monde, nous interrogeons le passé, nous cherchons en vain les origines : « Quand ai-je commencé de l'aimer ? » A vrai dire, cet amour n'a jamais commencé : cela s'est fait peu à peu et quand enfin j'ai découvert ma passion, elle était déjà déflorée. Mais, chez M. Giraudoux, les changements sont instantanés parce qu'ils obéissent au principe fameux du « Tout ou Rien ». Quand les conditions sont réalisées, la forme apparaît tout d'un coup et s'incruste dans la matière. Mais s'il manque un facteur — un seul, le plus petit, — rien ne se produit. Ainsi notre lecture nous mène, de commencement en commencement, à travers un monde qui s'éveille. Si l'on peut parler d'une atmosphère commune à *Simon le Pathétique* à *Églantine* et à *Jérôme Bardini*, je dirai que c'est celle du matin. D'un bout à l'autre de ces livres, malgré les massacres même, et le vieillissement et la tombée des nuits, le soleil se lève. *Électre* finit sur une catastrophe et sur une aube. Oserai-je dire pourtant que je n'avais plus, en lisant *Choix des Élues*, l'impression de ces charmantes aurores que Jérôme et Bella choisissaient pour leurs rencontres ? il me semblait que j'étais condamné à un éternel matin.

Comme les commencements, les fins sont absolues. Quand l'équilibre est rompu, la forme s'en va comme elle est venue, discrètement, totalement : « Au petit jour Edmée était là, sans une ride, sans une buée sur son visage, et la longue nuit qui venait de passer semblait même retranchée de son âge. » Les traces, les rides, les souillures, cela est bon pour notre monde. Mais le monde de M. Giraudoux est celui des virginités reconquises. Ses créatures ont en partage une chasteté métaphysique : elles font l'amour, certes. Mais l'amour ni la maternité ne les marquent. La nudité de ses femmes est certes « le plus nettement nudité ». Elles ne sont que nues, absolument et parfaitement nues, sans ces envies, ces boursouflures, ces affaissements qui ne font pas partie de l'archétype du nu. Pareilles à ces stars que Jean Prévoist nommait « femmes en peau de gant », elles ont des corps récurés

comme des cuisines hollandaises et leur chair qui brille à la fraîcheur d'un carrelage.

Pourtant cette maison en ordre est soumise aux lois de la magie; disons plutôt de l'alchimie, car nous y trouvons des transmutations étranges, au sens où le moyen âge parlait de transmutation des métaux, d'étranges actions à distance. « La première semaine de la vie de Claudie fut la première semaine où Edmée connut un monde sans araignées, sans pelures de bananes, sans coiffures à fers trop chauds. » Edmée, qui va bientôt abandonner son mari, repose près de lui en « chemise d'un faux crème avec valenciennes et empiècement »; les objets s'indignent et l'insultent; elle bondit dans le cabinet de toilette et revêt un pyjama de Pierre : « Le lit se tut... Ainsi passa la nuit. Dans ces deux vêtements semblables, ils étaient comme une équipe. Ceux qui voient dans l'obscurité les auraient pris pour des jumeaux, pour un tandem. Trompés par ce mimétisme subit, les objets peu à peu se calmèrent... » Voilà la description d'un exorcisme : « Déguisés en Claudie, ceux qui voulaient donner à Edmée des cheveux blanchis, des dents branlantes, la peau dure, essayèrent de pénétrer dans le lit, par la ruelle. Il fallut accepter leur convention, les prendre par la main de Claudie, les reconduire au lit de Claudie, menacer Claudie de la priver une semaine de dessert. Dieu sait s'ils s'en fichaient! mais, liés par leur déguisement, ils durent obéir. » Ainsi, pour exorciser les démons qui ont pris forme de Claudie, il suffit de les traiter *comme* Claudie. Qu'est-ce que tout cela signifie? » M. Giraudoux nous l'explique lui-même : « Avec Claudie, *tout ce qui ressemblait* à Claudie dans ce bas monde l'approuvait... Sa paix avec la petite Claudie, c'était la paix avec tout ce qui n'est pas quotidien, avec tout ce qui est grand, le minéral, le végétal, tout ce qui dure. » Voilà le propre de tous les envoûtements, de tous les sortilèges : il y a une action de la ressemblance. Entendez bien que chez M. Giraudoux la ressemblance n'est pas une vue de l'esprit : elle est *réalisée*. Les

« comme » dont il fait un usage si généreux, ne visent jamais à éclairer : ils dénoncent, entre des actes, entre des choses, une analogie substantielle. Mais nous ne devons pas nous en étonner, puisque l'univers de M. Giraudoux est une Histoire Naturelle. Pour lui, des objets sont semblables en quelque manière quand ils participent par quelque côté à la même forme. Certes Edmée cherche la paix avec la seule Claudie. Mais Claudie, justement, c'est « ce qui n'est pas quotidien ». Faire la paix avec Claudie, c'est s'adapter plus étroitement à la forme qu'elle incarne présentement, à la forme de « ce qui est grand », de « ce qui dure ». Ainsi, en se rapprochant, par amour de Claudie, de l'incarnation périssable d'un archétype éternel, Edmée se trouve du même coup mystérieusement accordée à toutes les incarnations de cet archétype, au désert, aux montagnes, à la forêt vierge. Mais cela est *logique*, si l'on considère qu'Edmée s'est mise d'accord, une fois pour toutes, avec une forme universelle. La magie n'est qu'une apparence, elle vient de ce que cette forme se réfracte à travers d'innombrables particules de matière. De là ces analogies profondes entre les objets les plus divers, que M. Giraudoux se plaît à mettre en lumière : la présence des formes divise l'univers en une infinité de régions infinies et, dans chacune de ces régions, un objet quelconque, si on l'interroge convenablement, nous renseigne sur tous les autres; dans chacune de ces régions, aimer, haïr, insulter un objet quelconque, c'est insulter, aimer, haïr tous les autres. Analogies, correspondances, symbolismes, voilà le merveilleux de M. Giraudoux. Mais comme la magie médiévale, tout cela n'est rien de plus qu'une application stricte de la logique du concept.

Voilà donc un monde tout fait et qui ne se fait point. Le monde de Linné, non celui de Lamarck. Le monde de Cuvier, non celui de Geoffroy Saint-Hilaire. Demandons-nous quelle est la place que M. Giraudoux y réserve à l'homme. On devine qu'elle est de taille. Si nous nous rappelons que la magie n'y est qu'une

apparence, qu'elle est due seulement à un hyperlogicisme, il faudra bien constater d'abord que ce monde est jusqu'au cœur accessible à la raison. M. Giraudoux en a banni tout ce qui peut surprendre ou dérouter, l'évolution, le devenir, le désordre, la nouveauté. L'homme entouré de pensées toutes faites, la raison des arbres et des pierres, la raison de la lune et de l'eau, n'a d'autre souci que d'énumérer et de contempler. Et M. Giraudoux lui-même, je conçois qu'il réserve ses tendresses pour les fonctionnaires de l'Enregistrement : l'écrivain tel qu'il le comprend n'est rien d'autre qu'un employé du cadastre. Pourtant un monde rationnel pourrait inquiéter encore : que l'on songe aux espaces infinis de Pascal, ou à la Nature de Vigny. Ici rien de tel : il y a une convenance intime de l'homme avec le monde. Rappelez-vous Claudie, semblable au désert, à la forêt vierge. Ne voyez-vous pas que la dureté, la force, l'éternité d'une forêt, d'un désert, c'est aussi l'éternité dans l'instant, la force tendre, la dureté faible d'une petite fille? Tous les archétypes de la nature, l'homme les retrouve en lui et, réciproquement, il se retrouve dans toute la nature; il est au carrefour de toutes les « régions », centre du monde, symbole du monde, comme le microcosme des magiciens au sein du grand Cosmos. Cet homme si bien installé et qui se sent partout chez soi, à Hollywood, comme Edmée, dans une île déserte, comme Suzanne, notons que M. Giraudoux ne l'a point soumis au déterminisme. Son caractère n'est pas la résultante de mille impondérables, de son histoire, de sa maladie d'estomac; son caractère ne se fait point à mesure. Mais, au contraire, c'est son histoire et même sa maladie d'estomac qui résultent de son caractère. C'est ce qui s'appelle : avoir un destin. Voyez, par exemple en quels termes Edmée souhaite de mettre son jeune fils en garde contre l'amour : « O mon petit Jacques, tu ne t'es pas vu? Regarde-toi dans une glace : ce n'est pas que tu sois mal, mais tu y verras que tu es la victime toute née, toute prête... Tu as exactement la tête faite pour pleurer,

face contre l'oreiller, les méplats qui s'appliquent sur des mains tremblantes de désespoir, le grand corps qui attend sous la pluie au coin des rues,... le sternum de ceux qui sanglotent sans qu'ils aient recours aux larmes... » C'est que le caractère de l'homme n'est pas vraiment différent de « l'essence » du cornichon : c'est un archétype qui se réalise à travers la vie humaine par les actes humains et dont le corps humain est le parfait symbole. Ainsi, par le symbole, est réalisée la plus parfaite union du corps et de l'esprit : la voie est ouverte à la caractérologie, à la physiognomonie. Mais si nous avons troqué le déterminisme du psychologue contre la nécessité logique des essences, il semble que nous n'ayons pas beaucoup gagné au change. Certes, il n'y a plus de psychologie, si l'on entend par là un ensemble de lois empiriquement constatées qui régiraient le cours de nos humeurs. Mais nous n'avons pas choisi ce que nous sommes; nous sommes « possédés » par une forme, nous n'y pouvons rien. Toutefois nous sommes défendus à présent contre le déterminisme universel : nous ne risquons pas de nous diluer dans l'univers. Réalité finie et *définie*, l'homme n'est point un effet du monde, un contrecoup d'aveugles séries causales, il est « homme » ou « mari polytechnicien » ou « jeune garçon fait pour souffrir d'amour », comme le cercle est cercle, et, pour cette raison, il est à l'origine de commencements premiers : ses actes n'émanent que de lui-même. Est-ce la liberté? C'est du moins un *certain genre* de liberté. Il semble en outre que M. Giraudoux en confère une autre à ses créatures : l'homme réalise *spontanément* son essence. Pour le minéral, pour le végétal, l'obéissance est automatique; l'homme se conforme volontairement à son archétype, il *se choisit* perpétuellement tel qu'il est. Liberté à sens unique, il est vrai : car si la forme n'est pas réalisé *par lui*, elle se réalisera *à travers* lui et sans lui. Si l'on veut apprécier le peu de distance qui sépare cette liberté de la nécessité absolue, que l'on compare ces deux passages. Voici la liberté, l'inspiration : « Où pouvons-nous aller, Claudie, où nous

ne soyons jamais allées? — Au parc Washington. — Claudie n'hésitait jamais. A toutes les questions, même les plus embarrassantes, elle avait sa réponse prête... Quelle heureuse inspiration d'avoir choisi, pour venir là, le moment où les jardins publics sont inutiles aux humains. » On le voit, il y a eu intuition, création poétique d'un accord entre les deux femmes et les choses. Mais, dans cette intuition même, Claudie n'a pas pu s'empêcher de réaliser son essence. Elle est « celle qui n'hésite jamais ». Il était dans son essence d'avoir cette intuition. Et voici maintenant un cas où l'harmonie de notre archétype et du monde se manifeste à travers nous, sans nous demander notre avis : « Edmée fut étonnée des mots qui vinrent à ses propres lèvres, car ils étaient surprenants, mais elle *était plus étonnée encore de la nécessité de la phrase* que de son côté monstrueux. » La différence n'est pas grande : dans un cas la forme se réalise à travers notre volonté, dans l'autre elle s'étend comme d'elle-même à travers notre corps. Et voilà pourtant ce qui sépare l'homme du cornichon. Cette liberté fragile et intermittente, qui n'est pas fin en soi mais seulement moyen, suffit à nous conférer un devoir : il y a une morale de M. Giraudoux. L'homme doit réaliser librement son essence finie et, par là même, s'accorder librement au reste du monde. Tout homme est responsable de l'harmonie universelle, il doit se soumettre de son plein gré à la nécessité des archétypes. Et dans le moment même où cette harmonie paraît, où paraît cet équilibre entre nos tendances profondes, entre la nature et l'esprit, dans le moment où l'homme est au centre d'un monde en ordre, « le plus nettement » homme qu'il se puisse au centre du monde « le plus nettement » monde, la créature de M. Giraudoux reçoit sa récompense : c'est le bonheur. On voit ce qu'est l'humanisme fameux de cet auteur : un eudémonisme païen.

Une philosophie du concept, des problèmes d'École (est-ce la forme ou la matière qui individualise?), un devenir honteux, défini comme le passage de la puis-

sance à l'acte, une magie blanche qui est simplement l'aspect superficiel d'un logicisme rigoureux, une morale de l'équilibre, du bonheur, du juste milieu : voilà ce que nous livre l'examen naïf de *Choix des Élués*. Nous voilà fort loin des rêveurs éveillés. Mais c'est pour tomber dans une surprise plus étrange encore : car il nous est impossible, à ces quelques traits, de ne pas reconnaître la philosophie d'Aristote. N'est-ce pas Aristote qui fut logicien d'abord — et logicien du concept, et magicien par logique? N'est-ce pas chez lui qu'on trouve ce monde propre, fini, hiérarchisé, rationnel jusqu'à l'os. N'est-ce pas lui qui tient la connaissance pour une contemplation et une classification? Et, mieux encore, pour lui comme pour M. Giraudoux, la liberté de l'homme réside moins dans la contingence de son devenir que dans la réalisation exacte de son essence. Tous deux admettent les commencements premiers, les lieux naturels, le principe du « tout ou rien », la discontinuité. M. Giraudoux a écrit le roman de l'Histoire Naturelle, Aristote en a fait la philosophie. Seulement, la philosophie d'Aristote, c'était la seule qui pût couronner la science de son temps : il a voulu faire entrer dans un système les richesses amoncelées par l'observation; or on sait que l'observation s'achève, par nature, en classification, — et la classification, par nature aussi, se réclame du concept. Mais, pour comprendre M. Giraudoux, notre embarras est grand : depuis quatre cents ans les philosophes et les savants se sont efforcés de briser les cadres rigides du concept, de consacrer dans tous les domaines la prééminence du jugement libre et créateur, de substituer le devenir à la fixité des espèces. Aujourd'hui la philosophie coule à pic, la science fait eau de toute part, la morale se noie; on s'efforce partout d'assouplir à l'extrême nos méthodes et notre faculté de juger; personne ne croit plus à je ne sais quel accord préétabli entre l'homme et les choses, personne n'ose plus espérer que la nature nous soit accessible en son fond. Or, voici qu'un univers romanesque paraît, nous séduit par son charme indéfi-

nissable et par son air de nouveauté; on s'en approche, et on découvre le monde d'Aristote, un monde enterré depuis quatre cents ans.

D'où vient-il, ce fantôme? Comment un écrivain contemporain a-t-il pu, en toute simplicité, choisir d'illustrer par des fictions romanesques les vues d'un philosophe grec mort trois siècles avant notre ère? J'avoue que je n'en sais rien. Sans doute on peut faire remarquer que nous sommes tous, à nos heures, aristotéliens. Nous nous promenons un soir à travers les rues de Paris et tout à coup les choses tournent vers nous des visages immobiles et nets. Ce soir, entre tous les soirs, est « soir de Paris »; cette petite rue, entre toutes les rues qui montent au Sacré-Cœur, est « rue de Montmartre »; le temps s'est arrêté, nous vivons un instant de bonheur, une éternité de bonheur. Qui de nous, une fois au moins, n'a pas eu cette révélation? Je dis « révélation », mais j'ai tort — ou plutôt c'est une révélation qui n'apprend rien. Ce que je saisis sur les trottoirs, sur la chaussée, sur les façades des immeubles, c'est uniquement le concept de rue, tel que depuis longtemps déjà je le possède. Impression de connaître sans connaissance, intuition de la Nécessité — sans nécessité. Ce concept humain que la rue, que la soirée réfléchissent comme des miroirs m'éblouit et m'empêche de voir leur sens inhumain, leur sourire de choses, humble et tenace. Qu'importe? la rue est là, elle monte, si purement, si magnifiquement rue... Là-dessus on s'arrête, on n'a plus rien à dire. Plus que d'une contemplation réelle, je rapprocherais ces intuitions improductives de ce que nos psychologues appellent illusion de fausse reconnaissance. Faut-il expliquer par là la sensibilité de M. Giraudoux? Ce serait bien de l'audace et je n'en sais rien. J'imagine aussi qu'un marxiste appellerait les vues de M. Giraudoux un rationalisme de politesse, qu'il expliquerait le rationalisme par l'essor triomphant du capitalisme au début de ce siècle, — et la politesse, par la position très particulière de M. Giraudoux au sein de la bourgeoisie française : origines

paysannes, culture hellénique, diplomatie. Je ne sais; peut-être M. Giraudoux le sait-il; peut-être cet écrivain si discret et qui s'efface devant ses fictions nous par era-t-il un jour de lui.

Mars 1940.

EXPLICATION DE « L'ÉTRANGER »

A peine sorti des presses, *L'Étranger*¹ de M. Camus a connu la plus grande faveur. On se répétait que c'était « le meilleur livre depuis l'armistice ». Au milieu de la production littéraire du temps, ce roman était lui-même un étranger. Il nous venait de l'autre côté de la ligne, de l'autre côté de la mer; il nous parlait du soleil, en cet aigre printemps sans charbon, non comme d'une merveille exotique mais avec la familiarité lassée de ceux qui en ont trop joui; il ne se préoccupait pas d'ensevelir une fois encore et de ses propres mains l'ancien régime ni de nous pénétrer du sentiment de notre indignité; on se rappelait en le lisant qu'il y avait eu, autrefois, des œuvres qui prétendaient valoir par elles-mêmes et ne rien prouver. Mais, en contrepartie de cette gratuité, le roman demeurait assez ambigu : comment fallait-il comprendre ce personnage, qui, au lendemain de la mort de sa mère, « prenait des bains, commençait une liaison irrégulière et allait rire devant un film comique », qui tuait un Arabe « à cause du soleil » et qui, la veille de son exécution capitale, affirmant qu'il « avait été heureux et qu'il l'était encore », souhaitait beaucoup de spectateurs autour de l'échafaud pour « l'accueillir avec des cris de haine »? Les uns disaient : « c'est un niais, un pauvre type »; d'autres, mieux inspirés :

1. Gallimard, éd.

« c'est un innocent ». Encore fallait-il comprendre le sens de cette innocence.

M. Camus, dans *Le Mythe de Sisyphe* paru quelques mois plus tard, nous a donné le commentaire exact de son œuvre : son héros n'était ni bon ni méchant, ni moral ni immoral. Ces catégories ne lui conviennent pas : il fait partie d'une espèce très singulière à laquelle l'auteur réserve le nom d'*absurde*. Mais ce mot prend, sous la plume de M. Camus, deux significations très différentes : l'absurde est à la fois un état de fait et la conscience lucide que certaines personnes prennent de cet état. Est « absurde » l'homme qui, d'une absurdité fondamentale, tire sans défaillance les conclusions qui s'imposent. Il y a là le même déplacement de sens que lorsqu'on nomme « swing » une jeunesse qui danse le swing. Qu'est-ce donc que l'absurde comme état de fait, comme donnée originelle? Rien de moins que le rapport de l'homme au monde. L'absurdité première manifeste avant tout un divorce : le divorce entre les aspirations de l'homme vers l'unité et le dualisme insurmontable de l'esprit et de la nature, entre l'élan de l'homme vers l'éternel et le caractère *fini* de son existence, entre le « souci » qui est son essence même et la vanité de ses efforts. La mort, le pluralisme irréductible des vérités et des êtres, l'inintelligibilité du réel, le hasard, voilà les pôles de l'absurde. A vrai dire, ce ne sont pas là des thèmes bien neufs et M. Camus ne les présente pas comme tels. Ils furent dénombrés, dès le *xvii^e* siècle, par une certaine espèce de raison sèche, courte et contemplative qui est proprement française : ils servirent de lieux communs au pessimisme classique. N'est-ce pas Pascal qui insiste sur « le malheur naturel de notre condition faible et mortelle et si misérable que rien ne peut nous consoler, lorsque nous y pensons de près »? N'est-ce pas lui qui marque sa place à la raison? n'approuverait-il pas sans réserve cette phrase de M. Camus : « Le monde n'est ni (tout à fait) rationnel ni à ce point irrationnel »? Ne nous montre-t-il pas que la « coutume » et le « divertisse-

ment » masquent à l'homme « son néant, son abandon, son insuffisance, son impuissance, son vide » ? Par le style glacé du *Mythe de Sisyphe*, par le sujet de ses essais, M. Camus se place dans la grande tradition de ces Moralistes français qu'Andler appelle avec raison les précurseurs de Nietzsche; quant aux doutes qu'il élève sur la portée de notre raison, ils sont dans la tradition plus récente de l'épistémologie française. Que l'on songe au nominalisme scientifique, à Poincaré, à Duhem, à Meyerson, on comprendra mieux le reproche que notre auteur adresse à la science moderne : « ... Vous me parlez d'un invisible système planétaire où les électrons gravitent autour d'un noyau. Vous m'expliquez ce monde avec une image. Je reconnais alors que vous en êtes venus à la poésie ¹... » C'est ce qu'exprime de son côté et presque au même moment un auteur qui puise aux mêmes sources, lorsqu'il écrit : « (la physique) emploie indifféremment des modèles mécaniques, dynamiques ou même psychologiques, comme si, libérée de prétentions ontologiques, elle devenait indifférente aux antinomies classiques du mécanisme ou du dynamisme qui supposent une nature en soi. ² ». M. Camus met quelque coquetterie à citer des textes de Jaspers, de Heidegger, de Kierkegaard, qu'il ne semble d'ailleurs pas toujours bien comprendre. Mais ses véritables maîtres sont ailleurs : le tour de ses raisonnements, la clarté de ses idées, la coupe de son style d'essayiste, et un certain genre de sinistre solaire, ordonné, cérémonieux et désolé, tout annonce un classique, un méditerranéen. Il n'est pas jusqu'à sa méthode (« c'est l'équilibre de l'évidence et du lyrisme qui peut seul nous permettre d'accéder en même temps à l'émotion et à la clarté ³ ») qui ne fasse penser aux anciennes « géométries passionnées » de Pascal, de Rousseau, et qui ne le rapproche de Maurras, par exemple, cet

1. *Le Mythe de Sisyphe*, p. 35.

2. M. Merleau-Ponty : *La Structure du Comportement* (La Renaissance du Livre, 1942), p. 1.

3. *Le Mythe de Sisyphe*, p. 16.

autre méditerranéen dont il diffère pourtant à tant d'égards, bien plus que d'un phénoménologue allemand ou d'un existentialiste danois.

Mais M. Camus, sans doute, nous accorderait volontiers tout cela. A ses yeux son originalité, c'est d'aller jusqu'au bout de ses idées : il ne s'agit pas pour lui, en effet, de faire collection de maximes pessimistes. Certes l'absurde n'est ni dans l'homme ni dans le monde, si on les prend à part; mais comme c'est le caractère essentiel de l'homme que d'« être-dans-le-monde », l'absurde, pour finir, ne fait qu'un avec la condition humaine. Aussi n'est-il point d'abord l'objet d'une simple notion : c'est une illumination désolée qui nous le révèle. « Lever, tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, repas, tramway, quatre heures de travail, repas, sommeil, et lundi, mardi, mercredi, jeudi, vendredi, samedi sur le même rythme ¹... », et puis tout d'un coup « les décors s'écroulent » et nous accédons à une lucidité sans espoir. Alors, si nous savons refuser le secours trompeur des religions ou des philosophies existentielles, nous tenons quelques évidences essentielles : le monde est un chaos, une « divine équivalence qui naît de l'anarchie »; — il n'y a pas de lendemain, puisqu'on meurt. « ... Dans un univers soudain privé d'illusions et de lumières, l'homme se sent un étranger. Cet exil est sans recours, puisqu'il est privé des souvenirs d'une patrie perdue ou de l'espoir d'une terre promise ². » C'est qu'en effet l'homme *n'est pas* le monde : « Si j'étais arbre parmi les arbres..., cette vie aurait un sens, ou plutôt ce problème n'en aurait point, car je ferais partie de ce monde. Je *serais* ce monde auquel je m'oppose maintenant, par toute ma conscience... Cette raison si dérisoire, c'est elle qui m'oppose à toute la création ³. » Ainsi s'explique déjà en partie le titre de notre roman : l'étranger, c'est l'homme en face du monde;

1. *Le Mythe de Sisyphe*, p. 27.

2. *Id.*, p. 18.

3. *Id.*, p. 74.

M. Camus aurait tout aussi bien pu choisir pour désigner son ouvrage le nom d'une œuvre de Georges Gissing : *Né en exil*. L'étranger, c'est aussi l'homme parmi les hommes. « Il est des jours où... on retrouve comme une étrangère celle qu'on avait aimée ¹. » — C'est enfin moi-même par rapport à moi-même, c'est-à-dire l'homme de la nature par rapport à l'esprit : « L'étranger qui, à certaines secondes, vient à notre rencontre dans une glace ². »

Mais ce n'est pas seulement cela : il est une passion de l'absurde. L'homme absurde ne se suicidera pas : il veut vivre, sans abdiquer aucune de ses certitudes, sans lendemain, sans espoir, sans illusion, sans résignation non plus. L'homme absurde s'affirme dans la révolte. Il fixe la mort avec une attention passionnée et cette fascination le libère : il connaît la « divine irresponsabilité » du condamné à mort. Tout est permis, puisque Dieu n'est pas et qu'on meurt. Toutes les expériences sont équivalentes, il convient seulement d'en acquérir la plus grande quantité possible. « Le présent et la succession des présents devant une âme sans cesse consciente, c'est l'idéal de l'homme absurde ³. » Toutes les valeurs s'écroulent devant cette « éthique de la quantité » ; l'homme absurde, jeté dans ce monde, révolté, irresponsable, n'a « rien à justifier ». Il est *innocent*. Innocent comme ces primitifs dont parle S. Maugham, avant l'arrivée du pasteur qui leur enseigne le Bien et le Mal, le permis et le défendu : pour lui *tout* est permis. Innocent comme le prince Muichkine qui « vit dans un perpétuel présent, nuancé de sourires et d'indifférence ». Un innocent dans tous les sens du terme, un « Idiot » aussi, si vous voulez. Et cette fois nous comprenons pleinement le titre du roman de Camus. L'étranger qu'il veut peindre, c'est justement un de ces terribles innocents qui font le scandale d'une société

1. *Le Mythe de Sisyphe*, p. 29.

2. *Id.*, *ibid.*

3. *Id.*, p. 88.

parce qu'ils n'acceptent pas les règles de son jeu. Il vit parmi les étrangers, mais pour eux aussi il est un étranger. C'est pour cela que certains l'aimeront, comme Marie, sa maîtresse, qui tient à lui « parce qu'il est bizarre »; et d'autres le détesteront pour cela, comme cette foule des assises dont il sent tout à coup la haine monter vers lui. Et nous-mêmes qui, en ouvrant le livre, ne sommes pas familiarisés encore avec le sentiment de l'absurde, en vain chercherions-nous à le juger selon nos normes accoutumées : pour nous aussi il est un étranger.

Ainsi le choc que vous avez ressenti en ouvrant le livre, quand vous avez lu : « J'ai pensé que c'était toujours un dimanche de tiré, que maman était maintenant enterrée, que j'allais reprendre mon travail et que, somme toute, il n'y avait rien de changé ¹ », il était voulu : c'est le résultat de votre première rencontre avec l'absurde. Mais vous espériez sans doute qu'en poursuivant la lecture de l'ouvrage vous verriez votre malaise se dissiper, que tout serait peu à peu éclairci, fondé en raison, expliqué. Votre espoir a été déçu : *L'Étranger* n'est pas un livre qui explique : l'homme absurde n'explique pas, il décrit; ce n'est pas non plus un livre qui prouve. M. Camus propose seulement et ne s'inquiète pas de justifier ce qui est, par principe, injustifiable. *Le Mythe de Sisyphe* va nous apprendre la façon dont il faut accueillir le roman de notre auteur. Nous y trouvons en effet la théorie du roman absurde. Bien que l'absurdité de la condition humaine en soit l'unique sujet, ce n'est pas un roman à thèse, il n'émane pas d'une pensée « satisfaite » et qui tient à fournir ses pièces justificatives; mais c'est, au contraire, le produit d'une pensée « limitée, mortelle et révoltée ». Il prouve par lui-même l'inutilité de la raison raisonnante : « ... Le choix que (les grands romanciers) ont fait d'écrire en images plutôt qu'en raisonnements est révélateur d'une certaine pensée qui leur est commune, per-

1. *L'Étranger*, p. 36.

suadée de l'inutilité de tout principe d'explication et convaincue du message enseignant de l'apparence sensible¹. » Ainsi le seul fait de délivrer son message sous forme romanesque révèle chez M. Camus une humilité fière. Non pas la résignation, mais la reconnaissance révoltée des limites de la pensée humaine. Il est vrai qu'il a cru devoir donner de son message romanesque une traduction philosophique qui est précisément le « M the de Sisyphe » et nous verrons plus loin ce qu'il faut penser de ce doublage. Mais l'existence de cette traduction n'altère pas, en tout cas, la gratuité du roman. Le créateur absurde, en effet, a perdu jusqu'à l'illusion que son œuvre est nécessaire. Il veut au contraire que nous en saisissons perpétuellement la contingence; il souhaite qu'on écrive en exergue : « aurait pu ne pas être », comme Gide voulait qu'on écrivît à la fin des *Faux-Monnayeurs* : « pourrait être continué ». Elle aurait pu ne pas être : comme cette pierre, comme ce cours d'eau, comme ce visage; c'est un présent qui se donne, simplement, comme tous les présents du monde. Elle n'a même pas cette nécessité subjective que les artistes réclament volontiers pour leurs œuvres, lorsqu'ils disent : « Je ne pouvais pas ne pas l'écrire, il fallait que je m'en délivre. » Nous retrouvons ici, passé au crible du soleil classique, un thème du terrorisme surréaliste : l'œuvre d'art n'est qu'une feuille détachée d'une vie. Elle l'exprime, certes : elle aurait pu ne pas l'exprimer. Et d'ailleurs tout est équivalent : écrire *Les Possédés* ou boire un café-crème. M. Camus ne réclame donc point du lecteur cette sollicitude attentive qu'exigent les écrivains qui « ont sacrifié leur vie à leur art ». *L'Étranger* est un feuillet de sa vie. Et comme la vie la plus absurde doit être la vie la plus stérile, son roman veut être d'une stérilité magnifique. L'art est une générosité inutile. Ne nous effrayons pas trop : sous les paradoxes de M. Camus, je retrouve quelques remarques

1. *Le Mythe de Sisyphe*, p. 138.

fort sages de Kant touchant la « finalité sans fin » du beau. De toute façon *L'Étranger* est là, détaché d'une vie, injustifié, injustifiable, stérile, instantané, délaissé déjà par son auteur, abandonné pour d'autres présents. Et c'est ainsi que nous devons le prendre : comme une communion brusque de deux hommes, l'auteur et le lecteur, dans l'absurde, par-delà les raisons.

Voilà qui nous indique à peu près la façon dont nous devons envisager le héros de *L'Étranger*. Si M. Camus avait voulu écrire un roman à thèse, il ne lui eût pas été difficile de montrer un fonctionnaire trônant au sein de sa famille, puis saisi tout à coup par l'intuition de l'absurde, se débattant un moment et se résolvant enfin à vivre l'absurdité fondamentale de sa condition. Le lecteur eût été convaincu en même temps que le personnage et par les mêmes raisons. Ou bien encore, il nous eût retracé la vie d'un de ces saints de l'absurdité, qu'il énumère dans *Le Mythe de Sisyphe* et qui ont sa faveur particulière : le Don Juan, le Comédien, le Conquérant, le Créateur. Ce n'est pas ce qu'il a fait et, même pour le lecteur familier avec les théories de l'absurdité, Meursault, le héros de *L'Étranger*, demeure ambigu. Certes nous sommes assurés qu'il est absurde et la lucidité impitoyable est son principal caractère. En outre, sur plus d'un point, il est construit de manière à fournir une illustration concertée des théories soutenues dans *Le Mythe de Sisyphe*. Par exemple, M. Camus écrit dans ce dernier ouvrage : « Un homme est plus un homme par les choses qu'il tait que par les choses qu'il dit. » Et Meursault est un exemple de ce silence viril, de ce refus de se payer de mots : « (On lui a demandé) s'il avait remarqué que j'étais renfermé et il a reconnu seulement que je ne parlais pas pour ne rien dire ¹. » Et précisément, deux lignes plus haut, le même témoin à décharge a déclaré que Meursault « était un homme ». « (On lui a demandé)

1. *L'Étranger*, p. 121.

ce qu'il entendait par là et il a déclaré que tout le monde savait ce qu'il voulait dire. » De même M. Camus s'explique longuement sur l'amour dans *Le Mythe de Sisyphe* : « Nous n'appelons amour, écrit-il, ce qui nous lie à certains êtres que par référence à une façon de voir collective et dont les livres et les légendes sont responsables ¹. » Et, parallèlement, nous lisons dans *L'Étranger* : « Elle a voulu savoir alors si je l'aimais. J'ai répondu... que cela ne signifiait rien, mais que sans doute je ne l'aimais pas ². » De ce point de vue, le débat qui s'institue à la cour d'assises et dans l'esprit du lecteur autour de la question : « Meursault a-t-il aimé sa mère ? » est doublement absurde. D'abord, comme le dit l'avocat : « Est-il accusé d'avoir enterré sa mère ou d'avoir tué un homme ? » Mais surtout le mot « aimer » n'a pas de sens. Sans doute Meursault a mis sa mère à l'asile, parce qu'il manquait d'argent et parce qu'ils « n'avaient plus rien à se dire ». Sans doute aussi, il n'allait pas souvent la voir, « parce que cela (lui) prenait (son) dimanche — sans compter l'effort pour aller à l'autobus, prendre des tickets et faire deux heures de route ³ ». Mais qu'est-ce que cela signifie ? N'est-il pas tout au présent, tout à ses humeurs présentes ? Ce qu'on nomme un sentiment n'est que l'unité abstraite et la signification d'impressions discontinues. Je ne pense pas toujours à ceux que j'aime, mais je prétends que je les aime même lorsque je n'y pense pas — et je serais capable de compromettre ma tranquillité au nom d'un sentiment abstrait, en l'absence de toute émotion réelle et instantanée. Meursault pense et agit différemment : il ne veut point connaître ces grands sentiments continus et tous semblables ; pour lui l'amour n'existe pas, ni même les amours. Seul le présent compte, le concret. Il va voir sa mère quand il en a envie, voilà tout. Si

1. *Le Mythe de Sisyphe*, p. 102.

2. *L'Étranger*, p. 59.

3. *Id.*, p. 12.

l'envie est là, elle sera bien assez forte pour lui faire prendre l'autobus, puisque telle autre envie concrète aura assez de force pour faire courir à toutes jambes cet indolent et pour le faire sauter dans un camion en marche. Mais il désigne toujours sa mère du mot tendre et enfantin de « maman » et il ne manque pas une occasion de la comprendre et de s'identifier à elle. « De l'amour, je ne connais que ce mélange de désir, de tendresse et d'intelligence, qui me lie à tel être ¹. » On voit donc qu'on ne saurait négliger le côté *théorique* du caractère de Meursault. De même beaucoup de ses aventures ont pour principale raison de mettre en relief tel ou tel aspect de l'absurdité fondamentale. Par exemple, nous l'avons vu, *Le Mythe de Sisyphe* vante la « disponibilité parfaite du condamné à mort devant qui s'ouvrent les portes de la prison par une certaine petite aube ² » — et c'est pour nous faire jouir de cette aube et de cette disponibilité que M. Camus a condamné son héros à la peine capitale. « Comment n'avais-je pas vu, lui fait-il dire, que rien n'était plus important qu'une exécution... et, qu'en un sens c'était même la seule chose vraiment intéressante pour un homme! » On pourrait multiplier les exemples et les citations. Pourtant cet homme lucide, indifférent, taciturne, n'est pas entièrement construit pour les besoins de la cause. Sans doute le caractère une fois ébauché s'est-il terminé tout seul, le personnage avait sans doute une lourdeur propre. Toujours est-il que son absurdité ne nous paraît pas conquise mais donnée : il est comme ça, voilà tout. Il aura son illumination à la dernière page, mais il vivait depuis toujours selon les normes de M. Camus. S'il y avait une grâce de l'absurde, il faudrait dire qu'il a la grâce. Il ne semble se poser aucune des questions qu'on agite dans *Le Mythe de Sisyphe*; on ne voit pas non plus qu'il soit révolté avant d'être condamné à mort. Il était heureux, il se

1. *Le Mythe de Sisyphe*, p. 102.

2. *Id.*, p. 83.

laissait aller et son bonheur ne semble pas même avoir connu cette morsure secrète que M. Camus signale à plusieurs reprises dans son essai et qui vient de la présence aveuglante de la mort. Son indifférence même semble bien souvent de l'indolence, comme en ce dimanche où il demeure chez lui par simple paresse et où il avoue qu'il s'est « ennuyé un peu ». Ainsi, même pour un regard absurde, le personnage garde une opacité propre. Ce n'est point le Don Juan, ni le Don Quichotte de l'absurdité, souvent même on pourrait croire que c'en est le Sancho Pança. Il est là, il existe, et nous ne pouvons ni le comprendre ni le juger tout à fait; il vit, enfin, et c'est sa seule densité romanesque qui peut le justifier à nos yeux.

Pourtant il ne faudrait pas voir dans *L'Étranger* un ouvrage entièrement gratuit. M. Camus distingue, nous l'avons dit, entre le *sentiment* et la *notion* de l'absurde. Il écrit à ce propos : « Comme les grandes œuvres, les sentiments profonds signifient toujours plus qu'ils n'ont conscience de dire... Les grands sentiments promènent avec eux leur univers splendide ou misérable ¹. » Et il ajoute un peu plus loin : « Le sentiment de l'absurde n'est pas pour autant la notion de l'absurde. Il la fonde, un point c'est tout. Il ne s'y résume pas... » On pourrait dire que *Le Mythe de Sisyphe* vise à nous donner cette *notion* et que *L'Étranger* veut nous inspirer ce *sentiment*. L'ordre de parution des deux ouvrages semble confirmer cette hypothèse; *L'Étranger*, paru d'abord, nous plonge sans commentaires dans le « climat » de l'absurde; l'essai vient ensuite qui éclaire le paysage. Or l'absurde, c'est le divorce, le décalage. *L'Étranger* sera donc un roman du décalage, du divorce, du dépaysement. De là sa construction habile : d'une part le flux quotidien et amorphe de la réalité vécue, d'autre part la recomposition édifiante de cette réalité par la raison humaine et le discours. Il s'agit que le lecteur,

1. *Le Mythe de Sisyphe*, p. 25.

ayant été mis d'abord en présence de la réalité pure, la retrouve sans la reconnaître dans sa transposition rationnelle. De là naîtra le sentiment de l'absurde, c'est-à-dire de l'impuissance où nous sommes de *penser* avec nos concepts, avec nos mots, les événements du monde. Meursault enterre sa mère, prend une maîtresse, commet un crime. Ces différents faits seront relatés à son procès par les témoins groupés, expliqués par l'avocat général : Meursault aura l'impression qu'on parle d'un autre. Tout est construit pour amener soudain l'explosion de Marie qui, ayant fait, à la barre des témoins, un récit composé selon les règles humaines, éclate en sanglots et dit « que ce n'était pas cela, qu'il y avait autre chose, qu'on la forçait à dire le contraire de ce qu'elle pensait ». Ces jeux de glace sont couramment utilisés depuis *Les Faux-Monnayeurs*. Là n'est pas l'originalité de M. Camus. Mais le problème qu'il doit résoudre va lui imposer une forme originale : pour que nous sentions le décalage entre les conclusions de l'avocat général et les véritables circonstances du meurtre, pour que nous gardions, en fermant le livre, l'impression d'une justice absurde qui ne pourra jamais comprendre ni même atteindre les faits qu'elle se propose de punir, il faut que nous ayons été mis d'abord en contact avec la réalité ou avec une de ces circonstances. Mais pour établir ce contact, M. Camus, comme l'avocat général, ne dispose que de mots et de concepts; il lui faut décrire avec des mots, en assemblant des pensées, le monde avant les mots. La première partie de *L'Étranger* pourrait s'intituler, comme un livre récent, *Traduit du Silence*. Nous touchons ici à un mal commun à beaucoup d'écrivains contemporains et dont je vois les premières manifestations chez Jules Renard; je l'appellerai : la hantise du silence. M. Paulhan y verrait certainement un effet du terrorisme littéraire. Il a pris mille formes, depuis l'écriture automatique des surréalistes jusqu'au fameux « théâtre du silence » de J.-J. Bernard. C'est que le silence, comme dit Hei-

degger, est le mode authentique de la parole. Seul se tait celui qui peut parler. M. Camus parle beaucoup, dans *Le Mythe de Sisyphe*, il bavarde même. Et pourtant, il nous confie son amour du silence. Il cite la phrase de Kierkegaard : « Le plus sûr des mutismes n'est pas de se taire, mais de parler¹ », et il ajoute lui-même qu'un « homme est plus un homme par les choses qu'il tait que par les choses qu'il dit ». Aussi, dans *L'Étranger* a-t-il entrepris de se taire. Mais comment se taire avec des mots? Comment rendre avec des concepts la succession impensable et désordonnée des présents? Cette gageure implique le recours à une technique neuve.

Quelle est cette technique? On m'avait dit : « C'est du Kafka écrit par Hemingway. » J'avoue que je n'ai pas retrouvé Kafka. Les vues de M. Camus sont toutes terrestres. Kafka est le romancier de la transcendance impossible : l'univers est, pour lui, chargé de signes que nous ne comprenons pas; il y a un envers du décor. Pour M. Camus le drame humain, c'est, au contraire, l'absence de toute transcendance : « Je ne sais pas si ce monde a un sens qui me dépasse. Mais je sais que je ne connais pas ce sens et qu'il m'est impossible pour le moment de le connaître. Que signifie pour moi une signification hors de ma condition? Je ne puis comprendre qu'en termes humains. Ce que je touche, ce qui me résiste, voilà ce que je comprends. » Il ne s'agit donc pas pour lui de trouver des agencements de mots qui fassent soupçonner un ordre inhumain et indéchiffrable : l'inhumain, c'est simplement le désordre, le mécanique. Rien de louche, chez lui, rien d'inquiétant, rien de suggéré : *L'Étranger* nous offre une succession de vues lumineuses. Si elles dépaysent, c'est seulement par leur nombre et par l'absence d'un lien qui les unirait. Des matins, des soirs clairs, d'implacables après-midi, voilà ses

1. *Le Mythe de Sisyphe*, p. 42. — Qu'on pense aussi à la théorie du langage de Brice Parain et à sa conception du silence.

heures favorites; l'été perpétuel d'Alger, voilà sa saison. La nuit n'a guère de place dans son univers. S'il en parle, c'est en ces termes : « Je me suis réveillé avec des étoiles sur le visage. Des bruits de campagne montaient jusqu'à moi. Des odeurs de nuit, de terre et de sel rafraîchissaient mes tempes. La merveilleuse paix de cet été endormi entraînait en moi comme une marée ¹. » Celui qui a écrit ces lignes est aussi loin que possible des angoisses d'un Kafka. Il est bien tranquille au cœur du désordre; l'aveuglement buté de la nature l'agace sans doute, mais le rassure, son irrationnel n'est qu'un négatif : l'homme absurde est un humaniste, il ne connaît que les biens de ce monde.

Le rapprochement avec Hemingway paraît plus fructueux. La parenté des deux styles est évidente. Dans l'un et l'autre textes, ce sont les mêmes phrases courtes : chacune refuse de profiter de l'élan acquis par les précédentes, chacune est un recommencement. Chacune est comme une prise de vue sur un geste, sur un objet. A chaque geste nouveau, à chaque objet neuf correspond une phrase nouvelle. Pourtant je ne suis pas satisfait : l'existence d'une technique de récit « américaine » a, sans aucun doute, servi M. Camus. Je doute qu'elle l'ait, à proprement parler, influencé. Même dans *Mort dans l'après-midi*, qui n'est pas un roman, Hemingway conserve ce mode saccadé de narration, qui fait sortir chaque phrase du néant par une sorte de spasme respiratoire : son style, c'est lui-même. Nous savons déjà que M. Camus a un autre style, un style de cérémonie. Mais, en outre, dans *L'Étranger* même, il hausse parfois le ton; la phrase reprend alors un débit plus large, continu : « Le cri des vendeurs de journaux dans l'air déjà détendu, les derniers oiseaux dans le square, l'appel des marchands de sandwiches, la plainte des tramways dans les hauts tournants de la ville et cette rumeur du ciel avant que la nuit bascule sur le port, tout cela recomposait pour moi un

1. *L'Étranger*, p. 158.

itinéraire d'aveugle que je connaissais bien avant d'entrer en prison¹. » A travers le récit essoufflé de Meursault, j'aperçois en transparence une prose poétique plus large qui le sous-tend et qui doit être le mode d'expression personnel de M. Camus. Si *L'Étranger* porte des traces si visibles de la technique américaine, c'est qu'il s'agit d'un emprunt délibéré. M. Camus a choisi, parmi les instruments qui s'offraient à lui, celui qui lui paraissait le mieux convenir à son propos. Je doute qu'il s'en serve encore dans ses prochains ouvrages.

Examinons de plus près la trame du récit, nous nous rendrons mieux compte de ses procédés. « Les hommes aussi secrètent de l'inhumain, écrit M. Camus. Dans certaines heures de lucidité l'aspect mécanique de leurs gestes, leur pantomime privée de sens rend stupide tout ce qui les entoure². » Voilà donc ce qu'il faut rendre d'abord : *L'Étranger* doit nous mettre *ex abrupto* « en état de malaise devant l'inhumanité de l'homme ». Mais quelles sont les occasions singulières qui peuvent provoquer en nous ce malaise ? *Le Mythe de Sisyphe* nous en donne un exemple : « Un homme parle au téléphone, derrière une cloison vitrée, on ne l'entend pas, mais on voit sa mimique sans portée : on se demande pourquoi il vit³. » Nous voilà renseignés : presque trop même, car l'exemple est révélateur d'un certain parti pris de l'auteur. En effet, le geste de l'homme qui téléphone et que vous n'entendez pas n'est que *relativement* absurde : c'est qu'il appartient à un circuit tronqué. Ouvrez la porte, mettez l'oreille à l'écouteur : le circuit est rétabli, l'activité humaine a repris son sens. Il faudrait donc, si l'on était de bonne foi, dire qu'il n'y a que des absurdes relatifs et seulement par référence à des « rationnels absolus ». Mais il ne s'agit pas de bonne foi, il s'agit d'art ; le procédé de M. Camus est tout trouvé : entre les personnages

1. *L'Étranger*, p. 128. Voir aussi pp. 81-82, 158-159, etc.

2. *Le Mythe de Sisyphe*, p. 29.

3. *Id.*, *ibid.*

dont il parle et le lecteur il va intercaler une cloison vitrée. Qu'y a-t-il de plus inepte en effet que des hommes derrière une vitre? il semble qu'elle laisse tout passer, elle n'arrête qu'une chose, le sens de leurs gestes. Reste à choisir la vitre : ce sera la conscience de l'Étranger. C'est bien, en effet, une transparence : nous voyons tout ce qu'elle voit. Seulement on l'a construite de telle sorte qu'elle soit transparente aux choses et opaque aux significations :

« A partir de ce moment tout est allé très vite. Les hommes se sont avancés vers la bière avec un drap. Le prêtre, ses suivants, le directeur et moi-même sommes sortis. Devant la porte, il y avait une dame que je ne connaissais pas : « M. Meursault », a dit le directeur. Je n'ai pas entendu le nom de cette dame et j'ai compris seulement qu'elle était infirmière déléguée. Elle a incliné sans un sourire son visage osseux et long. Puis nous nous sommes rangés pour laisser passer le corps ¹. »

Des hommes dansent derrière une vitre. Entre eux et le lecteur on a interposé une conscience, presque rien, une pure translucidité, une passivité pure qui enregistre tous les faits. Seulement le tour est joué : précisément parce qu'elle est passive, la conscience n'enregistre que les faits. Le lecteur ne s'est pas aperçu de cette interposition. Mais quel est donc le postulat implicite par ce genre de récit? En somme, de ce qui était organisation mélodique, on a fait une addition d'éléments invariants; on prétend que la succession des *mouvements* est rigoureusement identique à l'*acte* pris comme totalité. N'avons-nous pas affaire ici au postulat analytique, qui prétend que toute réalité est réductible à une somme d'éléments? Or, si l'analyse est l'instrument de la science, c'est aussi l'instrument de l'humour. Si je veux décrire un match de rugby et que j'écrive : « J'ai vu des adultes en culotte courte qui se battaient et se jetaient par terre pour faire passer un ballon de cuir entre

1. *L'Étranger*, p. 23.

deux piquets de bois », j'ai fait la somme de ce que j'ai vu; mais j'ai fait exprès d'en manquer le sens : j'ai fait de l'humour. Le récit de M. Camus est analytique et humoristique. Il ment — comme tout artiste — parce qu'il prétend restituer l'expérience nue et qu'il filtre sournoisement toutes les liaisons significantes, qui appartiennent aussi à l'expérience. C'est ce qu'a fait naguère un Hume, lorsqu'il déclarait ne découvrir dans l'expérience que des impressions isolées. C'est ce que font aujourd'hui encore les néo-réalistes américains, lorsqu'ils nient qu'il y ait entre les phénomènes autre chose que les relations externes. Contre eux la philosophie contemporaine a établi que les significations étaient elles aussi des données immédiates. Mais ceci nous entraînerait trop loin. Qu'il nous suffise de marquer que l'univers de l'homme absurde est le monde analytique des néo-réalistes. Littérairement le procédé a fait ses preuves : c'est celui de *L'Ingénu* ou de *Micromégas*; c'est celui de *Gulliver*. Car le XVIII^e siècle a eu aussi ses étrangers, — en général de « bons sauvages » qui, transportés dans une civilisation inconnue, percevaient les faits avant d'en saisir le sens. L'effet de ce décalage n'était-il pas précisément de provoquer chez le lecteur le sentiment de l'absurde? M. Camus semble s'en souvenir à plusieurs reprises, en particulier quand il nous montre son héros réfléchissant sur les raisons de son emprisonnement¹.

Or, c'est ce procédé analytique qui explique l'emploi dans *L'Étranger* de la technique américaine. La présence de la mort au bout de notre route a dissipé notre avenir en fumée, notre vie est « sans lendemain », c'est une succession de présents. Qu'est-ce à dire sinon que l'homme absurde applique au temps son esprit d'analyse? Là où Bergson voyait une organisation indécomposable, son œil ne voit qu'une série d'instantanés. C'est la pluralité des instants incommunicables qui rendra compte finalement de la plu-

1. *L'Étranger*, pp. 103, 104.

ralité des êtres. Ce que notre auteur emprunte à Hemingway, c'est donc la discontinuité de ses phrases hachées qui se calque sur la discontinuité du temps. Nous comprenons mieux, à présent, la coupe de son récit : chaque phrase est un présent. Mais non pas un présent indécis qui fait tache et se prolonge un peu sur le présent qui le suit. La phrase est nette, sans bavures, fermée sur soi; elle est séparée de la phrase suivante par un néant, comme l'instant de Descartes est séparé de l'instant qui le suit. Entre chaque phrase et la suivante le monde s'anéantit et renaît : la parole, dès qu'elle s'élève, est une création ex nihilo; une phrase de *L'Étranger* c'est une île. Et nous cascadons de phrase en phrase, de néant en néant. C'est pour accentuer la solitude de chaque unité phrastique que M. Camus a choisi de faire son récit au parfait composé. Le passé défini est le temps de la continuité : « Il se promena longtemps », ces mots nous renvoient à un plus-que-parfait, à un futur; la réalité de la phrase, c'est le verbe, c'est l'acte, avec son caractère transitif, avec sa transcendance. « Il s'est promené longtemps » dissimule la verbalité du verbe; le verbe est rompu, brisé en deux : d'un côté nous trouvons un participe passé qui a perdu toute transcendance, inerte comme une chose, de l'autre le verbe « être » qui n'a que le sens d'une copule, qui rejoint le participe au substantif comme l'attribut au sujet; le caractère transitif du verbe s'est évanoui, la phrase s'est figée; sa réalité, à présent, c'est le nom. Au lieu de se jeter comme un pont entre le passé et l'avenir, elle n'est plus qu'une petite substance isolée qui se suffit. Si, par-dessus le marché, on a soin de la réduire autant que possible à la proposition principale, sa structure interne devient d'une simplicité parfaite; elle y gagne d'autant en cohésion. C'est vraiment un insécable, un atome de temps. Naturellement on n'organise par les phrases entre elles : elles sont purement juxtaposées : en particulier on évite toutes les liaisons causales, qui introduiraient dans le récit un embryon d'explica-

tion et qui mettraient entre les instants un ordre différent de la succession pure. On écrit : « Un moment après, elle m'a demandé si je l'aimais. *Je lui ai répondu que cela ne voulait rien dire mais qu'il me semblait que non. Elle a eu l'air triste.* Mais en préparant le déjeuner et à propos de rien, elle a encore ri de telle façon que je l'ai embrassée. C'est à ce moment que les bruits d'une dispute ont éclaté chez Raymond¹. » Nous soulignons deux phrases qui dissimulent le plus soigneusement possible un lien causal sous la pure apparence de la succession. Lorsqu'il faut absolument faire allusion dans une phrase à la phrase antérieure, on utilise les mots de « et », de « mais », de « puis », de « c'est à ce moment que... », qui n'évoquent rien sinon la disjonction, l'opposition ou l'addition pure. Les rapports de ces unités temporelles sont externes, comme ceux que le néo-réalisme établit entre les choses; le réel apparaît sans être amené et disparaît sans être détruit, le monde s'effondre et renaît à chaque pulsation temporelle. Mais n'allons pas croire qu'il se produit lui-même : il est inerte. Toute activité de sa part tendrait à substituer des pouvoirs redoutables au rassurant désordre du hasard. Un naturaliste du xix^e siècle eût écrit : « Un pont enjambait la rivière. » M. Camus se refuse à cet anthropomorphisme. Il dira : « Au-dessus de la rivière, il y avait un pont. » Ainsi la chose nous livre-t-elle tout de suite sa passivité. Elle est là, simplement, indifférenciée : « ... Il y avait quatre hommes noirs dans la pièce... devant la porte il y avait une dame que je ne connaissais pas... Devant la porte, il y avait la voiture... A côté d'elle, il y avait l'ordonnateur²... » On disait de Renard qu'il finirait par écrire : « La poule pond. » M. Camus et beaucoup d'auteurs contemporains écriraient : « Il y a la poule et elle pond. » C'est qu'ils aiment les choses pour elles-mêmes, ils ne veulent pas les diluer dans

L'Étranger, p. 51.

2. *Id.*, p. 23.

le flux de la durée. « Il y a de l'eau » : voilà un petit morceau d'éternité, passif, impénétrable, incommunicable, rutilant; quelle jouissance sensuelle si on peut le toucher! pour l'homme absurde, c'est l'unique bien de ce monde. Voilà pourquoi le romancier préfère à un récit organisé ce scintillement de petits éclats sans lendemain dont chacun est une volupté; voilà pourquoi M. Camus, en écrivant *L'Étranger*, peut croire qu'il se tait : sa phrase n'appartient pas à l'univers du discours, elle n'a ni ramifications, ni prolongements, ni structure intérieure; elle pourrait se définir, comme le Sylphe de Valéry :

*Ni vu ni connu :
Le temps d'un sein nu
Entre deux chemises.*

Elle est mesurée très exactement par le temps d'une intuition silencieuse.

Dans ces conditions peut-on parler d'un tout qui serait le roman de M. Camus. Toutes les phrases de son livre sont équivalentes, comme sont équivalentes toutes les expériences de l'homme absurde; chacune se pose pour elle-même et rejette les autres dans le néant; mais, du coup, sauf dans les rares moments où l'auteur, infidèle à son principe, *fait* de la poésie, aucune ne se détache sur le fond des autres. Les dialogues mêmes sont intégrés au récit : le dialogue, en effet, c'est le moment de l'explication, de la signification; lui donner une place privilégiée, ce serait admettre que les significations existent. M. Camus le rabote, le résume, l'exprime souvent en style indirect, lui refuse tout privilège typographique, en sorte que les phrases prononcées apparaissent comme des événements semblables aux autres, miroitent un instant et disparaissent, comme un éclair de chaleur, comme un son, comme une odeur. Aussi, lorsqu'on commence la lecture du livre, il ne semble point que l'on se trouve en présence d'un roman mais plutôt d'une mélodie monotone, du chant nasillard d'un Arabe. On peut croire alors que le livre ressemblera

à un de ces airs dont parle Courteline, qui « s'en vont et ne reviennent jamais » et qui s'arrêtent tout d'un coup, sans qu'on sache pourquoi. Mais peu à peu l'ouvrage s'organise de lui-même sous les yeux du lecteur, il révèle la solide substructure qui le soutient. Il n'est pas un détail inutile, pas un qui ne soit repris par la suite et versé au débat; et, le livre fermé, nous comprenons qu'il ne pouvait pas commencer autrement, qu'il ne pouvait pas avoir une autre fin : dans ce monde qu'on veut nous donner comme absurde et dont on a soigneusement extirpé la causalité, le plus petit incident a du poids; il n'en est pas un qui ne contribue à conduire le héros vers le crime et vers l'exécution capitale. *L'Étranger* est une œuvre classique, une œuvre d'ordre, composée à propos de l'absurde et contre l'absurde. Est-ce tout à fait ce que voulait l'auteur? Je ne sais; c'est l'opinion du lecteur que je donne.

Et comment classer cet ouvrage sec et net, si composé sous son apparent désordre, si « humain », si peu secret dès qu'on en possède la clé? Nous ne saurions l'appeler un récit : le récit explique et coordonne en même temps qu'il retrace, il substitue l'ordre causal à l'enchaînement chronologique. M. Camus le nomme « roman ». Pourtant le roman exige une durée continue, un devenir, la présence manifeste de l'irréversibilité du temps. Ce n'est pas sans hésitation que je donnerais ce nom à cette succession de présents inertes qui laisse entrevoir par-en dessous l'économie mécanique d'une pièce montée. Ou alors ce serait, à la manière de *Zadig* et de *Candide*, un court roman de moraliste, avec une discrète pointe de satire et des portraits ironiques¹, qui, malgré l'apport des existentialistes allemands et des romanciers américains, reste très proche, au fond, d'un conte de Voltaire.

Février 1943.

1. Ceux du souteneur, du juge d'instruction, de l'avocat général, etc.

« AMINADAB »

OU DU FANTASTIQUE
CONSIDÉRÉ COMME UN LANGAGE

« La pensée prise ironiquement pour
objet par autre chose que la pensée. »

M. Blanchot : *Thomas l'Obscur*.

Thomas traverse une bourgade. Qui est Thomas? D'où vient-il? Où va-t-il? Nous n'en saurons rien. Une femme, d'une maison, lui fait signe. Il entre et se trouve brusquement dans une étrange république de locataires où chacun paraît à la fois subir et imposer la loi. On le soumet à des rites d'initiation incohérents, on l'enchaîne à un compagnon presque muet et, en cet équipage, il erre de chambre en chambre, monte d'étage en étage, oubliant souvent ce qu'il cherche mais se le rappelant toujours à propos lorsqu'on veut le retenir. Après bien des aventures, il se transforme, perd son compagnon, tombe malade. C'est alors qu'il reçoit les derniers avertissements : un vieil employé lui dit : « C'est à toi-même qu'il faut poser les questions »; une infirmière ajoute : « Vous avez été victime d'une illusion, vous avez cru qu'on vous appelait, mais personne n'était là et l'appel venait de vous. » Il s'obstine pourtant, parvient aux étages supérieurs, retrouve la femme qui lui avait fait signe. Mais c'est pour s'entendre dire :

« Aucun ordre ne t'a appelé, c'est un autre qui était attendu. » Peu à peu Thomas s'est affaibli; à la tombée du jour son ancien compagnon de chaîne vient le voir et lui explique qu'il s'est trompé de route. « Il vous a manqué de reconnaître votre voie... J'étais comme un autre vous-même. Je connaissais tous les itinéraires de la maison et je savais quel était celui que vous deviez suivre. Il suffisait que vous m'interrogiez... » Thomas pose une dernière question, mais elle reste sans réponse et la chambre est envahie par la nuit du dehors « belle et apaisante »... vaste rêve qui n'est pas à la portée de celui qu'elle recouvre. »

Ainsi résumées, les intentions de M. Blanchot paraissent fort claires. Ce qui est plus clair encore, c'est la ressemblance extraordinaire de son livre avec les romans de Kafka. Même style minutieux et courtois, même politesse de cauchemar, même cérémonial compassé, saugrenu, mêmes quêtes vaines, puisqu'elles ne mènent à rien, mêmes raisonnements exhaustifs et piétinants, mêmes initiations stériles, puisqu'elles n'initient à rien. Or M. Blanchot affirme qu'il n'avait rien lu de Kafka, lorsqu'il écrivait *Ami-nadab*. Cela nous met d'autant plus à l'aise pour admirer par quelle étrange rencontre ce jeune écrivain, encore incertain de sa manière, a retrouvé pour exprimer quelques idées banales sur la vie humaine, l'instrument qui rendit autrefois des sons inouïs sous d'autres doigts.

Je ne sais d'où vient cette conjonction. Elle m'intéresse seulement parce qu'elle permet de dresser le « dernier état » de la littérature fantastique. Car le genre fantastique, comme les autres genres littéraires, a une essence et une histoire, celle-ci n'étant que le développement de celle-là. Que faut-il donc que soit le fantastique contemporain pour qu'un écrivain français et persuadé qu'il faut « penser français »¹ puisse se rencontrer, dès qu'il emprunte ce mode d'expression, avec un écrivain d'Europe centrale?

1. M. Blanchot a été, je crois, disciple de Ch. Maurras.

Il n'est ni nécessaire, ni suffisant de peindre l'extraordinaire pour atteindre au fantastique. L'événement le plus insolite, s'il est seul dans un monde gouverné par des lois, rentre de lui-même dans l'ordre universel. Si vous faites parler un cheval, je le croirai un instant ensorcelé. Mais qu'il persiste à discourir au milieu d'arbres immobiles, sur un sol inerte, je lui concéderai le pouvoir naturel de parler. Je ne verrai plus le cheval, mais l'homme déguisé en cheval. Par contre, si vous réussissez à me persuader que ce cheval est fantastique, alors c'est que les arbres et la terre et la rivière le sont aussi, même si vous n'en avez rien dit. On ne fait pas sa part au fantastique : il n'est pas ou s'étend à tout l'univers; c'est un monde complet où les choses manifestent une pensée captive et tourmentée, à la fois capricieuse et enchaînée, qui ronge par-en dessous les mailles du mécanisme, sans jamais parvenir à s'exprimer. La matière n'y est jamais tout à fait matière, puisqu'elle n'offre qu'une ébauche perpétuellement contrariée du déterminisme, et l'esprit n'est jamais tout à fait esprit, puisqu'il est tombé dans l'esclavage et que la matière l'imprègne et l'empâte. Tout n'est que malheur : les choses souffrent et tendent vers l'inertie sans y parvenir jamais; l'esprit humilié, en esclavage, s'efforce sans y atteindre vers la conscience et la liberté. Le fantastique offre l'image renversée de l'union de l'âme et du corps : l'âme y prend la place du corps, et le corps celle de l'âme, et pour penser cette image nous ne pouvons user d'idées claires et distinctes; il nous faut recourir à des pensées brouillées, elles-mêmes fantastiques, en un mot nous laisser aller en pleine veille, en pleine maturité, en pleine civilisation, à la « mentalité » magique du rêveur, du primitif, de l'enfant. Ainsi pas n'est besoin de recourir aux fées; les fées prises en elles-mêmes ne sont que de jolies femmes; ce qui est fantastique, c'est la nature quand elle obéit aux fées, c'est la nature hors de l'homme et en l'homme, saisie comme un homme à l'envers.

Tant que l'on a cru possible d'échapper par l'ascèse, la mystique, les disciplines métaphysiques ou l'exercice de la poésie, à la condition humaine, le genre fantastique fut appelé à remplir un office bien défini. Il manifestait notre pouvoir humain de transcender l'humain; on s'efforçait de créer un monde qui ne fût pas ce monde, soit qu'on eût, comme Poe, une préférence de principe pour l'artificiel, soit que l'on crût, comme Cazotte, comme Rimbaud, comme tous ceux qui s'exerçaient à « voir un salon au fond d'un lac », à une mission thaumaturgique de l'écrivain, soit encore parce que, comme Lewis Carroll, on voulait appliquer systématiquement à la littérature ce pouvoir inconditionné que possède le mathématicien d'engendrer un univers à partir de quelques conventions, soit enfin parce que, comme Nodier, on avait reconnu que l'écrivain est d'abord un menteur et qu'on voulait atteindre au mensonge absolu. L'objet ainsi créé ne se référait qu'à lui-même, il ne visait pas à dépeindre, il ne voulait qu'exister, il ne s'imposait que par sa densité propre. S'il arrivait que certains auteurs empruntassent le langage fantastique pour exprimer quelques idées philosophiques ou morales sous le couvert de fictions agréables, ils reconnaissaient volontiers qu'ils avaient détourné ce mode d'expression de ses fins accoutumées et qu'ils n'avaient créé, pour ainsi dire, qu'un fantastique en trompe-l'œil.

M. Blanchot commence d'écrire dans une époque de désillusion : après la grande fête métaphysique de l'après-guerre qui s'est terminée par un désastre, la nouvelle génération d'écrivains et d'artistes, par orgueil, par humilité, par esprit de sérieux, a opéré en grande pompe un retour à l'humain. Cette tendance a réagi sur le fantastique lui-même. Pour Kafka qui fait ici figure de précurseur, il existe sans doute une réalité transcendante, mais elle est hors d'atteinte et ne sert qu'à nous faire sentir plus cruellement le délaissement de l'homme au sein de l'humain. M. Blanchot, qui ne croit pas à la transcendance,

souscrirait sans doute à cette opinion d'Eddington : « Nous avons découvert l'étrange empreinte d'un pas sur le rivage de l'Inconnu. Pour expliquer son origine, nous avons bâti théories sur théories. Nous avons enfin réussi à reconstituer l'être qui laissa cette empreinte et cet être, il se trouve que c'est nous-même. » De là l'esquisse d'un « retour à l'humain » du fantastique. On ne l'emploiera certes pas à prouver ni à édifier. M. Blanchot en particulier se défend d'avoir écrit une de ces allégories dont, dit-il, « le sens correspond sans ambiguïté à l'anecdote mais peut être aussi exprimé complètement en dehors d'elle ». Seulement, pour trouver place dans l'humanisme contemporain, le fantastique va se domestiquer comme les autres, renoncer à l'exploration des réalités transcendantes, se résigner à transcrire la condition humaine. Or, vers le même moment, par l'effet de facteurs internes, ce genre littéraire poursuivait son évolution propre et se débarrassait des fées, djinns et korriganes comme de conventions inutiles et périmées. Dali, Chirico nous faisaient voir une nature hantée et pourtant délivrée du surnaturel : l'un nous peignait la vie et les malheurs des pierres, l'autre illustrait une biologie maudite, nous montrait l'horrible bourgeonnement des corps humains ou des métaux contaminés par la vie. Par un curieux contrecoup, le nouvel humanisme précipite cette évolution : M. Blanchot, après Kafka, ne se soucie plus de conter les envoûtements de la matière; les monstres en viande de Dali lui paraissent sans doute un poncif, comme les châteaux hantés semblaient un poncif à Dali. Il n'est plus pour lui qu'un seul objet fantastique : l'homme. Non pas l'homme des religions et du spiritualisme, engagé jusqu'à mi-corps seulement dans le monde, mais l'homme-donné, l'homme-nature, l'homme-société, celui qui salue un corbillard au passage, celui qui se rase à la fenêtre, qui se met à genoux dans les églises, qui marche en mesure derrière un drapeau. Cet être est un microcosme, il est le monde, toute la nature :

c'est en lui seul qu'on montrera toute la nature ensorcelée. En lui : non pas dans son corps — M. Blanchot renonce aux fantaisies physiologiques, ses personnages sont physiquement *quelconques*, il les caractérise d'un mot, en passant —, mais dans sa réalité totale d'*homo faber*, d'*homo sapiens*. Ainsi le fantastique, en s'humanisant, se rapproche de la pureté idéale de son essence, devient ce qu'il était. Il s'est dépouillé, semble-t-il, de tous ses artifices : rien dans les mains, rien dans les poches; l'empreinte sur le rivage, nous reconnaissons que c'est la nôtre; pas de succubes, pas de fantômes, pas de fontaines qui pleurent, il n'y a que des hommes, et le créateur de fantastique proclame qu'il s'identifie avec l'objet fantastique. Le fantastique n'est plus, pour l'homme contemporain, qu'une manière entre cent de se renvoyer sa propre image.

C'est à partir de ces remarques que nous pouvons chercher à mieux comprendre l'extraordinaire ressemblance d'*Aminadab* et du *Château*. Nous avons vu, en effet, que l'essence du fantastique est d'offrir l'image inversée de l'union de l'âme et du corps. Or, chez Kafka, comme chez M. Blanchot, il se limite à exprimer le monde humain. Ne va-t-il pas se trouver soumis, chez l'un et l'autre, à des conditions nouvelles? Et que peut signifier l'inversion des relations humaines?

En entrant dans le café, j'aperçois d'abord des ustensiles. Non pas des choses, des matériaux bruts, mais des outils, des tables, des banquettes, des glaces, des verres et des soucoupes. Chacun d'eux représente un morceau de matière asservie, leur ensemble est soumis à un ordre manifeste et la signification de cette ordonnance, c'est une fin — une fin qui est moi-même ou plutôt l'homme en moi, le consommateur que je suis. Tel est le monde humain à l'endroit. En vain y chercherions-nous une matière « première » : c'est le moyen qui fait ici fonction de matière et la forme — l'ordre spirituel — est représentée par la fin. Peignons à présent ce café à l'envers; il faudra

montrer des fins que leurs moyens propres écrasent et qui tentent vainement de percer des épaisseurs énormes de matière ou, si l'on veut, des objets qui manifestent d'eux-mêmes leur ustensilité, mais avec un pouvoir d'indiscipline et de désordre, une sorte d'indépendance pâteuse qui nous dérobe soudain leur fin quand nous pensons la saisir. Voici une porte, par exemple : elle est là, avec ses gonds, son loquet, sa serrure. Elle est verrouillée avec soin, comme si elle protégeait quelque trésor. Je parviens, après de nombreuses démarches, à m'en procurer la clé, je l'ouvre et je m'aperçois qu'elle donne sur un mur. Je m'assieds, je commande un café-crème, le garçon me fait répéter trois fois la commande et la répète lui-même pour éviter tout risque d'erreur. Il s'élance, transmet mon ordre à un deuxième garçon qui le note sur un carnet et le transmet à un troisième. Enfin un quatrième revient et dit : « Voilà », en posant un encrier sur ma table. « Mais, dis-je, j'avais commandé un café-crème. — Eh bien, justement, dit-il en s'en allant. » Si le lecteur peut penser, en lisant des contes de cette espèce, qu'il s'agit d'une farce des garçons ou de quelque psychose collective, nous avons perdu la partie. Mais si nous avons su lui donner l'impression que nous lui parlons d'un monde où ces manifestations saugrenues figurent à titre de conduites normales, alors il se trouvera plongé d'un seul coup au sein du fantastique. Le fantastique humain, c'est la révolte des moyens contre les fins, soit que l'objet considéré s'affirme bruyamment comme moyen et nous masque sa fin par la violence même de cette affirmation, soit qu'il renvoie à un autre moyen, celui-ci à un autre et ainsi de suite à l'infini sans que nous puissions jamais découvrir la fin suprême, soit que quelque interférence de moyens appartenant à des séries indépendantes nous laisse entrevoir une image composite et brouillée de fins contradictoires.

Suis-je parvenu, au contraire, à saisir une fin ? Tous les ponts sont coupés, je ne puis découvrir ni

inventer aucun moyen de la réaliser. Quelqu'un m'a donné rendez-vous au premier étage de ce café; il faut de toute urgence que j'y monte. Je vois d'en bas ce premier étage; j'aperçois son balcon par une grande ouverture circulaire, je vois même des tables et des consommateurs à ces tables; mais j'ai beau faire cent fois le tour de la salle, je ne trouve pas d'escalier. Dans ce cas le moyen est précis, tout l'indique et le réclame, il est figuré en creux par la présence manifeste de la fin. Mais il a poussé la malice jusqu'à s'anéantir. Parlerai-je ici d'un monde « absurde », comme M. Camus dans son *Étranger*? Mais l'absurde est la totale absence de fin. L'absurde fait l'objet d'une pensée claire et distincte, il appartient au monde « à l'endroit » comme la limite de fait des pouvoirs humains. Dans le monde maniaque et hallucinant que nous tentons de décrire, l'absurde serait une oasis, un répit, aussi n'y a-t-il pour lui aucune place; je ne puis m'y arrêter un instant : tout moyen me renvoie sans relâche au fantôme de fin qui le hante et toute fin, au moyen fantôme par quoi je pourrais la réaliser. Je ne puis rien penser, sinon par notions glissantes et chatoyantes qui se désagrègent sous mon regard.

Il n'est pas étonnant, dès lors, que nous rencontrions chez des auteurs aussi différents que Kafka et Blanchot, des thèmes rigoureusement identiques; n'est-ce pas ce même monde saugrenu qu'ils visent à dépeindre? L'un et l'autre auront pour premier souci d'exclure de leurs romans « l'impassible nature » : de là cette atmosphère étouffante qui leur est commune. Le héros du *Procès* se débat au milieu d'une grande ville, il traverse des rues, entre dans des maisons; Thomas, dans *Aminadab*, erre dans les couloirs interminables d'un immeuble. Ni l'un ni l'autre ne verront jamais de forêts, de prairies, de collines. Quel repos, pourtant, s'ils se trouvaient en présence d'une motte de terre, d'un fragment de matière qui ne servît à rien! Mais le fantastique s'évanouirait à l'ins-

tant; la loi du genre les condamne à ne rencontrer jamais que des outils. Ces outils, nous l'avons vu, n'ont pas mission de les servir mais de manifester sans relâche une finalité fuyante et saugrenue : de là ce labyrinthe de couloirs, de portes, d'escaliers qui ne mènent à rien; de là ces poteaux indicateurs qui n'indiquent rien, ces innombrables signes qui jalonnent les routes et ne signifient rien. Il faudrait citer comme un cas particulier du thème des signes, le motif du message, si important chez M. Blanchot comme chez Kafka. Dans le monde « à l'endroit », un message suppose un expéditeur, un messenger et un destinataire, il n'a qu'une valeur de moyen; c'est son contenu qui est sa fin. Dans le monde à l'envers, le moyen s'isole et se pose pour soi : nous sommes harcelés de messages sans contenu, sans messenger ou sans expéditeur. Ou encore la fin existe, mais le moyen va la ronger peu à peu : dans un conte de Kafka l'empereur envoie un message à un habitant de la ville, mais le messenger a une si longue course à fournir que le message n'atteindra jamais son destinataire; M. Blanchot, de son côté, nous parle d'un message dont le contenu se modifie progressivement au cours du trajet : « Toutes ces hypothèses, écrit-il, rendent probable cette conclusion, c'est que, malgré sa bonne volonté, le messenger, lorsqu'il sera parvenu en haut, aura oublié son message et sera incapable de le transmettre; ou encore, en admettant qu'il en ait conservé scrupuleusement les termes, il lui sera impossible de savoir quelle en est la signification, car ce qui avait un sens ici doit nécessairement avoir là-bas un sens tout différent ou n'avoir aucun sens... Ce qu'il sera devenu lui-même, je me refuse à l'imaginer, car je présume qu'il me semblerait aussi différent de ce que je suis, que le message transmis doit l'être du message reçu. » Il se peut aussi qu'un message nous touche et soit partiellement déchiffrable. Mais nous apprendrons plus tard qu'il ne nous était pas destiné. M. Blanchot, dans *Aminadab*, découvre une autre possibilité : un message me parvient, qui

est, bien entendu, incompréhensible; j'entreprends une enquête à son sujet et j'apprends, pour finir, que j'en étais l'expéditeur. Il va de soi que ces éventualités ne représentent pas quelques mauvaises chances au milieu de beaucoup d'autres; elles font partie de la *nature* du message, l'expéditeur le sait, le destinataire ne l'ignore pas et pourtant ils continuent inlassablement, l'un d'envoyer des lettres, l'autre de les recevoir, comme si la grande affaire était le message lui-même et non son contenu : le moyen a bu la fin comme le buvard boit l'encre.

Par la même raison qui les fait bannir la nature de leurs récits, nos deux auteurs en bannissent aussi l'homme naturel, c'est-à-dire l'isolé, l'individu, celui que Céline appelle un « garçon sans importance collective », et qui ne saurait être qu'une fin absolue. L'impératif fantastique renverse l'impératif kantien : « Agis toujours de telle sorte, nous dit-il, que tu traites l'humain en toi-même et dans la personne des autres comme un moyen et jamais comme une fin. » Pour plonger leurs héros au sein d'une activité fiévreuse, harassante, inintelligible, M. Blanchot et Kafka doivent les entourer d'hommes-outils. Renvoyé de l'ustensile à l'homme comme du moyen à la fin, le lecteur découvre que l'homme, à son tour, n'est qu'un moyen. De là ces fonctionnaires, ces soldats, ces juges qui peuplent les livres de Kafka, ces domestiques, appelés aussi « employés », qui peuplent *Aminadab*. L'univers fantastique offrira, par suite, l'aspect d'une bureaucratie : ce sont en effet les grandes administrations qui ont le plus de ressemblance avec une société à l'envers; Thomas, dans *Aminadab*, va de bureau en bureau, d'employé en employé, sans jamais trouver l'employeur ni le chef, comme les visiteurs qui ont une requête à faire dans un ministère et qu'on se renvoie indéfiniment de service en service. Les actes de ces fonctionnaires demeurent d'ailleurs rigoureusement inintelligibles. Dans le monde à l'endroit je distingue assez bien

l'éternuement de ce magistrat, qui est accident, ou son sifflotement, qui est caprice, de son activité juridique qui est application de la loi. Renversons : les employés fantastiques, minutieux, tatillons, me paraîtront d'abord exercer diligemment leur fonction. Mais j'apprendrai bientôt que ce zèle est dépourvu de sens ou même qu'il est coupable : ce n'est qu'un caprice. Tel geste hâtif, au contraire, qui me scandalise par son incongruité, se révèle, à plus ample examen, parfaitement conforme à la dignité sociale du personnage; il fut accompli selon la loi. Ainsi la loi se désagrège en caprice et le caprice soudain laisse entrevoir la loi. En vain réclamerais-je des codes, des règlements, des arrêtés : de vieux commandements traînent sur les pupitres et les employés s'y conforment, sans qu'on puisse savoir si ces ordres émanent d'une personnalité qualifiée, s'ils sont le produit d'une routine anonyme et séculaire ou s'ils ne sont pas inventés par les fonctionnaires. Leur portée même est ambiguë et je ne pourrai jamais décider s'ils s'appliquent à tous les membres de la collectivité ou s'ils ne concernent que moi. Pourtant cette loi ambiguë qui oscille entre la règle et le caprice, entre l'universel et le singulier, elle est partout présente, elle vous enserme, elle vous accable, vous la violez quand vous croyez la suivre et lorsque vous vous révoltez contre elle, vous vous trouvez lui obéir à votre insu. Nul n'est censé l'ignorer et pourtant personne ne la connaît. Elle n'a pas pour fin de conserver l'ordre ou de régler les relations humaines, elle est la Loi, sans but, sans signification, sans contenu, et nul ne peut lui échapper.

Mais il faut fermer la boucle : nul ne peut pénétrer dans l'univers des rêves, si ce n'est en dormant; pareillement nul ne peut entrer dans le monde fantastique, si ce n'est en devenant fantastique. Or on sait que le lecteur commence sa lecture en s'identifiant au héros du roman. C'est donc celui-ci qui, en nous prêtant son point de vue, constitue l'unique

voie d'accès au fantastique. L'ancienne technique le présentait comme un homme à l'endroit, transporté par miracle dans un monde à l'envers. Kafka a usé au moins une fois de ce procédé : dans *Le Procès*, K. est un homme normal. On voit l'avantage de cette technique; elle met en relief, par contraste, le caractère insolite du monde nouveau, le roman fantastique devient un « Erziehungsroman »; le lecteur partage les étonnements du héros et le suit de découverte en découverte. Seulement, du même coup, il voit le fantastique *du dehors*, comme un spectacle, comme si une raison en éveil contemplait paisiblement les images de nos rêves. Dans *Le Château*, Kafka a perfectionné sa technique : son héros lui-même est fantastique : de cet arpenteur dont nous devons partager les aventures et les vues, nous ne connaissons rien sinon son obstination inintelligible à demeurer dans un village interdit. Pour atteindre cette fin, il sacrifie tout, il se traite lui-même comme un moyen. Mais nous ignorerons toujours le prix qu'elle avait pour lui et si elle valait tant d'efforts. M. Blanchot a adopté le même procédé; son Thomas n'est pas moins mystérieux que les domestiques de l'immeuble. Nous ne savons d'où il vient, ni pourquoi il s'acharne à rejoindre cette femme qui lui a fait signe. Comme Kafka, comme Samsa, comme l'Arpenteur, Thomas *ne s'étonne jamais* : il se scandalise, comme si la succession des événements auxquels il assiste lui paraissait parfaitement naturelle mais blâmable, comme s'il possédait en lui une étrange norme du Bien et du Mal, dont M. Blanchot a soigneusement omis de nous faire part. Ainsi nous voilà contraints, par les lois mêmes du roman, d'épouser un point de vue qui n'est pas le nôtre, de condamner sans comprendre et de contempler sans surprise ce qui nous ébahit. M. Blanchot, d'ailleurs, ouvre et ferme comme une boîte l'âme de son héros. Tantôt nous y entrons et tantôt on nous laisse à la porte. Et quand nous y sommes, c'est pour y trouver des raisonnements déjà commencés, qui s'enchaînent comme des mécaniques

et supposent des principes et des fins que nous ignorons. Nous emboîtons le pas; puisque nous *sommes* le héros, nous raisonnons avec lui; mais ces discours n'aboutissent jamais, comme si la grande affaire était seulement de raisonner. Une fois de plus le moyen a mangé la fin. Et notre raison, qui devait redresser le monde à l'envers, emportée dans ce cauchemar, devient elle-même fantastique. M. Blanchot a même été plus loin; dans un excellent passage d'*Aminadab*, son héros découvre soudain qu'il est employé à son insu dans la maison et qu'il y remplit les fonctions de bourreau. Ainsi nous avons patiemment interrogé les fonctionnaires, car il nous paraissait qu'ils connaissaient la loi et les secrets de l'univers, — et voilà que nous apprenons tout à coup que nous étions nous-mêmes des fonctionnaires et que nous ne le savions pas; voilà que les autres tournent vers nous des regards implorants et qu'ils nous interrogent à leur tour. Peut-être connaissons-nous la loi, après tout. « Savoir, écrit Alain, c'est savoir qu'on sait. » Mais c'est une maxime du monde à l'endroit. Dans le monde à l'envers, ce qu'on sait, on ignore qu'on le sait; et lorsqu'on sait qu'on sait, alors on ne sait pas. Ainsi notre dernier recours, cette conscience de soi où le stoïcisme cherchait refuge, nous échappe et se décompose; sa transparence est celle du vide et notre être est dehors, aux mains des autres.

Tels sont, en leurs grands traits, les thèmes principaux du *Château* et d'*Aminadab* : j'espère avoir montré qu'ils s'imposent dès qu'on a choisi de peindre le monde à l'envers. Mais, dira-t-on, pourquoi justement faut-il le peindre à l'envers? Le sot projet qu'ils ont, de décrire l'homme en lui mettant les jambes en l'air! Par le fait, il est bien vrai que ce monde-ci n'est pas fantastique, par la raison que tout y est à l'endroit. Un roman d'épouvante peut se donner comme une simple transposition de la réalité, parce qu'on rencontre, au fil des jours, des situations épouvantables. Mais, nous l'avons vu, il ne saurait y avoir

d'incidents fantastiques, puisque le fantastique ne peut exister qu'à titre d'univers. Regardons-y mieux. Si je suis à l'envers dans un monde à l'envers, tout me paraît à l'endroit. Si donc j'habitais, fantastique moi-même, un monde fantastique, je ne saurais aucunement le tenir pour fantastique : voilà qui va nous aider à comprendre le dessein de nos auteurs.

Donc je ne puis juger ce monde, puisque mes jugements en font partie. Si je le conçois comme une œuvre d'art ou comme une horlogerie compliquée, c'est au moyen de notions humaines; et si je le déclare absurde, au contraire, c'est, derechef, au moyen de concepts humains. Quant aux fins que poursuit notre espèce, comment les qualifier, sinon par rapport à d'autres fins? Je puis espérer, à la rigueur, connaître un jour le détail du mécanisme qui m'entoure, mais comment l'homme pourrait-il juger le monde total, c'est-à-dire le monde avec l'homme dedans? Pourtant j'ai l'ambition de connaître le dessous des cartes, je voudrais contempler l'humanité comme elle est. L'artiste s'entête, quand le philosophe a renoncé. Il invente des fictions commodes pour nous satisfaire : Micromégas, le bon sauvage, le chien Riquet ou cet « Étranger » dont nous parlait récemment M. Camus, purs regards qui échappent à la condition humaine et, de ce fait, peuvent l'inspecter. Aux yeux des ces anges, le monde humain est une réalité *donnée*, ils peuvent dire qu'il est ceci ou cela et qu'il pourrait être autrement; les fins humaines sont contingentes, ce sont de simples faits que les anges considèrent comme nous considérons les fins des abeilles et des fourmis; les progrès de l'homme ne sont qu'un piétinement, puisqu'il ne peut sortir de ce monde fini et illimité, pas plus que la fourmi ne peut échapper à son univers de fourmi. Seulement, en forçant le lecteur à s'identifier à un héros inhumain, nous le faisons planer à vol d'oiseau au-dessus de la condition humaine; il s'évade, il perd de vue cette nécessité première de l'univers qu'il contemple : c'est que

l'homme est dedans. Comment lui faire voir *du dehors* cette obligation d'être dedans? Tel est, au fond, le problème qui s'est proposé à Blanchot et à Kafka. Problème exclusivement littéraire et technique, qui ne conserverait aucun sens sur le plan philosophique. Et voici la solution qu'ils ont trouvée : ils ont supprimé le regard des anges, ils ont plongé le lecteur dans le monde, avec K., avec Thomas; mais, au sein de cette immanence, ils ont laissé flotter comme un fantôme de transcendance. Les ustensiles, les actes, les fins, tout nous est familier, et nous sommes avec eux dans un tel rapport d'intimité que nous les percevons à peine; mais, dans le moment même où nous nous sentons enfermés avec eux dans une chaude atmosphère de sympathie organique, on nous les présente sous un jour froid et étranger. Cette brosse, elle est là, dans ma main, je n'ai qu'à la prendre pour brosser mes habits. Mais au moment d'y toucher je m'arrête : c'est une brosse vue de dehors, elle est là, dans toute sa contingence, elle se réfère à des fins contingentes, comme apparaît à des yeux humains le caillou blanc que la fourmi tire stupidement vers son trou. « Ils brossent leurs habits tous les matins », dirait l'Ange. Il n'en faudrait pas plus pour que cette activité paraisse maniaque et inintelligible. Chez M. Blanchot il n'y a pas d'ange, mais on s'efforce, en revanche, de nous faire saisir *nos* fins — ces fins qui naissent de nous et qui donnent le sens de notre vie — comme des *fins pour d'autres*; ces fins aliénées, médusées, on ne nous montre que leur face externe, celle qu'elles tournent vers le dehors et par quoi elles sont des *faits*. Fins pétrifiées, fins par-en dessous, envahies par la matérialité, constatées avant d'être voulues. Du même coup le moyen fait cavalier seul. S'il n'est plus tout à fait évident qu'il faut se brosser tous les matins, la brosse apparaît comme un ustensile indéchiffrable, épave d'une civilisation disparue. Elle signifie encore quelque chose, comme ces outils en forme de pipe, qu'on a trouvés à Pompéï. Mais personne ne sait plus ce qu'elle signifie. Ces fins

immobilisées, ces moyens monstrueux et inefficaces, qu'est-ce donc, sinon précisément l'univers fantastique? On voit le procédé : puisque l'activité humaine, vue du dehors, semble inversée, Kafka et M. Blanchot, pour nous faire voir du dehors notre condition sans recourir aux anges, ont peint un monde à la renverse. Monde contradictoire, où l'esprit devient matière, puisque les valeurs apparaissent comme des faits, où la matière est rongée par l'esprit, puisque tout est fin et moyen à la fois, où, sans cesser d'être dedans, je me vois du dehors. Nous ne pouvons le penser que par des concepts évanescents qui se détruisent eux-mêmes. Mieux encore, nous ne pouvons pas le penser du tout. Voilà pourquoi M. Blanchot écrit : « (Le sens) ne peut être saisi qu'à travers une fiction et se dissipe dès qu'on cherche à le comprendre pour lui-même... L'histoire... semble mystérieuse parce qu'elle dit tout de ce qui justement ne supporte pas d'être dit. » Il y a comme une existence marginale du fantastique : regardez-le en face, essayez d'exprimer son sens par des mots, et il s'évanouit, car enfin il faut être dehors ou dedans. Mais si vous lisez l'histoire sans tenter de la traduire, il vous assaille par les côtés. Les quelques vérités que vous pêcherez dans *Aminadab* perdront leurs couleurs et leur vie dès qu'elles seront sorties de l'eau : eh bien oui, l'homme est seul, il décide seul de son destin, il invente la loi qu'il subit; chacun de nous, étranger à lui-même, est pour tous les autres une victime et un bourreau; en vain cherche-t-on à transcender la condition humaine, mieux vaudrait acquérir un sens nietzschéen de la terre; eh bien oui, la sagesse de M. Blanchot semble appartenir à ces « transdescendances » dont parlait Jean Wahl à propos de Heidegger. Mais enfin tout cela ne rend pas un son très neuf. Ces vérités, pourtant, lorsqu'elles glissaient entre deux eaux en remontant le courant du récit, brillaient d'un éclat étrange. C'est que nous les voyions à l'envers : c'étaient des vérités fantastiques.

Nos auteurs, qui ont fait un si long chemin ensemble, se séparent ici. De Kafka je n'ai rien à dire, sinon qu'il est un des écrivains les plus rares et les plus grands de ce temps. Et puis, il est venu le premier, la technique qu'il a choisie répond chez lui à un besoin. S'il nous montre la vie humaine perpétuellement troublée par une transcendance impossible, c'est qu'il croit à l'existence de cette transcendance. Simplement, elle est hors de notre atteinte. Son univers est à la fois fantastique et rigoureusement vrai. M. Blanchot a, certes, un talent considérable. Mais il vient en second, les artifices dont il use nous sont déjà trop familiers. Il écrivait, en commentant *Les Fleurs de Tarbes* de Jean Paulhan : « Ceux qui par des prodiges d'ascétisme ont eu l'illusion de s'écarter de toute littérature, pour avoir voulu se débarrasser des conventions et des formes, afin de toucher directement le monde secret et la profonde métaphysique qu'ils voulaient révéler, ...se sont finalement contentés de se servir de ce monde, de ce secret, de cette métaphysique comme des conventions et des formes qu'ils ont montrées avec complaisance et qui ont constitué à la fois l'armature visible et le fond de leurs œuvres... Pour cette sorte d'écrivains, la métaphysique, la religion et les sentiments tiennent la place de la technique et du langage. Ils sont système d'expression, genre littéraire, en un mot, littérature ¹. » J'ai bien peur que ce reproche, si c'est un reproche, ne puisse s'adresser à M. Blanchot lui-même. Le système de signes qu'il a choisi ne correspond pas tout à fait à la pensée qu'il exprime. Pour nous peindre la « nature de l'esprit, sa profonde division, ce combat du Même avec le Même, qui est le moyen de sa puissance, son tourment et son apothéose ² », il était inutile de recourir à des artifices qui introduisent au sein de la conscience un regard extérieur. Je dirais volontiers de M. Blanchot ce que

1. *Comment la littérature est-elle possible?* (chez José Corti), p. 23.

2. *Op. cit.*, p. 15.

Lagneau disait de Barrès : « Il a volé l'outil. » Et ce léger décalage entre le signe et le signifié fait passer les thèmes vécus de Kafka au rang de conventions littéraires. Par la faute de M. Blanchot, il y a maintenant un poncif du fantastique « à la Kafka », comme il y a un poncif des châteaux hantés et des monstres en mou de veau. Et je sais que l'art vit de conventions, mais au moins faut-il savoir les choisir. Sur une transdescendance teintée de maurrassisme, le fantastique fait l'effet d'être plaqué.

Ce malaise du lecteur s'accroît encore, du fait que M. Blanchot ne reste pas fidèle à son propos. Il souhaite, nous a-t-il dit, que le sens d'*Aminadab* « se dissipe dès qu'on cherche à le comprendre pour lui-même ». Soit, mais pourquoi, en ce cas, nous offre-t-il une traduction perpétuelle, un commentaire abondant de ses symboles? En de nombreux passages, les explications se font si insistantes que l'histoire prend nettement l'allure d'une allégorie. Choisissez au hasard une page du long récit qui développe le mythe des domestiques; par exemple celle-ci : « Je vous ai averti que le personnel était la plupart du temps invisible. Sottise qu'une telle parole, tentation orgueilleuse à laquelle j'ai cédé et dont je rougis. Invisible, le personnel? La plupart du temps, invisible? Mais jamais nous ne le voyons, jamais nous ne l'apercevons, même de loin : nous ne savons même pas ce que peut signifier le mot *voir* lorsqu'il s'agit de lui, ni s'il y a un mot pour exprimer son absence, ni si la pensée de cette absence n'est pas une suprême et désolante ressource pour nous faire imaginer sa venue. L'état de négligence dans lequel il nous tient est par certains côtés inimaginable. Nous pourrions donc nous plaindre de le savoir aussi indifférent à nos intérêts, puisque beaucoup ont vu leur santé ruinée ou ont payé de leur vie des erreurs de service. Pourtant nous serions prêts à tout pardonner s'il nous donnait de temps en temps une satisfaction ¹... »

1. *Aminadab*, p. 95.

Remplacez, dans ce passage, le mot de « personnel » par celui de « Dieu », le mot de « service » par celui de « providence », vous aurez un exposé parfaitement intelligible d'un certain aspect du sentiment religieux. Souvent aussi les objets de ce monde faussement fantastique nous livrent leur sens « à l'endroit » sans avoir besoin d'aucun commentaire; comme ce compagnon de chaîne qui est si manifestement le corps, le corps humilié, maltraité dans une société qui a prononcé le divorce entre le physique et le spirituel. Il nous semble alors traduire une traduction, faire une version d'après un thème.

Au reste, je ne prétends pas avoir saisi toutes les intentions de l'auteur et peut-être me suis-je trompé sur plusieurs d'entre elles : il a suffi pour me gêner que ces intentions, même obscures, fussent manifestes : je n'ai cessé de croire qu'avec plus d'application ou plus d'intelligence je les eusse toutes tirées au clair. Chez Kafka, en effet, les accidents s'enchaînent selon les nécessités de l'intrigue : dans *Le Procès*, par exemple, nous ne perdons pas de vue un seul instant que K. lutte pour son honorabilité, pour sa vie. Mais pour quoi donc Thomas lutte-t-il ? Il n'a pas de caractère tranché, il n'a pas de but, c'est à peine s'il intéresse. Et les événements s'additionnent capricieusement. Comme dans la vie, dira-t-on. Mais la vie n'est pas un roman, et ces successions sans règle ni raison qu'on puisse tirer de l'œuvre même nous renvoient, en dépit de nous-mêmes, aux desseins secrets de l'auteur. Pourquoi Thomas perd-il son compagnon de chaîne et tombe-t-il malade ? Rien, dans le monde à l'envers, ne prépare ni s'explique cette maladie. C'est donc qu'elle a sa raison d'être hors de ce monde, dans les desseins providentiels de l'auteur. Aussi M. Blanchot, la plupart du temps, perd-il sa peine; il n'arrive pas à engluier son lecteur dans le monde cauchemardesque qu'il dépeint. Le lecteur s'échappe; il est dehors, dehors avec l'auteur lui-même, il contemple ces rêves comme il ferait

d'une machine bien montée; il ne perd pied qu'à de rares instants.

Ces instants suffisent d'ailleurs pour révéler, en M. Blanchot, un écrivain de qualité. Il est ingénieux et subtil, parfois profond, il aime les mots; il ne lui manque que de trouver son style. Son incursion dans le fantastique n'est pas sans conséquence : elle fait le point. Kafka était inimitable; il demeurerait à l'horizon comme une perpétuelle tentation. Pour l'avoir imité à son insu, M. Blanchot nous en délivre, il met au jour ses procédés. Ceux-ci, catalogués, classés, figés, inutiles, cessent de faire peur ou de donner le vertige : à Kafka n'était qu'une étape; à travers lui, comme à travers Hoffmann, comme à travers Poe, Lewis Carroll et les surréalistes, le fantastique poursuit le progrès continu qui doit, à la limite, le rejoindre à ce qu'il a toujours été.

UN NOUVEAU MYSTIQUE

I

Il y a une crise de l'essai. L'élégance et la clarté semblent exiger que nous usions, en cette sorte d'ouvrages, d'une langue plus morte que le latin : celle de Voltaire. C'est ce que je notais¹ à propos du *Mythe de Sisyphe*. Mais si nous tentons vraiment d'exprimer nos pensées d'aujourd'hui par le moyen d'un langage d'hier, que de métaphores, que de circonlocutions, que d'images imprécises : on se croirait revenu au temps de Delille. Certains, comme Alain, comme Paulhan, tenteront d'économiser les mots et le temps, de resserrer, au moyen d'ellipses nombreuses le développement abondant et fleuri qui est le propre de cette langue. Mais alors, que d'obscurité ! Tout est recouvert d'un vernis agaçant, dont le miroitement cache les idées. Le roman contemporain, avec les auteurs américains, avec Kafka, chez nous avec Camus, a trouvé son style. Reste à trouver celui de l'essai. Et je dirai aussi : celui de la critique ; car je n'ignore pas, en écrivant ces lignes, que j'utilise un instrument périmé, que la tradition universitaire a conservé jusqu'à nous.

C'est pourquoi il faut signaler à une attention toute particulière un ouvrage comme celui de M. Bataille, que je nommerais volontiers (et l'auteur m'y

1. *Cahiers du Sud*, février 1943.

autorise puisqu'il est si souvent question de supplice dans son livre) un essai-martyre. M. Bataille abandonne à la fois le parler glacé des beaux esprits de 1780 et, c'est tout un, l'objectivité des classiques. Il se dénude, il se montre, il n'est pas de bonne compagnie. Vient-il à parler de la misère humaine? Voyez, dit-il, mes ulcères et mes plaies. Et le voilà qui écarte ses vêtements. Pourtant il ne vise pas au lyrisme. S'il se montre, c'est pour prouver. A peine nous a-t-il fait entrevoir sa nudité misérable que déjà il s'est couvert, et nous voilà partis à raisonner avec lui sur le système de Hegel ou le *cogito* de Descartes. Et puis le raisonnement tourne court et l'homme reparaît. « Je pourrais dire, écrit-il par exemple au milieu d'un développement sur Dieu, (que) cette haine est le temps, mais ça m'ennuie. Pourquoi dirais-je le temps? Je sens cette haine quand je pleure, je n'analyse rien. »

A vrai dire, cette forme qui paraît encore si neuve a déjà une tradition. La mort de Pascal sauva ses *Pensées* d'être composées en une forte et incolore Apologie; en nous les livrant dans leur désordre, en frappant leur auteur avant qu'il ait eu le temps de se bâillonner, elle en a fait le modèle du genre qui nous occupe ici. Et je retrouve plus d'un trait de Pascal chez M. Bataille, en particulier ce mépris fiévreux, et cette volonté de dire vite, dont je reparlerai. Mais c'est à Nietzsche qu'il se réfère lui-même explicitement. Et, par le fait, certaines pages de *L'Expérience intérieure*, avec leur désordre haletant, leur symbolisme passionné, leur ton de prédication prophétique, semblent sorties de *Ecce Homo* ou de *La Volonté de Puissance*. Enfin M. Bataille a passé tout près du surréalisme et personne autant que les surréalistes n'a cultivé le genre de l'essai-martyre. La volumineuse personnalité de Breton s'y trouvait à l'aise : il démontrait froidement, dans le style de Charles Maurras, la précellence de ses théories, et puis soudain il se racontait jusque dans les plus puérils détails de sa vie, montrant les photos des

restaurants où il avait déjeuné, de la boutique où il achetait son charbon. Il y avait, dans cet exhibitionnisme, un besoin de détruire toute littérature et, pour cela, de faire voir soudain, derrière les monstres « par l'art imités », le monstre vrai, sans doute aussi le goût de scandaliser, mais surtout celui de l'accès direct. Il fallait que le livre établît entre l'auteur et le lecteur une sorte de promiscuité charnelle. Enfin, pour ces auteurs impatients de s'engager et qui méprisaient le calme métier d'écrire, chaque ouvrage devait être un risque à courir. Ils révélaient d'eux, comme Leiris dans son admirable *Age d'Homme*, ce qui pouvait choquer, déplaire, faire rire, pour donner à leur entreprise toute la gravité périlleuse d'un acte véritable. Les *Pensées*, les *Confessions*, *Ecce Homo*, les *Pas Perdus*, *L'Amour Fou*, le *Traité du Style*, *L'Age d'Homme*; c'est dans cette série de « géométries passionnées » que *L'Expérience intérieure* prend sa place.

Dès l'avant-propos, en effet, l'auteur nous prévient qu'il veut faire une synthèse du « ravissement » et de la « démarche intellectuelle rigoureuse », qu'il tente d'établir une coïncidence entre la « connaissance émotionnelle commune et rigoureuse (le rire) » et la « connaissance rationnelle ». Il n'en faut pas plus pour nous faire comprendre que nous allons nous trouver en présence d'un appareil de démonstration chargé d'un puissant potentiel affectif. Mieux encore : pour M. Bataille, le sentiment est à l'origine et à la fin : « La conviction, écrit-il, ne vient pas du raisonnement, mais seulement des sentiments qu'il précise. » On connaît ces fameux raisonnements glacés et brûlants, inquiétants dans leur aigre abstraction, dont usent les passionnés, les paranoïaques : leur rigueur est déjà un défi, une menace, leur louche immobilité fait pressentir une lave tumultueuse. Tels sont les syllogismes de M. Bataille. Preuves d'orateur, de jaloux, d'avocat, de fou. Non de mathématicien. On devine que cette matière plastique, en fusion, avec ses solidifications brusques qui se liqué-

fient dès qu'on les touche, requiert une forme particulière et ne saurait s'accommoder d'une langue passe-partout. Tantôt le style va s'étrangler, se nouer, pour rendre les brèves suffocations de l'extase ou de l'angoisse (le « Joie, joie, pleurs de joie » de Pascal trouvera son équivalent dans des phrases comme celle-ci : « Il le faut! Est-ce gémir? Je ne sais plus. Où vais-je? » etc.¹...). Tantôt il sera haché par les brèves secousses du rire, tantôt il s'étalera dans les périodes balancées du raisonnement. La phrase de la jouissance intuitive, qui se ramasse dans l'instant, voisine, dans *L'Expérience intérieure*, avec le discours qui prend son temps.

C'est à regret, d'ailleurs, que M. Bataille use du discours. Il le hait et, à travers lui, le langage tout entier. Cette haine, que nous avons notée l'autre jour à propos de Camus, M. Bataille la partage avec bon nombre d'écrivains contemporains. Mais les motifs qu'il en donne lui sont propres : c'est la haine du mystique qu'il revendique, non celle du terroriste. D'abord nous dit-il, le langage est projet : le parleur s'attend au bout de la phrase; la parole est construction, entreprise; l'octogénaire qui parle est aussi fou que l'octogénaire qui plante. Parler, c'est se déchirer, remettre d'exister à plus tard, au bout du discours, s'écarteler entre un sujet, un verbe, un attribut. M. Bataille veut exister tout entier et tout de suite : dans l'instant. Les mots, d'ailleurs, sont « les instruments d'actes utiles » : par suite, nommer le réel, c'est le couvrir, le voiler de familiarité, le faire passer du coup au rang de ce que Hegel appelait « das Bekannte » : le *trop connu*, qui passe inaperçu. Pour déchirer les voiles et troquer la quiétude opaque du savoir contre l'ébahissement du non-savoir, il faut un « holocauste des mots », cet holocauste que la poésie accomplit déjà : « Que des mots comme *cheval* ou *beurre* entrent dans un poème, c'est déta-

1. Il semble même par endroits que M. Bataille s'amuse à pasticher le style de Pascal : « Que l'on regarde enfin l'histoire des hommes, à la longue, homme par homme, etc... » P. 64, § 3.

chés des soucis intéressés... Quand la fille de ferme dit *le beurre* ou le garçon d'écurie *le cheval*, ils connaissent le beurre, le cheval... Mais au contraire la poésie mène du connu à l'inconnu. Elle peut ce que ne peuvent le garçon ou la fille, introduire un cheval de beurre. Elle place de cette façon devant l'inconnaissable. »

Seulement la poésie ne se propose pas de communiquer une expérience précise. M. Bataille, lui, doit repérer, décrire, persuader. La poésie se borne à sacrifier les mots; M. Bataille veut nous donner les raisons de ce sacrifice. Et c'est avec des mots qu'il doit nous exhorter à sacrifier les mots. Notre auteur est très conscient de ce cercle. C'est en partie pour cela qu'il place son ouvrage « au-delà de la poésie ». De là résulte pour lui une contrainte analogue à celle que s'imposaient, par exemple, les tragiques. De même que Racine pouvait se demander : « Comment exprimer la jalousie, la peur, en vers de douze pieds terminés par des rimes? » et puisait la force d'expression dans cette contrainte même, de même M. Bataille se demande comment exprimer le silence avec des mots. Peut-être ce problème ne comporte-t-il aucune solution philosophique; peut-être, de ce point de vue, n'est-il qu'un simple jeu de mots. Mais, sous l'angle duquel nous le considérons ici, il apparaît comme une règle esthétique qui en vaut bien une autre, comme une difficulté supplémentaire que l'auteur s'impose de son plein gré, comme le joueur de billard qui trace des cadres sur le tapis vert. C'est cette difficulté consentie qui donnera au style de *L'Expérience intérieure* sa saveur singulière. D'abord nous trouverons chez M. Bataille un mimétisme de l'instant. Le silence et l'instant n'étant qu'une seule et même chose, c'est la configuration de l'instant qu'il doit donner à sa pensée. « L'expression de l'expérience intérieure, écrit-il, doit de quelque façon répondre à son mouvement¹. » Il renoncera donc à l'ouvrage composé

comme aux développements en ordre. Il s'exprimera par brefs aphorismes, par spasmes, que le lecteur puisse saisir d'une seule vue et qui figurent comme une explosion instantanée, limitée par deux blancs, deux abîmes de repos. Lui-même s'en explique en ces termes :

« Une continuelle mise en question de tout prive du pouvoir de procéder par opérations séparées, oblige à s'exprimer par éclairs rapides, à dégager autant qu'il se peut l'expression de sa pensée d'un projet, à tout inclure en quelques phrases : l'angoisse, la décision et jusqu'à la perversion poétique des mots, sans laquelle la domination semblerait subie ¹. »

Aussi l'ouvrage offre-t-il l'aspect d'un chapelet de propos. Il est curieux de noter à ce sujet que l'anti-intellectualiste Bataille se rencontre, dans le choix de son mode d'exposition, avec le rationaliste Alain. C'est que cette « continuelle mise en question de tout », peut aussi bien procéder d'une négation mystique que d'une philosophie cartésienne du libre jugement. Mais la ressemblance ne va pas plus loin : Alain a confiance dans les mots. Bataille va tenter, au contraire, de les réduire dans la trame même du texte à la portion congrue; il faut les délester, les vider et les pénétrer de silence pour les alléger à l'extrême. Il tentera donc d'user de « phrases glissantes », comme des planches savonneuses qui nous font choir soudain dans l'ineffable, de mots glissants, aussi, comme ce mot même de « silence », « abolition du bruit qu'est le mot; entre tous les mots... le plus pervers et le plus poétique... » Il insérera dans le discours, à côté des mots qui signifient — indispensables malgré tout à l'intellection —, des mots qui suggèrent, comme ceux de rire, de supplice, d'agonie, de déchirure, de poésie, etc., qu'il détourne de leur sens originel pour leur conférer petit à petit un pouvoir magique d'évocation. Ces différents procédés amènent à ceci que la pensée profonde — ou le

1. *Id.*, p. 54.

sentiment — de M. Bataille semble tenir tout entière dans chacune de ses « Pensées ». Elle ne se construit pas, ne s'enrichit pas progressivement, mais elle affleure, indivise et presque ineffable, à la surface de chaque aphorisme, en sorte que chacun d'eux nous présente la même signification complexe et redoutable sous un éclairage particulier. Par opposition aux démarches analytiques des philosophes, le livre de M. Bataille se présente, pourrait-on dire, comme le résultat d'une pensée totalitaire.

Mais cette pensée même, toute syncrétique qu'elle soit, pourrait encore viser et atteindre l'universel. M. Camus, par exemple, que l'absurdité de notre condition n'a pas moins frappé, a pourtant esquissé un portrait objectif de « l'homme absurde », indépendamment de toute circonstance historique, et les grands Absurdes exemplaires qu'il nous cite — tel Don Juan — ont une valeur dont l'universalité ne le cède en rien à celle de l'agent moral kantien. L'originalité de M. Bataille, c'est d'avoir, en dépit de ses raisonnements rageurs et pointus, délibérément choisi l'histoire contre la métaphysique. Ici encore il faut en revenir à Pascal, que je nommerais volontiers le premier penseur *historique*, parce qu'il a saisi le premier que, en l'homme, l'existence précède l'essence. Il y a trop de grandeur, d'après lui, dans la créature humaine pour qu'on puisse la comprendre à partir de sa misère; trop de misère pour qu'on puisse déduire sa nature à partir de sa grandeur. En un mot, quelque chose est arrivé à l'homme, quelque chose d'indémontrable et d'irréductible, donc quelque chose d'*historique* : la chute et la rédemption. Le christianisme comme religion historique s'oppose à toute métaphysique. M. Bataille, qui fut chrétien dévot, a gardé du christianisme le sens profond de l'historicité. Il nous parle de la condition d'homme, non de la nature humaine : l'homme n'est pas une nature, c'est un drame; ses caractères sont des *actes* : projet, supplice, agonie, rire, autant de mots qui désignent des processus

temporels de réalisation, non des qualités données passivement et passivement reçues. C'est que l'ouvrage de M. Bataille est le résultat d'une *redescente*, comme la plupart des écrits mystiques. M. Bataille revient d'une région inconnue, il redescend parmi nous, il veut nous entraîner avec lui, il nous décrit notre misère qui fut sa misère, il nous raconte son voyage, ses longues erreurs, son arrivée. Si, comme le philosophe platonicien qu'on sortait de la caverne, il se fût trouvé brusquement en présence d'une vérité éternelle, l'aspect historique de sa relation se fût sans doute effacé, cédant la place à la rigueur universelle des Idées. Mais il a rencontré le non-savoir — et le non-savoir est essentiellement historique, puisqu'on ne peut le désigner que comme une certaine expérience qu'un certain homme a faite à une certaine date. A ce titre nous devons prendre *L'Expérience intérieure* à la fois comme un Évangile (encore qu'il ne nous communique pas de « bonne nouvelle »), et comme une Invitation au Voyage. Récit édifiant, voilà comment il eût pu nommer son livre. Du coup, l'ouvrage prend une saveur tout originale, par ce mélange des preuves et du drame. Alain avait écrit d'abord des *Propos objectifs*, puis, pour clore son œuvre, une *Histoire de mes Pensées*. Mais ici, les deux sont en un, s'enchevêtrent. A peine les preuves sont-elles données, qu'elles apparaissent soudain comme historiques : un homme les a pensées, à un certain moment de sa vie, s'en est fait le martyr. Nous lisons à la fois *Les Faux-Monnayeurs*, le *Journal d'Édouard* et le *Journal des Faux-Monnayeurs*. Pour finir, la subjectivité se referme sur les raisons comme sur le ravissement. C'est un homme qui est devant nous, un homme seul et nu, qui désarme toutes ses déductions, en les datant, un homme antipathique et « prenant » — comme Pascal.

Ai-je fait sentir l'originalité de ce langage? Un dernier trait m'y aidera : le ton est constamment méprisant. Il rappelle l'agressivité dédaigneuse des surréalistes; M. Bataille veut rebrousser le poil de

son lecteur. Pourtant il écrit pour « communiquer ». Mais il semble qu'il nous parle à regret. D'ailleurs s'adresse-t-il à nous? Même pas : et il prend soin de nous en avertir. Il a « horreur de sa propre voix ». S'il juge la communication nécessaire — car l'extase sans communication n'est plus rien que du vide, — il « s'irrite, (en) pensant au temps d'activité qu'il passa — durant les dernières années de la paix — à s'efforcer d'atteindre ses semblables ». Il faut d'ailleurs prendre à la rigueur ce terme de « semblables ». C'est pour l'apprenti mystique que M. Bataille écrit, pour celui qui, dans la solitude, s'achemine au supplice par le rire et le dégoût. Mais l'espoir d'être lu par ce Nathanaël d'un type si particulier n'a rien de réconfortant pour notre auteur. « Même à prêcher des convaincus, il est dans la prédication un élément de détresse. » Fussions-nous, même, ce disciple éventuel, nous avons le droit d'écouter M. Bataille, mais — il nous en prévient avec hauteur — non de le juger « Il n'est pas de lecteurs... qui aient en eux de quoi causer (mon) désarroi. Le plus perspicace m'accusant, je rirais : c'est de moi que j'ai peur. » Voilà qui met le critique à l'aise. M. Bataille se livre, se dénuide sous nos yeux, mais, en même temps, d'un mot sec, il récuse notre jugement : il ne relève que de lui-même et la communication qu'il veut établir est sans réciprocité. Il est en haut, nous sommes en bas. Il nous délivre un message : le reçoive qui peut. Mais ce qui ajoute à notre gêne, c'est que le sommet d'où il nous parle est en même temps la profondeur « abyssale » de l'abjection.

La prédication orgueilleuse et dramatique d'un homme plus qu'à demi engagé dans le silence, qui parle à regret une langue fiévreuse, amère, souvent incorrecte, pour aller au plus vite, et qui nous exhorte sans nous regarder à le rejoindre fièrement dans sa honte et dans sa nuit : telle apparaît d'abord *L'Expérience intérieure*. A part un peu d'emphase creuse et quelque maladresse dans le maniement des abstractions, tout est à louer dans ce mode d'expression : il

offre à l'essayiste un exemple et une tradition; il nous rapproche des sources, de Pascal, de Montaigne, et, en même temps, il propose une langue, une syntaxe plus adaptées aux problèmes de notre époque. Mais la forme n'est pas tout voyons le contenu.

II

Il y a des hommes qu'on pourrait appeler des survivants. Ils ont perdu, de bonne heure, un être cher, un père, un ami, une maîtresse, et leur vie n'est plus que le morne lendemain de cette mort. M. Bataille survit à la mort de Dieu. Et à cette mort, qu'il a vécue, soufferte, survécue, il apparaît, dès qu'on réfléchit, que notre époque survit tout entière. Dieu est mort : n'entendons pas par là qu'il n'existe pas, ni même qu'il n'existe plus. Il est mort : il nous parlait et il se tait, nous ne touchons plus que son cadavre. Peut-être a-t-il glissé hors du monde, ailleurs, comme l'âme d'un mort, peut-être n'était-ce qu'un rêve. Hegel a tenté de le remplacer par son système, et le système a sombré; Comte, par la religion de l'humanité, et le positivisme a sombré. Vers 1880, en France et ailleurs, d'honorables Messieurs, dont certains eurent assez d'esprit de suite pour exiger qu'on les crémât après décès, pensèrent constituer une morale laïque. Nous avons vécu quelque temps de cette morale — et puis M. Bataille est là, avec tant d'autres, pour témoigner de sa faillite. Dieu est mort, mais l'homme n'est pas, pour autant, devenu athée. Ce silence du transcendant, joint à la permanence du besoin religieux chez l'homme moderne, voilà la grande affaire, aujourd'hui comme hier. C'est le problème qui tourmente Nietzsche, Heidegger, Jaspers. C'est le drame intime de notre auteur. Au sortir d'une « longue piété chrétienne », sa vie s'est « dissoute dans le rire ». Le rire était

révélation : « Il y a quinze ans de cela... je revenais je ne sais d'où, tard dans la nuit... A la traversée de la rue du Four, je devins dans ce « néant » inconnu tout à coup... je niais les murs gris qui m'enfermaient, je me ruai dans une sorte de ravissement. Je riais divinement : le parapluie descendu sur ma tête me couvrait (je me couvris tout exprès de ce suaire noir). Je riais comme jamais peut-être on n'avait ri, le fond de chaque chose s'ouvrait, mis à nu, comme si j'étais mort. » Il tenta quelque temps d'éluder les conséquences de ces révélations. L'érotisme, le « sacré » trop humain de la sociologie lui offrirent des refuges précaires. Et puis tout s'effondra et le voilà devant nous, funèbre et comique comme un veuf inconsolable qui se livre, tout habillé de noir, au péché solitaire en souvenir de la morte. Car M. Bataille refuse de concilier ces deux exigences inébranlables et opposées : Dieu se tait, je n'en saurais démordre, — tout en moi exige Dieu, je ne saurais l'oublier. Et l'on croirait, à lire plus d'un passage de *L'Expérience intérieure*, retrouver Stavroguine ou Ivan Karamazov — un Ivan qui aurait connu André Breton. De là surgit, pour notre auteur, une expérience particulière de l'absurde. A vrai dire, cette expérience se retrouve, de façon ou d'autre, chez la plupart des auteurs contemporains : c'est la déchirure de Jaspers, la mort de Malraux, le délaissement de Heidegger, l'être-en-sursis de Kafka, le labeur maniaque et vain de Sisyphe, chez Camus, l'Aminadab de Blanchot.

Mais il faut dire que la pensée moderne a rencontré deux espèces d'absurde. Pour les uns, l'absurdité fondamentale, c'est la « facticité », c'est-à-dire la contingence irréductible de notre « être-là », de notre existence sans but et sans raison. Pour d'autres, disciples infidèles de Hegel, elle réside en ceci que l'homme est une contradiction insoluble. C'est cette absurdité-là que M. Bataille ressent le plus vivement. Il considère, comme Hegel, qu'il a lu, que la réalité est conflit. Mais pour lui comme pour Kierkegaard, pour Nietzsche, pour Jaspers, il y a des conflits sans

solution; de la trinité hégélienne, il supprime le moment de la synthèse et, à la vision dialectique du monde, il substitue une vision tragique, ou, pour parler son langage, dramatique. On songera sans doute à M. Camus, dont nous avons commenté le beau roman, l'autre mois. Mais pour celui-ci, qui n'a fait qu'effleurer les phénoménologues et dont la pensée se meut dans la tradition des moralistes français, la contradiction originelle est un état de fait. Il y a des forces en présence — qui sont ce qu'elles sont — et l'absurdité naît de leur rapport. La contradiction vient donc après coup. Pour M. Bataille, qui a fréquenté de plus près l'existentialisme, et qui lui a même emprunté sa terminologie, l'absurde n'est pas donné, il *se fait*; l'homme se crée lui-même comme conflit : nous ne sommes pas faits d'une certaine étoffe substantielle dont la trame se déchirerait, par usure ou sous l'effet de frottements ou de quelque agent extérieur. La « déchirure¹ » ne déchire rien qu'elle-même, elle est sa propre matière et l'homme en est l'unité : étrange unité qui n'inspire rien du tout, qui se perd au contraire pour maintenir l'opposition. Kierkegaard la nommait ambiguïté; en elle les contradictions coexistent sans se fondre, chacun renvoie à l'autre indéfiniment. C'est cette unité perpétuellement évanescence dont M. Bataille fait en lui-même l'expérience immédiate; c'est elle qui lui fournit sa vision originelle de l'absurde et l'image dont il use constamment pour exprimer cette vision : celle d'une plaie qui se creuse elle-même et dont les lèvres tuméfiées béent largement vers le ciel. Alors, dira-t-on, faut-il ranger M. Bataille parmi les penseurs existentialistes? N'allons pas si vite. M. Bataille n'aime pas la philosophie. Son but est de nous relater une certaine expérience — il faudrait plutôt dire : *expérience vécue*, au sens où les Allemands emploient

1. L'expression se trouve chez Jaspers et chez M. Bataille. Y a-t-il eu influence? M. Bataille ne cite pas Jaspers, mais il semble l'avoir lu.

le mot « Erlebnis ¹ ». Il s'agit de vie ou de mort, de souffrances et de ravissement, non pas de contemplation tranquille. (L'erreur de M. Bataille est de croire que la philosophie moderne est demeurée contemplative. Il n'a visiblement pas compris Heidegger, dont il parle souvent et mal à propos.) Par suite, s'il utilise les techniques philosophiques, c'est pour exprimer plus commodément une aventure qui se situe au-delà de la philosophie, aux confins du savoir et du non-savoir. Mais la philosophie se venge : ce matériel technique, employé sans discernement, roulé par une passion polémique ou dramatique, asservi à rendre les halètements et les spasmes de notre auteur, se retourne contre lui. Les mots qui prirent dans les ouvrages de Hegel, de Heidegger, des significations précises, insérés dans le texte de M. Bataille, donnent à celui-ci les apparences d'une pensée rigoureuse. Mais dès qu'on cherche à la saisir, la pensée fond comme de la neige. L'émotion seule demeure, c'est-à-dire un puissant trouble intérieur en face d'objets vagues. « De la poésie, écrit M. Bataille, je dirai... qu'elle est... le sacrifice où les mots sont victimes. » En ce sens son ouvrage est un petit holocauste des mots philosophiques. Se sert-il de l'un d'eux? son sens se caille aussitôt ou tourne comme du lait à la chaleur. En outre, pressé de *témoigner*, M. Bataille nous livre sans ordre des pensées de dates très différentes. Mais il ne nous dit pas s'il faut les considérer comme les voies qui l'ont conduit à son sentiment actuel ou comme des façons de voir qu'il maintient encore aujourd'hui. De temps à autre, il paraît saisi du fiévreux désir de les unifier, et d'autres fois il se détend, il les abandonne et elles retournent à leur isolement. Si nous tentons d'organiser cette nébuleuse, rappelons-nous d'abord que chaque mot est un piège et qu'on cherche à nous duper en nous

1. C'est en effet seulement en langue allemande que le titre du livre prendra toute sa signification : *Das innere Erlebnis*. Le mot français *expérience* trahit les intentions de notre auteur.

présentant comme des pensées les violents remous d'une âme endeuillée. En outre, M. Bataille, qui n'est ni savant ni philosophe, a malheureusement des teintures de science et de philosophie. Nous allons nous heurter tout de suite à deux attitudes d'esprit distinctes qui coexistent chez lui sans qu'il s'en doute et qui se nuisent l'une à l'autre : l'attitude existentialiste et ce que je nommerai, faute de mieux, l'attitude scientiste. C'est le scientisme, on le sait, qui a brouillé le message de Nietzsche en le détournant vers des vues enfantines sur l'évolution et en masquant sa compréhension de la condition humaine. C'est aussi le scientisme qui va fausser toute la pensée de M. Bataille.

Le point de départ, c'est que l'homme naît de la terre : il est « engendré par la boue ». Entendons par là qu'il est le produit d'une des innombrables combinaisons possibles des éléments naturels. Combinaison fort improbable, on le devine, de même qu'il est fort improbable que, en roulant sur le sol, des cubes marqués de lettres se disposent de façon à former le mot « anticonstitutionnel ». « Une chance unique décida de la possibilité de ce moi que je suis : en dernier lieu ressort l'improbabilité folle du seul être sans lequel, *pour moi*, rien ne serait¹. » Voilà, dirons-nous, un point de vue scientiste et objectif. Pour l'adopter, en effet, il faut affirmer l'antériorité de l'objet (la Nature) sur le sujet; il faut originellement se placer en dehors de l'expérience intérieure — la seule qui soit à notre disposition — ; il faut accepter comme un postulat la valeur de la science. La science d'ailleurs ne nous dit pas que nous soyons issus de la boue : elle nous parle de la boue, tout simplement. M. Bataille est scientiste en ceci qu'il fait dire à la science beaucoup plus qu'elle ne dit en réalité. Nous sommes donc, semble-t-il, aux antipodes d'une « Erlebnis » du sujet, d'une rencontre concrète de l'existence par elle-même : jamais Descartes, au mo-

1. *L'Expérience intérieure*, p. 109.

ment du *cogito*, ne s'est saisi comme un produit de la Nature; il a constaté sa contingence et sa facticité, l'irrationalité de son « être-là », mais non son « improbabilité ». Mais voici que tout change brusquement : cette improbabilité — qui ne peut se conclure que de la supputation des *chances* pour que le jeu des forces naturelles ait précisément produit *ceci*, ce *Moi* —, voici qu'on nous la présente comme le contenu original du *cogito*. « Ce sentiment de mon improbabilité fondamentale me situe dans le monde ¹... », écrit M. Bataille. Et, un peu plus loin, M. Bataille repousse les constructions rassurantes de la raison au nom de « l'expérience du Moi, de son improbabilité, de sa folle exigence ² ». Comment ne voit-il pas que l'improbabilité n'est pas une donnée immédiate mais précisément une construction de la raison? C'est l'*Autre* qui est improbable, parce que je le saisis du dehors. Mais, par un premier glissement, notre auteur identifie la facticité, objet concret d'une expérience authentique, et l'improbabilité, pur concept scientifique. Poursuivons : ce sentiment, d'après lui, nous ferait toucher du doigt notre être profond. Quelle erreur! l'improbabilité ne saurait être qu'une hypothèse dépendant étroitement de présuppositions antérieures. Je suis improbable si un certain univers est supposé vrai. Si Dieu m'a créé, si j'ai été l'objet d'un décret particulier de la Providence ou si je suis un mode de la Substance spinoziste, mon improbabilité disparaît. Le point de départ de notre auteur est *déduit*, il n'est aucunement rencontré par le sentiment. Mais nous allons assister à un autre tour de passe-passe : M. Bataille va identifier, à présent, improbabilité et irremplaçabilité : « *Moi*, écrit-il, c'est-à-dire l'improbabilité infinie, douloureuse, d'un être irremplaçable que je suis. » Et l'assimilation est plus nette encore quelques lignes plus loin : « La connaissance empirique de ma similitude avec d'autres est indifférente,

1. P. 109.

2. P. 110.

car l'essence du moi tient à ceci que rien jamais ne pourra le remplacer : le sentiment de mon improbabilité fondamentale me situe dans le monde où je demeure comme lui étant étranger, étranger absolument. » Ainsi Gide n'avait pas besoin de donner à Nathanaël le conseil de *devenir* le plus irremplaçable des êtres : l'irremplaçabilité, qui fait de chaque personne un Unique, est donnée d'abord. C'est une qualité qui nous revêt du dehors, puisque ce qu'il y a d'*unique* en moi, c'est finalement « la chance *unique* qui décida de la possibilité de ce moi ¹ ». Ainsi, pour finir, ce moi n'est pas moi : il m'échappe, il ne m'appartient pas plus que le mouvement de la bille ne lui appartient, il m'a été communiqué du dehors. Cette idiosyncrasie extérieure, M. Bataille la nomme « ipséité », et le nom même qu'il lui donne révèle la confusion perpétuelle qu'il établit entre scientisme et existentialisme : le mot d'*ipséité* est un néologisme qu'il a emprunté à Corbin, le traducteur de Heidegger. M. Corbin l'utilise pour rendre le terme allemand de « Selbstheit », qui signifie retour existentiel vers soi à partir du projet. C'est ce retour vers soi qui fait naître le *soi*. Ainsi l'ipséité est un rapport réflexif que l'on crée en le vivant. M. Bataille, en possession de ce mot, l'applique au couteau, à la machine, tente même de l'appliquer à l'atome (puis y renonce). C'est qu'il l'entend simplement au sens d'*individualité naturelle*. La suite va de soi : s'apercevant de son « ipséité », résultat de la chance « la plus follement improbable », le Moi s'érige comme un défi au-dessus du vide de la Nature. Ici nous revenons à l'attitude intérieure de l'existentialisme : « Les corps humains se dressent sur le sol comme un défi à la Terre... » L'improbabilité s'est intériorisée, elle est devenue expérience fondamentale, vécue, acceptée, revendiquée; nous retrouvons ici le « défi » qui, pour Jaspers, est au commencement de toute histoire. Le

1. « Liée à la naissance puis à la conjonction d'un homme et d'une femme et jusqu'à l'instant de cette conjonction. » *Op. cit.*, p. 109.

Moi exige son ipséité; il veut « se porter au pinacle ». M. Bataille complète d'ailleurs Jaspers par Heidegger : l'expérience authentique de mon ipséité improbable ne m'est point donnée ordinairement, nous dit-il : « Tant que je vis, je me contente d'un va-et-vient, d'un compromis. Quoi que j'en dise, je me sais l'individu d'une espèce et, grossièrement, je demeure d'accord avec une réalité commune; je prends part à ce qui, de toute nécessité, existe, à ce que rien ne peut retirer. Le Moi-qui-meurt abandonne cet accord : lui, véritablement, aperçoit ce qui l'entoure comme un vide et lui-même comme un défi à ce vide ¹. » Voilà le sens de la réalité humaine éclairée par son « être-pour-mourir ». De même que Heidegger nous parle d'une liberté qui se jette contre la mort (*Freiheit zum Tod*), de même M. Bataille écrit : « Le moi grandit jusqu'à l'impératif pur : cet impératif... se formule : « meurs comme un chien ². » L'irremplaçabilité de la « réalité humaine » éprouvée à la lumière fulgurante de l'être-pour-mourir : n'est-ce pas justement l'expérience heideggérienne? Oui, mais M. Bataille n'en demeure pas là : c'est que cette expérience, qui devait être pure aperception *soufferte* du moi par lui-même, porte en elle un germe de destruction; chez Heidegger nous ne découvrons que le *dedans* et nous ne sommes rien que dans la mesure où nous nous découvrons; l'être coïncide avec le mouvement de la découverte. M. Bataille, lui, a empoisonné son expérience, puisqu'il la fait porter en fait sur l'improbabilité, concept hypothétique emprunté à l'extérieur. Ainsi le dehors s'est glissé au-dedans de moi-même; la mort n'illumine qu'un fragment de Nature; au moment où l'urgence de la mort me révèle à moi-même, M. Bataille s'est arrangé, sans le dire, pour que je me voie avec les yeux d'un autre. La conséquence de ce tour de passe-passe, c'est que « la mort est en un sens une imposture ». Puisque le Moi

1. P. 113.

2. *Id.*, *ibid.*

est un objet extérieur, il a l'« extériorité » des choses naturelles¹. Cela signifie d'abord qu'il est *composé* et qu'il a la raison de sa composition hors de lui : « L'être est toujours un ensemble de particules dont les autonomies relatives sont maintenues » et « cet être *ipse*, lui-même composé de parties et, comme tel, résultat, chance imprévisible, entre dans l'univers comme volonté d'autonomie. » Ces remarques sont faites d'erechef du point de vue scientifique : c'est la science qui, par volonté d'analyse, dissout les individualités et les relègue parmi les apparences. Et c'est encore le scientifique qui, considérant *du dehors* la vie humaine, peut écrire : « Ce que tu es tient à l'activité qui lie les éléments sans nombre qui te composent... Ce sont des contagions d'énergie, de mouvement, de chaleur, ou des transferts d'éléments qui constituent intérieurement la vie de ton être organique. La vie n'est jamais située en un point particulier : elle passe rapidement d'un point à l'autre... comme une sorte de ruissellement électrique. Ainsi, où tu voudrais saisir ta substance intemporelle, tu ne rencontres qu'un glissement, que les feux mal coordonnés de tes éléments périssables². »

En outre, l'*ipséité* est soumise à l'action dissolvante du temps. M. Bataille reprend à son compte les remarques de Proust sur le temps séparateur. Il ne voit pas la contrepartie, c'est-à-dire que la durée remplit aussi et surtout un office de liaison. Le temps, dit-il, « ne signifie que la fuite des objets qui semblaient vrais », et, ajoute-t-il, « de même que le temps, le moi-qui-meurt est changement pur et ni l'un ni l'autre n'ont d'existence réelle ».

Qu'est-ce donc que ce temps qui ronge et qui sépare, sinon le temps scientifique, le temps dont chaque instant correspond à une position d'un mobile sur une trajectoire? M. Bataille est-il sûr qu'une véritable expérience *intérieure* du temps lui eût livré les

1. Au sens où Hegel nous dit : « La Nature est extériorité. »

2. P. 147.

mêmes résultats? Toujours est-il que, pour lui, ce moi « en sursis », jamais achevé, composé de parties extérieures les unes aux autres, bien que se découvrant au sujet qui meurt, n'est qu'un faux-semblant. On voit naître le tragique : nous sommes une apparence qui se veut réalité mais dont les efforts mêmes pour sortir de son existence fantôme sont des apparences. Mais on voit aussi l'*explication* de ce tragique : c'est que M. Bataille prend sur lui-même deux points de vue contradictoires simultanément. D'une part il se cherche et s'atteint par une démarche analogue à celle du *cogito*, qui lui découvre son individualité irremplaçable; d'autre part il sort soudain de soi pour considérer cette individualité avec les yeux et les instruments du savant, comme si elle était une chose dans le monde. Et ce dernier point de vue suppose qu'il ait accepté pour son compte un certain nombre de postulats sur la valeur de la science, de l'analyse, sur la nature de l'objectivité, postulats dont il devait faire table rase, s'il voulait s'atteindre immédiatement. Il en résulte que l'objet de son enquête paraît un être étrange et contradictoire, fort semblable aux « ambigus » de Kierkegaard : c'est une réalité qui est cependant illusoire, une unité qui s'effondre en multiplicité, une cohésion que le temps lacère. Mais il n'y a pas lieu d'admirer ces contradictions : si M. Bataille les a trouvées en lui-même, c'est qu'il les y a mises, en introduisant de force le transcendant dans l'immanent. S'il s'en était tenu au point de vue de la découverte intérieure, il aurait compris : 1° que les données de la science ne participent pas à la certitude du *cogito* et qu'elles doivent être tenues pour simplement probables; si l'on s'enferme dans l'expérience intérieure, on n'en peut plus sortir pour se regarder ensuite du dehors; 2° que, dans le domaine de l'expérience intérieure, il n'y a plus d'apparence; ou plutôt que l'apparence y est réellement absolue. Si je rêve d'un parfum, c'est un faux parfum. Mais si je rêve que j'ai plaisir à le respirer, c'est un *vrai* plaisir; on ne peut pas rêver son plaisir, on ne peut

pas rêver la simplicité ou l'unité de son *Moi*. Si on les découvre, c'est qu'elles sont, car on les fait exister en les découvrant; 3^o que la fameuse déchirure temporelle du *Moi* n'a rien d'inquiétant. Car le temps est aussi liaison et le *Moi* dans son être même est temporel. Cela signifie que, loin d'être dirimé par le Temps, il a besoin du Temps pour se réaliser. En vain m'objectera-t-il que le *Moi* s'en va par lambeaux, par instants : car le Temps de l'expérience intérieure n'est pas fait d'instant.

Mais voici le second moment de l'analyse, celui qui va nous révéler la contradiction permanente que nous sommes. L'*ipse*, unité instable de particules, est lui-même particule dans des ensembles plus vastes. C'est ce que M. Bataille appelle la *communication*. Il note très justement que les relations qui s'établissent entre les êtres humains ne sauraient se limiter aux simples rapports de juxtaposition. Les hommes ne sont point d'abord pour communiquer ensuite, mais la communication les constitue originellement dans leur être. Ici encore nous pouvons croire d'abord que nous sommes en présence des dernières conquêtes philosophiques de la Phénoménologie. Cette « communication », ne fait-elle pas songer au « Mitsein » heideggérien? Mais, ici, comme plus haut, cette résonance existentielle apparaît comme illusoire dès qu'on y regarde mieux. « Un homme, écrit M. Bataille, est une particule insérée dans des ensembles instables et enchevêtrés », et, plus loin : « La connaissance qu'a le voisin de sa voisine n'est pas moins éloignée d'une rencontre d'inconnus que ne l'est la vie de la mort. La connaissance apparaît de cette façon comme un lien biologique instable, non moins réel, toutefois, que celui des cellules d'un tissu. L'échange entre deux personnes possède en effet le pouvoir de survivre à la séparation momentanée. » Il ajoute que « seule l'instabilité des liaisons permet l'illusion de l'être isolé ». Ainsi l'*ipse* est doublement illusoire : illusoire parce qu'il est composé, illusoire parce qu'il est composante. M. Bataille met au jour les deux

aspects complémentaires et opposés de tout ensemble organisé : « composition transcendant les composantes, autonomie relative des composantes ». Voilà une bonne description : elle rejoint les aperçus de Meyerson sur ce qu'il appelait la « structure fibreuse de l'univers ». Mais c'est justement l'*Univers* que Meyerson décrivait ainsi, c'est-à-dire la Nature hors du sujet. Appliquer ces principes à la communauté des sujets, c'est les faire rentrer dans la Nature. Comment M. Bataille peut-il saisir, en effet, cette composition qui « transcende les composantes » ? Ce ne peut être par l'observation de sa propre existence, puisqu'il n'est qu'un élément dans l'ensemble. L'unité glissante des éléments ne peut apparaître qu'à un témoin qui s'est placé délibérément hors de cette totalité. Or Dieu seul est dehors. Encore faut-il que ce Dieu ne soit point celui de Spinoza. En outre, la découverte d'une réalité qui n'est pas *notre* réalité ne peut se faire que par le moyen d'une hypothèse et elle demeure toujours probable. Comment ordonner la certitude intérieure de notre existence avec cette probabilité qu'elle appartienne à ces ensembles labiles ? Et, en bonne logique, la subordination des termes ne doit-elle pas ici être renversée : n'est-ce pas notre autonomie qui devient certitude et notre dépendance qui passe au rang d'illusion ? Car si je suis conscience de ma dépendance, la dépendance est objet, la conscience est indépendante. D'ailleurs la loi que M. Bataille établit ne se limite pas au domaine des relations interhumaines. Dans les textes que nous avons cités il l'étend expressément à tout l'univers organisé. Si donc elle s'applique aux cellules vivantes aussi bien qu'aux sujets, ce ne peut être que dans la mesure où les sujets sont considérés comme des cellules, c'est-à-dire comme des choses. Et la loi n'est plus la simple description d'une expérience intérieure, c'est un principe abstrait, analogue à ceux qui régissent la mécanique, et qui gouverne à la fois plusieurs régions de l'univers. La pierre qui tombe, si elle pouvait sentir, ne découvrirait pas, dans sa propre chute la loi de

la chute des corps. Elle éprouverait sa chute comme un événement unique. La loi de la chute des corps serait pour elle la loi de la chute *des autres*.

Pareillement, M. Bataille, lorsqu'il légifère sur la « communication », atteint nécessairement la communication des Autres entre eux. Nous reconnaissons cette attitude : le sujet établit une loi par induction sur l'observation empirique des autres hommes et puis il use d'un raisonnement analogique pour se placer lui-même sous la loi qu'il vient d'établir. C'est l'attitude du sociologue. Ce n'est pas en vain que M. Bataille a fait partie de cet étrange et fameux Collège de Sociologie qui aurait tant surpris l'honnête Durkheim dont il se réclamait nommément, et dont chaque membre, par le moyen d'une science naissante, poursuivait des desseins extra-scientifiques. M. Bataille y a appris à traiter de l'homme comme d'une chose. Plus qu'au « Mitsein » heideggérien, ces totalités inachevées et volatiles, qui se composent soudain et s'enchevêtrent pour se décomposer aussitôt et se recomposer ailleurs, s'apparentent aux « vies unanimes » de Romains et surtout aux « consciences collectives » des sociologues français.

Est-ce un hasard si ces sociologues, les Durkheim, Lévy-Brühl, Bouglé, sont ceux qui, vers la fin du siècle dernier, ont vainement tenté de jeter les bases d'une morale laïque? Est-ce un hasard si M. Bataille, le plus amer témoin de leur faillite, reprend leur vision du social, la dépasse et leur dérobe, pour l'adapter à ses fins personnelles, la notion de « sacré »? Mais précisément le sociologue ne saurait s'intégrer à la sociologie : il reste celui qui la fait. Il n'y peut entrer, pas plus qu'Hegel dans l'hégélianisme, que Spinoza dans le spinozisme. Vainement M. Bataille tente-t-il de s'intégrer à la machinerie qu'il a montée : il reste dehors, avec Durkheim, avec Hegel, avec Dieu le Père. Nous verrons tout à l'heure qu'il a sournoisement cherché cette position privilégiée.

Quoi qu'il en soit, nous avons en main les termes de la contradiction : le moi est autonome et dépen-

dant. Lorsqu'il considère son autonomie, il veut être *ipse* : « Je veux porter ma personne, écrit notre auteur, au pinacle. » Lorsqu'il vit sa dépendance, il veut être *tout*, c'est-à-dire se dilater jusqu'à embrasser en lui la totalité des composantes : « L'opposition incertaine de l'autonomie à la transcendance met l'être en position glissante : en même temps qu'il s'enferme dans l'autonomie, de ce fait même, chaque être *ipse* veut devenir le tout de la transcendance; en premier lieu, le tout de la composition dont il est partie, puis un jour, sans limite, l'univers ¹. » La contradiction éclate : elle est à la fois dans la condition du sujet ainsi écartelé entre deux exigences opposées et dans la fin même qu'il veut atteindre : « Le Dieu universel... est seul au sommet, se laisse confondre même avec la totalité des choses et ne peut qu'arbitrairement maintenir en lui l'« ipséité ». Dans leur histoire, les hommes s'engagent ainsi dans l'étrange lutte de l'*ipse* qui doit devenir le tout et ne peut le devenir qu'en mourant ². »

Jé ne retracerai pas, avec M. Bataille, les péripéties de cette lutte vaine, de cette bataille perdue d'avance. Tantôt l'homme veut être tout (désir de puissance, de savoir absolu), tantôt « l'être particulier, perdu dans la multitude, délègue à ceux qui en occupent le centre le souci d'assumer la totalité de l'« être ». Il se contente de prendre part « à l'existence totale qui garde, même dans les cas simples, un caractère diffus ³ ».

De toute façon notre existence est « tentative exaspérée d'achever l'être ». L'horreur de notre condition est telle que, la plupart du temps, nous renonçons, nous tentons de nous fuir dans le *projet*, c'est-à-dire dans ces mille petites activités qui n'ont qu'un sens restreint et qui masquent la contradiction par les fins qu'elles projettent devant soi. En vain : « L'homme

1. P. 134.

2. P. 138.

3. P. 137.

ne peut, par aucun recours, échapper à l'insuffisance ni renoncer à l'ambition. Sa volonté de fuir est la peur qu'il a d'être homme : elle n'a pour effet que l'hypocrisie — le fait que l'homme est ce qu'il est sans oser l'être. Il n'est aucun accord imaginable et l'homme, inévitablement, doit vouloir être tout, rester *ipse*. »

Le « projet » : encore un mot d'existentialiste. C'est la traduction reçue d'un terme de Heidegger. Et par le fait, M. Bataille, qui a, sans aucun doute, emprunté le mot à Corbin, semble par moments concevoir le projet comme structure fondamentale de la réalité humaine — par exemple, lorsqu'il écrit que « le monde... du projet, c'est le monde où nous sommes. La guerre le dérange, il est vrai : le monde du projet demeure dans le doute et l'angoisse ¹ » et « on sort du monde du projet par le projet ». Mais encore qu'un flottement semble subsister dans la pensée de notre auteur, un rapide examen suffit à nous détromper : le projet n'est qu'un certain mode de fuite. S'il est essentiel, c'est seulement à l'Occidental moderne. Il n'en faut pas tant chercher l'équivalent dans la philosophie heideggérienne que dans l'homme éthique de Kierkegaard. Et l'opposition du projet au supplice ressemble étrangement à celle que Kierkegaard établit entre la vie morale et la vie religieuse. Le projet, en effet, ressortit au souci de composer la vie. L'homme qui projette songe au lendemain et au lendemain du lendemain, il en vient à esquisser le plan de son existence entière et à sacrifier chaque détail, c'est-à-dire chaque instant, à l'ordre de l'ensemble. C'est là ce que Kierkegaard symbolisait par l'exemple de l'homme marié, du père de famille. Ce perpétuel holocauste de la vie immédiate à la vie étalée, déchirée du discours, M. Bataille l'assimile à l'esprit de sérieux : « Le projet est le sérieux de l'existence. » Misérable sérieux qui *prend* du temps, qui se jette dans le temps : « C'est une façon d'être dans

1. P. 77.

le temps paradoxale : c'est la remise de l'existence à plus tard. » Mais il a plus de mépris pour l'homme sérieux que Kierkegaard n'en avait pour l'homme éthique : c'est que le sérieux est une fuite en avant. C'est à Pascal que M. Bataille fait songer lorsqu'il écrit : « On n'a de satisfaction vaniteuse qu'en projet; on tombe de cette façon dans la fuite, comme une bête dans un piège sans fin; un jour quelconque, on meurt idiot. » C'est que le projet, pour finir, s'identifie au divertissement pascalien; notre auteur reprocherait volontiers à l'homme du projet de « ne pouvoir demeurer en repos dans une chambre ». Derrière notre agitation il découvre et veut rejoindre un atroce repos. Nous en parlerons tout à l'heure. Ce qu'il faut noter à présent, c'est que, par son horreur de la déchirure temporelle, M. Bataille s'apparente à toute une famille d'esprits qui, mystiques ou sensualistes, rationalistes ou non, ont envisagé le temps comme pouvoir de séparation, de négation, et ont pensé que l'homme se gagnait contre le temps en adhérant à lui-même dans l'instantané. Pour ces esprits — il faut ranger parmi eux Descartes comme Épicure, Gide comme Rousseau; — le discours, la prévision, la mémoire utilitaire, la raison raisonnante, l'entreprise nous arrachent à nous-même. Ils leur opposent l'instant : l'instant intuitif de la raison cartésienne, l'instant extatique de la mystique, l'instant angoissé et éternel de la liberté kierkegaardienne, l'instant de la jouissance gidienne, l'instant de la réminiscence proustienne. Ce qui rapproche des penseurs d'ailleurs si différents, c'est le désir d'exister tout de suite et tout entier. Dans le *cogito*, Descartes pense s'atteindre dans sa totalité de « chose pensante »; de même la « pureté gidienne » est possession entière de soi-même et du monde dans la jouissance et le dépouillement de l'instant. C'est bien l'ambition de notre auteur : il veut lui aussi « exister sans délai ». Il a le projet de sortir du monde des projets.

C'est le rire qui va le lui permettre. Non que l'homme en projet soit, tant qu'il combat, comique :

« tout demeure en lui suspendu ». Mais une échappée peut s'ouvrir : un échec, une déception, et le rire éclate, — tout de même que, pour Heidegger, le monde se met soudain à luire à l'horizon des machines détraquées, des ustensiles cassés. Ce rire de Bataille, nous le reconnaissons : ce n'est pas le rire blanc et inoffensif de Bergson. C'est un rire jaune. Il a des prédécesseurs : c'est par l'humour que Kierkegaard échappe à la vie éthique; c'est l'ironie qui libérera Jaspers. Mais surtout il y a le rire de Nietzsche : c'est lui, avant tout, que M. Bataille veut faire sien. Et il cite cette note de l'auteur de Zarathoustra : « Voir sombrer les natures tragiques et pouvoir *en rire*, malgré la profonde compréhension, l'émotion et la sympathie que l'on ressent, cela est divin. » Toutefois le rire de Nietzsche est plus léger : lui-même le nomme « enjouement » et Zarathoustra l'apparente explicitement à la danse. Celui de M. Bataille est amer et appliqué; pour tout dire, il se peut que M. Bataille rie beaucoup dans la solitude, mais rien n'en passe dans son ouvrage. Il nous dit qu'il rit, il ne nous fait pas rire. Il souhaiterait « pouvoir écrire de son livre la même chose que Nietzsche du gai savoir : « Presque pas une phrase où la profondeur et l'enjouement ne se tiennent tendrement la main. » Mais ici le lecteur se récrie : pour la profondeur, passe. Mais l'enjouement!

Le rire est une « connaissance émotionnelle *commune et rigoureuse* ». Le sujet riant, c'est « la foule unanime ». Par là M. Bataille semble admettre que le phénomène décrit est une manifestation collective. Pourtant le voilà qui rit seul. Passons : il s'agit sans doute d'une de ces innombrables contradictions que nous ne songeons même pas à relever. Mais *de quoi* y a-t-il connaissance? C'est là, nous dit notre auteur, « l'énigme qui, résolue, d'elle-même résout tout ¹ ». Voilà qui pique la curiosité. Mais quelle déception, un peu plus loin quand nous tenons la solution :

l'homme se caractérise par sa volonté de suffisance et le rire est provoqué par le sentiment d'une insuffisance. Mieux, il est le sentiment d'insuffisance. « Si je tire la chaise... à la suffisance d'un sérieux personnage succède soudain la révélation de l'insuffisance dernière¹. Je suis heureux, quoi qu'il en soit, de l'échec éprouvé. Et je perds mon sérieux moi-même en riant. Comme si c'était un soulagement d'échapper au souci de ma suffisance. » Est-ce là tout? Quoi? *Toutes les formes* du rire sont révélation d'insuffisance? *Toutes les rencontres d'insuffisance* s'expriment par le rire? J'ai peine à le croire : je pourrais citer mille cas particuliers... Mais il ne s'agit pas ici de critiques : j'expose seulement. Il est à regretter, simplement, que les « idées » de M. Bataille soient si molles, si informes, quand son sentiment est si dur. En bref, le rire grandit, il a d'abord pour objet les enfants ou les niais qu'il rejette à la périphérie, puis il se renverse, se retourne vers le père, vers le chef, vers tous ceux qui sont chargés d'assurer la permanence des combinaisons sociales et de symboliser la suffisance du tout que l'*ipse* veut être. « Si je compare maintenant la composition sociale à une pyramide, elle apparaît comme une domination du sommet... Le sommet rejette incessamment la base dans l'insignifiance et, dans ce sens, des vagues de rires parcourent la pyramide en contestant de degré en degré la prétention à la suffisance des êtres placés plus bas. Mais le premier réseau de ces vagues issues du sommet reflue et le second réseau parcourt la pyramide de bas en haut : le reflux conteste cette fois la suffisance des êtres placés plus haut... le sommet... le reflux ne peut manquer de l'atteindre. Et s'il l'atteint? C'est l'agonie de Dieu dans la nuit noire. »

Forteimage, lâche penser². Cette vague qui remonte

1. Ici encore un mot allemand rendrait mieux la pensée de M. Bataille. C'est « Unselbstständigkeit ».

2. Conception voisine de l'humour noir des surréalistes, qui est aussi destruction radicale.

jusqu'aux combles pour ne plus laisser que des pierres éparées dans les ténèbres, nous la connaissons. Mais il n'est d'autre raison de l'appeler rire que l'arbitraire décision de M. Bataille. C'est aussi bien l'esprit critique, l'analyse, la révolte sombre. Il est même à remarquer que les révolutionnaires, qui sont les plus assurés de l'insuffisance des sommets, sont les gens les plus sérieux du monde. La satire, le pamphlet viennent d'en haut. Les conservateurs y excellent; il a fallu, au contraire, des années de labeur pour constituer un semblant d'humour révolutionnaire. Encore n'apparaissait-il pas comme une intuition directe des ridicules, mais plutôt comme une pénible traduction de considérations sérieuses.

Le rire de M. Bataille, en tout cas, n'est pas une expérience intérieure. Pour lui-même, l'*ipse* cherchant à devenir tout est « tragique ». Mais, en révélant l'insuffisance de l'édifice total où nous croyions occuper une place rassurante et confortable, le rire, à son paroxysme, nous plonge soudain dans l'horreur : il n'y a plus le moindre voile entre nous et la nuit de notre insuffisance. Nous ne sommes pas tout, personne n'est tout, l'être n'est nulle part. Ainsi, de même que Platon double son mouvement dialectique par l'ascèse de l'amour, de même pourrait-on parler, chez M. Bataille, d'une sorte d'ascèse par le rire. Mais le rire est ici le *négatif*, au sens hégélien. « Tout d'abord j'avais ri, ma vie s'était dissoute, au sortir d'une longue piété chrétienne, avec une mauvaise foi printanière, dans le rire. » Cette dissolution négative, qui s'égare dans toutes les formes surréalistes de l'irrespect et du sacrilège, du fait même qu'elle est vécue, doit avoir sa contrepartie positive. Ainsi Dada, qui était le pur rire dissolvant, se transforma par réflexion sur soi en l'épais dogmatisme du surréalisme. Vingt-cinq siècles de philosophie nous ont rendus familiers avec les retournements imprévus où tout est sauvé lorsque tout paraissait perdu. Pourtant M. Bataille ne veut pas se sauver. Ici, dirons-nous, il s'agit presque d'une affaire de goût : « Ce qui carac-

térise l'homme..., écrit-il, n'est pas seulement la volonté de suffisance, mais l'attraction timide, sournoise, du côté de l'insuffisance. » L'homme peut-être, M. Bataille sûrement. Est-ce le reste d'une longue humilité chrétienne, ce goût de l'abjection qui lui fait écrire : « Je jouis aujourd'hui d'être objet de dégoût pour le seul être auquel la destinée lie ma vie », et qui pénètre de part en part un orgueil à vif ? En tout cas, cette inclination dûment travaillée est devenue méthode : comment croire que notre auteur, après dix ans de sorcellerie surréaliste, pourrait tout uniment projeter de faire son salut ? « Le salut est le sommet de tout projet possible et le comble en matière de projet... A l'extrême le désir du salut tourne en haine de tout projet (du renvoi de l'existence à plus tard), du salut lui-même, suspect d'avoir un motif vulgaire... Le salut fut le seul moyen de dissocier l'érotisme... et la nostalgie d'exister sans délai. » Avec M. Bataille nous demeurons en pleine magie noire : s'il fait état de la célèbre maxime : « Celui qui veut gagner sa vie la perdra, celui qui veut perdre sa vie la sauvera », c'est pour la repousser de toutes ses forces. Certes il s'agit de se perdre. Mais « se perdre, en ce cas, c'est se perdre et d'aucune façon se sauver ». Ce goût de se perdre est rigoureusement daté ; qu'on se rappelle les mille expériences des jeunes gens de 1925 : les toxiques, l'érotisme, et toutes ces vies jouées à pile ou face par haine du projet. Mais l'ivresse nietzschéenne vient mettre son cachet sur cette détermination sombre. Ce sacrifice inutile et douloureux de soi-même, M. Bataille y voit l'extrême de la générosité : c'est un don gratuit. Et, précisément parce qu'il est gratuit, il ne saurait s'accomplir à froid ; il apparaît au bout d'une ivresse bachique. La Sociologie, une fois de plus, peut fournir son imagerie : ce qu'on entrevoit sous les exhortations glacées de ce solitaire, c'est la nostalgie d'une de ces fêtes primitives où toute une tribu s'enivre, rit et danse et s'accouple au hasard, d'une de ces fêtes qui sont consommation et consommation et où chacun, dans

la frénésie de l'amok, dans la joie, se lacère et se mutile, détruit gaîment toute une année de richesses patiemment amassées et se perd enfin, se déchire comme une étoffe, se donne la mort en chantant, sans Dieu, sans espoir, porté par le vin et les cris et le rut à l'extrême de la générosité, se tue *pour rien*. De là un refus de l'ascèse. L'ascétisme, en effet, ferait monter sur le bûcher un homme mutilé. Mais pour que le sacrifice soit entier, il faut qu'il réalise la consommation de l'homme total, avec son rire, ses passions, ses excès sexuels : « Si l'ascèse est un sacrifice, elle l'est seulement d'une part de soi-même que l'on perd en vue de sauver l'autre. Mais que l'on veuille se perdre tout entier : on le peut à partir d'un mouvement de bacchanale, d'aucune façon à froid ¹. »

Voilà donc cette invitation à nous perdre, sans calcul, sans contre partie, sans salut. Est-elle sincère? Nous parlions tout à l'heure de retournement. M. Bataille, à ce qu'il semble, a masqué le sien, mais il ne l'a pas supprimé pour autant. Car enfin cette perte de soi est avant tout *expérience*. Elle est « la mise en question (à l'épreuve), dans la fièvre et l'angoisse, de ce qu'un homme sait du fait d'être ² ». Elle réalise, de ce fait, cette existence sans délai que nous cherchions en vain. L'ipse s'y noie, sans doute. Mais un autre « soi-même » surgit à sa place : « Soi-même, ce n'est pas le sujet s'isolant du monde mais un lien de communication, de fusion du sujet et de l'objet ³. » Et M. Bataille nous promet des merveilles de cette conversion : « Je suis et tu n'es, dans le vaste flux des choses, qu'un point d'arrêt favorable au rejaillissement. Ne tarde pas à prendre une exacte conscience de cette position angoissante. S'il t'arrivait de t'attacher à des buts enfermés dans les limites où personne n'est en jeu que toi, ta vie serait celle du grand nombre, elle serait privée de « merveilleux ». Un court moment d'arrêt : le complexe, le doux, le

1. P. 45.

2. P. 18.

3. P. 25.

violent mouvement des mondes se fera de ta mort une écume éclaboussante. Les gloires, la merveille de ta vie tiennent à ce rejaillissement du flot qui se nouait en toi dans l'immense bruit de cataracte du ciel. » Et alors l'angoisse devient délire, joie suppliante : cela ne vaut-il pas de risquer le voyage ? D'autant qu'on en revient. Car enfin M. Bataille écrit, il occupe un poste à la Bibliothèque Nationale, il lit, il fait l'amour, il mange. Comme il le dit dans une formule dont il ne saurait me reprocher de rire : « Je me crucifie à mes heures. » Pourquoi pas ? Et nous nous sommes si bien *gagnés* à ce petit exercice que M. Bataille le nomme « le chemin que l'homme a fait à la recherche de soi-même, de sa gloire ». Ceux qui n'ont point été à l'extrême du possible, il les appelle des serviteurs ou des ennemis de l'homme, non des hommes. Ainsi voilà que ce dénuement innommable prend forme soudain : nous croyions nous perdre sans recours et, par le fait, nous réalisions tout simplement notre essence : nous devenions ce que nous sommes. Et, au terme même des explications de notre auteur, nous entrevoyons une tout autre façon de nous perdre sans recours : c'est de demeurer volontairement dans le monde du projet. En ce monde-là, l'homme se fuit et se perd au jour le jour. Il n'espère rien et rien ne lui sera donné. Mais l'auto-da-fé que M. Bataille nous propose a tous les caractères d'une apothéose.

Considérons-le de plus près, cependant. C'est, nous dit-on, une *agonie*. Cette agonie nous l'avons atteinte par le rire, mais nous aurions pu y accéder par d'autres méthodes. En particulier, par une application systématique à ressentir notre abjection. L'essentiel est que nous fassions au départ l'*expérience* de cette vérité de principe : l'être n'est nulle part ; nous ne sommes pas tout, il n'y a pas de tout. Dès lors nous ne pouvons plus « nous vouloir tout¹ ». Et cependant « l'homme ne peut, par aucun recours,

échapper à l'insuffisance ni renoncer à l'ambition. Il n'est aucun accord imaginable et l'homme inévitablement doit vouloir être tout... » Il n'y a pas de contradiction, ou plutôt cette contradiction nouvelle est dans le sujet : nous nous mourons de vouloir ce que nous ne pouvons pas ne plus vouloir. Mais cette agonie est une passion : nous avons le devoir d'agoniser pour élever avec nous la Nature entière à l'agonie. Car c'est par nous que le monde existe, par nous qui ne sommes qu'un leurre et dont l'ipséité est illusoire. Si nous disparaissions, il retombe dans sa nuit. Et nous voici, flamme clignotante, toujours près de s'éteindre, et le monde clignote avec nous, il vacille avec notre lumière. Nous le prenons en nos mains, nous l'élevons vers le ciel en offrande pour qu'il le marque de son sceau. Mais le ciel est vide. Alors l'homme comprend le sens de sa mission. Il est Celui qui est chargé par toutes les choses de demander au ciel une réponse que le ciel refuse. « L' « être » accompli, de rupture en rupture, après qu'une nausée grandissante l'eut livré au vide du ciel, est devenu non plus « être » mais blessure et même « agonie » de tout ce qui est ¹. » Et cette plaie béante, qui s'ouvre dans la terre, sous le désert innombrable du ciel, elle est supplication et défi à la fois. Supplication, interrogation suppliante, car elle cherche en vain le Tout qui lui donnerait son sens et qui se dérobe. Défi, car elle sait que le Tout se dérobe, qu'elle seule est responsable du monde inerte, qu'elle seule peut inventer son propre sens et la signification de l'univers. Cet aspect de la pensée de M. Bataille est très profondément nietzschéen. Lui-même utilise un « fragment » écrit par Nietzsche en 1880, pour qualifier plus précisément son « Expérience » : « Mais où se déversent finalement les flots de tout ce qu'il y a de grand et de sublime dans l'homme? N'y a-t-il pas pour ce torrent un océan? — Sois cet océan, il y en aura un », écrivait Nietzsche. Et M. Bataille ajoute : « Le perdu

de cet océan et cette exigence une : « Sois cet océan » désignent l'expérience et l'extrême auquel elle tend. » L'homme, créature absurde, manifestant contre la création, martyr de l'absurdité mais se récréant lui-même en se donnant sa propre signification par-delà l'absurde, l'homme-défi, l'homme qui rit, l'homme dionysiaque : voilà, semble-t-il, les bases d'un humanisme commun à Nietzsche et à notre auteur.

Mais, à y réfléchir, on ne se sent plus si sûr de soi. La pensée de M. Bataille est ondoyante. Va-t-il se contenter de cet héroïsme humain, trop humain ? D'abord, notons que cette passion dionysiaque qu'il nous propose, il n'a pas le droit de s'y tenir ; aux termes du long exposé qui précède, le lecteur s'en est peut-être aperçu déjà, cette Passion est une véritable tricherie, une manière plus subtile de s'identifier à « tout ». M. Bataille n'a-t-il pas écrit, dans un passage que nous citons plus haut : « L'homme (au bout de sa quête) est... agonie de *tout ce qui est* », et ne nous prescrit-il pas, dans le chapitre qu'il consacre à Nietzsche ¹, « un sacrifice où tout est victime » ? Au fond de tout cela, nous retrouvons le vieux postulat initial du dolorisme, formulé par Schopenhauer, repris par Nietzsche, selon lequel l'homme qui souffre reprend et fonde en lui-même la souffrance et le mal de l'univers tout entier. C'est là précisément le dionysisme ou affirmation gratuite de la valeur métaphysique de la souffrance. Une semblable affirmation a bien des excuses : il est permis de se distraire un peu quand on souffre et l'idée qu'on assume la souffrance universelle peut servir de potion, si on s'en pénètre à point nommé. Mais M. Bataille veut être sûr. Il faut donc qu'il reconnaisse sa mauvaise foi : Si je souffre pour *tout*, je suis tout, au moins à titre de souffrance. Si mon agonie est agonie du monde, je suis le monde agonisant. Ainsi aurai-je *tout* gagné en me perdant.

Aussi bien M. Bataille ne s'attarde-t-il point dans

1. P. 202.

ce havre. S'il le quitte, toutefois, ce n'est pas pour la raison que nous venons de dire. C'est qu'il veut davantage. La saveur de la pensée nietzschéenne vient de ce qu'elle est profondément et uniquement terrestre. Nietzsche est un athée qui tire durement et logiquement toutes les conséquences de son athéisme. Mais M. Bataille, lui, est un chrétien honteux. Il s'est jeté lui-même dans ce qu'il nomme un cul-de-sac. Il est au pied du mur. Il fait lui-même le bilan : « Le ciel est vide. Le sol manquera sous mes pieds. Je mourrai dans des conditions hideuses... Je sollicite tout ce qu'un homme riant peut recevoir de mauvais. » Pourtant cet homme acculé, aux abois, ne fera pas l'aveu qu'on attend de lui : il ne voudra pas reconnaître qu'il *n'y a pas* de transcendance. Il préférera jouer sur les mots de « il n'y a pas » et de « transcendance ». Nous le tenons et il ne songe qu'à s'échapper. Il demeure, en dépit de tout, ce que Nietzsche appelait : un halluciné de l'arrière-monde. Du coup, l'ouvrage qu'il nous offre prend son véritable sens : l'humanisme nietzschéen n'était qu'une étape. Le vrai renversement est un peu plus loin. Nous avons cru qu'il s'agissait de trouver l'homme au sein de sa misère. Mais non : c'est Dieu, c'est bien Dieu qu'il s'agit de retrouver. Lorsqu'on s'est avisé de cela, tous les sophismes que nous avons relevés sont éclairés d'une lumière neuve : ils ne provenaient pas de quelque inadvertance, ou de jugements précipités; ils avaient leur rôle à remplir; ils devaient persuader M. Bataille qu'une espèce nouvelle de mysticisme est possible. Ils devaient nous conduire par la main à l'expérience mystique. C'est cette expérience que nous allons envisager à présent.

III

Le mysticisme est ek-stase, c'est-à-dire arrachement à soi vers..., et jouissance intuitive du transcen-

dant. Comment un penseur qui vient d'affirmer l'absence de toute transcendance peut-il, dans et par cette démarche même, réaliser une expérience mystique? Telle est la question qui se pose à notre auteur. Voyons comment il va y répondre.

Jaspers lui montrait la voie. M. Bataille a-t-il lu les trois volumes de *Philosophie*? On m'assure que non. Mais il a sans doute eu connaissance du commentaire que Wahl en a donné dans les *Études kierkegaardiennes*. Les similitudes de pensée et de vocabulaire sont troublantes. Pour Jaspers comme pour M. Bataille, l'essentiel, c'est l'échec absolu, irrémédiable de toute entreprise humaine, qui révèle l'existence comme une « inintelligibilité pensante ». A partir de là, on doit « faire le saut où la pensée cesse ». C'est le « choix du non-savoir » dans lequel se jette et se perd le savoir. Pour lui aussi, l'abandon du non-savoir est sacrifice passionné au monde de la nuit. « Non-savoir », « déchirure », « monde de la nuit », « extrême de la possibilité », ces expressions sont communes à Wahl traduisant Jaspers et à M. Bataille.

Toutefois notre auteur se sépare de Jaspers sur un point essentiel. Je disais tout à l'heure qu'il cherchait Dieu. Mais il n'en conviendra pas. « Dérision! Qu'on me dise panthéiste, athée, théiste!... Mais je crie au ciel : « Je ne sais rien ¹. » Dieu, c'est encore un mot, une notion qui aide à sortir du savoir, mais qui reste savoir : « Dieu, dernier mot voulant dire que tout mot, un peu plus loin, manquera ². » M. Bataille part d'une méditation sur l'échec, de même que Jaspers : « Perdu, suppliant, aveugle, à demi mort. Comme Job sur son fumier mais n'imaginant rien, la nuit tombée, désarmé, sachant que c'est perdu. » De même que Jaspers, il s'atteint comme inintelligibilité pensante. Mais dès qu'il s'est enseveli dans le non-savoir, il refuse tout concept permettant de désigner et de classer ce qu'il atteint alors : « Si je

1. P. 63.

2. P. 62.

disais déeidément : « J'ai vu Dieu », ce que je vois changerait. Au lieu de l'inconnu inconcevable — devant moi libre sauvagement, me laissant devant lui sauvage et libre, — il y aurait un objet mort et la chose du théologien. »

Pourtant tout n'est pas si elair : voiei qu'il écrit à présent : « J'ai du divin une expérience si folle qu'on rira de moi si j'en parle », et, plus loin : « A moi l'idiot, Dieu parle bouche à bouehe... » Enfin, au début d'un curieux chapitre qui contient toute une théologie¹, il nous explique une fois encore son refus de nommer Dieu, mais d'une façon assez différente : « Ce qui, au fond, prive l'homme de toute possibilité de parler de Dieu, c'est que, dans la pensée humaine, Dieu devient néccssairement eonforme à l'homme, en tant que l'homme est fatigué, affamé de sommeil et de paix. » Il ne s'agit plus de scrupules d'un agnostique qui, entre l'athéisme et la foi, entend demeurer en suspens. C'est vraiment un mystique qui parle, un mystique qui a vu Dieu et qui rejette le langage trop humain de ceux qui ne l'ont pas vu. Dans la distance qui sépare ees deux passages tient toute la mauvaise foi de M. Bataille. Que s'est-il passé?

Nous avons laissé notre auteur dans un eul-de-sae, aux abois. Dégout atroce, inéluctable. Et pourtant « le possible de l'homme ne peut pas se borner à ce eonstant dégout de soi-même, à ce reniement rejeté de mourant ». Il ne le *peut* pas, cependant il n'y a rien d'autre. Le eiel est vide, l'homme ne sait rien. Telle est la situation que M. Bataille nomme à juste titre « supplice » et qui est, sinon le supplice des hommes en général, du moins son supplice particulier, sa situation de départ. Point n'est donc besoin d'aller chercher bien loin; voilà le fait premier : M. Bataille se dégoûte. Fait bien autrement effrayant dans sa simplicité que deux cents pages de considérations truquées sur la misère humaine. A travers

1. *Post-Scriptum au Supplice*, p. 159.

lui j'entrevois l'homme et sa solitude. A présent je sais que je ne puis rien pour lui et qu'il ne pourra rien pour moi; il est à mes yeux comme un fou et je sais aussi qu'il me tient pour un fou. C'est ce qu'il est qui m'engage sur le chemin de l'horreur, non ce qu'il dit.

Mais il faut bien qu'il se défende. Contre lui-même. Nè l'a-t-il pas dit? le supplice qu'il ne peut éluder, il ne peut pas non plus le supporter. Mais il n'y a rien d'autre que ce supplice. Alors, c'est ce supplice même qu'on va truquer. L'autcur l'avoue lui-même : « J'enseigne l'art de tourner l'angoisse en délice. » Et voici le glissement : Je ne sais rien. Bon. Cela signifie que mes connaissances s'arrêtent, qu'elles ne vont pas plus loin. Au-delà rien n'existe, puisque rien n'est pour moi que ce que je connais. Mais si je substantifie mon ignorance? Si je la transforme en « nuit de non-savoir »? La voilà devenue positive : je puis la toucher, je puis m'y fondre. « Le non-savoir attcint, le savoir absolu n'est plus qu'une connaissance entre autres. » Mieux : je puis m'y installer. Il y avait une lumière qui éclairait faiblement la nuit. A présent je me suis retiré dans la nuit et c'est *du point de vue de la nuit* que je considère la lumière. « Le non-savoir dénude. Cette proposition est le sommet, mais doit être entendue ainsi : dénude, donc *je vois* ce que le savoir cachait jusque-là mais si je vois, je *sais*. En effet; je sais, mais ce que j'ai su, le non-savoir le dénude encore. Si le non-sens est le sens, le sens qu'est le non-sens se perd, redevient non sens (sans arrêt possible) ¹. » On ne prend pas notre auteur sans vert. S'il substantifie le non-savoir, c'est avec prudence : à la manière d'un mouvement, non d'une chose. Il n'en reste pas moins que le tour est joué : à tout coup le non-savoir, qui n'était préalablement *rien*, devient l'au-delà du savoir. En s'y jetant, M. Bataille se trouve soudain *du côté du transcendant*. Il s'est échappé : le dégoût, la honte, la

nausée sont restés du côté du savoir. Après cela il a beau jeu de nous dire : « Rien, ni dans la chute ni dans l'abîme, n'est révélé. » Car l'essentiel est révélé : c'est que mon abjection est un non-sens et qu'il y a un non-sens de ce non-sens (qui n'est aucunement retour au sens primitif). Un texte de M. Blanchot, cité par M. Bataille¹, va nous découvrir la supercherie : « La nuit lui parut bientôt plus sombre, plus terrible que n'importe quelle autre nuit, comme si elle était réellement sortie d'une blessure de la pensée qui ne se pensait plus, *de la pensée prise ironiquement comme objet par autre chose que la pensée* ². »

Mais précisément M. Bataille ne veut pas voir que le non-savoir est immanent à la pensée. Une pensée qui pense qu'elle ne sait pas, c'est encore une pensée. Elle découvre *de l'intérieur* ses limites, elle ne se survole pas pour autant. Autant faire de *rien* quelque chose, sous prétexte qu'on lui donne un nom.

D'ailleurs notre auteur va jusque-là. Il n'y faut pas grand-peine. Vous et moi, nous écrivons : « Je ne sais rien », à la bonne franquette. Mais supposons que j'entoure ce *rien* de guillemets. Supposons que j'écrive, comme M. Bataille : « Et surtout « rien », je ne sais « rien ». » Voilà un *rien* qui prend une étrange tournure; il se détache et s'isole, il n'est pas loin d'exister par soi. Il suffira de l'appeler, à présent, *l'inconnu* et le résultat est atteint. Le rien, c'est ce qui n'existe pas du tout; l'inconnu, c'est ce qui n'existe aucunement pour moi. En nommant le rien l'inconnu, j'en fais l'être qui a pour essence d'échapper à ma connaissance; et si j'ajoute que je ne sais rien, cela signifie que je communique avec cet être par quelque autre moyen que le savoir. Là encore le texte de M. Blanchot, auquel notre auteur se réfère, va nous éclairer : « Par ce vide, c'était donc le regard et l'objet du regard qui se mêlaient. Non

1. Albert Camus me faisait remarquer que *L'Expérience intérieure* est la traduction et le commentaire exact de *Thomas l'Obscur*.

2. Cité p. 158.

seulement cet œil qui ne voyait rien appréhendait quelque chose, mais il appréhendait la cause de sa vision. Il voyait comme un objet ce qui faisait qu'il ne voyait pas¹. » Voilà donc cet inconnu, sauvage et libre, auquel M. Bataille tantôt donne et tantôt refuse le nom de Dieu. C'est un pur néant hypostasié. Un dernier effort, et nous allons nous dissoudre nous-même dans cette nuit qui ne faisait encore que nous protéger : c'est le savoir qui crée l'objet en face du sujet. Le non-savoir est « suppression de l'objet et du sujet, seul moyen de ne pas aboutir à la possession de l'objet par le sujet ». Reste la « communication » : c'est-à-dire que la nuit absorbe tout. C'est que M. Bataille oublie qu'il a construit de ses mains un objet universel : la Nuit. Et c'est le moment d'appliquer à notre auteur ce que Hegel disait de l'absolu schellingien : « La nuit, toutes les vaches sont noires. » Il paraît que cet abandon à la nuit est ravissant : je ne m'en étonnerai point. C'est une certaine façon, en effet, de se dissoudre dans le rien. Mais ce rien est habilement ménagé de façon à être tout. M. Bataille — ici comme tout à l'heure à l'étage de l'humanisme nietzschéen — satisfait par la bande son désir « d'être tout ». Avec les mots de « rien », de « nuit », de « non-savoir qui dénude », il nous a tout simplement préparé une bonne petite extase panthéistique. On se rappelle ce que Poincaré dit de la géométrie riemannienne : remplacez la définition du plan riemannien par celle de la sphère euclidienne et vous avez la géométrie d'Euclide. Remplacez de même le rien absolu de M. Bataille par l'être absolu de la substance, et vous avez le panthéisme spinoziste. Encore faut-il reconnaître, dira-t-on, que la géométrie de Riemann n'est pas celle d'Euclide. D'accord. De même le système de Spinoza est un panthéisme blanc; celui de M. Bataille est un panthéisme noir.

Dès lors on comprendra la fonction du scientisme

1. P. 158. C'est moi qui souligne.

dans la pensée de notre auteur. La véritable expérience intérieure est en effet à l'extrême opposé du panthéisme. Quand une fois l'on s'est trouvé par le *cogito*, il n'est plus question de se perdre : plus d'abîme, plus de nuit, l'homme s'emporte partout avec soi; où qu'il soit, il éclaire, il ne voit que ce qu'il éclaire, c'est lui qui décide de la signification des choses. Et s'il saisit quelque part un être absurde, fût-ce lui-même, cette absurdité est encore une signification humaine et c'est lui qui en décide. L'homme est immanent à l'humain; l'univers de l'homme est fini mais non limité. Si Dieu parle, il est fait à l'image de l'homme, mais s'il se tait, il est humain encore. Et s'il est un « supplice » de l'homme, c'est de ne pouvoir sortir de l'humain pour se juger, de ne pouvoir contempler le dessous des cartes. Non parce qu'on les lui dérobe, mais parce que, les vît-il même, c'est à sa lumière qu'il les verrait. De ce point de vue l'expérience mystique doit être considérée comme une expérience humaine parmi d'autres, elle n'est pas privilégiée. Ceux pour qui ce supplice de l'immanence est intolérable, inventent des ruses pour parvenir à se regarder avec des yeux inhumains. Nous avons vu M. Blanchot, recourir au fantastique pour nous présenter une image inhumaine de l'humanité. M. Bataille, obéissant à des motifs analogues, veut surprendre l'humain sans les hommes, comme Pierre Loti qui décrivait « l'Inde sans les Anglais ». S'il y parvient, la partie qu'il joue est déjà plus qu'à moitié gagnée : déjà il est sorti de soi, déjà il s'est rangé du côté du transcendant. Mais, différant en cela de l'auteur d'*Aminadab*, ce n'est pas à des procédés littéraires qu'il recourt, c'est au coup d'œil scientifique.

On se rappelle, en effet, le fameux précepte de Durkheim : « traiter les faits sociaux comme des choses ». Voilà ce qui séduit M. Bataille dans la Sociologie. Ah! s'il pouvait traiter comme des choses les faits sociaux et les hommes et lui-même. si son

inexpiable individualité pouvait lui apparaître comme une certaine qualité donnée, alors il se serait débarrassé de lui-même. Malheureusement pour notre auteur, la Sociologie de Durkheim est morte : les faits sociaux ne sont pas des choses, ils ont des significations et, comme tels, ils renvoient à l'être par qui les significations viennent au monde, à l'homme, qui ne saurait à la fois être savant et objet de science. Autant vaudrait tenter de soulever la chaise sur laquelle on est assis en la prenant par les barreaux. C'est pourtant à cet effort vain que se complaît M. Bataille. Le mot d'impossibilité revient souvent sous sa plume : ce n'est pas par hasard. Il appartient sans aucun doute à cette famille d'esprits qui sont par-dessus tout sensibles au charme acide et épuisant des tentatives impossibles. C'est son mysticisme plus que l'humanisme de M. Camus qu'il conviendrait de symboliser par le mythe de Sisyphe.

D'une pareille entreprise, que demeure-t-il ? D'abord une expérience indéniable. Je ne doute pas que notre auteur ne connaisse certains états ineffables d'angoisse et de joie suppliciente. Je remarque seulement qu'il échoue lorsqu'il veut nous donner la méthode qui nous permettrait de les obtenir à notre tour. D'ailleurs, bien que son ambition avouée ait été d'écrire un *Discours de la Méthode* mystique, il confesse à plusieurs reprises que ces états viennent quand ils veulent et disparaissent de même. Pour moi, j'y verrais plutôt des réactions de défense propres à M. Bataille et qui ne conviennent qu'à son cas. De même que l'animal aux abois réagit parfois par ce qu'on nomme le « réflexe de la fausse mort », suprême évasion ; de même, notre auteur, acculé au fond de son impasse, s'évade de son dégoût par une sorte d'évanouissement extatique. Mais quand bien même l mettrait une méthode rigoureuse à notre disposition pour obtenir à volonté ces ravissements, nous serions fondés à lui demander : et puis après ? L'expérience intérieure, nous dit-on, est le contraire du

projet. Mais nous *sommes* projet, en dépit de notre auteur. Non par lâcheté ni pour fuir une angoisse : mais projet d'abord. Si donc un semblable état doit être recherché, c'est qu'il sert à fonder de nouveaux projets. Le mysticisme chrétien est projet : c'est la vie éternelle qui est en cause. Mais les joies auxquelles nous convie M. Bataille, si elles ne doivent renvoyer qu'à elles-mêmes, si elles ne doivent pas s'insérer dans la trame de nouvelles entreprises, contribuer à former une humanité neuve qui se dépassera vers de nouveaux buts, ne valent pas plus que le plaisir de boire un verre d'alcool ou de se chauffer au soleil sur une plage.

Aussi, plus qu'à cette expérience inutilisable, s'intéressera-t-on à l'homme qui se livre dans ces pages, à son âme « somptueuse et amère », à son orgueil maladif, à son dégoût de soi, à son érotisme, à son éloquence souvent magnifique, à sa logique rigoureuse qui masque les incohérences de sa pensée, à sa mauvaise foi passionnelle, à sa quête vaine d'une évasion impossible. Mais la critique littéraire trouve ici ses limites. Le reste est l'affaire de la psychanalyse. Qu'on ne se récrie pas : je ne pense pas ici aux méthodes grossières et suspectes de Freud, d'Adler ou de Jung; il est d'autres psychanalyses.

Décembre 1943.

Parain est un homme en marche. Il s'en faut qu'il soit arrivé et même qu'il sache précisément où il veut aboutir. Mais on peut, aujourd'hui, entrevoir le sens général de son voyage : je dirai que c'est un retour. Il a lui-même intitulé un de ses ouvrages : *Retour à la France*, et il y écrivait : « J'ai appris, au bout d'un long abandon, que les puissances inédiatrices sont chargées d'interdire à l'homme de sortir de soi, lui opposant à ses extrêmes les barrières au-delà desquelles la destruction le menace. » Ces quelques mots suffiraient à dater sa tentative : il s'est porté aux extrêmes, il a voulu sortir de lui, et voilà qu'il revient; n'est-ce pas toute l'histoire littéraire de l'après-guerre? On avait de grandes ambitions inhumaines, on voulait atteindre, en l'homme et hors de l'homme, la nature sans les hommes, on entrait à pas de loup dans le jardin pour le surprendre et le voir enfin comme il était quand il n'y avait personne pour le voir. Et puis, aux environs des années trente, encouragé, canalisé, précipité par les éditeurs, les journalistes et les marchands de tableaux, un retour à l'humain s'est esquissé. Un retour à l'ordre. Il s'agissait de définir une sagesse modeste et pratique où la contemplation serait subordonnée à une action effi-

1. A propos de *Recherches sur la nature et les fonctions du langage*.

cace et limitée, où les valeurs ambitieuses de la vérité céderaient le pas à celles de l'honnêteté, une sagesse qui ne fût pourtant pas un pragmatisme, ni un opportunisme, mais un nouveau brassage des valeurs, éclairant l'action par la connaissance et soumettant la connaissance à l'action, assujettissant l'individu à l'ordre social et refusant de le lui sacrifier; bref, une sagesse économique dont le principal souci était d'équilibrer. Je crains que les plus jeunes d'entre nous l'aient, aujourd'hui, beaucoup dépassée : l'événement paraît requérir moins et plus, à la fois. Mais enfin c'est une aventure de l'esprit, valable comme toutes les autres, comme le surréalisme, comme l'individualisme gidien, et qu'il faudra juger plus tard à ses conséquences. En tout cas, c'est par et dans cette aventure que Para n s'est choisi. Toutefois il faut s'entendre : il y a eu de faux « retours ». Certains, comme Schlumberger, qui pensaient n'être jamais partis, voulaient seulement contraindre les autres à retourner. « Il nous faut rebrousser chemin. » Mais on sentait bien que le « nous » était de politesse. Une jeunesse triste et sévère, consciente de la brièveté de sa vie, prenait sa place hâtivement dans la troupe en marche, semblable à ces gens dont le peuple dit plaisamment « qu'ils sont revenus de tout avant d'y avoir été ». On vit même une curieuse espèce d'arrivistes tristes, de Julien Sorel au sang pauvre, comme Armand Petitjean, qui misait sur cette déflation pour parvenir. Parain, lui, revenait pour de vrai. Il a connu et vécu la tentation de l'inhumain et il retourne lentement et gauchement vers les hommes, avec des souvenirs que les jeunes gens n'ont pas. Qu'on songe au « retour » d'Aragon et à cette ankylose surréaliste de son nouveau style, trouée de brusques éclairs qui rappellent les fêtes d'autrefois, qu'on songe au « retour » de La Fresnaye, revenant du cubisme, et faisant paraître un sens timide et hésitant sur des têtes de pierre. Parain est leur frère. Seulement ses débauches et ses repentirs, ses colères, ses désespoirs, tout s'est toujours passé entre le langage et lui. Consi-

dérons donc les *Recherches sur la nature et les fonctions du langage* comme l'étape d'un retour à l'ordre, mieux, d'une *redescente*. « On monte sur le plateau, écrit-il, pour voir aussi loin que la vue porte, on monte sur le plateau où le vent souffle... où la vie est solitaire... On redescend dans la vallée au ras d'eau, où sont les jardins, où sont les maisons, où sont le maréchal et le charron, au-dessous du cimetière et de l'église; on redescend pour le soir, avec les premières ombres... Tout monte de la vallée, pour revenir à la vallée ¹. » C'est cet itinéraire que nous allons tenter de retracer, pas à pas. L'ascension d'abord, la redescente ensuite. Parain est un lyrique : par une chance très particulière, cet homme honnête et bon, à l'intelligence précise et impartiale, qui songe aux autres plus qu'à lui-même, parle de soi, quoi qu'il dise, sans même qu'il s'en doute. Comme chacun, dira-t-on. Soit. Mais, du moins, son témoignage est-il parfaitement déchiffrable : nous nous en aiderons pour restituer l'histoire de cette grande redescente plus triste qu'un désespoir qui marqua, après les « années tournantes ² », la deuxième moitié de l'après-guerre.

I. L'INTUITION

Dans le voyage de Parain, une intuition marque le départ, une expérience amorce le retour. Lorsqu'on écrit à vingt-cinq ans ³ : « Les signes établissant entre les hommes une communication imparfaite, réglant les relations sociales à la façon d'une manette qui branle », et, douze ans plus tard : « Il n'y a qu'un problème... c'est celui que pose le caractère de non-nécessité du langage. Par lui l'énergie humaine semble

1. *Retour à la France* (Grasset, 1936).

2. Expression de Daniel-Rops.

3. *Essai sur la Misère humaine*, 1934.

ne pas se transmettre intégralement au cours de ses transformations... Il y a du jeu dans les engrenages ¹... », on offre un bel exemple de suite dans les idées et d'opiniâtreté dans les métaphores. C'est que ces comparaisons expriment une intuition fondamentale, que Parain nomme, dans son *Essai sur la Misère humaine* : « le sentiment vertigineux d'une inexactitude du langage ». Nous voilà renseignés : Parain ne commence pas ses recherches avec l'impartialité inhumaine du linguiste. Il a mal aux mots et il veut guérir. Il souffre de se sentir décalé par rapport au langage.

Cela suffit à nous faire entendre qu'il ne faut pas chercher ici une étude objective du matériel sonore. Le linguiste, à l'ordinaire, agit comme un homme sûr de ses idées et se préoccupe seulement de savoir si le langage, vieille institution traditionnelle, les rend avec précision. C'est ainsi qu'on étudiera le « parallélisme » du logique et du grammatical, comme si la logique était donnée, d'une part, au ciel intelligible et la grammaire, d'autre part, sur la terre; c'est ainsi qu'on cherchera un équivalent français pour le mot allemand de « Stimmung », ce qui suppose que l'idée correspondante existe pour le Français comme pour l'Allemand et que la question de son expression se pose seule. Mais le langage ainsi considéré est anonyme : les mots sont jetés sur la table, tués et cuits, comme des poissons morts. En bref, le linguiste étudie le langage quand personne ne le parle. Mots morts, concepts morts : le mot de « Liberté » tel qu'on le pêche dans les textes, non ce mot vivant, enivrant, irritant, mortel, tel qu'il résonne aujourd'hui dans une bouche coléreuse ou enthousiaste. Parain, lui, se soucie du langage « tel qu'on le parle », c'est-à-dire qu'il l'envisage comme un chaînon de l'action concrète. Ce qui l'occupe, c'est le langage de ce soldat, de cet ouvrier, de ce révolutionnaire. En ce sens, comment distinguer le mot de l'idée? L'orateur parle,

voici qu'il dit : « Justice » ou « Démocratie » — et toute la salle applaudit. Où est la « pensée », où est le « matériel verbal » ? Ce qui frappe l'auditeur, c'est le tout ensemble, c'est ce que Claudel appelle si heureusement : « la bouchée intelligible ». Et c'est cette bouchée intelligible que Parain va examiner. « Les mots sont des idées », écrit-il dans les *Recherches*, car il s'est placé dans une perspective déjà pratique et politique, de la même façon que Heidegger, qui refuse de distinguer entre le corps et l'âme, problème de philosophie contemplative, et qui écrirait volontiers que, du point de vue de l'action, le seul réel, l'âme est le corps, le corps est l'âme. Paysan, « guerrier appliqué » de l'autre guerre, citoyen, Parain se refuse délibérément aux joies contemplatives. Son premier essai, demeuré inédit, se préoccupait de trouver un « art de vivre ». « La guerre, écrivait-il, a donné du prix à la vie et nous a conseillé de ne pas en perdre un seul instant. » Depuis lors, morale et politique, indissolublement liées, sont pour lui la grande affaire. « Une théorie de la connaissance, écrit-il en 1934, ne peut jamais être qu'une théorie de la réforme de l'entendement et, en fin de compte, un traité de morale. » Et il entendait marquer par là qu'il accordait au *pratique* la primauté sur tous les autres domaines. L'homme est un être qui agit. La science, la métaphysique, le langage trouvent leur sens et leur portée dans les limites étroites de cette action. On serait tenté de rapprocher Parain de Comte : ils ont en commun ce sérieux puissant et court, cette volonté de ne pas distinguer la morale de la politique, ce sens profond de la solidarité humaine. Mais Comte est ingénieur. Derrière sa théorie de l'action, on entrevoit la machine-outil, la locomotive. Parain est paysan; il a été soulevé, comme tous les hommes des années 20, par une grande colère contre le machinisme. Derrière sa morale, sa critique du langage, on aperçoit la bêche et la pioche, l'établi. En tout cas, ils ont le même souci de penser d'abord leur époque et par des idées qui soient « d'époque »; ils se méfient de l'universel

et de l'éternel. C'est le langage de 1940 que Parain étudie, non la langue universelle. C'est le langage aux mots malades, où « Paix » signifie agression, où « Liberté » veut dire oppression et « Socialisme », régime d'inégalité sociale. Et s'il se penche sur eux, c'est en médecin, non pas en biologiste. J'entends par là qu'il ne se soucie pas d'isoler des organes et de les examiner dans un laboratoire; c'est l'organisme complet qu'il étudie et qu'il a dessein de guérir.

« Ce n'est pas moi, écrit Parain, qui ai inventé la méfiance à l'égard du langage... (Elle) nous a été insinuée par toute notre civilisation ¹. » Par là il entend dater sa recherche, comme Hegel datait l'hégélianisme. Mais la date est encore trop grossièrement approchée. Car enfin, l'auteur des *Recherches*, ce n'est pas vous — et ce n'est pas moi : vous êtes trop vieux peut-être, et moi je suis un peu trop jeune. Voyez les penseurs nés de cette guerre-ci : ils louent Parain, ils approuvent sa tentative; mais ils ne la comprennent déjà plus tout à fait et ils en dérivent les résultats vers leurs fins propres : Blanchot, par exemple, vers la contestation. Si nous voulons bien comprendre ce message, il faut songer qu'il émane d'un homme de l'entre-deux-guerres. Il souffre donc d'un retard léger, il n'a pas été transmis à l'heure fixée — tout juste comme l'œuvre de Proust, écrite avant la guerre de 14, lue après, — et c'est à ce retard, à cette dissonance légère, qu'il devra sans doute sa fécondité. Parain est un homme de quarante-six ans. C'est un paysan qui fut envoyé au front pendant les dernières années de l'autre guerre : voilà ce qui nous expliquera son intuition originelle.

Le paysan travaille seul, au milieu des forces naturelles, qui n'ont pas besoin d'être nommées pour agir. Il se tait. Parain a noté sa « stupeur » quand il rentre au village après avoir labouré son champ et qu'il entend des voix humaines. Il a noté aussi la « destruction sociale de l'individu, qui... tend à se pour-

1, *Essai sur la Misère humaine*, pp. 157-158.

suivre aujourd'hui par la transformation du paysan en ouvrier agricole... Pour un paysan... la terre est cet intermédiaire qui attache solidement sa pensée à son action, qui lui permet de juger et d'agir... Pour un ouvrier, pour n'importe quel élément de la civilisation industrielle, ce lien, cet intercesseur, c'est le plan, c'est l'hypothèse scientifique de construction qui lui fournit l'idée de sa place dans l'ensemble, qui lui attribue son utilité collective, sa valeur sociale, et intérieurement à lui. C'est le langage qui est le geste de l'intelligence. En passant... du champ à cultiver à la pièce à fabriquer, on passe d'une pensée plus concrète, plus proche de son objet, à une pensée plus abstraite, plus éloignée de son objet ¹... » Parain, comme tant d'autres, est venu à la ville. Mais ce qu'il y a rencontré d'abord, ce n'est pas le langage technique des usines et des chantiers, c'est la rhétorique. J'ai connu, à l'École Normale, beaucoup de ces fils de paysans que leur intelligence exceptionnelle avait arrachés à la terre. Ils avaient d'énormes silences terriens dont ils sortaient tout à coup pour disserter sur les sujets les plus abstraits, soutenant, comme le Socrate des *Nuées*, tour à tour le pour et le contre, avec une égale virtuosité et un pédantisme qui s'amusait de lui-même. Et puis, ils retombaient dans le silence. Visiblement cette gymnastique intellectuelle leur demeurait étrangère, ce n'était pour eux qu'un jeu, un bruit léger à la surface de leur silence. Parain fut un de ces Normaliens. Il écrit lui-même en novembre 1922 (il venait de passer l'agrégation de philosophie) : « J'ai enfin terminé mes études dans une Université où l'art de persuader a remplacé l'art de vivre et de penser. » On lui enseigna alors le langage brillant et sans poids de la polémique. Un jeune ouvrier doit décider pour ou contre Marx. Entre Voltaire et Rousseau, Parain n'avait pas à décider : mais il savait les opposer l'un à l'autre dans les formes, les réconcilier ou les renvoyer dos

1. *Essai sur la Misère humaine*, p. 99.

à dos. Il est demeuré un dialecticien redoutable. Il a l'art de répondre vite et durement, de sauter de côté, de rompre, d'arrêter par un mot la discussion lorsqu'elle l'embarrasse. Mais il *s'entend* parler, avec une sorte d'amusement scandalisé. Il s'entend parler du fond de son silence. De là un premier recul par rapport au langage. Il verra toujours les mots à travers une épaisseur de mutisme, comme les poissons voient sans doute les baigneuses à la surface de l'eau. « Quand on s'entend bien, dit-il, on se tait. » Chez lui, il se tait. Que dire? l'un répare une table qui boîte, l'autre coud, la maison est là, autour d'eux. Cette alternative de discours rapides et de mutisme est un trait caractéristique de sa personne. Ce mutisme, en 1922, il le nomme *instinct* et l'oppose à la parole qui est « éloquence » ou « polémique ». Quand on s'entend bien, on se tait. La lampe est sur la table, chacun travaille et sent la présence muette des autres : il y a un ordre du silence. Il y aura plus tard, pour Parain, un ordre de l'instinct. Quant à ces petits crépitements verbaux, à sa surface, ils ne sont pas à lui. On les lui a donnés — ou plutôt prêtés. Ils viennent de la ville. Aux champs, dans la maison, ils sont sans emploi.

Ce paysan a fait la guerre. Nouveau décalage. Cette langue unifiée qu'il venait d'apprendre à la ville, cette langue d'universitaires et d'industriels, elle apparaissait, d'une certaine manière, comme une Raison impersonnelle à quoi chaque individu pouvait participer. La guerre enseigne à Parain qu'il y a plusieurs Raisons, celle des Allemands, celle des Russes, la nôtre, que chacune correspond à un système objectif de signes et que c'est, entre elles, une épreuve de force. Cette leçon, il l'apprend au sein d'un nouveau silence, plein d'explosions et de déchirements, au sein d'une solidarité muette. Les mots courent encore à la surface de ce silence. Les articles de Barrès, les communiqués, les discours patriotiques, pour ces hommes qui se taisent au fond des tranchées, deviennent vraiment des *mots*. « Words, Words! » Ils ont perdu leurs

racines affectives, ils ne s'achèvent plus dans l'action. Mais cette inefficacité les démasque. Quand le mot est un maillon dans une chaîne : « passe-moi le... le... là! » il s'efface, on lui obéit sans l'entendre, sans le voir. Mais lorsqu'il ne porte plus, il se montre, il se déeuvre *comme mot*, à la façon dont, pour Bergson, c'est l'indétermination dans la réaction qui déeuvre une image du monde. C'est ce langage, encore tout armé, tout vivant, qui sort tout chaud d'une bouche humaine, c'est ce langage coupé de toute application pratique et d'autant plus obsédant, qui fera désormais l'objet des études de Parain. Je disais tout à l'heure qu'il n'a pas voulu faire, sur les mots, l'expérience desséchante du linguiste, qu'il a refusé de les constituer arbitrairement en système isolé. Mais les événements ont réalisé pour lui ce qu'on appelle, en méthodologie, une « expérience passive ». Le mot s'est isolé de lui-même, spontanément, en conservant toutefois une odeur humaine. Pour ce paysan, le langage, tout à l'heure, c'était la ville. A présent, pour ce soldat, c'est l'arrière.

Le voici qui revient. Comme si toute sa vie devait être rythmée par des allers et des retours. Retour aux champs, pour les vacances, du jeune intellectuel; retour à Paris, pour la Paix, du démobilisé. Et c'est pour faire une nouvelle épreuve du langage. Tous les mots sont là, autour de lui, serviteurs empressés; il n'a qu'à les prendre. Et pourtant, dès qu'il veut s'en servir, ils le trahissent. S'agit-il de décrire aux femmes, aux vieillards, ce que fut la guerre, il n'a qu'à tendre la main : il pourra prendre les mots d' « horreur », de « terreur », d' « ennui », etc. Mais, comme ce message d'*Aminadab*, qui change de sens en cours de route, les mots ne sont pas compris comme ils ont été dits. Qu'est-ce que la « terreur » pour une femme? Et qu'est-ce que « l'ennui »? Comment insérer dans le langage une expérience qui fut faite sans lui? Au moins pourra-t-il se peindre? trouver des noms pour se nommer, pour se décrire? Mais les instruments dont il use, en toute bonne foi, ont des réper-

cussions inattendues. Il propose à un banquier de donner des leçons à ses enfants, pour gagner quelque argent. Le banquier aussitôt s'informe : *qui* est Parain ? En 1920, cela signifie : a-t-il fait la guerre ? et comment ? Que répondra Parain ? Qu'il était soldat de 2^e classe ? C'est la vérité. Mais quelle vérité ? A coup sûr, une vérité sociale qui prend la place dans un système de fiches, de notations, de signes. Mais Parain est aussi normalien et agrégé : comme tel, il *aurait dû* être officier. « Disant : soldat de 2^e classe, je dirai pour l'ouvrier un copain, pour le banquier, un suspect... peut-être un révolté, en tout cas un problème et non pas la confiance immédiate ¹. » Et Parain ajoute : « Si je disais : 2^e classe, je penserais : négligence au début, honnêteté de n'avoir pas voulu, malgré les avantages, commander, parce que je ne m'en croyais pas capable, scrupules de jeunesse, et aussi des amitiés déjà formées, des habitudes de vivre, une confiance me retenant là où je suis. (Le banquier) ne pensera-t-il pas : manque de dignité, amour du vulgaire, manque de patriotisme ?... Disant le vrai, je le trompe plus que mentant... » Parain choisira donc de se dire lieutenant. Non pour mentir, mais précisément pour se faire comprendre : « Disant officier, je dis : un des vôtres que vous pouvez reconnaître. » Il entend donc par officier : non-révolutionnaire, — vérité qu'il ne peut exprimer *en même temps* que cette autre vérité : 2^e classe. Telle est donc l'expérience du démobilisé, que Parain consignera plus tard dans l'*Essai sur la Misère humaine* : « L'image d'un objet... évoquée par un mot est bien à peu près identique chez deux personnes, mais à la condition qu'elles parlent la même langue, qu'elles appartiennent à la même classe de la société, à la même génération, c'est-à-dire, à la limite, dans la norme où les différences entre les deux personnes peuvent être considérées comme pratiquement négligeables ². » D'où il

1. Essai inédit de 1923.

2. *Essai*, p. 238.

tirera ce précepte de morale : « Si vous n'agissez pas envers les propos d'autrui selon les normes fixées socialement par votre milieu et votre époque, vous ne savez déjà plus comment les comprendre et les interpréter ¹ », et cette première généralisation : « Le signe pris isolément n'a d'autre rapport avec l'objet signifié que de désignation... il est pour ainsi dire flottant... il n'acquiert de réalité que dans un système ordonné ². »

Quel est le système où le mot de « 2^e classe » a un sens? Celui du banquier ou celui du soldat Parain? Mais précisément le soldat Parain chercherait en vain un langage valable pour lui. Il est seul. Il n'y a pour l'instant qu'un langage : celui que les banquiers, les industriels, les vieillards de l'arrière possèdent en commun avec les autres habitants de la ville. Il faut choisir : se débrouiller avec le système déjà fait ou se taire. Mais celui qui se tait, en ville, devient « hagard, demi-fou ». « Réduisez-vous au silence, même intérieur, vous verrez à quel point certains désirs du corps grandissent, jusqu'à en être obsédants, et à quel point vous perdez la notion du social. A quel point vous ne savez plus vous conduire, à quel point vous cessez de comprendre pour sentir, à quel point vous devenez idiots, au sens où Dostoïevski l'entend. Vous vous êtes séparés de l'expérience collective ³. »

Faut-il donc mentir? Qu'est-ce au juste que mentir? C'est renoncer à exprimer une vérité impossible et se servir des mots non pour se faire connaître, mais pour se faire accepter, pour « se faire aimer ». Parain, le plus honnête des penseurs, celui qui se paie le moins de mots, est aussi celui qui a la plus grande indulgence pour le mensonge. Ou plutôt, il lui paraît qu'il n'y a pas de mensonge : ce serait trop beau si chacun pouvait mentir. Cela signifierait que les mots ont des sens rigoureux, qu'on peut les composer de façon à exprimer une vérité précise et qu'on préfère

1. *Essai*, p. 205.

2. *Id.*

3. *Id.*, p. 217.

délibérément tourner le dos à cette vérité. Mentir, ce serait connaître le vrai et le refuser, comme faire le Mal, c'est refuser le Bien. Mais on ne peut pas plus mentir dans le monde de Parain qu'on ne peut faire le mal dans celui de Claudel. Pour les raisons précisément inverses : pour Claudel, le Bien, s'est l'Être. Pour Parain, l'être est imprécis, il flotte. Je ne puis refuser le Vrai, puisque le Vrai est indéterminé : « La communication est imparfaite, non seulement parce que la pensée ne contient pas intégralement l'individu qu'elle exprime, mais encore parce que nul mot, nulle phrase, nulle œuvre n'a un sens nécessaire qui s'impose sans qu'on ait besoin de l'interpréter ¹. » Dès lors, disant le faux peut-être, si je veux dire le vrai, suis-je sûr de dire le faux lorsque je veux mentir? On connaît ces aliénés atteints de la « psychose d'influence », qui se plaignent de ce qu'on leur « vole leur pensée », c'est-à-dire de ce qu'on la détourne en eux de sa signification originelle avant qu'elle soit parvenue à terme. Ils ne sont pas si fous, et c'est l'aventure de chacun de nous : les mots boivent notre pensée avant que nous ayons eu le temps de la reconnaître; nous avons une vague intention, nous la précisons par des mots et nous voilà en train de dire tout autre chose que ce que nous voulions dire. Il n'y a pas de menteurs. Il y a des opprimés qui se débrouillent comme ils peuvent avec le langage. Parain n'a jamais oublié l'histoire du banquier ou d'autres semblables. Il s'en souvient encore lorsqu'il parle, vingt ans plus tard, des mensonges de sa fille : « Lorsque ma fille me dit qu'elle a fait son devoir, alors qu'elle ne l'a pas fait, ce n'est pas... avec le dessein de m'induire en erreur, c'est pour me signifier qu'elle aurait pu le faire, qu'elle avait envie de le faire, qu'elle aurait dû le faire, et que tout cela n'a pas d'importance; c'est donc plus pour se débarrasser d'un fâcheux que pour parler à faux ². »

1. *Essai sur la Misère humaine*, p. 226.

2. *Recherches sur le langage*, p. 170.

Telles sont sans doute les pensées que ruminait le démobilisé pauvre, menteur à demi, silencieux à demi, un peu Muïchkine, un peu Julien Sorel, en sortant de chez son banquier. Du même coup, le langage, produit des villes, de l'arrière, passait au rang de privilège des riches. On le prêtait à Parain, mais il appartenait à d'autres, aux banquiers, aux généraux, aux prélats, à tous ceux qui le manient négligemment, avec un art indolent et consommé, sûrs d'être entendus par leurs pairs et d'imposer leurs mots à leurs subalternes. Il avait le droit d'en user, mais seulement dans le sens et dans les limites que prescrivait les puissances. Avec les mots, les banquiers, les industriels s'insinuaient en lui et lui volaient ses pensées les plus intimes, les détournaient à leur profit. Le langage devenait le plus insinuant des instruments d'oppression. Pis encore : il devenait l'intermédiaire type et l'outil essentiel de la classe, improductive et parasitaire, des intermédiaires. Cette découverte n'est pas l'effet du hasard : à la guerre comme aux champs, Parain avait rencontré le monde du travail, car la guerre est un dur travail industriel et agricole. Il était revenu à la paix comme le paysan retourne au village, comme le mineur, après sa journée de travail, retourne à la surface de la terre. Il retrouvait le monde de la cérémonie et de la politesse, le monde des intermédiaires, où l'homme n'a plus affaire au sol, au minéral, aux obus, mais à l'homme. Le langage devenait un intermédiaire entre l'homme et son désir, entre l'homme et son travail, comme il y a des intermédiaires entre le producteur et le consommateur. Entre l'homme et lui-même : si je nomme ce que je suis, je me laisse définir dans un certain ordre social et j'en deviens le complice. Or, je ne puis me taire. Que dois-je donc devenir ?

Vers le même temps, notre époque s'engageait dans une aventure dont elle n'est pas encore sortie. Et les choses allaient plus vite que les mots. Le langage a son inertie, comme la confiance. On sait que, dans les périodes d'inflation, les prix restent stables quelque

temps, pendant que la monnaie baisse : ainsi en est-il des mots. De là, un nouveau décalage, dont tout le monde devait souffrir, les banquiers comme les anciens combattants. En vain les mots couraient-ils après leurs objets : ils avaient pris trop de retard. Que dire de la « Paix », par exemple? Les Japonais avançaient, avec des canons et des tanks, au cœur de la Chine; pourtant ils étaient en paix avec les Chinois, puisque la guerre n'était pas déclarée. Les Japonais et les Russes se battaient à la frontière mandchoue et pourtant la paix était maintenue, puisque l'ambassadeur nippon demeurait à Moscou et l'ambassadeur soviétique à Tokio. Deux pays sont en guerre; le troisième se tient en dehors des opérations. Dirai-je qu'il est en paix? Oui, s'il reste neutre. Mais qu'est-ce que la neutralité? S'il approvisionne un des adversaires, est-il neutre? S'il souffre du blocus, est-il neutre? La neutralité armée, est-ce encore de la neutralité? Et la pré-belligérance? Et l'intervention? Et si nous renonçons à définir la guerre comme un conflit armé, disons-nous que l'*entre-deux-guerres* était une guerre ou une paix? C'est au gré de chacun : blocus, rivalités industrielles, lutte de classes, n'en voilà-t-il pas assez pour que je parle de guerre? Pourtant, ne puis-je, aujourd'hui, regretter légitimement la paix de 39? Il y a des gens pour dire que, depuis 14, la guerre n'a pas cessé : et ils le prouvent. Mais d'autres prouveront aussi qu'elle date de septembre 39. Une paix entre deux guerres? Une seule guerre? Qui sait, peut-être, une seule paix? Qui décidera? Et je songe aux incertitudes de la biologie, dont les mots étaient faits pour désigner des espèces tranchées et qui découvre soudain la continuité des formes vivantes. Faut-il laisser les mots pourrir sur place? « Notre époque, écrit Camus, commentant Parain, aurait besoin d'un dictionnaire. » Mais Parain répondrait qu'un dictionnaire suppose une certaine discontinuité et une certaine stabilité dans les significations; il est donc impossible d'en établir un aujourd'hui. « Dans une époque qui, comme la nôtre, est une époque de

transformations sociales profondes, où les valeurs sociales disparaissent sans avoir encore été remplacées par d'autres, et par analogie, dans toute époque, car il n'est pas un instant qui ne soit en cours de transformation selon un rythme plus ou moins accéléré, personne ne peut savoir ce que signifient au juste les paroles d'autrui ni même les siennes propres¹. »

C'est à ce moment, lorsque tout est perdu, que Parain croit trouver une planche de salut. Il y a des hommes qui ont renoncé à connaître le monde et qui veulent seulement le changer. Marx écrit : « La question de savoir si la pensée humaine peut aboutir à une vérité objective n'est pas une question théorique mais une question pratique. Dans la pratique l'homme doit prouver la vérité, c'est-à-dire la réalité, l'objectivité de sa pensée... Les philosophes n'ont fait jusqu'ici qu'interpréter le monde de différentes manières. Il s'agit maintenant de le transformer². »

N'était-ce pas ce que voulait Parain lorsqu'il écrivait, au retour de la guerre : « Ne pouvant communiquer l'exact, parce que je n'ai pas le temps — et, l'aurais-je, où trouverais-je le talent d'épuiser une description chronologique de moi? — ne pouvant mettre en face de quelqu'un ma personne tout entière, avec tout ce qui la détermine, à l'instant, de passé actuel et d'intentions...; étant un être particulier, c'est-à-dire différent de quiconque et incapable, par nature, de définir en moi ce qui serait communicable avec précision, à savoir ce qui est identique en moi à quelque chose en chacun, je choisis de m'exprimer en un rôle. Renonçant à me faire connaître, je cherche à me faire aimer³. » L'homme qui renonce ainsi à faire du mot un instrument de connaissance est tout près d'accepter, par désespoir, une théorie antirationnaliste du langage. Cette théorie existait. Plus encore qu'une théorie, c'était une pratique : « Lénine ne

1. *Essai sur la Misère humaine*, p. 206.

2. Cité par Parain : *Recherches sur le langage*, p. 121.

3. *Essai* de 1922.

croyait pas à une valeur universelle de la raison et du langage, il ne croyait pas à une communication exacte par le langage. La vie selon lui se passait au-dessous et au-delà du langage : les mots d'ordre n'étaient pour lui que des formes, que remplissait l'activité, qu'animait la personnalité, sinon individuelle du moins collective ¹. »

Avec Lénine, le mot devient mot d'ordre. Il serait vain d'espérer qu'il ait une signification préétablie : il n'a que le sens qu'on veut lui donner; sa valeur est strictement historique et pratique. C'est le mot du chef, de la classe dominante. Il est vrai s'il se vérifie, c'est-à-dire s'il est obéi, s'il a des conséquences. Cette conception activiste du langage va représenter pour Parain la grande tentation. Lorsqu'on s'évertue contre une porte close, vient un moment où l'envie vous prend de la casser. L'adhésion de Parain à la doctrine activiste apparaît donc comme un fait de colère, tout autant que comme un fait de résignation. Le mot, pour lui, demeure un intermédiaire, mais sa fonction est précisée : il s'intercale entre le désir et sa réalisation. « Ce qui guide l'homme, à chaque moment, ce qui le rassemble et l'ordonne, c'est ce qu'il se dit de lui-même, de ses besoins, de ses désirs, de ses moyens. Ce sont ses mots d'ordre ². » C'est reconnaître une primauté du désir et de l'affectivité. Le langage est instrument de réalisation. La raison, du coup, est ramenée à une place plus modeste. « La raison n'est autre chose que l'intelligence, qui n'est elle-même autre chose que le pouvoir de construire un système de signes à éprouver, c'est-à-dire que le pouvoir de formuler une hypothèse... La raison... est la tentative que l'homme poursuit... de présenter à ses désirs un moyen exact, efficace, de satisfaction... Son rôle de servante est bien précis... Les désirs ont besoin de la contrôler souvent, comme on rappelle à l'ordre un ouvrier qui flâne ³. » Dès lors

1. *Essai sur la Misère humaine.*

2. *Id.*, p. 169.

3. *Id.*, p. 167.

le scandale du langage s'éclaire : si on veut contraindre Parain à adopter le langage du banquier, c'est que le banquier commande. Il ne s'agit, pour un démobilisé pauvre, ni de s'évertuer à comprendre un langage qui n'est pas fait pour lui — ce qui le conduirait à la servitude, — ni de s'inventer un système de signes valable pour lui tout seul — ce qui le mènerait tout droit à la folie. Il faut qu'il retrouve une communauté d'opprimés avide de prendre le pouvoir et d'imposer sa langue; une langue forgée dans la solidarité silencieuse du travail et de la souffrance. Parain peut dire, à présent, en modifiant légèrement la phrase de Marx : « Nous ne voulons pas comprendre les mots, nous voulons les changer. » Mais, à tant faire que de réinventer un langage, il faut le choisir rigoureux et précis; il convient de supprimer ce branle de la manette, ce jeu des engrenages. Pour que l'ordre soit obéi, il faut qu'il soit compris jusque dans les derniers détails. Et, inversement, comprendre, c'est agir. Il faut resserrer les courroies, revisser les écrous. Puisqu'on ne peut pas se taire, c'est-à-dire accéder directement et immédiatement à l'être, au moins faut-il contrôler sévèrement les intermédiaires. Parain avoue que sa jeunesse fut ballottée entre deux rêves : « Les symboles nous entraînent à croire qu'en supprimant toutes les transmissions on supprimerait tous les accrochages et à croire aussi, en sens contraire, qu'en perfectionnant toute cette machinerie, les engrenages fonctionneraient sans à-coups, et les accidents deviendraient impossibles¹. » Le premier rêve, celui de « l'idiot », du permissionnaire errant dans les rues populeuses, du démobilisé « hagard et demi-fou », s'étant révélé irréalisable, Parain se jette à corps perdu dans l'autre rêve, celui d'une communauté de travail autoritaire, où le langage est expressément réduit à son rôle subalterne d'intermédiaire entre le désir et l'action, entre les chefs et leurs hommes, où tout le monde comprend parce que tout le monde

1. *Retour à la France*, p. 186.

obéit, où la suppression des barrières sociales entraîne celle du jeu dans les transmissions. « C'est ainsi qu'après avoir éprouvé un ordre social déjà rigoureux, la guerre, mais qui m'avait paru pourtant encore admettre beaucoup d'exceptions et de privilèges, car sa mystique était trop fragile pour nous incliner entièrement, j'en arrivai à concevoir et à désirer un ordre social encore plus rigoureux, le plus rigoureux qu'il se pût ¹. »

Nous sommes arrivés à l'extrême pointe du voyage de Parain. Il n'est pas allé plus loin : le reste est retour. Jusqu'ici il n'a fait que développer les conséquences de son intuition originelle. Le voilà qui adhère, en fin de compte, à un autoritarisme pragmatiste et relativiste, où les mots d'amour et d'espoir recevraient des significations distinctes et contrôlées comme celles des symboles mathématiques. Plus tard, il reconnaîtra dans cette poussée révolutionnaire un effort sournois pour détruire le langage : « Si le langage ne tire son sens que des opérations qu'il désigne et que ce soit celles-ci qui constituent l'objet de notre pensée, non les essences et leurs dénominations, il doit, en fin de compte, apparaître comme inutile et même dangereux : inutile parce qu'on admet que nos pensées obéissent toutes au même schéma d'action qui nous ordonne de lui-même, sans que le langage joue un rôle décisif, et qu'elles se développent spontanément suivant des directions parallèles, donc harmonieuses; dangereux parce qu'il ne sert plus alors qu'à fournir des prétextes à la négligence et à la mauvaise volonté des inférieurs qui discutent au lieu d'obéir ². » Ainsi Parain, pour avoir abandonné la recherche de ce que j'appellerai l'infra-silence, ce silence qui coïnciderait avec je ne sais quel « état de nature » et qui serait *avant* le langage, n'a pas pour autant renoncé au projet de se taire. Le silence auquel il atteint à présent s'étend sur tout le domaine du langage, il

1. *Retour à la France*, p. 182.

2. *Recherches sur le langage*, p. 119.

s'identifie au langage même, il est bruisant de murmures, d'ordres, d'appels. Il s'obtient, cette fois, non par la destruction impossible des mots, mais par leur *dévalorisation* radicale. Il dira plus tard, jugeant lui-même sa propre tentative : « Le bolchevisme était alors une attitude absolument antirationnaliste qui achevait la destruction idéologique de l'individu par une destruction, poussée jusqu'à l'héroïsme, de la parole qui ne s'achevait pas en un sacrifice total. »

Il n'était pas seul à poursuivre ces tentatives désespérées. Dans ces magnifiques premières années de l'après-guerre, il y avait beaucoup d'autres jeunes gens qui s'étaient révoltés contre la condition humaine et en particulier contre le langage qui l'exprime. La hantise de la connaissance intuitive, c'est-à-dire sans intermédiaire, qui fut, nous l'avons vu, le premier moteur de Parain, anima d'abord le surréalisme, comme aussi cette méfiance profonde envers le discours, que Paulhan nomme terrorisme. Mais, puisque enfin il faut parler, puisque le mot s'intercale, quoi qu'on fasse, entre l'intuition et son objet, nos terroristes furent rejetés, comme Parain lui-même, hors du silence et nous pouvons suivre, tout au long de l'après-guerre, une tentative pour détruire les mots avec les mots, la peinture avec la peinture, l'art avec l'art. Que la destruction surréaliste doive faire l'objet d'une analyse existentielle, cela n'est pas douteux. Il faudrait savoir en effet ce qu'est *détruire*. Mais il est certain qu'elle s'est limitée, comme dans le cas de Parain, au Verbe. C'est ce que prouve assez la fameuse définition de Max Ernst¹ : « Le surréalisme, c'est la rencontre, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie. » Essayez en effet de *réaliser* cette rencontre. Elle n'a rien d'excitant pour l'esprit : parapluie, machine à coudre, table de dissection sont des objets neutres et tristes, des outils de la misère humaine, qui ne jurent point entre eux et qui constituent un petit amas raisonnable et

1. D'après Lautréamont.

résigné, fleurant l'hôpital et le travail salarié. Ce sont les mots qui jurent entre eux, non les choses — les mots avec leur sonorité, leurs prolongements. De là, l'écriture automatique et ses succédanés, efforts de *parleurs* pour établir entre les vocables des courts-circuits destructeurs. « La poésie, dira Fargue, ce sont des mots qui se brûlent. » Mais il lui suffit qu'ils grésillent; le surréaliste veut qu'ils tombent en cendres. Et Bataille définira la poésie « un holocauste des mots », comme Parain définissait le bolchevisme « une destruction de la parole ». Le dernier venu, M. Blanchot nous livre le secret de cette tentative, quand il nous explique que l'écrivain doit parler *pour ne rien dire*. Si les mots s'annihilent les uns les autres, s'ils s'effondrent en poudre, est-ce qu'il ne va pas surgir derrière les mots une réalité enfin silencieuse? L'hésitation qui se marque ici est significative; c'est celle de Parain lui-même : cette réalité soudain apparue, nous attendait-elle derrière les mots, innommée, ou bien est-elle *notre* création? Si je dis, avec Bataille, « cheval de beurre », je détruis le mot de « cheval » et le mot de « beurre », mais quelque chose est là : le cheval de beurre. Qu'est-ce? Un *rien*, cela va sans dire. Mais un rien que je crée ou que je dévoile? Entre ces deux hypothèses contradictoires, le surréaliste ne choisit pas et, peut-être, de son point de vue, le choix est-il sans importance : qu'il y ait un dessous des cartes ou que je crée ce dessous, je suis de toute façon un absolu et l'incendie des mots est un événement absolu. De là le flirt des surréalistes avec le bolchevisme : ils y voyaient l'effort de l'homme pour forger absolument son destin. C'est là qu'ils rejoignent le Parain de 1925. Celui-ci n'écrit-il pas : « ... La parole doit être remplacée par un mode d'action plus direct et plus efficace, par un mode d'action immédiat, qui se produise sans intermédiaire et qui n'abandonne rien de l'inquiétude dont elle provient. » C'est qu'il est, comme eux, poussé par le puissant orgueil métaphysique qui fut l'esprit de l'après-guerre. Nous sommes arrivés, en le suivant, à la limite de la condi-

tion humaine, à ce point de tension où l'homme cherche à se voir comme s'il était un témoin inhumain de lui-même. La génération montante enregistra, à partir de 1930, l'échec de cette tentative. Mais certains survivants, Leiris, Aragon, dresseront le bilan eux-mêmes, chacun à sa manière. Parain est de ceux-là. Suivons-le, à présent, sur les chemins du retour.

II. L'EXPÉRIENCE

Lorsque Parain apprit que « les ordres sociaux les plus rigoureux enseignaient l'histoire, la philosophie, la littérature », il dut éprouver un peu de cette stupeur qui frappa les Pythagoriciens devant l'incommensurabilité des côtés du triangle rectangle. Si une société philosophe, c'est qu'il y a « du jeu dans l'engrenage », c'est qu'il y a place pour le rêve individuel, pour la fantaisie de chacun, pour l'interrogation et pour l'incompréhension. C'est donc, pour finir, qu'il n'y a pas d'ordre social parfaitement rigoureux. Car la philosophie et la littérature, Parain les tenait pour les songes absurdes d'un langage imparfait. Cependant je compte pour peu de chose cette expérience purement extérieure. Car, enfin, l'ordre social le plus imparfait, encore peut-on décider de le parfaire. Ne sera-t-il *jamais* rigoureux? Ou bien ne l'est-il *pas encore*? Les faits ne parlent pas d'eux-mêmes, c'est à chacun de décider. La décision de Parain me paraît bien plutôt lui avoir été dictée par une expérience plus profonde et plus intérieure, une épreuve de soi par soi qui ressemble par plus d'un trait à ce que Rauh nommait « l'expérience morale ». Ce paysan s'était engagé dans les voies de l'orgueil, dans les chemins de la ville et du prolétariat, par suite d'un malentendu.

Il serait facile de montrer les contradictions qu'op-

posent à son individualisme foncier les disciplines communautaires auxquelles il vient d'adhérer. Et sans doute Parain les a-t-il senties du premier jour. Mais ce sont là des conflits qui peuvent se résoudre, à la condition que le ressort original de l'individualisme soit la volonté de puissance. Il est toujours facile d'obéir, si l'on rêve de commander. Parain ne veut ni commander ni obéir. Son individualisme n'est rien moins que nietzschéen : ni l'appétit d'un capitaine d'industrie, ni l'avidité de l'opprimé des villes obsédé par le mirage soyeux et glacé des magasins, mais, tout simplement, la réclamation têtue, humble, du petit propriétaire agricole qui veut rester maître chez soi. Plus que son individualisme, c'est la nature de cet individualisme qui contribue à séparer Parain de ses amis révolutionnaires. C'est sur les plateaux qu'on incendie le langage, sur les plateaux qu'on met le feu aux grands édifices de l'ordre capitaliste. Parain est un homme des vallées. Tous ces destructeurs qu'il a suivis un instant sont possédés, d'une façon ou d'une autre, par un orgueil démiurgique. Nietzschéens en ceci qu'ils croient tous à la plasticité de la nature humaine. S'ils brûlent le vieil homme, c'est pour hâter l'avènement d'un homme neuf. Il y a l'homme surréaliste, il y a l'homme gidien, il y a l'homme marxiste qui nous attendent à l'horizon. Il s'agit à la fois de les dévoiler et de les façonner; en un sens, l'avenir est vide, nul ne peut le prévoir; en un sens autre, l'avenir existe plus que le présent; l'ivresse de tous ces destructeurs, c'est de construire un monde qu'ils ignorent et qu'ils ne reconnaîtront pas lorsqu'ils l'auront bâti; joie de risquer, joie de ne pas *savoir* ce qu'on fait, joie amère de se dire qu'on conduira les hommes au seuil de la terre promise et qu'on restera soi-même sur le seuil, en les regardant s'éloigner. Ces sentiments sont tout à fait étrangers à Parain. Il n'a pas d'yeux pour l'avenir, il n'y croit pas. S'il en parle, c'est pour figurer un monde qui se défait, un homme qui se perd; pour tout dire, sa théorie du langage devrait

le conduire, l'a conduit un instant à l'idée de la plasticité humaine : changez les mots, vous changerez l'homme. Mais rien n'est, en réalité, plus éloigné de sa pensée profonde. L'image la plus enfoncée dans sa mémoire, c'est celle de l'ordre naturel. Retour des saisons et des oiseaux, croissance des plantes, des enfants, ordre fixe des étoiles, des planètes. C'est cet ordre qu'il opposait en secret à l'ordonnance factice du discours. A cet ordre les bêtes sont soumises; et l'homme, cette bête qui parle. On a vu que, pour Parain, le mot s'intercale entre le désir et l'acte. Il en faudrait conclure que le mot forge le désir. Nommer « amour » ces émois, ces torpeurs, ces brusques colères, c'est les accoler de force, leur imposer du dehors un destin. Mais Parain s'aperçoit tout à coup qu'il recule devant cette conséquence dernière. Si l'homme *était* ce que le langage le *fait*, il n'y aurait pas de problème. Parain maintient un décalage entre ce que je suis et ce que je me nomme : l'homme *est* quelque chose en dehors du discours. Il y a un ordre humain préétabli, l'ordre silencieux et humble des besoins. Voyez plutôt ce qu'il dit des mères dans *l'Essai sur la Misère humaine* : « Il n'est pas une femme, même celles qui ne l'avouent pas tout de suite, il n'est pas une femme qui ne veuille avoir des enfants... le calcul va à l'encontre. Ils seront malheureux, ils coûteront cher, ils mourront peut-être... le risque est total. Pourtant... leur énergie s'en va ailleurs. Car l'expérience sociale, la vérité historique, ce sont des raisonnements, ce n'est pas leur expérience et leur vérité à elles... Lorsqu'elles réfléchissent, elles ont à quoi réfléchir et, derrière leurs réflexions, leur existence est engagée, leur confiance demeure; elles sont créatrices dans leur corps, dans leurs muscles, dans leurs glandes, *elles ne fuient pas la lutte pour les mots, qui sont lâches...* Ce qui vient d'être dit des enfants, on peut en dire autant de tout, de l'amour, de l'honnêteté, du travail manuel, du sommeil, du paiement au comptant, de tout ce que la civilisation a quitté et qu'elle aspire

à retrouver... On peut ainsi confronter ce que le cerveau déclare impossible et ce que la chair maintient. Et il en ressort que le rôle du langage est d'enregistrer les difficultés au fur et à mesure qu'elles apparaissent... tandis que l'ouvrage de l'homme en son corps, et son appétit de vivre, est de les nier préalablement, afin de ne jamais perdre le courage de les affronter. Tel est le secret des hommes simples, de ceux qui, au-delà de la civilisation, ont gardé la même simplicité; il est en cet entêtement du corps à aimer et à engendrer, à transmettre son élan et sa joie ¹... »

Il y a donc un ordre du corps. Mais il est manifeste que cet ordre n'est pas purement biologique. Il s'est fait sans les mots, contre les mots; pourtant, il ne peut être aveugle. Parain le sait bien, qui nous explique que nous ne saurions dire « j'ai faim » sans dire plus et autre chose que ce que nous voulons. Pour que, par-delà des impressions vagues, la femme, sans nommer son désir, puisse le connaître et en poursuivre l'assouvissement avec une sécurité absolue, il faut autre chose que l'ordonnance des sécrétions utérines : il faut un dessein, un plan. Ce dessein qui est elle-même et qui, pourtant, n'est ni son langage ni sa réflexion ni tout à fait son corps, mais une sorte d'intention et, pour tout dire, d'entéléchie, j'y vois quelque chose comme la Grâce, au sens le plus religieux du terme. Et, de même que le cours harmonieux des astres, la succession réglée des saisons découvriraient les desseins de la divinité au paysan stoïcien du Latium, de même, semble-t-il, la rencontre en nous de cet acte préétabli dévoile à Parain, pour la première fois, le fait religieux.

Comme nous sommes loin des expériences radicales de l'après-guerre! Car, enfin, ce que Parain ne dit pas, c'est que cet ordre du corps comporte naturellement un prolongement social, la société qui doit y correspondre est ce qu'on nomme proprement

1. *Essai sur la Misère humaine*, pp. 64, 66, 73, 74.

« conservatrice ». Il ne s'agit plus de changer l'homme, mais de prendre les mesures nécessaires pour que cet équilibre des besoins soit *conservé*. Il ne saurait y avoir d'homme nouveau, puisqu'il y a un homme naturel. Parain n'aimera pas, sans doute, que je le compare à Rousseau; mais enfin le paysan qui, en son « honnêteté fruste », s'offre aux leurres du langage, n'est-ce point le bon sauvage et l'homme de la Nature? Sous ce pessimisme radical, il y a optimisme de la simplicité.

Mais je vois aussitôt ce qui oppose Parain à Rousseau. Chez ce protestant, si le retour à l'état de nature est une entreprise impossible, du moins l'individu peut-il réaliser à peu près seul son équilibre. Parain n'est pas si sûr de soi, et puis il a reçu l'empreinte catholique; il n'a pas l'orgueil genevois. Ce qu'il écrit, croyant définir l'homme, ne peint que lui-même : « L'homme est un animal qui a besoin d'assurance... Toute l'histoire de l'homme est son effort pour établir, pour instituer sur soi un système de coordonnées médiateur, pour se remettre entre les mains de puissances médiatrices ¹... » « L'homme ne peut pas se passer de puissances médiatrices, comme la terre ne peut pas se passer de soleil, il faut à chacun une tâche, une patrie, des enfants, un espoir ². »

Ainsi rien n'est plus éloigné de lui que le grand dépouillement à quoi ses camarades de 1925 l'ont invité. Surréalistes, gidiens, communistes l'entouraient alors et lui murmuraient : « Lâche prise! ». Lâcher prise, s'abandonner, abandonner tous les ordres, toutes les coordonnées, se trouver enfin seul et nu, étranger à soi-même, comme Philoctète lorsqu'il a donné son arc, comme Dimitri Karamazov en prison, comme l'intoxiqué qui se drogue pour se distraire, comme le jeune homme qui abandonne sa classe, sa famille, sa maison, pour se remettre seul et nu entre les mains du Parti. S'il a tout donné, il sera

1. *Retour à la France*, p. 31.

2. *Id.*, pp. 37 et 38.

comblé, voilà ce que lui murmurent ces sirènes. Et sans doute est-ce un mythe. Mais Parain ne lâche pas prise, il se cramponne au contraire, il se ligote au mât. Chacun connaît cette résistance profonde qui se révèle soudain lorsqu'il est question de se perdre. Chacun connaît aussi ce remords étonné, cette curiosité inassouvie, cette colère butée qui visitent ceux qui ne se sont pas perdus. Parain ne s'est pas perdu. Il n'a pas voulu vivre sans bornes. Les champs ont des bornes, les bornes jalonnent les routes nationales et départementales. Pourquoi se serait-il perdu? Et que demandait-il? Quelques arpents de terre, une femme honnête, des enfants, la modeste liberté de l'artisan au travail, du paysan aux champs, le bonheur enfin; y a-t-il besoin de se perdre pour obtenir tout cela? Il n'a jamais vraiment voulu se lancer dans une grande entreprise; et qui le lui reprochera? Il souhaitait seulement qu'une organisation plus juste et presque paternelle lui assignât sa place sur la terre et, en le définissant lui-même par des coordonnées rigoureuses, le débarrassât de ce besoin de sécurité, de cette « inquiétude qui menaçait de l'étouffer ¹ ».

« Il faut à l'homme un dieu *personnel*. Lorsqu'il ne dort pas ou qu'il a perdu l'espoir, avec la confiance en sa force, lorsqu'il est vaincu, il faut bien qu'il s'adresse à plus fort que soi pour être protégé, il faut bien qu'il se procure quelque part une sécurité ². »

Ainsi l'inquiétude est au départ, chez lui comme chez tous. L'inquiétude, l'angoisse, c'est tout un. Et puis il a fallu choisir. Et les uns ont choisi justement cette angoisse; mais Parain a choisi la sécurité. A-t-il raison? A-t-il tort? Qui donc pourrait le juger? Et, d'ailleurs, choisir l'angoisse, n'est-ce pas, bien souvent, une façon de choisir la sécurité? Nous ne pouvons que constater : tel il s'est choisi, tel il est. Humble et assuré, cramponné à quelques vérités

1. *Retour à la France*, p. 22.

2. *Id.*, p. 105.

tristes et simples, toisant les plateaux avec une insolente modestie et, peut être, un mécontentement secret.

Mais, du coup, voici que revient le règne des puissances médiatrices. Et du langage, le premier des intermédiaires. Certes, la terre vaudrait mieux. « Pour un paysan, la terre est cet intermédiaire... qui lui sert de norme à la fois objective et commune ¹. » Mais il y a des paysans sans terre comme des rois sans royaume. Et Parain est un de ceux-là, un déraciné. Il conservera dans un coin de son esprit, comme un regret, le mythe totalitaire d'un accord unissant les puissances terrestres et les puissances humaines, comme les racines de l'arbre se fondent dans la terre qui les nourrit; il conservera, sous ses allures de censeur grognon, le naturalisme timide et honteux du paysan du Danube, autre déraciné. Mais lorsque enfin il lui faut se définir et se fixer, ce n'est pas vers la terre qu'il se retournera, mais vers la langue. Il s'agit d'être. Et, pour Parain comme pour toute la philosophie post-kantienne, être est synonyme de stabilité et d'objectivité. La planète *est*, parce que ses courses sont réglées, l'arbre *est* parce qu'il croît selon des lois fixes et sans changer de place. Mais, du dedans, l'homme coule comme un fromage; il n'est pas. Il ne sera que s'il se connaît. Et « se connaître », ici, ne veut pas dire dévoiler la vérité enfouie au fond du cœur de chacun : il n'y a pas de cœur, pas de vérité, tout juste une hémorragie monotone. Se connaître, c'est opérer délibérément un transfert d'être : je me donne des limites, j'établis un système de repères, et puis je déclare tout à coup que je *suis* ces bornes et ces repères. Je *suis* soldat de 2^e classe. Je *suis* Français, je *suis* agrégé et normalien. Cela signifie que je choisis de me définir à la manière des sociologues : par les cadres. Ainsi, dira Halbwachs, cet homme qu'on introduit dans ce salon, c'est le gynécologue, ancien interne des hôpitaux de Paris,

1. *Essai sur la Misère humaine*, p. 99.

médecin-major pendant la guerre de 14. Otez le médecin, ôtez le major, il ne reste plus rien qu'un peu d'eau sale qui s'écoule en tourbillonnant par un trou de vidange. Or, c'est le langage qui fait le médecin, le magistrat : « On lui demande d'exprimer ce que l'homme a de plus intimement impersonnel, de plus intimement pareil aux autres¹. » On néglige l'aspect volontaire du langage, à savoir sa transcendance.

Dès lors, nous pouvons saisir le mouvement dialectique qui a ramené Parain à son point de départ. Il était persuadé d'abord, comme tout le monde, d'être, en sa plus profonde intimité, une certaine réalité donnée, une essence individuelle, et il demandait au langage de formuler cette essence. Mais il s'est aperçu qu'il ne pouvait pas se couler dans les formes socialisées de la parole. Il ne se reconnaissait pas dans le miroir des mots. C'est alors qu'un double mouvement lui a révélé une double fluidité : s'il se plaçait au milieu des mots, à la ville, il les voyait fondre et s'écouler, perdre leur sens en passant d'un groupe à l'autre, devenir de plus en plus abstraits, et il leur opposait le mythe d'une ordonnance naturelle des nécessités humaines (amour, travail, maternité, etc.). Et si ceux-là ne pouvaient plus exprimer celles-ci, c'était justement parce que ce qui change ne peut rendre compte de ce qui demeure, parce que des vocables forgés ne peuvent s'appliquer à la nature, parce que la ville ne peut parler des champs. Le langage lui paraissait alors une puissance destructrice, séparant l'homme de lui-même. Mais si, désertant les mots, il voulait regagner son silence, l'ordre fixe des désirs qu'il croyait retrouver s'évanouissait aussitôt, dévoilant une fluidité sans mémoire, sans consistance, image mouvante et désordonnée du néant. Vus du sein de cette fluidité, au contraire, les mots paraissaient fixes comme des étoiles : lorsqu'on est plongé dans ce

1. *Recherches sur le langage*, p. 173.

petit marasme qu'on nomme amour, qu'on se sent ballotté par des émotions incertaines, qu'il est beau, le mot d'aimer, avec les cérémonies qu'il comporte, tendresse, désir, jalousie, comme on souhaiterait d'être ce qu'il dit. Parain a tenté alors de tenir en même temps sous sa vue le double écoulement; ce fut sa période expressionniste et révolutionnaire : le langage n'est pas, il faut le faire, l'individu n'est pas, il faut le nommer. Seulement, devant ces tourbillons sans fin ni repère, le cœur lui a manqué, il a tourné la tête, il s'est cramponné. Et puis, cette universelle fluidité rendait toute solution contradictoire : pour que l'individu trouve en lui-même assez de cohérence et de force pour recréer le langage, il faut qu'il soit fixé, arrêté; bref, il faut d'abord qu'il soit nommé. Ainsi l'expressionnisme est-il un cercle vicieux. « L'action (n'est pas) la mesure de notre langage... Ne suppose-t-elle pas, au contraire, un ordre qui la provoque, donc une parole? Son mouvement peut-il lui venir d'elle-même ? » Et voilà Parain errant, de nouveau, d'une rive à l'autre : dans *l'Essai sur la Misère humaine*, c'est la mouvance du langage qu'il dénonce, au nom de l'ordre des besoins; dans *Retour à la France*, le mot est fixe, au contraire, et rétabli dans sa fonction d'intercesseur; c'est nous qui coulons sans mesure. Mais déjà la solution s'esquisse : un essai de synthèse modeste et positive, et en même temps le recours à Dieu. Cette solution, que les *Recherches* vont préciser, on peut, je crois, la résumer en quatre articles :

1^o Ayant à mettre en ordre un lot d'expériences, Parain choisit délibérément l'une d'entre elles et décide d'en faire son expérience originale. Ainsi construit-il son histoire. C'est elle qu'il définira en ces termes : « L'homme ne peut pas plus se passer du langage que le diriger. »

2^o C'est elle encore qu'il va monnayer par sa théorie de l'objectivité. C'est l'acte de nommer qui

découpe et stabilise en « choses » la fluidité universelle des sensations : « L'insecte, sans doute, se meut dans son univers d'actions et de réactions, sans se représenter le monde extérieur comme un objet indépendant de cet univers, qui reste ainsi homogène. Ne serions-nous pas dans la même ignorance si nous n'avions pas le langage?... Je note la netteté avec laquelle l'objet se détache de moi dès que je l'ai nommé. A partir de cet instant, je ne peux plus lui refuser d'être un objet. Les philosophes ont bien observé que toute perception se constitue par un jugement. Mais ont-ils suffisamment souligné que c'est la dénomination qui est le premier jugement et qu'elle est le moment décisif de la perception ¹ ? » Les mots sont des idées. Cela signifie que l'homme ne crée pas des idées : il les assemble. On nous répétait depuis longtemps que l'homme n'est pas Dieu et qu'il ne peut rien créer dans l'univers. Il compose, il ordonne. Mais le charbon, le pétrole, le marbre sont là. Du moins lui restait-il ses pensées, qu'on lui laissait produire par une sorte d'émanation. Parain les lui retire : elles sont dans les mots. Du coup, me voilà « *situé dans le langage* ² ». Mais, de ce fait, voici que les mots deviennent des choses. Sans doute Parain nous dit-il que le langage n'est « ni sujet, ni objet; n'adhérant ni à l'un ni à l'autre. Sujet lorsque je parle, objet lorsque je m'écoute... distinct pourtant des autres êtres, distinct du moi pareillement ». Mais il lui faut reconnaître, malgré cette prudence, que le langage, fondement de l'objectivité, est objectif lui-même : « Sujet lorsque je parle, objet lorsque je m'écoute. » Mais je ne parle jamais sans m'écouter, comme le prouve l'exemple de ces sourds-muets, muets parce qu'ils sont sourds. Et comment Parain accepterait-il vraiment que les mots soient « sujet » ? Comment pourraient-ils conférer l'objectivité s'ils ne l'avaient déjà ? Si le mot paraît sujet, lorsque je

1. *Recherches sur le langage*, pp. 22-23.

2. *Id.*, p. 183.

parle, c'est que je me coule dans le mot; en ce sens, le marteau ou la cuiller sont sujets aussi lorsque je m'en sers et qu'ils ne se distinguent pas de mon action. Objets, l'instant d'après, lorsque je les ai posés sur la table et que je les contemple. Ainsi, pour avoir refusé le chosisme de la perception et réduit le soleil, le mur, la table à des organisations fuyantes et subjectives de sensations, Parain accepte délibérément un chosisme du langage. Le mot est cet être étrange : une idée-chose. Il possède à la fois l'impénétrabilité de la chose et la transparence de l'idée, l'inertie de la chose et la force agissante de l'idée; nous pouvons le prendre comme une chose, entre nos doigts, le porter ici ou là; mais il s'échappe, nous trahit, reprend soudain son indépendance, et s'ordonne de lui-même avec d'autres mots, selon des affinités qui nous échappent; individuel et daté comme la chose, il n'exprime jamais que l'universel, comme l'idée. Nous sommes en face de lui comme l'apprenti sorcier en face du balai de son maître : nous pouvons lui donner le branle, mais non le conduire, ni l'arrêter. Tout à fait responsables, en un sens, puisque nous parlons, tout à fait innocents en un autre, puisque nous ne savons pas ce que nous disons. Incapables de mentir comme de dire vrai, puisque ce sont les mots qui nous apprennent ce que nous voulons dire avec des mots. Et c'est à dessein que nous parlons ici de l'apprenti sorcier. Alain ne disait-il pas que la magie, « c'est l'esprit traînant parmi les choses »? Le langage de Parain, c'est le règne de la magie. Idées aveuglées, bouchées par la matière, matière possédée par l'esprit et en révolte contre l'esprit. Non pas le malin génie de Descartes : le malin génie à l'envers.

3^o Cependant, Parain ne s'est pas résolu à tout abandonner de son attitude expressionniste. Sans doute, en un sens, la langue est bien cette anti-raison magique et capricieuse qui tantôt se prête à l'homme et tantôt lui échappe. Sans doute elle est bien *l'envers de la raison d'un être inconnu*. Mais Parain ne saurait négliger la vie historique des mots; il affirme

comme par le passé que les mots changent de sens selon la collectivité qui les emploie. Comment concilier cette objectivité et cette relativité? Y a-t-il des significations transcendantes et fixes ou bien est-ce l'acte social qui donne sa signification à la parole? Ni l'un ni l'autre. C'est que les mots ont des significations ouvertes, au sens où Bergson parle de sociétés « ouvertes ». Les mots sont à la fois des « germes d'être » et des promesses. « Est concret tout signe qui isolément ou dans son système s'achève par un plein accomplissement, toute promesse qui est tenue scrupuleusement... Il ne faut plus que l'homme considère son langage comme une simple notation des faits et des lois... mais comme un engagement de fait à la vie qu'il soutient et recrée à chaque minute¹. » D'une certaine façon, leur sens est devant eux, « à remplir ». Mais justement, s'ils sont « à remplir », c'est comme la formule vide que nous tend l'employé de préfecture ou l'hôtelier. Toute une part en est variable et toute une part en est fixe. C'est notre action qui les concrétise, mais le schème abstrait et les lignes générales de cette action sont donnés d'avance en chaque parole : « ... Je déclare à une femme que je l'aime... N'ai-je pas simplement promis, n'est-il pas entendu simplement entre nous que ce mot aura la signification que nous lui donnerons en vivant ensemble? Nous allons le recréer, c'est une grande œuvre. Nous a-t-il attendu pour avoir ce sens que nous lui donnerons? Et si notre dessein est de lui donner un sens, c'est donc que nous allons travailler pour lui, non pas pour nous, c'est donc qu'il est notre maître². »

Cette situation a des conséquences morales inappréciables : si le mot est promesse, si son sens est à faire, la recherche ambitieuse de la *vérité*, c'est-à-dire d'un trésor profondément enfoui et à déterrer, perd toute signification : il n'y a rien, nulle part, sur terre

1. *Essai sur la Misère humaine*, pp. 238-292.

2. *Recherches sur le langage*, p. 177.

ni sous terre, rien qui nous attende, rien à quoi nous puissions confronter les phrases que nous formons. Mais si les grands traits de ma promesse sont déjà inscrits dans les mots, si le mot est comme un état civil impersonnel à remplir avec ma vie, mon travail, mon sang, alors la vertu profonde et discrète qui se cachait dans notre amour du vrai n'est pas perdue, alors *l'honnêteté* n'est pas perdue. Avec le « mot d'ordre » expressionniste, l'honnêteté cédait le pas aux puissances arbitraires de l'invention, de l'action déréglée, en un mot à la force; la vérité se mesurait à la réussite, et la réussite n'était qu'un effet du hasard. En laissant aux mots une charge de poudre, un potentiel, en leur permettant d'hypothéquer l'avenir, Parain entend réserver à l'homme un rôle dans le monde. Il bannit également la puissance merveilleuse et contradictoire de voir en silence l'absolu — et l'inventivité folle qui roule les mots au petit bonheur comme des cailloux. Il conserve à l'homme, en échange, le pouvoir d'instaurer un ordre humain : engagements, travail, fidélité; voilà ce qui nous revient. Et il ne suffit pas d'être honnête, une fois la promesse faite. Il faut encore être scrupuleux dans le choix des promesses et promettre peu pour être sûr de tenir. Il y a des mots échevelés, des mots ivres, des mots fantasques dont il faut nous garder soigneusement. Et il y a aussi des mots simples : travail, amour, famille; ceux-là, au plus fort de sa crise, Parain leur a conservé sa confiance, sa tendresse. Ils sont à l'échelle de l'homme. C'est par eux que je dois me laisser définir, étant bien entendu que cette définition n'est pas la consécration d'un état de fait, mais l'annonce d'un nouveau devoir. Si je tiens mes promesses, si je « remplis » mes engagements, si, ayant affirmé que j'aime, je mène à bien cette entreprise, alors je *serai* ce que je *dis*. « L'identité de l'homme et de son expression par le langage... n'est pas donnée en naissant, elle est l'œuvre de l'individu, qui ne peut se passer pour l'atteindre du concours de la société. Autant un homme peut y croire naïvement dans sa

maturité, autant un adolescent est contraint de la nier... Elle est notre tâche, notre besoin d'honnêteté. Elle est le bonheur et la foi, mais au terme de longs errements¹... » Lorsqu'on s'exprime, on dit toujours plus qu'on ne veut, puisqu'on croit exprimer l'individuel et qu'on dit l'universel : « J'ai faim. — C'est moi qui dis : j'ai faim; mais ce n'est pas moi que l'on entend. J'ai disparu entre ces deux moments de ma parole. Aussitôt que je l'ai prononcée, il ne reste plus de moi que l'homme qui a faim, et cet homme appartient à tous... Je suis entré dans l'ordre de l'impersonnel, c'est-à-dire dans la voie de l'universel². » Mais puisque parler, c'est s'engager, le sens de cette morale est manifeste : il s'agit, comme dans le système de Kant, de réaliser l'universel avec sa propre chair. Mais l'universel n'est pas donné au départ, comme dans la *Critique de la Raison pratique*, et ce n'est pas lui non plus qui définit l'homme d'abord. Je suis « situé » dans le langage, je ne peux me taire; en parlant, je me jette dans cet ordre inconnu, étranger, et j'en deviens soudain responsable : il faut que je *devienne* universel. Réaliser avec humilité, avec précaution, au moyen de ma propre chair, l'universalité où je me suis jeté d'abord à l'étourdie, voilà mon unique possibilité, voilà l'unique commandement. J'ai dit que j'aime; voilà la promesse. A présent, il faut que je me sacrifie pour que par moi le mot d'amour prenne un sens, pour qu'il y ait de l'amour sur terre. En récompense, au terme de cette longue entreprise, il m'arrivera d'être *celui qui aime*, c'est-à-dire de mériter enfin le nom que je m'étais donné. Me méfier des mots et de leurs pouvoirs magiques, m'attacher seulement à quelques-uns d'entre eux, les plus simples, les plus familiers, peu parler, nommer avec précaution, ne rien dire de moi que je ne sois sûr de pouvoir tenir, m'appliquer toute ma vie à réaliser mes promesses : voilà ce que me

1. *Essai sur la Misère humaine*, pp. 122, 123 et 198.

2. *Recherches sur le langage*, p. 172.

propose la morale de Parain. Elle semblera austère et comme peureuse : l'auteur n'en doute pas. C'est qu'elle se situe entre une inquiétude originelle et une résignation terminale. Le souci de Parain a toujours été en effet de « conserver l'inquiétude initiale ¹ » ; sa conviction est que « l'homme s'achève par une certaine résignation ² ». On reconnaîtra facilement les avatars de cette âme en peine : cette oscillation perpétuelle de l'individuel à l'universel, de l'historique à l'éternel, ces déceptions perpétuelles qui font découvrir soudain l'universel au cœur de l'individuel et, réciproquement, dévoilent la ruse et le faux-semblant de l'histoire à ceux qui se croient installés au cœur de l'éternel, ce souhait contradictoire et déchirant d'un ordre social rigoureux qui conserve pourtant la dignité de l'individu, et, pour finir, cette affirmation résignée que l'accomplissement de l'individu est dans le sacrifice où il se détruit pour que l'universel existe : qu'est-ce sinon cette dialectique sans espoir que Hegel a retracée sous le nom de *Conscience malheureuse* ? Je suis un néant en face de l'immobilité compacte des mots. Il s'agit d'être. Mais qui décidera d'abord du sens de l'être ? Chacun. Et chacun se choisira dans l'exacte mesure où il aura fait choix de la nature et du sens de l'être en général. Pour Parain, être signifie fixité, plénitude dense, universalité. Tel est l'idéal qu'il a assigné dès le début, et par un libre choix, à son existence. Mais comment le néant peut-il être ?

4^o Nous avons tout abandonné ; nous bornons notre ambition à nous adapter progressivement à des mots que nous n'avons pas faits. Pourtant, cette résignation ne peut nous sauver. Si les mots bougent, c'en est fait de cet équilibre si durement acquis. Or, ils bougent. Il y a des tremblements de mots, plus dangereux que des tremblements de terre. Nous voilà donc rejetés dans un mobilisme universel, puisque

1. *Retour à la France*, p. 23.

2. *Essai sur la Misère humaine*, p. 123.

nous accrochons le glissement vif et sans repos de notre vie individuelle aux glissements plus lents et plus massifs du langage. Contre ce péril, il n'y a qu'un secours : Dieu. Si les mots viennent de la société, ils naissent et meurent avec elle et nous sommes joués. Heureusement, « les raisonnements par lesquels on prouve ordinairement que le langage ne peut pas avoir été inventé par l'homme sont irréfutables ¹ ». S'il ne vient pas de l'homme, il vient donc de Dieu : « L'homme ne peut pas plus se passer du langage que le diriger. Il ne peut que lui accorder sa confiance, en tâchant, par ses moyens d'homme et par le sérieux de son expérience individuelle, de ne pas en abuser. Cette loi de notre pensée est la meilleure preuve de l'existence de Dieu, parallèle à toutes celles que les théologiens ont tour à tour avancées, mais située dans un domaine plus étroit et peut-être, par là encore, plus inexpugnable ². » Cette preuve, Parain ne la formule pas. Peut-être la réserve-t-il pour un autre ouvrage. Nous pouvons l'entrevoir, en tout cas. Dieu y apparaît à la fois comme l'auteur et le garant du langage. Il en est l'auteur : c'est-à-dire que l'ordre qui transparaît malgré tout dans le discours ne saurait venir de l'homme. La preuve s'apparente, de ce point de vue, à l'argument physico-théologique : c'est l'ordonnance contemplée dans le cours des mots, dans le cours des étoiles, qui nous contraint de conclure à l'existence d'une finalité transcendante. Mais comme, en un autre sens, cet ordre est plutôt postulé qu'aperçu, comme il s'agit surtout de sauver l'homme du désespoir en lui laissant espérer une fixité cachée dans la vie mouvante des mots, il peut sembler aussi que nous ayons affaire à la preuve dite morale, qui conclut à l'existence de Dieu du grand besoin que nous en avons. Au vrai, elle est tout à la fois morale et téléologique. Exigence et prière à la fois. Descartes avait limité ses ambitions

1. *Recherches sur le langage*, p. 175.

2. *Retour à la France*, p. 16.

à penser par idées claires et distinctes; encore fallait-il qu'elles eussent une caution. Dieu apparaît donc chez lui comme une fonction nécessaire. Pareillement pour Parain, qui se limite à penser par mots simples, à « ne faire servir le langage qu'à des fins pour lesquelles son inexactitude présente le moindre danger ¹ », encore faut-il un garant de ces mots simples. Non pas de leur vérité, puisqu'elle est à faire et que c'est à nous de la faire. Ni non plus de leur fixité absolue, puisqu'ils vivent et meurent. Mais plutôt d'une certaine stabilité conservée au sein de leur mobilité même. Hegel dit quelque part de la loi qu'elle est l'image immobile du mouvement : et ce sont des lois que Parain demande à Dieu. Peu importe que tout change, si les paroles, les germes d'être, ont un cours réglé, s'il existe, quelque part, une image immobile et silencieuse de leur fluidité. Et il faut qu'il en soit ainsi, sinon tout sombrera dans l'absurde : les choses, qui n'existent point si elles ne sont nommées, le discours, qui s'effritera au hasard, et notre condition d'homme, puisque « nous ne sommes pas des êtres de silence, mais des êtres logiques ». Et, de même qu'il y a un Dieu, pour Descartes, parce que nous ne pouvons pas nous tromper lorsque notre volonté est entraînée à opiner, en dépit d'elle-même, de même il y a un Dieu, pour Parain, parce que nous sommes des animaux dont la fonction principale est de parler.

Étrange Dieu, d'ailleurs, plus proche de celui de Kafka et de Kierkegaard que de celui de saint Thomas. Il souffre d'une impuissance toute moderne. Les messages qu'il envoie aux hommes sont brouillés, ou plutôt ils nous parviennent à l'envers. Partis du sein du silence et de l'unité d'une pensée gouvernant la matière, nous les recevons comme une pluralité de bruits, et c'est la matière qui s'y est asservi les significations. Ce Dieu ne parle pas à l'homme, il lui suggère son silence par le moyen des sons et des mots; il me rappelle les empereurs de Kafka, tout-puissants

1. *Retour à la France*, p. 14.

et incapables pourtant de communiquer avec leurs sujets. D'ailleurs, Dieu aussi est un mot; Dieu est aussi un mot. Comme tel, promesse, germe d'être, « Dieu doit être... appliqué selon l'exigence que le langage porte en soi et nous apporte¹. » C'est là, peut-être, le plus clair de cette théologie : il y a le *mot* de Dieu, qui nous suggère et nous masque, à la fois, le *fait* de Dieu. Et nous devons honnêtement, par la foi et les œuvres, recréer le sens de ce mot. Ainsi Parain, parti du silence, retourne au silence. Mais ce n'est pas le même silence. Son point de départ, c'était un infra-silence, un violent mutisme de l'instant, qui trouait le langage : « Quand je me promène, il m'arrive de ne pas parler. J'entends : de ne pas me parler; il m'arrive d'être saisi, timide soudain, regardant la brume sur la Seine, découvrant dans le ciel de quoi tailler un habit de gendarme, un homme guilleret, une belle femme. De telles émotions constituent les seules circonstances où nous nous sentions exister²... » Mais il a compris que le silence n'avait de sens que par le langage, qui le nomme et le soutient³. Puisque les mots sont fondement d'objectivité, si je découvre au ciel un habit de gendarme ou un homme guilleret, c'est que je dispose en sourdine des mots d'homme, d'habit, de gendarme, de guilleret. Se taire, c'est sous-entendre les mots, voilà tout. Pourtant, l'amour du silence est tel, chez Parain, qu'il découvre un autre silence, un ultra-silence, qui ramasse en lui et traverse tout le langage, comme le néant heideggérien embrasse le monde, comme le non-savoir chez Blanchot, chez Bataille, enveloppe le savoir et le soutient. Il s'agit ici simplement d'une de ces nombreuses surprises que nous réserve la *totalisation*. Contester, en effet, c'est totaliser. La totalité du savoir est non-savoir, parce qu'elle apparaît à un point de vue qui transcende le savoir;

1. *Retour à la France*, p. 17.

2. Manuscrit inédit de 1923.

3. Comparez à ce que Bataille dit du mot de silence dans *L'Expérience intérieure*.

et la totalité du langage est silence, car il faut être situé au milieu du langage pour parler. Seulement, dans le cas qui nous occupe, la totalisation est impossible, *pour l'homme*, puisqu'elle se ferait par les mots. Et le silence de Parain n'est qu'un grand mythe optimiste — un mythe qu'il a, si je ne me trompe, aujourd'hui tout à fait dépassé¹.

Présenterai-je une critique de ces thèses? Je connais Parain depuis dix ans, j'ai discuté souvent avec lui, j'ai assisté à toutes les démarches de cette pensée probe et rigoureuse, j'ai souvent admiré son savoir et l'efficacité de sa dialectique. Pour éviter un malentendu, je préviendrai donc que mes objections m'apparaissent comme une étape du long dialogue amical que nous menons depuis si longtemps. Il y répondra demain sans doute, et je lui en ferai d'autres et il y répondra encore et, entre-temps, sa pensée aura suivi son cours; il aura changé de position, moi aussi, vraisemblablement; nous nous serons rapprochés ou éloignés, un autre Parain et un autre Sartre poursuivront la discussion. Mais puisque la fonction du critique est de critiquer, c'est-à-dire de s'engager pour ou contre et de se situer en situant, je dirai que j'accepte tout crûment la plus grande part des analyses de Parain : je conteste seulement leur portée et leur place. Ce qui se débat entre nous, comme il est arrivé si souvent dans l'histoire de la philosophie, c'est la question du commencement. Peut-être repr chera-t-on à Parain de ne pas débiter par la psychologie de l'homme qui parle. Mais ce n'est pas mon avis. Combien en ceci encore qu'il se méfie profondément de la psychologie, Parain ne veut point entrer dans les analyses de ces « images verbales »

1. Cette assimilation d'une totalité linguistique au silence, le tentait déjà lorsqu'il me parlait des derniers ouvrages de Tolstoï, assimilables, selon lui, à « un grand silence de vieillard ». Un écrivain est Dieu en ce qu'il crée son langage et qu'on peut totaliser ses mots, parler de la langue de Platon, de Shakespeare. Du coup, il se dévoile par-delà ses mots et son œuvre est assimilable au silence. Nous retrouvons ici Blanchot.

ou de ces « processus verbo-moteurs » dont les psychologues nous ont assassinés pendant les premières années du xx^e siècle. Il a raison : s'il y a des pensées sans parole, comme les sujets de Messer ou de Bühler les découvraient en eux, vers 1905, que nous importe ? Car il faudrait prouver que ces pensées sans mots ne sont pas encadrées, limitées, conditionnées par l'ensemble du langage. Et quant au passage empirique de l'idée à la parole, on a beau le décrire, que nous apprend-il ? Il faudrait être sûr que l'idée n'est pas simplement une aurore de mot. Avec les besoins, avec la parole, Parain se vante de reconstruire tout un homme. Et, s'il s'agit de l'homme empirique que la psychologie prétend atteindre, peut-être n'a-t-il pas tort. Ainsi les sociologues tenaient que les faits physiologiques et sociaux suffisaient à composer l'ordre humain. On le leur accordera peut-être : tout dépend de la définition du social et du physiologique. Mais n'y a-t-il pas d'autre commencement que la psychologie introspective ?

On m'adresse la parole. Voici que le mot de « grésil » frappe mes oreilles. Il s'agit ici d'un événement daté, localisé, bref, individuel. A prendre les choses à la rigueur, ce n'est pas le mot de grésil que j'entends, c'est un certain son fort particulier prononcé par une voix douce ou rauque, emporté dans un tourbillon, au milieu de lumières qui le pénètrent, d'odeurs qui l'imprègnent, d'une tristesse ou d'une gaieté qui le colorent. Trois heures ont passé, voici que je prononce à mon tour « grésil ». Dira-t-on que je m'entends ? Pas tout à fait, puisque, si l'on enregistre ma voix, je ne la reconnais pas. Il s'agit d'une quasi-audition, que nous n'avons pas à décrire ici. Et si le mot que je *mange*, qui remplit ma bouche de sa pâte, ressemble à celui que j'entendais tout à l'heure, c'est en ceci seulement que tous deux sont des événements individuels. Autre événement individuel : je regarde une page de livre, glacée par un froid soleil, je respire une odeur de champignon de cave qui monte du papier à mon nez et, entre tant

de singularités, je vois quelques traits singuliers tracés sur une ligne : « grésil ». À présent, je demande à Parain où est *le mot* de « grésil », réalité intemporelle et inétendue qui est à la fois sur la page du livre, dans la vibration de l'air frappé, dans cette bouchée humide que je déglutis, et qui ne se laisse absorber par aucun de ces phénomènes singuliers. Où est ce mot qui n'était ni hier ni avant-hier, qui n'est pas aujourd'hui, qui ne sera pas demain, mais qui se manifeste à la fois hier, aujourd'hui et demain, en sorte que, chaque fois que je l'entends, je saisis le phénomène sonore comme une de ses incarnations et non comme un événement absolu ? En un mot, si le langage est le fondement de l'objectivité, qu'est-ce donc qui fonde l'objectivité du langage ? Je vois ce vers blanc et il me faut, selon Parain, le mot de « vers blanc » pour lui conférer une certaine permanence, un avenir, un passé, des qualités, des rapports avec les autres objets du monde. Mais lorsque j'ouvre ce livre sur les *Météores*, je vois ces petites pattes noires qui composent le vocable « grésil », tout juste comme je vois le vers blanc. S'il est vrai que celui-ci, sans la dénomination, n'est qu'un groupement labile de sensations, celui-là ne saurait exister différemment. Faut-il donc un mot pour dénommer le mot de « grésil » ? Mais qui dénommera ce mot à son tour ? Nous voilà curieusement renvoyés à l'infini ; cela signifie que l'acte simple de nommer, donc de parler, est devenu impossible. C'est l'argument du troisième homme, qu'Aristote employait déjà contre Platon. Il n'est pas sans réponse s'il applique aux Idées pures, puisque Platon le citait lui-même, non sans ironie, dans le *Parménide*. Mais c'est que l'idée n'a pas besoin d'idée pour se comprendre. Elle n'est rien d'autre que l'acte pur d'intellection. Lorsque, au contraire, je considère le mot, je vois qu'il a un corps et qu'il se manifeste à moi par ce corps, au milieu d'une foule d'autres corps. D'où vient son caractère privilégié ? Disons-nous : de Dieu ou de la société ? Mais c'est une solution paresseuse. Ou plutôt

nous sommes sur un plan où ni Dieu ni la société ne peuvent plus intervenir.

Admettons en effet que, par une grâce divine, le mot de « grésil » soit conservé, doté d'une sorte de permanence, et que ce soit le *même mot* qui m'a frappé hier et qui me frappe aujourd'hui. Après tout, c'est bien le même encrier que j'ai vu tout à l'heure et que je vois présentement, le même bureau, le même arbre. Eh bien, il faut l'avouer : même dans cette conjecture irréalisable, l'identité *externe* du mot de grésil ne me servirait de rien ; car, pour identique qu'il soit physiquement, encore faudrait-il que je le *reconnaisse*, c'est-à-dire que je le découpe et le stabilise dans le flux des phénomènes, que je le rapporte à ses apparitions d'hier et d'avant-hier et que j'établisse entre ces différents moments un lieu synthétique d'identification. Qu'importe, en effet, que cet encrier soit le même hors de moi ? Si je suis sans mémoire, je dirai qu'il y a dix encriers, cent encriers, autant d'encriers qu'il y a d'apparitions d'encrier. Ou plutôt, je ne dirai même pas qu'il y a un encrier, je ne dirai plus rien du tout. Pareillement pour le mot de « grésil » : la connaissance et la communication ne sont possibles que s'il y a *un* mot de grésil. Mais, le mot existât-il dans le sein de Dieu, je dois le produire par l'opération que l'on nomme « synthèse d'identification ». Et je comprends à présent que le mot n'était pas privilégié : car la table et l'arbre et le vers blanc, il faut aussi que je les fasse exister comme synthèses permanentes de propriétés relativement stables. Ce n'est pas en les nommant que je leur confère l'objectivité : mais je ne puis les nommer que si déjà je les ai constitués comme ensembles indépendants, c'est-à-dire que si j'objective en un même acte synthétique la chose et le mot qui la nomme. L'on ne pensera pas répondre, je l'espère, en disant que Dieu maintient *en nous* l'identité du mot. Car si Dieu pense en moi, je m'évanouis ; Dieu reste seul. Et Parain n'oserait certes pas aller jusque-là. Non : c'est moi qui, soit que j'écoute, soit que je parle,

constitue le mot comme un des éléments de mon expérience. Avant de traiter du langage, Parain aurait dû se demander comment l'expérience est possible; car il y a une expérience du langage. Il a médité sur Descartes, sur Leibniz, sur Hegel : à la bonne heure; mais il ne dit rien sur Kant. Et cette lacune énorme des *Recherches* n'est pas l'effet du hasard : elle signifie tout simplement que Parain s'est trompé dans l'ordre de ses pensées. Car enfin, si je constitue mon expérience et les mots, au sein de cette expérience, ce n'est pas au niveau du langage mais à celui de la synthèse d'identification que paraît l'universel. Lorsque je dis que « j'ai faim », le mot universalise, c'est une affaire entendue; mais pour universaliser, il faut d'abord que je l'universalise, c'est-à-dire que je dégage le mot « faim » de la confusion désordonnée de mes impressions actuelles.

Mais il faut remonter plus haut encore. Parain n'a pas craint de reproduire une lamentable analyse du *cogito* qu'il a trouvée dans *La Volonté de Puissance*. On sait que Nietzsche n'était pas philosophe. Mais pourquoi Parain, professionnel de la philosophie, se réclame-t-il de ces billevesées? Croit-il s'en tirer à si bon compte? Peu importe ce que Descartes dit du *cogito*. Ce qui compte, c'est que, lorsque je comprends un mot, il faut de toute évidence que je sois conscient de le comprendre. Sinon le mot et la compréhension s'enfoncent dans la nuit. Le langage, dit Parain, s'intercale entre moi et la connaissance que j'ai de moi. Peut-être : à la condition qu'on assimile connaissance et langage, à condition qu'on fasse débiter par la connaissance, la relation que j'entretiens avec moi-même. Mais lorsque j'ai conscience de comprendre un mot, aucun mot ne vient s'intercaler entre moi et moi-même : le mot, l'unique mot qui est en question, le voilà devant moi, comme ce qui est compris. Où voulez-vous le mettre, en effet? Dans la conscience? Autant y introduire un arbre, un mur, qui la couperait d'elle-même. Et pourtant il faut qu'il soit compris; sinon c'est un vain bruit. Peu

m'importe après cela qu'on discute à perte de vue sur le « je » du *cogito* : ceci concerne la syntaxe, la grammaire — la logique peut-être. Mais l'efficacité, l'éternité du *cogito*, c'est précisément qu'il révèle un type d'existence définie comme présence à soi sans intermédiaire. Le mot s'intercale entre mon amour et moi, entre ma lâcheté, mon courage et moi, non entre ma compréhension et ma conscience de comprendre. Car la conscience de comprendre est la loi d'être de la compréhension. C'est là ce que j'appellerai le silence de la conscience. Nous voilà bien loin de ce flux d'impressions sensibles à quoi Parain veut nous réduire. Je sais pourtant ce qu'il me répondra : passe pour ta conscience, mais dès que tu veux *exprimer* ce que tu es, tu t'enlises dans le langage. J'en demeure d'accord : seulement, ce que je veux exprimer je le sais, parce que je le *suis* sans intermédiaire. Le langage peut me résister, m'égarer, mais je n'en serai jamais dupe que si je le veux, car j'ai la possibilité de revenir toujours à ce que je suis, à ce vide, à ce silence que je suis, par quoi cependant il y a un langage et il y a un monde. Le *cogito* échappe aux griffes de Parain, comme la synthèse d'identification, comme l'universel. Et c'était le commencement.

Reste que l'*Autre* est là, qui comprend à son gré mes paroles, ou qui peut refuser de les comprendre. Mais justement, il me semble que l'*Autre* n'est pas assez présent dans l'œuvre de Parain. Il intervient parfois, mais je ne sais d'où il vient. Or c'est aussi un problème de commencement. Qui est premier ? L'*Autre* ou le langage ? Si c'est le langage, l'*Autre* s'évanouit. Si l'*Autre* ne doit m'apparaître que lorsqu'il est nommé, alors c'est le mot qui fait l'*Autre*, comme il fait le vers blanc ou le grésil. Et c'est aussi le mot qui peut l'ôter ; je ne saurais échapper au solipsisme : parmi le flux de mes sensations, le mot d'*Autrui* découpe un certain ensemble qu'il pare d'une certaine signification universelle. Il ne saurait s'agir d'une expérience privilégiée. Mais alors je parle tout seul. Les prétendues interventions d'*Autrui*

ne sont que des réactions de mon langage sur mon langage. Si au contraire, dès que je parle, j'ai l'angoissante certitude que les mots m'échappent et qu'ils vont prendre là-bas, hors de moi, des aspects insonnables, des significations imprévues, n'est-ce pas qu'il appartient à la structure même du langage de devoir être compris par une liberté qui n'est pas la mienne? En un mot, n'est-ce pas l'Autre qui fait le langage, n'est-ce pas l'Autre qui est premier? Parain en convient comme malgré lui, puisqu'il a recours à cet Autre, à cette quintessence d'Autre qu'est Dieu. Mais pourquoi donc est-il besoin de Dieu? Pour expliquer l'origine du langage? Mais il n'y a de problème que si l'homme existe d'abord, seul, nu, silencieux, achevé, et s'il parle *par après*. Alors, en effet, on peut se demander comment il s'est avisé de parler. Mais si je n'existe originellement que par et pour l'Autre, si je suis jeté, dès que je parais, sous son regard et si l'Autre m'est aussi certain que moi-même, alors, je suis langage, car le langage n'est rien que l'existence en présence d'autrui. Voilà cette femme immobile, haineuse et perspicace, qui me regarde sans mot dire, pendant que je vais et que je viens dans la chambre. Aussitôt tous mes gestes me sont aliénés, volés, ils se composent, là-bas, en un horrible bouquet que j'ignore; là-bas, je suis gauche, ridicule. Là-bas, dans le feu de ce regard. Je me redresse, je lutte contre cette lourdeur étrangère qui me transit. Et je deviens, là-bas, trop dégagé, trop fat, ridicule encore. Voilà tout le langage : c'est ce dialogue muet et désespéré. Le langage, c'est l'être-pour-autrui. Qu'avons-nous besoin de Dieu? L'Autre suffit, n'importe quel autre. Il entre et je ne m'appartiens plus; c'est lui qui s'intercale entre moi et moi-même. Non pas dans l'intimité silencieuse du *cogito*, mais entre moi et tout ce que je suis sur terre, heureux, malheureux, beau, laid, bas ou magnanime : car il faut le concours de l'Autre pour que je sois tout cela. Mais s'il est vrai que parler, c'est agir sous le regard de l'Autre, les fameux problèmes du

langage risquent fort de n'être qu'une spécification régionale du grand problème ontologique de l'existence d'Autrui. Si l'Autre ne me comprend pas, est-ce parce que je parle ou parce qu'il est autre? Et si le langage me trahit, cela provient-il d'une malignité qui lui est propre, ou plutôt n'est-ce pas qu'il est comme la simple surface de contact entre moi et l'Autre. En un mot, pour qu'il y ait un problème du langage, il faut que l'Autre soit donné d'abord.

Contre Parain, il faut donc maintenir la priorité du *cogito*, des synthèses universalisantes ¹, de l'expérience immédiate d'Autrui. Ainsi remettons-nous le langage à sa véritable place. Mais si son pouvoir est ainsi borné par en haut, il me paraît qu'il l'est aussi par en bas; non pas seulement donc par la réalité humaine qui nomme et qui comprend : par les objets qu'on nomme. « Lorsque, ressentant certains troubles internes, je déclare que j'ai faim, je ne communique pas mes sensations aux personnes à qui je m'adresse, je leur signifie seulement que j'ai le désir de manger, ou plutôt encore que je crois que j'ai besoin de manger. J'ai pensé en effet que mon malaise serait calmé si j'absorbais quelque nourriture. Ce faisant, j'ai avancé une hypothèse touchant mon état. Mais je peux me tromper. Les mutilés ont bien froid à la jambe qui leur a été coupée ². » Mais c'est que Parain reste sous l'influence de la psychologie du XIX^e siècle, qui admet des états affectifs purement vécus et auxquels nous attachons des significations de l'extérieur, par habitude. N'est-ce pas bien hâtif? Et n'aurait-il pas fallu qu'il prenne position d'abord en face de la conception phénoménologique de l'affecti-

1. J'ai simplifié le problème des synthèses en le présentant sous sa forme kantienne. Peut-être faudrait-il parler de « synthèses passives », comme Husserl, ou montrer que la réalité humaine en se temporalisant utilise des complexes déjà *synthétisés*; mais de toute façon l'argument reste le même : ce qui vaut pour le langage vaut pour tout objet, car le langage est aussi objet.

2. *Recherches sur le langage*, p. 25.

vité, qui fait de chaque désir une « Erlebnis » intentionnelle, c'est-à-dire directement portée sur son objet. J'ai connu une jeune femme qui souffrait d'un ulcère à l'estomac. Lorsqu'elle était restée longtemps sans prendre de nourriture, elle ressentait une vive douleur et comprenait alors qu'il fallait manger. Nous avons bien affaire ici aux « états affectifs... » ou « sensations », tels que Parain les postule. Seulement cette jeune femme ne disait pas qu'elle avait faim. Elle ne le pensait pas non plus : elle supposait que les douleurs dont elle souffrait disparaîtraient si elle s'alimentait. Avoir faim, au contraire, c'est avoir conscience d'avoir faim; c'est être jeté dans le monde de la faim, c'est voir les pains, les viandes briller d'un éclat douloureux aux devantures des boutiques, c'est se surprendre à rêver d'un poulet. « Le médecin, dit Parain, repousserait peut-être mon diagnostic. » Mais il n'y a pas de diagnostic — c'est-à-dire d'induction à l'aveuglette tendant à interpréter des données muettes — et le médecin n'a rien à dire ici. Il peut m'expliquer que je ne dois pas manger, que cette faim est louche, qu'elle correspond à un certain état de mon organisme, fort éloigné de l'inanition. Mais il ne peut récuser mon désir. Que seraient une joie, une souffrance, un désir sexuel qui auraient besoin du langage pour s'assurer de ce qu'ils sont? Sans doute le langage étendra dangereusement leur portée, me les indiquera comme « désirs universels », me suggérera des conduites propres à les satisfaire. Mais un désir qui ne se dénoncerait pas lui-même comme désir ne se distinguerait en rien de l'indifférence ou de la résignation. Lorsque j'ai mal à la tête, je suppose qu'un cachet d'aspirine calmera ma souffrance; mais mon mal de tête n'est aucunement désir de cachet. Lorsque je désire une femme, au contraire, mon désir ne veut point être calmé mais rempli, et je n'ai pas à faire d'hypothèse pour savoir comment je puis le remplir. Ce désir est là, sur les bras, sur cette gorge, il est désir de cette femme ou il n'est pas du tout.

Reste, dira-t-on, l'objet externe : l'arbre, la table, cette nuit. Ici, nous n'en disconvienons pas, le langage forme une couche constitutive de la chose. Mais ce n'est pas lui qui lui donne sa cohésion, sa forme, ni sa permanence. Dans ce cas encore, il me semble que les présuppositions psychologiques de Parain datent un peu : pourquoi parler ici de sensations? Voilà beau temps que la sensation est reléguée au magasin des accessoires; c'est un rêve de la psychologie; pour le coup, ce n'est qu'un mot. Les expériences de la Gestalttheorie révèlent au contraire une cohésion formelle des objets, des lois de structure, des relations dynamiques et statiques qui surprennent l'observateur, le déroutent et n'ont que faire d'être nommées. La nuit, un point brillant sur une roue de bicyclette, je le vois décrire une cycloïde; le jour, ce même point me paraît animé d'un mouvement circulaire. Les mots n'y peuvent rien, il s'agit de bien autre chose. La mouche ne parle pas, dit Parain, aussi « chez elle la sensation demeure à l'état fruste ¹ ». Je le trouve bien hardi. Que sait-il de la mouche? Il affirme ce qu'il lui faudrait prouver. Or les expériences des « gestaltistes » tendent à montrer que les animaux les moins évolués se conduisent d'après la perception des *rapports*, non d'après les prétendues sensations. Un poussin, une abeille, un chimpanzé interprètent comme un signal la couleur *la plus claire*, non *ce gris*, non *ce vert* ². Parain récuse-t-il ces expériences? Au moins faudrait-il le dire. C'est que son savoir est celui de sa génération : il ignore les psychologues, les philosophes allemands d'aujourd'hui, ou il ne les comprend pas. Il connaît fort mal Hegel; il n'est pas au courant des inédits de Kant; les récents travaux sur l'aphasie lui ont échappé (Gelb et Goldstein). Aussi se débat-il, sans le soupçonner, au milieu de problèmes périmés. Il tire les conclusions de ce mouvement philosophique français qui va de Ribot à Brunschvicg en passant

1. *Recherches sur le langage*, p. 22.

2. Cf. Guillaume : *Psychologie de la Forme*.

par Bergson. Il liquide, il fait le bilan. Pour nous, tous ces noms sont bien morts et la liquidation s'est faite sans souffrance et sans bruit : nous avons été formés autrement.

Le langage se situe entre des objets stables et concrets qui ne l'ont pas attendu pour se dévoiler (désirs intentionnels, formes de la perception extérieure), et des réalités humaines qui sont parlantes par nature et, de ce fait même, se situent hors de la parole, car elles s'atteignent directement et sont jetées sans intermédiaire les unes en face des autres. Dès lors, il peut mentir, duper, altérer, universaliser à contretemps : les questions qu'il pose sont techniques, politiques, esthétiques, morales. Sur ce terrain les analyses de Parain gardent leur pertinence. Mais il n'y a pas de problème métaphysique du langage. Et, sans doute, je vois défiler sous la plume de Parain toutes ces théories qui résument les attitudes que l'homme a prises dans le monde moderne, en face de lui-même et de son destin. Je retrouve Descartes et le rationalisme, je retrouve Leibniz, Hegel, Nietzsche, le pragmatisme. Mais quoi ! Je suis constamment gêné, car il me semble que Parain fait beaucoup plus que les interpréter : il les traduit en son langage. Descartes fait confiance aux idées claires et distinctes et Parain traduit : confiance aux mots. Nietzsche tente une critique *logique* du *cogito*, Parain écrit qu'il « pose parfaitement le problème du langage, en ne *croyant* poser que celui de la logique ». Le pragmatisme moderne se réclame du vers de Faust :

Im Anfang war die Tat,

et Parain traduit : « L'action est la mesure de notre langage. » Le « Logos » platonicien devient le discours, etc., etc... N'est-ce pas un parti pris ? Ne force-t-on pas la vérité ? Le mot grec de « Logos » n'a-t-il qu'un seul sens ? Et ne puis-je m'amuser à mon tour à traduire la pensée de Parain. Ne puis-je dire que cet homme, après avoir désespéré de la connaissance

et de la raison, après avoir adhéré quelque temps, en une époque où l'homme voulait forger son destin, à une sorte de pragmatisme radical, est revenu, avec ses contemporains, à se confier à un ordre transcendant qui le délivrât de son inquiétude? Que devient le langage, en tout cela? Et s'il me traduit, je traduirai sa traduction : nous n'en finirons pas. Ne vaut-il pas mieux laisser dire à chacun ce qu'il voulait dire? « Non, Monsieur, disait Breton à un commentateur de Saint-Pol-Roux. Si Saint-Pol-Roux avait *voulu dire* « carafe », il l'aurait dit. » N'en est-il pas de même pour Descartes ou pour Hegel?

C'est en nos cœurs que les livres de Parain trouvent leur résonance la plus profonde. C'est lorsqu'il écrit, par exemple : « J'éprouve que je suis responsable d'un monde que je n'ai pas créé ¹ », que nous lui donnons une adhésion sans réserves. Parain est un homme pour qui l'homme existe. L'homme : non pas la *nature* humaine, cette réalité toute faite; mais l'homme en condition, cet être qui ne tire son être que de ses limites. Nous aimons cette sagesse résignée mais militante, cette gravité, ce parti pris de regarder les choses en face, cette honnêteté courageuse et fière et surtout cette grande charité. Peut-être les principes théoriques de son œuvre nous paraissent-ils un peu anciens, mais, par sa morale, il s'apparente aux plus jeunes d'entre nous. Je songe, en particulier à Camus. Pour celui-ci, la réponse de l'homme à l'absurdité de sa condition n'est pas dans une grande rébellion romantique, mais dans une application quotidienne. Voir clair, tenir sa parole, faire son métier, voilà notre *vraie* révolte. Car il n'y a aucune raison pour que je sois fidèle, sincère et courageux. Et c'est *précisément pour cela* que je dois me montrer tel. Parain ne nous demande pas autre chose. Sans doute nous laisse-t-il entrevoir une sorte de sanction divine : mais son Dieu est si loin qu'il ne gêne pas. Les jeunes gens de cette époque difficile se satisferont-ils de cette

1. *Recherches sur le langage*, p. 183.

morale ou n'est-elle qu'un stade nécessaire dans l'exploration des limites de la condition humaine? Et Parain lui-même, et Camus s'en satisfont-ils? Parain convient volontiers que le parti pris d'honnêteté scrupuleuse dans le choix des mots conduit facilement le romancier au populisme. Car les mots de pain, d'usine, de travail aux pièces, de charrue, d'école, nous sont mieux connus que ceux d'amour et de haine, de liberté, de destin. Et pourtant il déteste ce monde gris et veule, sans horizon. Pareillement, la personne humaine de Camus semble déborder de tout côté sa doctrine. Que feront-ils? Il faut attendre. Ce que Schlumberger dit quelque part de Corneille s'applique admirablement à l'après-guerre, encore qu'il fasse profession de la mépriser, ainsi qu'au retour qui l'a suivie et, peut-être, à ce qui suivra ce retour.

« Point de grand mouvement qui ne parte d'une création... avec ce qu'elle comporte de brutal, de sommaire et, si l'on veut, d'artificiel; point non plus auquel ne succède, après qu'on a vécu plus ou moins longtemps sur ces nouveaux types, le besoin d'une mise au point plus minutieuse, d'un « retour à la nature », c'est-à-dire aux types moyens. L'alternance des deux disciplines est nécessaire. Quel soulagement, lorsqu'une œuvre modestement vraie vient remettre à leur place les grandes figures exaltées, devenues avec le temps d'assez vides fantoches! Mais quel sur-saut lorsqu'une affirmation péremptoire permet un nouveau départ dans une époque stagnante où l'analyse se fait de plus en plus méticuleuse, raffinée et rampante, lorsqu'un homme se remet à la pire entreprise d'inventer l'homme ¹. »

1. *Tableau de la Littérature française* (Gallimard). Jean Schlumberger : *Corneille*.

L'HOMME ET LES CHOSES

I

Si l'on vient sans idée préconçue à l'œuvre publiée de Francis Ponge, on est d'abord tenté de croire qu'il a entrepris, par une affection singulière pour les « choses », de les décrire avec les moyens du bord, c'est-à-dire avec les mots, avec tous les mots, usés, éculés, érodés, tels qu'ils se présentent à l'écrivain naïf, gamme de couleurs quelconques sur une palette. Mais, pour peu qu'on lise attentivement, on est bien vite déconcerté : le langage de Ponge semble truqué, enchanté. A mesure qu'ils nous découvrent un aspect neuf de l'objet nommé, il semble que les mots nous échappent, qu'ils ne soient plus tout à fait les instruments dociles et banals de la vie quotidienne et qu'ils nous révèlent des aspects neufs d'eux-mêmes. En sorte que la lecture du *Parti pris des choses* apparaît souvent comme une oscillation inquiète entre l'objet et le mot, comme si l'on ne savait plus très bien, pour finir, si c'est le mot qui est l'objet ou l'objet qui est le mot.

C'est que le souci originel de Ponge est celui de la *nomination*. Il n'est pas philosophe — ou du moins pas d'abord — et il ne s'agit pas pour lui de rendre la chose à n'importe quel prix. Mais d'abord il parle, il écrit. Il a nommé un de ses livres *La Rage de l'expression*, et il se traite lui-même, dans *Le Mimosa*, d'ex-

martyr du langage. C'est un homme de 45 ans, qui écrit depuis 1919. Voilà qui montre assez qu'il est venu aux choses par le détour d'une réflexion sur la parole.

Entendons-nous bien, pourtant. Il ne faudrait pas croire qu'il parle pour parler, que les objets de ses descriptions soient des thèmes indifférents ni même que ses démêlés avec les mots l'aient conduit à prendre conscience de l'existence des choses. Il dit, lui-même, dans *Le Mimosa* : « J'ai (du mimosa) une idée au fond de moi qu'il faut que j'en sorte... Je doute si ce ne serait pas par le mimosa qu'a été éveillé ma sensualité... Sur les ondes puissantes de son parfum, je flottais, extasié. Si bien qu'à présent le mimosa, chaque fois qu'il apparaît dans mon intérieur, à mon entour, me rappelle tout cela, et fane aussitôt... Puisque j'écris, il serait inadmissible qu'il n'y ait pas de moi un écrit sur le mimosa. »

On ne saurait mieux marquer qu'il ne vient pas aux choses par hasard; mais celles dont il parle sont élues; elles ont habité en lui de longues années, elles le peuplent, elles tapissent le fond de sa mémoire, elles étaient présentes en lui bien avant qu'il n'eût ses ennuis avec la parole; bien avant qu'il n'eût pris le parti d'en écrire, elles le parfumaient déjà de leurs significations secrètes; et son effort actuel est beaucoup plus pour pêcher au fond de lui-même ces monstres grouillants et fleuris et pour les rendre que pour fixer leurs qualités après des observations scrupuleuses. On rapporte que Flaubert disait à Maupassant : « Mets-toi devant un arbre et décris-le. » Le conseil, s'il fut donné, est absurde. L'observateur peut prendre des mesures — et c'est tout. La chose lui refusera toujours son sens — et son être. Ponge regarde sans doute le mimosa; il le regarde attentivement et longtemps. Mais il sait déjà ce qu'il y cherche. Le galet, la pluie, le vent, la mer sont déjà en lui comme des complexes — et ce sont ces complexes qu'il veut mettre au jour. Et si l'on veut savoir pourquoi, au lieu du banal complexe d'Œdipe ou du complexe d'infériorité — à côté, peut-être, du complexe d'infé-

riorité — , il se définit par le complexe-galet, par le complexe-coquillage, par le complexe-mousse, nous dirons à la fois qu'il en est ainsi pour chacun de nous et que c'est le secret de sa personnalité.

Et pourtant il fut de ceux dont la vocation littéraire est marquée par une lutte furieuse contre le langage. S'il a d'abord assimilé, digéré le monde des choses, c'est le grand espace plat des mots qu'il a d'abord découvert. L'homme est langage, dit-il. Et il ajoute ailleurs, avec une sorte de désespoir : « Tout est parole. » Nous comprendrons mieux tout à l'heure le sens de cette phrase. Notons pour l'instant ce parti pris de considérer l'homme du dehors, à la manière des *behaviouristes*. Nulle part, en son œuvre, il ne sera question de *pensée*. Ce qui distingue l'homme des autres espèces, c'est cet acte objectif que nous nommons la parole, cette façon originale de frapper l'air et de construire autour de lui un objet sonore. Ponge va même *naturaliser* la parole, en en faisant une sécrétion de la bête humaine, une bave comparable à celle de l'escargot : « La véritable sécrétion commune du mollusque homme... : je veux dire la parole. » Ou encore : « Informes mollusques... millions de fourmis... vous n'avez pour demeure que la vapeur commune de votre véritable sang : la parole. »

Ponge tient la parole pour une véritable coquille qui nous enveloppe et protège notre nudité, une coquille que nous avons sécrétée à la mesure de nos corps si mous. Le tissu des mots est pour lui une existence réelle, perceptible : il voit les mots autour de lui, autour de nous. Mais cette conception rigoureusement objectiviste, matérialiste, si l'on veut, du discours est en même temps une adhésion sans réserve au langage. Ponge est humaniste. Puisque parler, c'est être homme, il parle pour servir l'humain en parlant. Telle est l'origine avouée de sa vocation d'écrivain. « Je ne sais pourquoi je souhaiterais que l'homme, au lieu de ces énormes monuments qui ne témoignent que de la disproportion grotesque de son imagination et de son corps... mette son soin à se créer aux géné-

rations une demeure pas beaucoup plus grosse que son corps; que toutes ses imaginations, ses raisons soient là comprises, qu'il emploie son génie à l'ajustement, non à la disproportion... De ce point de vue, j'admire surtout certains écrivains ou musiciens mesurés... les écrivains par-dessus tous les autres, parce que leur monument est fait de la véritable sécrétion commune du mollusque homme. »

Servir l'humain en parlant, soit. Encore faut-il que les mots s'y prêtent. Ponge est de la même génération que Parain; il partage avec lui cette conception matérialiste du langage qui refuse de distinguer l'Idée du Verbe; il a connu comme lui, au lendemain de 1918, cette brusque défiance envers le discours, cette amère désillusion. J'ai tenté d'en donner ailleurs les raisons. Il semble qu'on situera plus tard une « crise du langage » entre les années 18 et 30. Les recherches du symbolisme, la fameuse « crise de la science », la théorie du « nominalisme scientifique » qu'elle inspira et la critique bergsonienne avaient préparé les voies. Mais il fallut aux jeunes gens de l'après-guerre des mobiles plus solides. Il y eut le mécontentement violent des démobilisés, leur désadaptation; il y eut la révolution russe et l'agitation révolutionnaire qui se répandit un peu partout sur l'Europe; il y eut, avec l'apparition de réalités nouvelles et ambiguës, mi-chair, mi-poisson, la vertigineuse dévaluation des mots anciens, qui ne pouvaient plus tout à fait les nommer, alors que l'ambiguïté même de ces formes d'existence empêchait de leur inventer des dénominations nouvelles. Mais, de toute façon, il ne fut pas donné à tous les mécontents de diriger leur colère contre le langage. Il fallait pour cela lui avoir attribué d'abord une valeur singulière. Ce fut le cas de Ponge et de Parain. Ceux qui croyaient pouvoir décoller les idées des mots ne s'inquiétèrent pas trop ou appliquèrent ailleurs leur énergie révolutionnaire. Mais Ponge, mais Parain avaient défini d'avance l'homme par la parole. Ils étaient pris comme des rats, puisque la parole ne valait rien. On peut vraiment dire, en

ce cas, qu'ils ont désespéré : leur position leur interdisait toute espérance. On sait que Parain, hanté par un silence qui se dérobaît toujours, se porta aux extrêmes du terrorisme et revint à une rhétorique nuancée. Le chemin de Ponge est plus sinueux.

Ce qu'il reproche au langage, c'est avant tout d'être le reflet d'une organisation sociale qu'il exécère. « Notre premier mobile fut sans doute le dégoût de ce qu'on nous oblige à penser et à dire. » En ce sens, son désespoir était moins total que celui de Parain : alors que celui-ci croyait voir dans le langage un vice originel, il y avait chez Ponge un optimisme naturaliste qui lui faisait plutôt envisager les paroles comme viciées par notre forme de société. « N'en déplaise aux *paroles* elles-mêmes, *étant donné les habitudes que dans tant de bouches infectes elles ont contractées*, il faut un certain courage pour se décider non seulement à écrire mais même à parler. »

Et :

« Ces ruées de camions et d'autos, ces quartiers qui ne logent plus personne mais seulement des marchandises, ou les dossiers des compagnies qui les transportent... ces gouvernements d'affairistes et de marchands, *passé encore* si on ne nous obligeait pas à y prendre part... Hélas, pour comble d'horreur, *à l'intérieur de nous-mêmes*, le même ordre sordide parle, parce que nous n'avons pas à notre disposition d'autres mots ni d'autres grands mots (ou phrases c'est-à-dire d'autres idées) que ceux qu'un usage journalier dans ce monde grossier depuis l'éternité prostitue. »

On le voit, ce n'est pas vraiment au langage qu'il s'en prend : c'est au langage « tel qu'on le parle ». Aussi n'a-t-il pas vraiment pensé à garder le silence. Poète, il envisage la poésie comme une entreprise générale de *décrassage* du langage, tout comme le révolutionnaire, d'une certaine façon, peut envisager de décrasser la société. D'ailleurs, pour Ponge, c'est tout un : « Je ne rebondirai jamais que dans la pose du *révolutionnaire* ou du *poète*. »

Mais s'il ne découvre pas dans le langage cette impossibilité de principe, cette contradiction formelle qu'y voyait Parain, sa position n'est, au début, guère plus enviable. Car enfin, puisqu'il ne veut pas du silence, puisque le silence est un mot, un vain mot, peut-être un piège, il ne dispose justement, pour se faire entendre, que des paroles qu'il exècre. Que faire? Ponge adopte d'abord la solution négative que lui offraient les surréalistes : détruire les mots par les mots. « Ridiculisons les paroles par la catastrophe, écrit-il, — l'abus simple des paroles. » Il s'agit en somme d'une dévaluation radicale; c'est la politique du pire. Mais quel peut en être le résultat? Est-il vrai que nous construirons ainsi un silence? Sans doute est-ce là parler « pour ne rien dire ». Mais, au fond, sont-ce bien les mots que nous détruisons? Ne poursuivons-nous pas le mouvement amorcé par ces « bouches infectes » que nous détestons, ne chassons-nous pas des mots leur sens propre et n'allons-nous pas nous retrouver, au milieu du désastre, dans une équivalence absolue de tous les noms et obligés de parler tout de même? Au reste, Francis Ponge ne s'est pas obstiné dans cette tentative. Son génie propre le conduisait ailleurs. Il s'agissait plutôt pour lui d'arracher les mots à ceux qui en mésusent et de tenter une nouvelle confiance dans les paroles. Dès 1919 il entrevoit une solution, qui s'appuierait sur l'imperfection du Verbe :

« Divine nécessité de l'imperfection, divine présence de l'imparfait, du vide et de la mort dans les écrits, apportez-moi aussi votre secours. Que l'impropriété des termes permette une nouvelle induction de l'humain parmi des signes déjà trop détachés de lui et trop desséchés, trop prétentieux, trop plastronnants. Que toutes les abstractions soient intérieurement minées et comme fondues par cette secrète chaleur du vice, causée par le temps, par la mort et par les défauts du génie. »

Ce qu'il reproche au mot, c'est de coller trop exactement à sa signification la plus banale, d'être à la fois

exact et pauvre. Mais en y regardant mieux, il y distingue des boursouflures, des décollements, des sens adventices, toute une dimension secrète et inutile, faite de son histoire et des maladresses de ceux qui en ont usé. N'y a-t-il pas dans cette profondeur ignorée les éléments d'un rajeunissement des termes? Il ne s'agit pas tant d'insister, comme Valéry, sur leur sens étymologique, pour les rafraîchir, ni non plus de leur découvrir, comme Leiris, une face subjective, qui nous les approprie plus sûrement : il faut plutôt les regarder avec les yeux que Rimbaud tournait vers les « peintures idiotes », les saisir au moment même où les créations de l'homme se gauchissent, se gondolent, échappent à l'homme par les secrètes chimies de leurs significations. En un mot, les surprendre et s'en emparer dans le moment qu'ils sont en train de devenir *choses*. Ou plutôt, car le mot le plus humain, le plus constamment manié est toujours une chose, sous un certain aspect, s'efforcer de saisir tous les mots — avec leur sens — dans leur étrange matérialité, avec l'humus signifiant, rebut, reliquat, qui les emplît. Cette notion du « mot-chose » me paraît essentielle chez lui. Jusqu'aujourd'hui il reste hanté par la matérialité du mot :

« O traces humaines à bout de bras, ô sons originaux, monuments de l'enfance de l'art... caractères, objets mystérieux perceptibles par deux sens seulement... je veux vous faire aimer pour vous-mêmes davantage que pour votre signification. Enfin vous élever à une condition plus noble que celle de simples désignations », écrivait-il en 1919. Et dans *Le Parti pris des choses*, son plus récent ouvrage, revenant sur cette assimilation des mots à une coquille sécrétée par l'homme, il s'enchantait d'imaginer ces coquilles vidées, après la disparition de notre espèce, aux mains d'autres espèces qui les regarderaient comme nous regardons les coquillages sur le sable.

« O louvre de lecture, qui pourra être habité, après la fin de la race peut-être par d'autres hôtes, quelques singes, par exemple, ou quelque oiseau, ou quelque

être supérieur, comme le crustacé se substitue au mollusque dans la tiare bâtarde. »

Échappant ainsi à l'homme qui l'a produit, le mot devient un absolu. Et l'idéal de Ponge, c'est que ses œuvres, composées de mots-choses, qui survivront à son époque et peut-être à son espèce, deviennent choses à leur tour. Faut-il y voir simplement la conséquence d'une attitude résolument matérialiste? Je ne le crois pas. Mais il me semble retrouver chez Ponge un désir commun à beaucoup d'écrivains et de peintres de sa génération : que leur création fût une *chose* précisément et uniquement dans la mesure où elle était leur création.

Cet effort pour déplacer le sens des termes demeurerait encore une pure révolte, tant que les significations à demi pétrifiées, découvertes sous la croûte superficielle du sens commun, ne se dirigeaient pas vers des objets qui leur fussent propres. Il s'agissait encore d'un effort purement négateur. Ponge a-t-il compris qu'un véritable révolutionnaire devait être constructeur? A-t-il compris que « l'épaisseur sémantique » des mots risquait de rester en l'air si on ne l'employait pas elle aussi à *désigner*. Il voulait « proposer à chacun l'ouverture de trappes intérieures, un voyage dans l'épaisseur des (mots)... une subversion comparable à celle qu'opère la charrue ou la pelle, lorsque tout à coup et pour la première fois sont mises au jour des millions de parcelles, de paillettes, de racines, de vers et de petites bêtes jusqu'alors enfouies¹. »

Mais — et c'est peut-être le tournant le plus important de sa pensée — Ponge s'est aperçu qu'on ne pouvait creuser longtemps les mots *à vide*; il s'est détourné de la grande parlerie surréaliste qui a consisté pour beaucoup à choquer des mots sans objets les uns contre les autres. Il ne pouvait renouveler le sens des mots, s'appropriier entièrement leurs

1. Le passage cité s'applique aux *choses*, non aux *mots*. Mais le contexte, qui établit un parallélisme exact entre l'épaisseur des uns et l'épaisseur des autres, m'autorise à substituer ici le *mot* à la *chose*.

ressources profondes qu'en les employant à nommer *d'autres choses*. Ainsi la révolution du langage exige, pour être complète, de s'accompagner d'une conversion de l'attention : il faut arracher le discours à son usage banal, tourner notre regard vers des objets nouveaux et rendre « les ressources infinies de l'épaisseur des choses... par les ressources infinies de l'épaisseur sémantique des mots ».

Quels seront donc ces nouveaux objets? Le titre du recueil de Ponge nous renseigne. Les choses existent. Il faut en prendre son parti, il faut prendre leur parti. Nous abandonnerons donc les discours, trop humains, pour nous mettre à parler des choses, de parti pris¹. Des choses, c'est-à-dire de l'inhumain. Toutefois il y a deux sens de l'inhumain. Si je feuillette le livre de Ponge, je vois qu'il a écrit du galet et de la mousse, que je reconnais bien volontiers comme choses, mais aussi de la cigarette, ustensile fort humain, et de la jeune mère, qui est une femme — et du gymnaste, qui est un homme —, et du Restaurant Lemeunier, qui est une institution sociale. Si pourtant je lis les passages qui concernent ces derniers objets, je vois que le gymnaste,

« Plus rose que nature et moins adroit qu'un singe, bondit aux agrès, saisi d'un zèle pur. Puis du chef de son corps pris dans la corde à nœuds, il interroge l'air comme un ver de sa motte.

« Pour finir il choit parfois des cintres comme une chenille, mais rebondit sur pieds... »

Je remarque aussitôt l'effort de Ponge pour supprimer le privilège de la *tête*, l'organe le plus humain de l'être humain. Pour nous autres, elle est l'âme ou une petite image de l'âme qui se balance au-dessus du faux col et qui fait bande à part. Mais Ponge la restitue au corps; il ne la nomme plus tête, ni face,

1. On voit, par la triple signification indifférenciée du titre, comment Ponge entend user de l'épaisseur sémantique des mots : prendre le parti des choses contre les hommes; prendre son parti de leur existence (contre l'idéalisme qui réduit le monde aux représentations); en faire un parti pris esthétique.

ni visage — ces mots sont trop lourds de sens humain, chargés de sourires, de pleurs et de froncements de sourcils — , mais « chef de son corps », — et s'il compare le corps du gymnaste au ver, c'est afin de supprimer la différenciation des organes, en nous imposant l'image de la bête la plus lisse, la moins différenciée, afin que la tête ne soit plus qu'un mouvement interrogateur au sommet d'un annélide. L'artifice de la description, cependant, réside principalement en ceci que Ponge nous montre le gymnaste comme le représentant d'une espèce animale. Il le décrit comme Buffon faisait le cheval ou la girafe. Ce qui fut obtenu par le labeur, il nous le donne comme la propriété congénitale de l'espèce. « Moins adroit qu'un singe », dit-il, — et ces mots suffisent pour transformer cette adresse acquise en une sorte de don inné. Il décompose enfin le « numéro » de l'artiste en une série de conduites figées par l'hérédité et qui se succèdent dans un ordre monotone et dépourvu de sens.

Et voici la « jeune mère » :

« Le visage souvent penché sur la poitrine s'allonge un peu. Les yeux attentivement baissés sur un objet proche s'ils se relèvent parfois paraissent un peu égarés. Ils montrent un regard empli de confiance, mais en sollicitant la continuité. Les bras et les mains s'incurvent et se renforcent. Les jambes qui ont beaucoup maigri et se sont affaiblies sont volontiers assises, les genoux très remontés. Le ventre ballonné, livide, encore très sensible; le bas-ventre s'accommode du repos, de la nuit des draps.

« ... Mais bientôt sur pied, tout ce grand corps évolue à l'étroit... »

Ici les organes s'isolent et mènent chacun pour soi une vie ralentie; l'unité humaine s'est évanouie, nous avons affaire à un polypier plutôt qu'à une femme. Et puis aux dernières lignes tout se rassemble. Mais c'est pour faire un grand corps aveugle, non une personne.

Voilà donc une mère de famille et un trapéziste

pétrifiés. Ce sont des *choses*. Il a suffi pour obtenir ce résultat de les considérer sans ce parti pris d'humain qui charge de signes les visages et les gestes des hommes. On s'est abstenu de leur coller sur le dos les étiquettes traditionnelles « Haut » et « Bas », de leur supposer une conscience, de les considérer, enfin, comme des poupées sorcières. En un mot, on les a regardés avec les yeux des *behaviouristes*. Et tout à coup les voilà rentrés dans la Nature; le gymnaste, entre le singe et l'écureuil, devient un produit *naturel*; la jeune mère est un mammifère supérieur qui a mis bas.

A présent, nous avons compris qu'un objet quelconque apparaîtra comme une chose dès qu'on aura pris soin de le déshabiller des significations trop humaines dont on l'a paré d'abord. A vrai dire, le projet peut paraître ambitieux : comment, moi qui suis un homme, puis-je surprendre la Nature sans les hommes? J'ai connu une petite fille qui quittait son jardin bruyamment puis s'en revenait à pas de loup pour « voir comment il était quand elle n'était pas là ». Mais Ponge n'est pas si naïf : il sait bien que son projet d'atteindre la chose nue n'est qu'un idéal.

« C'est au mimosa lui-même (douce illusion!) qu'il faut maintenant en venir; si l'on veut, au mimosa sans moi. »

Il écrit ailleurs qu'il souhaiterait « décrire (les choses) de leur propre point de vue. Mais ceci est un terme ou une perfection, impossible... Il y a toujours *du rapport* à l'homme... Ce ne sont pas les choses qui parlent entre elles mais les hommes entre eux qui parlent des choses et l'on ne peut aucunement sortir de l'homme ».

Nous devons donc nous borner à des approximations de plus en plus précises. Et ce qui nous est tout de suite permis, c'est de déshabiller les choses de leurs significations *pratiques*. Parlant du galet, Ponge écrit :

« Comparé au plus petit gravier, l'on peut dire que par l'endroit où on le trouve, parce que l'homme

aussi n'a pas coutume d'en faire un usage pratique, il est la pierre encore sauvage, ou du moins pas domestique.

« Encore quelques jours sans signification dans aucun ordre pratique du monde, profitons de ses vertus. »

Que sont en effet ces « significations pratiques » sinon le reflet sur les choses de cet ordre social que Ponge déteste? Le gravier renvoie au gazon de la pelouse, celle-ci à la villa, celle-ci à la ville, et voici de nouveau :

« Tous ces grossiers camions qui passent *en nous*, ces usines, manufactures, magasins, théâtres, monuments publics, qui constituent *bien plus* que le décor de notre vie... »

Il y a donc d'abord chez Ponge un refus de complicité. Il trouve *en lui* des mots souillés, « tout faits », *hors de lui* des objets domestiqués, avilis; par un même mouvement, il tentera de déshumaniser les mots en recherchant sous leur sens de surface leur « épaisseur sémantique » et de déshumaniser les choses en grattant leur vernis de significations utilitaires. Cela signifie qu'il faut venir à la chose lorsqu'on a supprimé en soi ce que Bataille nomme le *projet*. Et cette tentative dépend d'un postulat philosophique que je me bornerai pour l'instant à dévoiler : dans le monde heideggérien, l'existant est d'abord « Zeug », ustensile. Pour voir en lui « das Ding », la chose temporo-spatiale, il convient de pratiquer sur soi-même une neutralisation. On s'arrête, on fait le projet de suspendre tout projet, on demeure dans l'attitude du « Nur verweilen bei... ». Alors apparaît la chose, qui n'est, en somme, qu'un aspect secondaire de l'ustensile — aspect qui se fonde en dernier recours sur l'ustensibilité, — et la Nature, comme collection de choses inertes. Le mouvement de Ponge est inverse : pour lui, c'est la chose qui existe d'abord, dans sa solitude inhumaine; l'homme est la chose qui transforme les choses en instruments. Il suffira donc de museler en soi cette voix sociale et pratique,

pour que la chose se dévoile dans sa vérité éternelle et instantanée. Ponge se révèle ici comme un anti-pragmatiste, parce qu'il refuse l'idée que l'homme par son action confère *a priori* son sens au réel. Son intuition première est celle d'un univers *donné*. Il écrit : « Il faut d'abord que j'avoue une tentation absolument charmante, longue, caractéristique, irrésistible pour mon esprit :

« C'est de donner au monde, à l'ensemble des choses que je vois ou que je conçois pour la vue, non pas, comme le font la plupart des philosophes et *comme il est sans doute raisonnable*¹, la forme d'une grande sphère, d'une grande perle, molle et nébuleuse, comme brumeuse, ou au contraire cristalline et limpide, dont, comme l'a dit l'un d'eux, le centre serait partout et la circonférence nulle part... mais plutôt, d'une façon tout arbitraire et tour à tour, la forme des choses les plus particulières, les plus asymétriques et de réputation contingentes, et non pas seulement la forme, mais toutes les caractéristiques... comme par exemple une branche de lilas, une crevette... »

S'il aime assez chaque fleur, chaque bête, pour donner tour à tour sa forme et son être à l'univers, au moins l'existence de cet univers ne fait-elle pas de doute pour lui, au moins juge-t-il « raisonnable » de le concevoir sous les aspects que le réalisme dogmatique lui a prêtés depuis vingt siècles. Et, dans cet univers solide, lilas, crevette ou sphère de brume, l'homme se trouve, chose parmi d'autres choses. Dans cette conception presque naïve, trouvons donc l'affirmation du matérialisme scientifique : qu'il y a prééminence de l'objet sur le sujet. L'être préexiste au connaître; le postulat initial de Ponge se confond avec celui de la science. Ponge a commencé, comme beaucoup d'écrivains et d'artistes de sa génération, par un doute méthodique; mais il a refusé de mettre la science en question. Peut-être cette omission va-t-elle lui jouer plus tard de mauvais tours.

1. C'est moi qui souligne.

Mais pour l'instant nous avons découvert notre objet. C'est finalement l'univers, avec l'homme dedans.

« Je voudrais écrire une sorte de *De natura rerum*. On voit bien la différence avec les poètes contemporains : ce ne sont pas des poèmes que je voudrais composer; mais une seule cosmogonie. »

Pourquoi cette cosmogonie se présente-t-elle aujourd'hui en fragments discontinus? C'est qu'il faut bien constituer un alphabet :

« La richesse des propositions contenues dans le moindre objet est si grande que je ne conçois pas encore autre chose que des plus simples : une pierre, une herbe, le feu, un morceau de bois, un morceau de viande. »

Ainsi s'agit-il moins, pour l'instant, d'écrire une cosmogonie qu'une sorte de *Caractéristique universelle*, par la désignation d'êtres élémentaires qui pourront ensuite être combinés pour reproduire des existants plus compliqués. Il y a donc, pour Ponge, une simplicité absolue et une complication absolue; il n'est pas effleuré par l'idée que toute chose est parfaitement simple ou infiniment compliquée selon le point de vue auquel on se place. Un homme qui allume une cigarette, voilà qui est parfaitement simple à la condition toutefois que je considère cet homme avec sa cigarette comme une totalité une et signifiante, c'est-à-dire que je constate ici l'apparition d'une « Gestalt ». Mais si je suis volontairement aveugle à cette forme synthétique, alors me voilà avec tant de viande, d'os et de nerfs sur les bras, qu'il me faudra choisir, dans toute cette boucherie, des « morceaux » relativement simples et accessibles à la description. C'est ce que fait Ponge. Mais je lui demande : cette unité qu'il refuse au fumeur, pourquoi la donne-t-il à son fémur ou à son biceps? Nous y reviendrons plus tard.

Nous voici donc à la campagne. Même au centre de la ville, la campagne s'est glissée. Un chou dans un jardin, un galet sur la grève, un camion sur la place, une cigarette dans le cendrier ou plantée dans une

bouche, c'est tout un, puisque nous nous sommes dépouillés du projet. Les choses sont là, elles attendent. Et ce que nous remarquons d'abord, c'est qu'elles réclament une expression, ce sont « les muettes instances qu'elles font pour qu'on les parle, à leur valeur, et pour elles-mêmes — en dehors de leur valeur habituelle de signification, — sans choix et pourtant avec mesure, mais quelle mesure : la leur propre ».

Il faut entendre ce passage à la lettre. Il ne s'agit pas d'une formule de poète pour caractériser les appels que nous lancent les plus obscurs, les plus enfoncés de nos souvenirs. C'est une intuition directe de Ponge, aussi peu théorique que possible. Il y revient avec insistance dans *Le Parti pris des choses*, surtout au cours des admirables pages qu'il consacre à la végétation.

« Les arbres... lâchent leurs paroles, un flot, un vomissement de vert. Ils tâchent d'aboutir à une feuillaison complète de paroles... Ils lancent, du moins le croient-ils, n'importe quelles paroles, lancent des tiges pour y suspendre encore des paroles... Ils croient pouvoir dire tout, recouvrir entièrement le monde de paroles variées : ils ne disent que « les arbres... » Toujours la même feuille, toujours le même mode de dépliement et la même limite, toujours des feuilles symétriques à elles-mêmes, symétriquement suspendues. Rien en somme ne saurait les arrêter que soudain cette remarque : « L'on ne sort pas des arbres par des moyens d'arbres ¹. »

Ce qu'il explique plus loin en ces termes :

« Ils ne sont qu'une volonté d'expression. Ils n'ont rien de caché pour eux-mêmes, ils ne peuvent garder aucune idée secrète, ils se déploient entièrement, honnêtement, sans restriction... Toute volonté d'expression de leur part est impuissante, sinon à développer leur corps, comme si chacun de nos désirs nous coûtait l'obligation désormais de nourrir et de supporter un membre supplémentaire. Infernale mul-

1. *Le Parti pris des choses*, p. 26.

tiplication de substance à l'occasion de chaque idée¹. »

Je ne crois pas qu'on ait jamais été plus loin dans l'appréhension de l'être des choses. Ici matérialisme et idéalisme ne sont plus de saison. Nous sommes bien loin des théories, au cœur des choses mêmes, et nous les voyons soudain comme des pensées empâtées par leurs propres objets. Comme si cette idée partie pour devenir idée de chaise se solidifiait tout à coup d'arrière en avant et *devenait* chaise. Si l'on considère la Nature *du point de vue de l'Idée*, on ne peut échapper à cette obsession : l'indistinction du possible et du réel, qu'on retrouve à un moindre degré dans le rêve du dormeur et qui est la caractéristique de l'Être en soi. L'affirmation, en effet, est toujours affirmation *de* quelque chose, c'est-à-dire que l'acte affirmatif se distingue de la chose affirmée. Mais si nous supposons une affirmation dans laquelle l'affirmé vient remplir l'affirmant et se confond avec lui, cette affirmation ne peut s'affirmer, par trop de plénitude et par inhérence immédiate du contenant au contenu. Ainsi l'être est opaque à lui-même, précisément parce qu'il est rempli de lui-même. S'il veut prendre sur lui une vue réflexive, voilà que cette vue, feuille ou rameau, s'épaissit à son tour, elle est *chose*. Tel est l'aspect de la Nature que nous saisissons quand nous la regardons en silence : c'est un langage pétrifié. De là ce *devoir* que Ponge ressent à son égard : manifester pour elle. Car il s'agit — ni plus ni moins — de manifester. Mais les tentatives de Ponge diffèrent profondément de la « manifestation » gidienne. Gide en manifestant veut recoudre la Nature, resserrer sa trame et la faire exister enfin sur le plan de la perfection esthétique, de façon que se vérifie le paradoxe de Wilde : « La nature imite l'art. » La « manifestation » gidienne est à son objet comme le cercle géométrique aux « ronds » dans la Nature. Ponge veut seulement prêter son

1. *Le Partil pris des choses*, pp. 63 et 65.

langage à toutes ces paroles enlisées, engluées, qui surgissent autour de lui, de la terre, de l'air et de l'eau. Que faire pour cela? D'abord revenir à cette attitude naïve chère à tous les radicalismes philosophiques, à Descartes, à Bergson, à Husserl : « Feignons que je ne sache rien. »

« Je considère l'état actuel des sciences : des bibliothèques entières sur chaque partie de chacune d'elles... Faudrait-il donc que je commence par les lire et les apprendre? Plusieurs vies n'y suffiraient pas. Au milieu de l'énorme étendue et quantité des connaissances acquises par chaque science, du nombre accru des sciences, nous sommes perdus. Le meilleur parti à prendre est donc de considérer toutes choses comme inconnues, et de se promener ou de s'étendre sous-bois ou sur l'herbe et de reprendre tout du début. »

Ainsi Ponge applique-t-il sans le savoir l'axiome qui est à l'origine de toute la Phénoménologie : « Aux choses mêmes ¹. » Son procédé sera l'amour. Cet amour qui ne comporte ni désir, ni ferveur, ni passion, mais qui est approbation totale, total respect, « application extrême... à ne pas gêner l'objet », adaptation si parfaite et si détaillée « que vos paroles à jamais traitent tout le monde comme le traite cet objet par la place qu'il occupe, ses ressemblances, ses qualités... » Bref, il s'agit moins d'observer le galet que de s'installer en son cœur et de voir le monde avec ses yeux, comme fait le romancier qui, pour peindre ses héros, se coule dans la conscience de ceux-ci et décrit choses et gens tels qu'ils leur apparaissent. Cette position permet de comprendre pourquoi Ponge appelle son œuvre une cosmogonie plutôt qu'une cosmologie. C'est qu'il ne s'agit pas de *décrire*. On trouvera fort peu, chez lui, de ces instantanés brillants par quoi une Virginia Woolf, une Colette rendent exactement l'*apparence* d'un objet. Il parle de la cigarette sans dire un mot du papier blanc qui l'entoure, du papillon sans presque mentionner les

1. « An die Sache selbst. »

dessins qui jaspent ses ailes : il ne se soucie pas des *qualités* mais de l'*être*. Et l'être de chaque chose lui apparaît comme un projet, un effort vers l'expression, vers une *certaine* expression d'une certaine nuance de sécheresse, de stupeur, de générosité, d'immobilité. Épouser cet effort même, par-delà l'aspect phénoménal de la chose, c'est avoir atteint son être. De là ce discours de la méthode :

« Tout le secret du bonheur du contemplateur est dans son refus de considérer *comme* un mal l'envahissement de sa personnalité par les choses. Pour éviter que cela tourne au mysticisme, il faut : 1^o Se rendre compte précisément, c'est-à-dire expressément, de chacune des choses dont on a fait l'objet de sa contemplation; 2^o changer assez souvent d'objet de contemplation et en somme garder une certaine mesure. Mais le plus important pour la santé du contemplateur est la *nomination*, au fur et à mesure, de toutes les qualités qu'il découvre; il ne faut pas que les qualités qui le « *transportent* » le transportent plus loin que leur expression mesurée et exacte. »

Nous voici donc ramenés à la nomination dont nous étions partis et qui apparaît ici comme l'exercice d'une vertu hellénique de mesure. Entendons-nous bien, pourtant : pour Ponge, si l'homme dénomme, ce n'est pas seulement pour fixer en notion ce qui risquerait toujours de dégénérer en extase, c'est qu'au bout du compte, tout commence et s'achève pour lui par des paroles; en nommant, il remplit son office d'homme :

« Le Verbe est Dieu; il n'y a que le Verbe; je suis le Verbe. »

Par suite, l'imposition du nom prend la valeur d'une cérémonie religieuse. D'abord, parce qu'elle correspond au moment de la reprise : par elle, l'homme, dilué dans la chose, se retire, se ramasse et reprend sa fonction humaine. Ensuite et surtout, parce que la chose, nous l'avons vu, attend son nom de tout son zèle d'expression avortée. Dès lors la nomination est un acte métaphysique d'une valeur absolue;

elle est l'union solide et définitive de l'homme et de la chose, parce que la raison d'être de la chose est de requérir un nom et que la fonction de l'homme est de parler pour lui en donner un. Voilà pourquoi Ponge peut écrire de la « modification des choses par la parole » :

« A une onde, à un ensemble informe qui comble son contenu, ou du moins qui en épouse jusqu'à un certain niveau la forme — par l'effet de l'attente, d'une accommodation, d'une sorte d'attention de même nature encore, — peut entrer ce qui occasionnera sa modification : la parole.

« La parole serait donc aux choses de l'esprit leur état de rigueur, leur façon de se tenir d'aplomb hors de leur contenant. Cela une fois fait compris, l'on aura le loisir et la jouissance d'en étudier calmement, minutieusement, avec application les qualités décomptables.

« La plus remarquable, et qui saute aux yeux, est une sorte de crue, d'augmentation de volume de la glace par rapport à l'onde, et le bris, par elle-même, du contenant naguère forme indispensable. »

Ce qui signifie que par l'acte même qui donne à la chose son nom, l'idée devient chose et fait son entrée dans le domaine de l'esprit objectif. Aussi bien ne s'agit-il pas seulement de nommer, mais de *faire un poème*. Par là, Ponge entend un ouvrage assez particulier et qui exclut rigoureusement le lyrisme : après les tâtonnements et les approximations qui lui ont livré les noms et les adjectifs qui conviendront à la chose, il faut les ramasser en une totalité synthétique et de telle manière que l'organisation même du Verbe en cette totalité rende exactement le surgissement de la chose dans le monde et son articulation intérieure. C'est là précisément ce qu'il nomme le poème. Sans doute n'est-il point tout à fait, nous l'avons vu, la chose même, et conserve-t-il du rapport à l'homme : « Sinon, chaque poème plairait à tous et à chacun, à tous et à chaque moment, comme plaisent et frappent les objets des sensations eux-

mêmes. » Mais « du moins, par un pétrissage, un primordial irrespect des mots, etc., devra-t-on donner l'impression d'un nouvel idiome qui produira l'effet de surprise et de nouveauté des objets de sensation eux-mêmes ».

Et ce poème, précisément à cause de l'unité profonde des mots en lui, à cause de sa structure synthétique et de l'agglutinement de toutes ses parties, ne sera pas simple copie de la chose mais chose lui-même.

« Le poète ne doit jamais proposer une pensée mais un objet, c'est-à-dire que même à la pensée il doit faire prendre une pose d'objet.

« Le poème est un objet de jouissance proposé à l'homme, fait et posé spécialement pour lui... »

Nous retrouvons ici cette tendance commune à la littérature et à la peinture du ^{xx}e siècle et qui veut qu'un tableau, par exemple, plutôt qu'une traduction, même libre, de la nature, soit une nature à lui tout seul. Mais il faut bien l'entendre. Ici, c'est la forme même, dans son opacité, qui est chose. Le contenu demeure le mouvement profond de la chose nommée. Quoi qu'il en soit, lorsque le poème est achevé, l'unité du monde est rétablie. En un sens, en effet, tout est expression, puisque les choses tendent d'elles-mêmes vers le Verbe, comme la Nature aristotélicienne tend vers Dieu; tout exprime, s'exprime ou cherche à s'exprimer et la nomination, qui est l'acte le plus humain, est aussi la communion de l'homme avec l'univers. Mais en un autre sens, tout est chose, puisque la nomination poétique s'est elle-même pétrifiée. Tout se passe, dans le monde de Ponge, comme si une matérialisation subtile s'emparait par-dessus des significations elles-mêmes, ou plutôt, comme si choses et pensées se « prenaient », comme on dit d'une crème. Ainsi l'univers, un instant foré par la pensée, se referme, il enclôt la pensée-chose en lui avec les choses-pensées. Tout est plein : le Verbe s'est incarné et « il n'y a que du Verbe ».

Ponge a nommé « contemplation » le moment d'ex-

tase où il s'est établi hors de soi au cœur de la chose, et nous avons vu que l'amour, tel qu'il l'a défini, est lui-même assez platonicien, puisqu'il ne s'accompagne pas de véritable possession. Il ne faudrait pourtant pas s'imaginer que cette intuition tombe sous les reproches qu'on a coutume de faire aux attitudes strictement contemplatives. C'est qu'elle est d'une espèce tout à fait particulière. En premier lieu, je la nommerai volontiers contemplation active, car, loin de suspendre tout commerce avec l'objet, elle suppose au contraire qu'on s'y adapte par une foule d'entreprises qui doivent seulement satisfaire à l'obligation de n'être pas utilitaires. Ponge nous exprime, par exemple, que, pour mettre au jour les qualités singulières de la lessiveuse :

« Il ne suffit pas, assis sur une chaise, de l'avoir contemplée très souvent.

« Il faut — bronchant — l'avoir, pleine de sa charge de tissus immondes, d'un seul effort soulevée de terre pour la porter sur le fourneau — où l'on doit la traîner d'une certaine façon, ensuite pour l'asseoir juste au rond du foyer.

« Il faut avoir sous elle attisé les brandons à progressivement l'émouvoir; souvent tâté ses parois tièdes ou brûlantes; puis écouté le profond bruissement intérieur, et plusieurs fois dès lors soulevé le couvercle pour vérifier la tension des jets et la régularité de l'arrosage.

« Il faut l'avoir enfin, toute bouillante, encore embrassée de nouveau pour la reposer par terre.

« Peut-être à ce moment l'aura-t-on découverte... »

Il va de soi que lorsque Ponge exécute, sans doute pour rendre service à sa femme ou à quelque parente, ces différents travaux de force, il les dépouille, peut-être au grand dommage de la lessive, de toute signification pratique. Il y voit seulement l'occasion de réaliser avec elle un contact plus étroit, d'apprécier son poids, de mesurer des bras son tour de taille, de se pénétrer de sa chaleur. Avec d'autres objets le commerce sera plus désintéressé encore. Il ouvre des

portes pour le plaisir de les ouvrir : « ...le bonheur d'empoigner au ventre par son nœud de porcelaine l'un de ces hauts obstacles d'une pièce... »; il scalpe les « vieux rocs austères » de leur mousse. Et certes il n'est personne qui n'ait ouvert une porte, traîné une lessiveuse sur le fourneau, arraché un banc de mousse, plongé son bras dans la mer. Le tout est de savoir ce qu'on y met.

Mais surtout Ponge ne s'est pas dépris un instant de son parti pris révolutionnaire. Sa contemplation est active, parce qu'elle détruit sur les choses l'ordre social qui s'y reflète. Elle s'oppose à toute vaine tentative d'évasion : « A tout désir d'évasion, opposer la contemplation et ses ressources. Inutile de partir : se transférer aux choses. » En tant qu'elle est déshumanisante, son intuition contribue à refermer au-dessus de nos têtes le monde matériel et à nous perdre comme des choses en son sein; il s'en faut de peu qu'elle ne soit panthéistique. Disons que c'est un panthéisme arrêté à temps. On voit donc qu'elle s'opère *contre* au moins autant qu'*avec*. Son but dernier cependant est la substitution d'un ordre humain véritable à l'ordre social qu'elle défait. Le parti pris des choses conduit à la « leçon de choses ». C'est que « des millions de sentiments, aussi différents du petit catalogue de ceux qu'éprouvent actuellement les hommes les plus sensibles, sont à connaître, sont à éprouver ». Et c'est au cœur des choses que nous les découvrons. Il s'agit donc de nous en emparer et de les réaliser en nous : « Je tiens à dire quant à moi que je suis bien autre chose, et par exemple qu'en dehors de toutes les qualités que je possède en commun avec le rat, le lion et le filet, je prétends à celle du diamant et je me solidarise... entièrement aussi bien avec la mer qu'avec la falaise qu'elle attaque et avec le galet qui s'en trouve par la suite créé... sans préjuger de toutes les qualités dont je compte bien que la contemplation et la nomination d'objets extrêmement différents me feront prendre conscience et jouissance effective par la suite. »

On croira peut-être retrouver là un animisme naïf incompatible avec le matérialisme dont Ponge faisait tout à l'heure profession : mais c'en est bien plutôt le contraire. Lorsque Ponge veut bénéficier et faire bénéficier les autres des sentiments qu'il juge enclos au cœur des objets, ce n'est point qu'il fasse des choses autant de petits hommes silencieux, mais c'est plutôt qu'il prend les hommes délibérément pour des choses. Sans doute il attribue aux objets inanimés des « façons-de-se-comporter ». Mais c'est que précisément il demeure entièrement béhaviouriste et il ne croit pas que nos « comportements » soient *a priori* d'une autre nature que les leurs. Il y a en chaque chose un effort matériel, une contention, un projet qui fait son unité et sa permanence. Mais nous ne sommes pas faits autrement. Notre unité, pour lui, c'est l'unité de nos muscles, de nos tendons, de nos nerfs, et cette contention physiologique qui rassemble le tout jusqu'à notre mort. Loin qu'il y ait ici humanisation du galet, il y a déshumanisation, poussée jusqu'aux sentiments, de l'homme. Et si mon sentiment même est une chose, un certain ordre qui s'impose à mes viscères, ne peut-on pas parler du sentiment de la pierre ? Si je puis alimenter ma colère, ne puis-je maintenir en moi, au moins à titre de schème affectif, un certain type de dessiccation sobre et hautaine qui sera par exemple l'indice du galet ? Si Ponge a raison ou tort — et comment il a raison, peut-être contre lui-même, — ce n'est pas encore le moment de tenter d'en décider. Nous exposons seulement sa doctrine. Reste que cette tentative pour conquérir des terres vierges à nos sensibilités se présente à ses yeux comme hautement morale. Ainsi n'aura-t-il pas fait simple besogne de peintre, mais vraiment accompli sa mission d'homme, puisque, dit-il, la notion propre de l'homme, c'est « la parole et la morale : l'humanisme ».

Qu'a-t-il fait ? A-t-il réussi ? Le moment est venu d'examiner enfin ses œuvres. Et, puisqu'il les tient lui-même pour des objets, que ce soit comme des

choses, comme il considère lui-même la cigarette ou l'escargot, pour en démêler l'articulation interne et la signification, sans avoir égard aux intentions affichées par leur auteur. Nous verrons alors si leur « façon-de-se-comporter » correspond en tout point aux théories que nous venons d'exposer.

II

Les poèmes de Ponge se présentent comme des constructions biseautées dont chaque facette est un paragraphe. A travers chaque facette, on voit l'objet entier. Mais chaque fois d'un autre point de vue. L'unité organique est donc le paragraphe : il se suffit. Il est rare que, d'un paragraphe à l'autre, un passage soit ménagé. Ils sont séparés par une certaine épaisseur de vide. On ne passe pas d'une facette à l'autre, mais, plutôt, il faut imprimer à la construction entière un mouvement de rotation qui amène une facette nouvelle sous notre regard. Ni Ponge ni le lecteur ne profitent de l'élan acquis; à chaque fois, c'est un nouveau recommencement. Ainsi la structure intérieure du poème est manifestement la juxtaposition. Il ne se peut pas, cependant, que la mémoire se retienne de conserver les paragraphes passés et de les organiser avec ceux que je lis présentement. C'est qu'aussi bien, à travers cette mosaïque, une même idée se développe. Souvent, comme *Le Mimosa*, le poème se présente comme une série d'approximations et chaque approximation est un paragraphe. *Le Mimosa* offre l'aspect d'un thème suivi de variations : tous les motifs sont indiqués d'abord — ou presque tous —; et chaque paragraphe se présente comme une combinaison neuve de ces motifs, avec l'introduction de très peu d'éléments nouveaux. Chacune de ces variations est rejetée ensuite comme imparfaite, dépassée, ensevelie par une nouvelle combinaison qui

repart à zéro. Pourtant elle demeure là, ne fût-ce que comme l'image de ce qui a déjà été fait et qui n'est plus à faire. Et le « poème » final fondra tous ces essais en une « rédaction définitive ». Ainsi chaque paragraphe est présent malgré tout au paragraphe suivant. Mais ce n'est pas à la manière de cette « multiplicité d'interpénétration » dont parle Bergson, ni non plus comme les notes écoulées d'une mélodie, qui sont encore entendues dans la note suivante et viennent la teinter et lui donner son sens : le paragraphe passé *hante* le paragraphe présent et cherche à s'y fondre. Mais il ne le peut : l'autre le repousse de toute sa densité.

L'unité organique étant le paragraphe, chaque phrase assume à l'intérieur de cette totalité une fonction différenciée. Nous ne pouvons plus parler ici de juxtaposition : il y a mouvement, passage, montée, redescente, glissement, vexion, commencement et fin. Je lis les premières lignes de *Bords de mer* : la phrase initiale est une affirmation inconditionnée. La seconde, qui commence par un « mais », la corrige. La troisième, avec un « c'est pourquoi », tire la conclusion des deux premières, et la quatrième, débutant par « car », apporte à l'ensemble une ultime justification. Voilà donc du mouvement, une division du travail fort poussée, l'image même de la vie; nous n'avons plus, semble-t-il, affaire à un polypier, mais à un organisme évolué. Pourtant une sorte de gêne assez complexe m'arrête. Cette vie si grouillante, si affairée, a quelque chose de louche. J'ouvre les *Pensées* de Pascal, au hasard :

« Que l'homme contemple donc la nature entière, dans sa haute et pleine majesté, qu'il éloigne sa vue des objets bas qui l'environnent. Qu'il regarde cette éclatante lumière, mise comme une lampe éternelle pour éclairer l'univers, que la terre lui paraisse comme un point au prix du vaste tour que cet astre décrit et qu'il s'étonne de ce que ce vaste tour lui-même n'est qu'une pointe très délicate à l'égard de celui que les astres qui roulent dans le firmament embrassent. Mais

si notre vue s'arrête là, que l'imagination passe outre; elle se lassera plutôt de concevoir, que la nature de fournir. Tout ce monde visible n'est qu'un trait imperceptible dans l'ample sein de la nature. Nulle idée n'en approche. Nous avons beau enfler nos conceptions, etc., etc... »

Voyez comme chez Pascal le point représente un soupir, non une pause. Il a été mis entre les deux premières phrases en tenant compte de la respiration et des agréments de la vue plutôt que du sens, puisque dans la première comme dans la seconde nous trouvons des « qu'ils » et des « que » injonctifs, séparés les uns des autres par de simples virgules. Il en résulte un mouvement qui se prolonge d'une phrase à l'autre et une unité profonde sous ces coupures superficielles; et la seconde profite si largement de l'élan donné par la première qu'elle ne prend même pas la peine de nommer son sujet : c'est le même « homme » qui les habite l'une et l'autre. Après cette forte attaque, la troisième phrase peut reprendre haleine et varier légèrement le mode de présentation de la même injonction, le départ fut si violent qu'elle joue sur le velours, l'esprit l'organise, en dépit d'elle-même, avec les deux précédentes. Il s'agit à présent de passer de l'exhortation à la constatation. Mais voyez la précaution : c'est à l'intérieur de la troisième phrase, après la frêle barrière d'un point-virgule, que ce passage s'opère. En sorte que cette phrase centrale est le pivot du paragraphe : en elle vient mourir le premier mouvement; en elle s'amorce cet ébranlement d'ondes calmes et concentriques qui vont nous porter jusqu'à la fin. Voilà une unité véritable et mélodique. Mélodique au point de faire un peu grincer les dents.

Par contraste nous pouvons mieux comprendre la structure des paragraphes de Ponge : sans doute ses phrases se font des signes, amorcent des passages, tentent de jeter des ponts. Mais chacune d'elles est si dense, si définitive, sa cohésion interne est telle que, comme il se produisait tout à l'heure pour

ses paragraphes, il y a des trous entre elles, du vide. Toute la vie du poème est entre deux points; et les points prennent ici leur valeur maxima : celle d'un petit anéantissement du monde, qui reprend forme quelques moments après. D'où la saveur déconcertante de l'objet : les phrases sont construites en fonction les unes des autres. Avec des crampons et des boutonnieres; elles sont crochues, elles peuvent s'accrocher; mais une inappréciable distance fait que les crampons retombent sans avoir rien saisi. L'unité du paragraphe est proposée, mais elle est sémantique, trop peu matérielle, trop intelligible pour être dégustée. C'est une unité fantôme, partout présente, nulle part touchée. Et les « Car », les « Mais », les « Cependant » en prennent un aspect ambigu et un peu solennel, car ils ont été faits pour enchaîner, pour ménager des transitions, et les voilà tout d'un coup élevés à la dignité de commencements premiers. Ce dont ils sont les premiers surpris (dirais-je, si je voulais faire un « A la manière de » Ponge).

Certes cet aspect du *Parti pris des choses* peut trouver bien des explications. Ponge nous a prévenus lui-même qu'il travaillait dans le discontinu. Il a un métier qui l'absorbe dix heures par jour. Il écrit le soir et peu de temps. Chaque soir il faut tout recommencer, sans élan, sans tremplin. Chaque soir il faut se remettre en présence de la chose — et du papier. — Chaque soir découvrir une nouvelle facette, faire un nouveau paragraphe. Mais il nous met lui-même en garde contre cette explication trop matérielle. « Au reste, en aurais-je le temps, il me semble que je n'aurais plus le goût de travailler beaucoup et à plusieurs reprises sur le même sujet. Ce qui m'importe, c'est de saisir presque chaque soir un nouvel objet, d'en tirer à la fois une jouissance et une leçon. » Il y a là comme un parti pris du discontinu qui correspond à un choix originel. Il faudrait montrer — ce ne serait pas si difficile mais nous entraînerait trop loin — pourquoi les « amateurs d'âmes » comme Barrès se tiennent du côté de la continuité et pourquoi les

« amateurs de choses » préfèrent le discret — comme Renard, comme Ponge. Ce qui importe ici, c'est de définir l'effet — consciemment obtenu ou non — de ces discontinuités. Il constitue peut-être le charme le plus immédiat et le plus difficilement explicable des œuvres de Ponge. Il me semble que ses phrases sont entre elles à l'image de ces solides qu'on voit dans les tableaux de Braque et de Juan Gris, entre lesquels l'œil doit établir cent unités différentes, mille relations et correspondances, pour composer enfin avec eux *un seul* tableau, mais qui sont cernés de lignes si épaisses et si sombres, si profondément centrés sur eux-mêmes que l'œil est perpétuellement renvoyé du continu au discontinu, tentant de réaliser la fusion de différentes taches du même violet et butant à chaque coup sur l'impénétrabilité de la mandoline et du pot à eau. Mais, chez Ponge, ce papillotement me paraît avoir un sens très particulier : il constitue le poème lui-même dans sa forme intuitive comme une synthèse perpétuellement évanescence de l'unité vivante et de la dispersion inorganique. N'oublions pas que le poème est ici *chose* et que, à titre de chose, il réclame un certain type d'existence, que l'ordonnance des phrases et des paragraphes doit lui conférer. Or il me semble que ce type d'existence pourrait se définir comme celui d'une statue ensorcelée; nous avons affaire à des marbres hantés par la vie. Ces paragraphes visités perpétuellement par le souvenir d'autres paragraphes qui ne peuvent s'organiser avec eux, ces phrases qui dans leur solitude inorganique bruissent d'appels à d'autres phrases qu'elles ne peuvent joindre, n'est-ce pas comme un effort avorté de la pierre vers l'existence organisée? Nous trouvons ici une image intuitive, donnée par le style et l'écriture, de la façon dont Ponge veut nous faire envisager les « choses ». Il faudra y revenir.

Les phrases de Ponge, ainsi suspendues dans le vide par une décomposition subtile de leurs liaisons, sont énormément affirmatives. C'est d'abord le goût même de leur auteur : il souhaite laisser derrière lui des

« proverbes ». Des proverbes, c'est-à-dire ces phrases lourdes de sens, déjà pétrifiées, et dont la puissance d'affirmation est telle que toute une société les reprend à son compte. Aussi comprend-on cette sévère économie de mots qu'il veut réaliser partout — que le conjonctif « et » par exemple soit pratiquement supprimé de ses ouvrages, ou qu'il n'y figure que comme un exorde cérémonieux —, que parfois les subordonnées, empesées par cette affirmation omniprésente, tiennent en l'air toutes seules, sans principale, entre deux points, avec des airs de considérants d'un arrêt judiciaire :

« Mais comme chaque chenille eut la tête aveuglée et laissée noire, et le torse amaigri par la véritable explosion d'où les ailes symétriques flambèrent.

« Dès lors le papillon erratique ne se pose plus qu'au hasard de sa course, ou tout comme. »

Mais l'acte affirmatif, avec sa pompe, a surtout pour fonction de mimer le jaillissement catégorique de la chose. Ponge n'a pas pour but, ne l'oublions pas, de décrire l'ondolement des apparences, mais la substance interne de l'objet, au point précis où elle se détermine elle-même. Aussi sa phrase reproduit-elle ce mouvement générateur. Elle est avant tout génétique et synthétique. Le problème de Ponge rejoint ici celui de Renard : comment faire tenir en une même phrase le plus d'idées ? Mais alors que Renard poursuivait l'idéal impossible du silence, Ponge vise à reproduire la chose d'un seul jet. Il faut que les mots cristallisent au fur et à mesure que l'œil les parcourt et que la phrase, à la fin, ait reproduit un surgissement. Mais, comme ce surgissement a l'entêtement de la chose et non le souple devenir de la vie, comme c'est, plutôt qu'une naissance, une sorte d'apparition figée, il faut que le mouvement générateur, au lieu de se propager mollement de phrase en phrase comme une onde, vienne se choquer rudement et s'arrêter pile contre le butoir du point. De là cette structure fréquente de la phrase : au début, le monde liquide, et rapide des appositions et puis, tout d'un coup,

l'arrêt, la principale, courte, ramassée : la chose « s'est prise » et circonscrite soudain; voici le papillon :

« inusculé voilier des airs maltraité par le vent en pétale superfétatoire, il vagabonde au jardin. »

La phrase de Ponge, en soi, est un monde minutieusement articulé, où la place de chaque mot est calculée, où des rejets, des inversions ont pour fonction de présenter les faits dans leur ordre vrai, mais figurent aussi comme un souvenir lointain du symbolisme et des inventions syntaxiques de Mallarmé. Parfois, dans ce monde en fusion, il y a des solidifications brusques, des grumeaux — la plupart du temps des adverbes —, et puis des membres de phrase entiers qui émergent comme de gros volumes pâteux et manifestent une sorte d'indépendance : c'est que Ponge se doit de décrire en courant, à l'intérieur même de sa phrase, les éléments qui composent la « chose » étudiée et leur genèse. Ainsi y a-t-il des choses dans la chose et des genèses de la genèse. Voici la pluie :

« Selon la surface entière d'un petit toit de zinc que ce regard surplombe, elle ruisselle en nappe très mince, moirée à cause de courants très variés par les imperceptibles ondulations et bosses de la couverture. De la gouttière attenante où elle coule avec la contention d'un ruisseau creux, sans grande pente, elle choit tout à coup en un filet parfaitement vertical, assez grossièrement tressé jusqu'au sol où elle se brise et rejaillit en aiguillettes brillantes ¹. »

Restent les mots, dont « l'épaisseur sémantique » doit rendre la richesse des choses. A vrai dire, c'est là le moins frappant. Sans doute constate-t-on chez Ponge une légèreté heureuse à l'égard du langage, une certaine façon de ne pas prendre de gants avec lui, de faire des calembours, d'inventer au besoin des mots comme « glorieux » ou « floribonds », mais c'est plutôt, chez lui, comme un sourire de délivrance.

1. Je souligne les membres de phrases qui s'isolent. On notera le mimétisme de la phrase qui se termine réellement à « se brise » et rebondit faiblement comme la pluie.

« Ex-martyr du langage », on me permettra de ne le prendre plus tous les jours au sérieux.

Sans doute aussi il s'arrête plus qu'un autre sur les correspondances des mots avec les choses qu'ils désignent : « Ce qui rend si difficile mon travail, (c'est) que le nom du mimosa est déjà parfait. Connaissant et l'arbuste et le nom du mimosa, il devient difficile de trouver mieux pour définir la chose que ce nom même... »

Mais ce qui compte surtout, c'est une tendresse sensuelle pour les noms, une manière de les presser pour leur faire rendre tout leur sens. Tel ce

« il vagabonde au jardin », qui ne frappera que si l'on accole l'idée d'errance au long de vagues espaces, incluse dans le mot « vagabonde », avec ce qu'il y a au contraire de circonscrit, de soigneusement poli et parfait dans le mot « jardin ». En ce sens, il faut lire Ponge avec attention, mot par mot; il faut le relire. Il y a bien de la profondeur dans le choix de ses mots et c'est elle qui mesure le rythme en cascade de la lecture qu'il faut en faire. Mais il est rare qu'ils soient choisis avec cette impropriété concertée qu'il préméditait. Et s'il faut marquer d'abord que son désir de produire des poèmes-choses s'est presque entièrement réalisé, il convient aussi de reconnaître qu'il a échoué dans sa tentative pour donner « par un pétrissage, un primordial irrespect des mots, l'impression d'un nouvel idiome qui produira l'effet de surprise et de nouveauté des objets de sensation eux-mêmes ».

Il est temps de passer à l'examen du contenu. Non, toutefois, sans avoir noté que ces phrases si drues, et qui tourneraient volontiers au solennel, sont allégées et comme évidées par une sorte de gaminerie bonhomme qui se glisse partout. Pour finir, Ponge lui-même montre le bout de l'oreille et parle de lui. Non sous l'aspect, je crois, du personnage qu'il joue d'ordinaire et que j'imagine plus sombre. Mais sous celui d'une sorte d'entomologiste ironique, bavard et naïf, qui fait penser à une charmante caricature de

Fabre. C'est qu'il conçoit ses poèmes dans le bonheur, au meilleur de lui-même. Sans doute sont-ils, nous l'avons vu, des actes révolutionnaires. Mais dans l'acte même, il trouve sa délivrance et son plaisir :

« L'on devrait pouvoir à tous poèmes donner ce titre : Raisons de vivre heureux. Pour moi, du moins, ceux que j'écris sont chacun comme là note que j'essaie de prendre, lorsque d'une méditation ou d'une contemplation jaillit en mon corps la fusée de quelques mots qui le rafraîchit et le décide à vivre quelques jours encore. »



Nous l'avons vu, Ponge n'observe pas, ne décrit pas. Il ne recherche ni ne fixe les qualités de l'objet. C'est qu'aussi la chose ne lui apparaît pas, comme à Kant, un pôle X, support de qualités sensibles. Les choses ont des *sens*. Il faut tout subordonner à la saisie et à la fixation de ces sens, de ces « raisons à l'état cru ou vif, quand elles viennent d'être découvertes au milieu des circonstances uniques qui les entourent à la même seconde ». Raisons, sens, manières-de-se-comporter : c'est tout un. Encore faut-il un éclairage privilégié pour les surprendre. C'est pourquoi la prise de vue varie selon l'objet. Le mimosa est appréhendé de face, au moment où ses boules jaunes, ses « glorieux poussins » « piaillent d'or », pendant que ses palmes déjà donnent des signes de découragement. Mais la crevette, au contraire, nous allons tenter de l'attraper au moment qu'une « diaphanéité utile autant que ses bonds... ôte enfin à sa présence même immobile sous les regards toute continuité ». Les livres enseignent que le papillon naît de la chenille. Ce n'est pourtant pas au moment de sa métamorphose que nous l'irons chercher, mais plutôt dans le jardin, quand tout à coup, par bandes, il semble naître de la terre : c'est sa vraie genèse. Le galet, au contraire, réclame d'être compris à partir

du roc et de la mer qui l'engendrent : nous viendrons à lui après un long préambule sur la pierre.

Soucieux de laisser à chaque chose sa dimension réelle, non celle qu'elle prend à nos yeux et qui dépend de nos mesures, nous verrons le coquillage sur la plage comme un objet « démesuré », comme un « énorme monument ». Et il nous semblera alors contempler quelque tableau de Dali où une huître géante, capable de dévorer trois hommes à la fois, serait posée sur la monotonie infinie du sable blanc.

En apparence donc, nous sommes d'une exemplaire docilité, cherchant seulement à surprendre la dialectique de l'objet pour nous y plier. Et nous tenterons, en face de chaque réalité, de la « laisser s'engager de son mouvement propre dans le conduit des circonlocutions, d'atteindre par la parole au point dialectique où la situent sa forme et son milieu, sa condition muette et l'exercice de sa profession juste ¹ ».

Est-ce bien ainsi pourtant que Ponge procède? L'impression que nous laissent ses poèmes correspond-elle à l'exposé de sa méthode? N'est-il pas venu aux choses avec des idées préconçues? Il faut y regarder de près.

Je constate d'abord qu'une bonne partie du mystère charmant qui entoure les productions de Ponge vient de ce qu'on y mentionne tout au long les relations de l'homme avec la chose, mais en ôtant à celles-ci toute signification humaine. Voyez l'huître :

« C'est un monde opiniâtrement clos. Pourtant on peut l'ouvrir : il faut alors la tenir au creux d'un torchon, se servir d'un couteau ébréché et peu franc, s'y reprendre à plusieurs fois. Les doigts curieux s'y coupent, s'y cassent les ongles. C'est un travail grossier. »

Voilà un univers peuplé d'hommes et pourtant sans les hommes. Qui est plus huître? L'huître elle-même ou cet « on » étrange et obstiné qui semble sorti d'un roman de Kafka et qui la martyrise avec un couteau

1. *Le Parti pris des choses*, p. 69.

ébréché, sans que nous puissions deviner les raisons de cet acharnement — puisqu'on a omis de nous dire que l'huître est comestible. Et voilà que cet « on » lui-même, mi-divinité, mi-bourrasque, disparaît et fait place à ces doigts curieux qui ressemblent un peu à ceux des mains frappeuses, dans les fresques de Fra Angelico. Monde étrange où l'homme est présent par ses entreprises, mais absent comme esprit et comme projet. Monde clos, où l'on ne peut ni entrer ni sortir mais qui réclame précisément un témoin humain : celui qui écrit *Le Parti pris des choses*, celui qui le lit. L'inhumanité des choses me renvoie à moi-même; ainsi la conscience, en s'extirpant de l'objet, se découvre dans la dialectique hégélienne. Pourtant la conscience, d'après Ponge, est chose elle-même.

D'où vient alors l'unité de l'objet? Voici le galet : « De jour en jour plus petit mais toujours sûr de sa forme, aveugle, solide et sec dans sa profondeur, son caractère est donc de ne pas se laisser confondre, mais plutôt réduire par les eaux. Aussi, lorsque vaincu il est enfin du sable, l'eau n'y pénètre pas exactement comme la poussière. »

Je conçois que Ponge affirme *contre la science* l'unité de cette pierre qui s'offre comme telle à sa perception. Mais lorsqu'il prolonge cette unité jusqu'aux fragments épars du galet, jusqu'à cette poussière de pierre, je dis qu'il ne s'autorise plus ni de la science ni de l'intention sensible, mais de son seul pouvoir humain d'unification. Car la perception lui fournit bien l'unité du galet, mais non celle du galet et du sable. Et la science lui enseigne bien que le sable vient, pour une bonne part, de galets rompus; mais elle ajoute que — la Nature étant extériorité — il n'y eut jamais aucune unité de la pierre mais une collection de molécules animées de mouvements divers. Il faut un jugement et une décision pour transporter à ces métamorphoses, que la géologie reconstitue, l'unité que la perception nous fait découvrir. Pourtant l'homme est absent; l'objet précède le sujet et l'écrase. L'unité du galet vient de lui et elle se

communiqué à ses plus infimes parcelles, à cette pierre en miettes, par une vertu intérieure qui correspond à son projet originel et qui doit bien être appelée *magique*. Voyez pareillement la cigarette, l'orange, le pain, le feu, la viande. Tous ces êtres ont une cohésion soigneusement distincte de la vie et qui pourtant les accompagne dans tous leurs avatars. Curieuse spontanéité figée, analogue un peu à cette contention qui fait que le cercle demeure cercle, à lui tout seul, tandis que d'autre part il s'effondre perpétuellement en une infinité de points juxtaposés : ces objets sont ensorcelés.

Approchons-les mieux. Voici que je ne distingue plus entre le gymnaste, cet *homme* que Ponge décrivait tout à l'heure, et le cageot ou la cigarette qu'il décrit à présent. C'est qu'il abaisse l'un pendant qu'il élève les autres. Nous avons vu qu'il réduisait les *actes* de cet athlète à n'être plus que des *propriétés* d'une espèce. Mais inversement il prête à la chose inanimée des propriétés spécifiques. Du gymnaste il dit : « Pour finir, il choit parfois des cintres comme une chenille mais rebondit sur ses pieds. » — Et de la cigarette : « L'atmosphère à la fois brumeuse et sèche, échevelée, où la cigarette est toujours posée de travers depuis que continuellement elle la crée. » Ou de l'eau : « Elle s'effondre sans cesse, renonce à chaque instant à toute forme, ne tend qu'à s'humilier, se couche à plat ventre sur le sol, quasi-cadavre... » Il s'agit ici non des états où une cause externe (la pesanteur, par exemple) a mis la chose, mais des habitudes communes à une espèce, ce qui suppose une certaine autonomie de chaque objet par rapport à son milieu et une nécessité intérieure qui lui soit propre. Il en résulte que cette « Cosmogonie » revêt plutôt l'aspect d'une histoire naturelle. Pour finir, hommes, bêtes, plantes, minéraux sont mis sur le même pied. Ce n'est point qu'on ait élevé — ou rabaisé — tous les êtres jusqu'à la pure forme de la vie, mais on a conçu pour chacun la même cohésion intime, en projetant, pour parler le langage de Hegel,

l'intériorité sur l'extériorité. Ce qui fait l'originalité ambiguë des choses du lapidaire de Ponge, c'est qu'elles ne sont précisément pas *animées*. Elles gardent leur inertie, leur morcellement, leur « stupéfaction », cette tendance perpétuelle à s'effondrer que Leibniz nommait leur stupidité. Ponge fait plus que les maintenir, ces qualités, il les proclame. Mais elles sont rassemblées, liées entre elles par des « propriétés », des sentiments même qui se métamorphosent en les touchant et, leur communiquant un peu de leur tension intime, se pétrifient et se défont en même temps. Regardez la pierre, elle est vivante. Regardez la vie, elle est pierre. Les comparaisons anthropomorphiques abondent, mais en même temps qu'elles éclairent la chose d'un jour assez louche, leur résultat est surtout de dégrader l'humain, de « l'empêtrer », comme dit notre auteur. Revenons à l'eau :

« Elle est blanche et brillante, informe et fraîche, passive et obstinée dans son seul vice : la pesanteur, disposant de moyens exceptionnels pour satisfaire ce vice : contournant, transperçant, érodant, filtrant. »

Ne dirait-on pas la description d'une famille végétale? Mais Ponge continue :

« A l'intérieur d'elle-même aussi ce vice joue : elle s'effondre sans cesse, renonce à chaque instant à toute forme, ne tend qu'à s'humilier, se couche à plat ventre sur le sol, quasi-cadavre... »

Cet effondrement intérieur nous ramène d'un coup à l'inorganique. L'unité de l'eau s'évanouit presque tout à fait. Nous hésitons à suivre l'une des voies qui nous conduirait vers quelqu'un de ces personnages fantastiques des contes, mous et désossés, toujours prêts à s'aplatir, qu'on relève par une oreille et qui se jettent aussitôt par terre de tout leur long, — ou à nous engager dans l'autre qui nous montre un décollement de toutes les particules de l'eau, une pulvérisation de son être, affirmant contre toute tentative d'unification la toute-puissance de l'inertie et de la passivité. Et, au moment que nous sommes au carrefour, dans cette indécision qui ne quitte pas

le lecteur de Ponge, celui-ci ajoute subitement : « On pourrait presque dire de l'eau qu'elle est folle. » Qui ne voit qu'en ce passage ce n'est point l'eau qui reçoit un caractère nouveau, mais plutôt la folie qui subit une métamorphose secrète, qui se *transforme en eau* pour en avoir touché la surface, qui devient, en l'homme et hors de l'homme, un comportement inorganique? J'en dirai autant de toutes les passions que Ponge prête à ses choses. Ce sont autant de significations qu'il ôte à l'homme, autant de procédés pour maintenir ce déséquilibre subtil où il veut nous mettre.

Entre l'objet ainsi décrit et son milieu, quels sont les rapports? Ils ne sauraient être d'extériorité pure. Bien souvent, ce qui appartient au dehors et se pose sur l'objet pour un instant, Ponge le lui incorpore et en fait une de ses propriétés : le galet « dissipe » l'eau de mer qui coule sur lui, non le soleil; la pesanteur est un « vice » de l'eau, non un appel externe. C'est, dira-t-on, le propre de l'observation : je vois monter un ballon plein de gaz, je parle de sa force ascensionnelle ou je dis, avec Aristote, que son lieu naturel est en haut. Quoi de plus naturel, chez Ponge, puisqu'il a décidé de montrer les choses comme il les voit?

En effet. Et cela serait parfait, s'il s'abstenait, comme il s'y est engagé, de tout recours à la science. Mais voici que, par une nouvelle ambiguïté volontaire, nous nous apercevons que Ponge, de cet univers de l'observation pure, a fait aussi et *en même temps* l'univers de la science. Ce sont ses connaissances scientifiques qui, à tout instant, l'éclairent et le guident, lui permettent d'interroger plus précisément son objet. Les feuilles sont « décontenancées par une lente oxydation... », les végétaux « exhalent l'acide carbonique par la fonction chlorophyllienne, comme un soupir qui durerait des nuits ». A propos du galet, Ponge décrit, en termes d'ailleurs magnifiques, la naissance et le refroidissement de la terre. Parfois ses images ne sont qu'une métaphore destinée

à rendre plus agréablement une loi scientifique. Il écrit, par exemple, que le soleil « force (l'eau) à un cyclisme perpétuel, il la traite comme un écureuil dans sa roue ». L'univers magique de l'observation laisse entrevoir, par en dessous, le monde de la science et son déterminisme. « A l'esprit en mal de notions qui s'est d'abord nourri de telles apparences, à propos de la pierre la nature apparaîtra enfin, sous un jour peut-être trop simple, comme une montre dont le principe est fait de roues qui tournent à de très inégales vitesses, quoiqu'elles soient agies par un unique moteur. » Et cette vision mécaniste est si forte chez lui qu'elle provoque dans son livre une sorte de disparition de la liquidité. L'eau se définit par son effondrement, la pluie se compare à un filet tressé, à des pois, à des billes, à des aiguillettes, on l'explique par un « mécanisme d'horlogerie ». La mer est tantôt « un amoncellement pseudo-organique de voiles sur les trois quarts du monde uniment répandus » et tantôt un « volumineux tome marin » que le vent corne et feuillette. Et certes ces transmutations d'éléments sont le propre du peintre et du poète; ce sont elles que Proust admirait en Elstir. Mais Elstir transmuait aussi bien la terre en eau. Ici nous sentons que le fond des choses est *solide*. « *Liquide* est par définition ce qui préfère obéir à la pesanteur pour maintenir sa forme, ce qui refuse toute forme pour obéir à sa pesanteur. » On s'aperçoit alors que la liquidité est une fonction de la matière — et qu'il y a, pour finir, une matière. C'est ce papillotement perpétuel de l'intériorité à l'extériorité qui fait l'originalité et la puissance des poèmes de Ponge; ce sont ces petits effondrements à l'intérieur d'un même objet qui révèlent des *états* sous ses *propriétés*, et puis les brusques remontées qui unifient tout à coup des états en *conduites* et même en sentiments; c'est cette disposition d'esprit qu'il éveille chez le lecteur, à ne plus se sentir en repos nulle part, à douter si la matière n'est pas animée et si les mouvements de l'âme ne sont pas des tremblements de la matière;

ce sont ces échanges perpétuels qui lui font montrer l'homme comme ce peu de viande autour de quelques os et inversement la viande comme une « sorte d'usine : tubulures, hauts fourneaux, cuves y voisinent avec les marteaux-pilons, les coussins de graisse », cette façon d'unifier les systèmes mécaniques de la science par les formules de la magie et, tout d'un coup, de montrer sous la magie le déterminisme universel. Mais enfin le solide prédomine. Le solide et la science, qui a le dernier mot.

Ponge a, de la sorte, écrit quelques admirables poèmes, d'un ton entièrement neuf, et créé une nature matérielle qui lui est propre. On ne saurait lui demander plus. Il faut ajouter que sa tentative, par ses arrière-plans, est une des plus curieuses et peut-être des plus importantes de ce temps. Mais si nous voulons en dégager l'importance, il faut que nous pressions son auteur de renoncer à certaines contradictions qui la masquent et la déparent.

Il n'a pas été fidèle à son propos : il est venu aux choses, non pas, comme il prétendait le faire, avec un étonnement naïf, mais avec un parti pris matérialiste. A vrai dire, il s'agit moins chez lui d'un système philosophique préconçu que d'un choix originel de lui-même. Car son œuvre vise autant à l'exprimer qu'à rendre les objets de son attention. Ce choix est assez difficile à définir. Rimbaud disait :

*Si j'ai du goût, ce n'est guère
Que pour la terre et les pierres.*

Et il rêvait de massacres énormes qui délivreraient la terre de ses habitants, faune et flore. Ponge n'est pas si sanguinaire. C'est un Rimbaud blanc. Et l'on pourrait appeler *Le Parti pris des choses*, la « géologie sans massacres ». Il paraît même, à première vue, aimer les fleurs, les bêtes et même les hommes. Et sans doute les aime-t-il. Beaucoup. Mais c'est à condition de les pétrifier. Il a la passion, le vice de la *chose* inanimée, matérielle. Du solide. Tout est solide chez

lui : depuis sa phrase jusqu'aux assises profondes de son univers. S'il prête aux minéraux des conduites humaines, c'est afin de minéraliser les hommes. S'il emprunte des manières d'être aux choses, c'est afin de se minéraliser. Peut-être derrière son entreprise révolutionnaire est-il permis d'entrevoir un grand rêve nécrologique : celui d'ensevelir tout ce qui vit, l'homme surtout, dans le suaire de la matière. Tout ce qui sort de ses mains est *chose*, y compris et surtout ses poèmes. Et son désir ultime, c'est que cette civilisation entière apparaisse un jour, avec ses livres, comme une immense nécropole de coquillages aux yeux d'un singe supérieur, chose lui-même, qui feuillettera distraitemment ces résidus de notre gloire. Il pressent le regard de ce singe, il le sent déjà sur lui : sous ces yeux médusants, il sent ses humeurs se solidifier, il se transforme en statue; tout est fini, il est de la nature du roc et du galet, la stupéfaction de la pierre paralyse ses bras et ses jambes. C'est cette inoffensive et radicale catastrophe que ses écrits visent à préparer. C'est pour elle qu'il requiert les services de la science et d'une philosophie matérialiste. Et j'y vois d'abord une certaine façon d'annihiler d'un coup tout ce dont il souffre, les abus, les injustices, l'infect désordre d'une société où on l'a jeté. Mais, plus encore, il semble qu'il ait choisi un moyen rapide de réaliser symboliquement notre désir commun d'exister enfin sur le type de l'en-soi. Ce qui le fascine dans la chose, c'est son mode d'existence, sa totale adhésion à soi, son repos. Plus de fuite anxieuse, ni de colère, ni d'angoisse : l'imperturbabilité insensible du galet. J'ai noté ailleurs que le désir de chacun de nous est d'exister *avec sa conscience entière* sur le mode d'être de la chose. Être tout entier conscience et à la fois tout entier pierre. A ce rêve, le matérialisme donne une satisfaction de principe, puisqu'il dit à l'homme qu'il n'est qu'une mécanique. Ainsi ai-je le plaisir sombre de me *sentir* penser et de me *savoir* un système matériel. A ce qu'il me semble, Ponge ne se satisfait pas

de ce pur savoir théorique, il a fait l'effort le plus radical pour faire descendre cette connaissance purement théorique dans l'intuition. Par le fait, s'il pouvait les rejoindre l'une à l'autre, le tour serait joué. Et ce papillotement d'intériorité et d'extériorité que je notais tout à l'heure a une fonction précise : faute d'une fusion *réelle* de la conscience et de la chose, Ponge nous fait osciller de l'une à l'autre avec une très grande vitesse, espérant réaliser la fusion à la limite supérieure de cette vitesse.

Mais cela n'est pas possible. Qu'il nous fasse osciller aussi vite qu'il veut, c'est *lui* qui nous balance ainsi d'un extrême à l'autre. Qu'il referme le monde sur lui-même avec tout ce qui s'y trouve, du même coup il se trouve dehors, hors du monde, en face des choses, seul. Cet effort pour se voir par les yeux d'une espèce étrangère, pour se reposer enfin du devoir douloureux d'être sujet, nous l'avons déjà rencontré cent fois, sous des formes différentes, chez Bataille, chez Blanchot, chez les surréalistes. Il représente le sens du fantastique moderne, comme aussi celui du matérialisme si particulier de notre auteur¹. A chaque fois, il a avorté. C'est que celui qui fait l'effort, par cela même qu'il le fait, s'échappe et se pose au-delà de son effort. C'est Hegel, ne pouvant, quoi qu'il fasse, entrer dans l'hégélianisme. La tentative de Ponge est vouée à l'échec comme toutes les autres de même espèce.

Mais elle a eu un résultat inattendu, pourtant. Il a enfermé dans le monde toute chose et lui-même dans la mesure où il est chose; seule demeure sa conscience contemplative qui, précisément parce qu'elle est conscience *du* monde, se trouve nécessairement *hors* du monde : une conscience nue, presque impersonnelle. Qu'a-t-il fait, sinon la « réduction phénoménologique » ? Ne consiste-t-elle pas, en effet, pour

1. Il représente une des conséquences de la Mort de Dieu. Tant que Dieu vivait, l'homme était tranquille : il se savait regardé. Aujourd'hui qu'il est seul Dieu et que son regard fait éclore toute chose, il tord le cou pour essayer de se voir.

se débarrasser de toute idée préconçue, à mettre le monde « entre parenthèses » ? Celui-ci n'est plus, dès lors, ni représentation, ni réalité transcendante. Ni matière ni esprit. Il est là, simplement — et j'en ai conscience. Quel excellent départ, si Ponge y consentait, pour aller, sans aucun préjugé, « aux choses mêmes » ! La science serait dans le monde : entre parenthèses. Il n'aurait plus qu'à dire vraiment ce qu'il voit — et l'on sait avec quelle vigueur il voit. Rien ne serait perdu — sauf peut-être ce parti pris de traiter les hommes en mannequins. Car il faudrait les accepter avec leurs significations humaines, au lieu de partir d'un matérialisme théorique pour les réduire par la force au rang d'automates. Et ce léger changement ne serait pas à déplorer, puisque les *seuls* mauvais — mais très mauvais — écrits de Ponge sont *R. C. Seine N°* et *Le-restaurant Lemeunier*, qu'il consacre aux collectivités humaines. Le *sens* des choses et leurs « manières-de-se-comporter » n'en brilleraient que plus vivement. Car enfin, dans l'étrange matérialisme de Ponge, si tout peut être dit matière, d'autre part tout est pensée, puisque tout est expression. Il faut en demeurer d'accord avec lui, les choses peuvent nous enseigner des manières d'être : je veux qu'il soit lion, galet, rat, mer, et je veux l'être avec lui. Je refuserai de croire, tout comme lui, que c'est notre expérience psychologique qui permet d'informer symboliquement la matière physique. Mais en conclurai-je avec lui que l'objet précède ici le sujet ? Cela n'est pas nécessaire. J'écrivais ailleurs — si je puis me citer : « Le visqueux ne symbolise aucune conduite psychique *a priori* ; il manifeste une certaine relation de l'être avec lui-même et cette relation est originellement *psychisée* parce que je l'ai découverte dans une ébauche d'appropriation et que la viscosité m'a renvoyé mon image. Ainsi suis-je enrichi, dès mon premier contact avec le visqueux, d'un schème ontologique valable, par-delà la distinction du psychique et du non-psychique, pour interpréter le sens d'être de tous les existants d'une certaine

catégorie, cette catégorie surgissant d'ailleurs comme un cadre vide *avant* l'expérience des différentes espèces de visqueux. Je l'ai jetée dans le monde par mon projet originel en face du visqueux, elle est une structure objective du monde... Ce que nous disons du visqueux vaut pour tous les objets qui entourent l'enfant : la simple révélation de leur matière étend son horizon jusqu'aux extrêmes limites de l'être et le dote du même coup d'un ensemble de *clés* pour déchiffrer l'être de tous les faits humains. »

Mais, dès lors, je ne pense pas qu'en « nous transférant aux choses », comme le veut Ponge, nous y trouvions des manières de sentir inédites ni que nous devions les leur emprunter ensuite pour nous en enrichir. Ce que nous trouvons partout, dans l'encrier, sur l'aiguille du phonographe, sur le miel de la tartine, c'est nous-mêmes, toujours nous. Et cette gamme de sentiments sourds et obscurs que nous mettons au jour, nous l'avions déjà — ou plutôt nous *étions* ces sentiments. Seulement ils ne se laissaient pas voir, ils se cachaient dans les buissons, entre les pierres, presque inutiles. Car l'homme n'est pas ramassé en lui-même, mais dehors, toujours dehors, du ciel à la terre. Le galet a un intérieur, l'homme non : mais il se perd pour que le galet existe. Et tous ces hommes « infects » que Ponge veut fuir ou supprimer, ils sont aussi « rats, lions, filets, diamants ». Ils le sont, précisément parce qu'ils « sont-dans-le-monde ». Seulement ils n'y prennent pas garde. Il faut le leur révéler. Ainsi s'agit-il moins, à mon avis, d'acquérir des sentiments nouveaux que d'approfondir notre condition humaine.

Ce qui me paraît d'une réelle importance, c'est que, au moment où M. Bachelard essaye de déceler par la psychanalyse les significations que notre « imagination matérielle » prête à l'air, à l'eau, au feu, à la terre, Ponge, de son côté, tente de les reconstruire synthétiquement. Il y a dans cette rencontre comme une promesse de pousser l'inventaire aussi loin que possible. Et que Ponge ait réussi pleinement partout

où il s'y est essayé, je n'en veux pour preuve que les multiples résonances qu'éveillent en moi ses passages les plus achevés. Je citerai au hasard ces lignes sur l'escargot :

« Les escargots aiment la terre humide. *Go on*, ils avancent collés à elle de tout leur corps. Ils en emportent, ils en mangent, ils en excrémentent. Elle les traverse, ils la traversent. C'est une interprétation du meilleur goût parce que pour ainsi dire ton sur ton, avec un élément passif, un élément actif, le passif baignant à la fois et nourrissant l'actif... »

Elles me font irrésistiblement penser à un beau et sinistre passage de Malraux sur une morte à Tolède :

« A dix mètres au-dessous, une femme, la tête aux cheveux bouclés dans le creux du bras, l'autre bras étendu (mais la tête vers le bas du ravin), eût semblé dormir si on ne l'eût sentie, sous sa robe vide, plus plate qu'aucun être vivant, collée à la terre avec la force des cadavres ¹. »

Par-delà cette morte et ce colimaçon, je pressens une sorte de rapport avec la terre, un certain sens de la fusion, de l'aplatissement, un rapport du tout avec la mort, avec une minéralisation des cadavres. Tout est là, chez Ponge, en surimpression.

Certes il faut prendre garde de ne pas *mettre* dans la chose ce qu'on prétendra ensuite *y trouver*. Ponge n'a pas toujours évité cette erreur. C'est pour cela que j'aime moins sa « Lessiveuse ». Il y écrit :

« Certes, je n'irai pas jusqu'à prétendre que l'exemple ou la leçon de la lessiveuse doive à proprement parler galvaniser mon lecteur — mais je le mépriserais un peu sans doute de ne pas la prendre au sérieux.

Brièvement voici :

« La lessiveuse est conçue de telle façon qu'empile d'un amas de tissus ignobles, l'émotion intérieure, la bouillante indignation qu'elle en ressent, canalisée vers la partie supérieure de son être, retombe en pluie

1. *L'Espoir*, p. 96.

sur cet amas de tissus ignobles qui lui soulève le cœur — et cela quasi perpétuellement — et que cela aboutisse à une purification. »

Je crains d'être parmi ces lecteurs méprisables qui ne prennent pas du tout la leçon au sérieux. Comment ne pas voir en effet qu'il s'agit d'une pure et simple métaphore? Y a-t-il besoin d'une lessiveuse pour réaliser ce schéma de la purification qui habite toutes les consciences et dont l'origine est bien plus lointaine et bien plus profondément enracinée en nous? Et puis la comparaison est inexacte — même en se plaçant au point de vue de la simple observation : ce n'est pas la présence des linges sales qui fait bouillir l'eau de la lessiveuse. Sans la chaleur du foyer, cette eau resterait inerte et s'encrasserait peu à peu sans réussir à laver les tissus. Et Ponge devait le savoir mieux qu'un autre, puisque c'est lui qui mettait la lessiveuse sur le feu.

Mais il est tant d'autres passages où Ponge nous révèle en même temps le comportement de la chose et notre propre comportement que son art nous paraît, comme il est de règle, aller plus loin que sa pensée. Car Ponge penseur est matérialiste¹ et Ponge poète — si l'on néglige les intrusions fâcheuses de la science — a jeté les bases d'une Phénoménologie de la Nature.

Décembre 1944.

1. Mais un véritable matérialiste n'écrira jamais *Le Parti pris des choses*, car il s'appuiera sur la Science et la Science réclame *a priori* l'extériorité radicale, c'est-à-dire la dissolution de toute individualité. Or, ce que Ponge a besoin de pétrifier, ce sont, précisément, les innombrables individualités significantes qu'il rencontre autour de lui. Il veut, en un mot, que le monde tel qu'il est passe à l'éternel.

L'HOMME LIGOTÉ

NOTES SUR LE « JOURNAL » DE JULES RENARD

Il a créé la littérature du silence. On sait quelle fortune elle a connue depuis. Nous avons eu le théâtre du silence, et aussi ces énormes consommations de mots qu'étaient les poèmes surréalistes : le rideau des mots s'enflammait; derrière ce voile en feu, il était permis d'entrevoir une grande présence muette : l'Esprit. Aujourd'hui Blanchot s'efforce de construire de singulières machines de précision — qu'on pourrait nommer des « silencieux » comme ces pistolets qui lâchent leurs balles sans faire de bruit — où les mots sont soigneusement choisis pour s'annuler entre eux et qui ressemblent à ces opérations algébriques compliquées, dont le résultat doit être zéro. Formes exquises du terrorisme. Mais Jules Renard n'est pas terroriste. Il ne vise pas à conquérir un silence inconnu par-delà la parole; son but n'est pas d'*inventer* le silence. Le silence, il s' imagine le posséder d'abord. Il est en lui, il est *lui*. C'est une chose. Il ne s'agit plus que de le fixer sur le papier, que de le copier avec des mots. C'est un réalisme du silence.

Il a derrière lui des générations de mutisme; sa mère parlait par courtes phrases paysannes, pleines et rares. Son père était un de ces originaux de village, dont fut aussi mon grand-père paternel qui, déçu par son contrat de mariage, n'adressa pas trois mots à ma grand-mère en quarante-cinq ans et qu'elle appelait « mon pensionnaire ». Il a passé son enfance au

milieu de paysans qui, chacun à sa manière, proclamaient l'inutilité de la parole.

« Rentré chez lui, écrit-il, le paysan n'a guère plus de mouvement que l'aï et le tardigrade. Il aime les ténèbres, non seulement par économie, mais aussi par goût. Ses yeux brûlés se reposent. »

Voyez le portrait du père Bulot. Une nouvelle servante se présente :

« Le premier jour, elle demanda :

« — Qu'est-ce que je vas donc vous faire cuire, pour votre goûter?

« — Une soupe aux pommes de terre. »

Le lendemain elle demanda :

« — Qu'est-ce que je vas donc vous faire cuire?

« — Je te l'ai dit : une soupe aux pommes de terre.

« Alors elle comprit et elle fit désormais chaque jour, de son propre mouvement, sa soupe aux pommes de terre. »

Il y avait chez Renard quelque chose de nouveau et de solitaire qui l'apparentait au père Bulot : une véritable misanthropie de villageois. Médecin de campagne, juge de paix, maire d'une commune paysanne, il se fût parfaitement adapté à ses fonctions; peut-être eût-il été heureux. Mais ce taciturne avait le goût d'écrire; il est venu *faire* l'original à Paris, il recherchait la compagnie pour y montrer sa solitude, on redoutait son silence revendiquant dans les milieux qu'il fréquentait; il est venu se taire par écrit.

Il a voulu briller par des ouvrages qui fussent, au milieu des livres diserts de l'époque, comme il était lui-même au milieu des bavards de salon. Ce désir l'eût conduit aujourd'hui à rechercher une formule d'autodestruction du langage. Cette idée n'avait pas cours en son temps.

Il pensa que la brièveté dans le discours offrait l'image la plus rapprochée du silence et que la phrase la plus silencieuse était celle qui réalisait la plus grande économie. Il a cru toute sa vie que le style était l'art de faire court. Et sans doute est-il vrai

que l'expression la plus concise est ordinairement la meilleure. Encore faut-il entendre : relativement à l'idée qu'on exprime. Ainsi certaines longues phrases de Descartes ou de Proust sont-elles fort courtes, parce qu'on ne pouvait pas dire en moins de mots ce qu'elles disent. Mais Renard ne se contentait pas de cette concision relative qui soumet la phrase au sens. Il voulait la concision absolue : il se donnait avant l'idée le nombre de mots qui devaient l'exprimer. L'unique problème qui l'a préoccupé, c'est celui que Janet appelle le problème du panier et qu'il formule en ces termes : « Comment faire tenir le plus de briques dans un même panier ? » Renard prétend s'être dégoûté de la poésie parce que, dit-il, « un vers, c'est encore trop long ». Dans les romans, ce qui l'intéresse, ce sont les « curiosités de style ». Et certes c'est là qu'il faut les chercher le moins : car, dans un roman, le style s'efface. Mais Renard n'aimait pas les romans.

La phrase de Renard est ronde et pleine, avec le minimum d'organisation intérieure; elle ressemble à ces animaux solides et rudimentaires, auxquels un seul trou sert de bouche et de méat. Point de ces subordonnées qui sont comme des épines dorsales ou des artères ou parfois des ganglions nerveux; tout ce qui n'est pas la proposition principale lui paraît suspect : ce sont des bavardages, des restrictions inutiles, des adjonctions oiseuses, des repentirs. C'est vraiment contre la syntaxe elle-même qu'il en a; elle paraît à ce paysan un raffinement d'oisif. C'est la phrase terrienne et populaire, la phrase monocellulaire du père Bulot qu'il a faite sienne. Aux mots seuls est dévolue la mission de rendre les nuances et la complexité de l'idée. Des mots riches dans une phrase pauvre. Il fallait bien en venir là : du silence le mot est plus proche encore que la phrase. L'idéal serait qu'il fût une phrase à lui seul. Ainsi rejoindrait-on en lui le discours et le silence, comme se rejoignent en l'instant kierkegaardien le temps et l'éternel. A défaut du mot-phrase, mettons dans la phrase le

moins de mots et les plus lourds de sens. Qu'ils ne se bornent pas à exprimer l'idée dans sa nudité, mais que, par le jeu de leurs différents sens — étymologique, populaire, savant —, ils fassent entrevoir un au-delà harmonique de l'idée.

« Le beau rôle que pourrait jouer Malherbe en ce moment :

— *D'un mot mis en sa place, enseigner le pouvoir.*

Et jeter dans la boîte aux rebuts tous les autres mots qui sont flasques comme des méduses. »

Ainsi la phrase est un silence sursaturé. Elle ne renvoie jamais à une autre : pourquoi dire en deux phrases ce qui peut s'exprimer en une seule? Nous touchons à l'essentiel : celui qui écrit par paragraphe ou par livre, lorsqu'il trace une phrase sur son papier, est renvoyé par celle-ci au langage tout entier. Il ne le domine pas, il est en train de le *faire*; ces mots que j'écris impliquent tous ceux qui sont venus avant eux et tous ceux que j'écrirai ensuite et, de proche en proche, tous les mots; j'ai besoin de tout le langage pour comprendre ce qui n'est qu'un moment incomplet du langage. Dès lors, le silence n'existe plus que comme un mot à l'intérieur du langage et, moi-même, je me situe dans le langage, dans ce chassé-croisé de significations dont aucune n'est achevée, dont chacune exige toutes les autres. Mais si, comme Renard, je pense par phrases abruptes qui enserrent l'idée totale entre deux bornes, chaque phrase, ne renvoyant à aucune autre, est à elle seule *tout* le langage. Et, moi qui la lis, moi qui l'écris, je la condense d'une vue; avant elle, après elle, il y a le vide; je la déchiffre et la comprends *du point de vue* du silence. Et la phrase elle-même, en suspens dans le silence, devient silence, comme le savoir, contemplé par Blanchot, par Bataille du point de vue du non-savoir, c'est-à-dire de l'au-delà du savoir, devient non-savoir. Car le langage n'est pas ce bruit

délié qui crépite un instant au sommet du silence, c'est une entreprise totale de l'humanité.

Mais il arrive que Renard inverse curieusement l'ordre de l'expression : sa fin première étant le silence, c'est *pour se taire* qu'il recherche la phrase, goutte instantanée de silence, et c'est *pour la phrase* qu'il recherche l'idée :

« Comme c'est vain, une idée : sans la phrase, j'irais me coucher. »

C'est qu'il croit naïvement que l'idée se circonscrit dans *une* phrase qui l'exprime. La phrase, entre les deux points qui la bornent, lui semble le corps naturel de l'idée. Il ne lui est jamais venu à l'esprit qu'une idée peut prendre corps dans un chapitre, dans un volume, qu'elle peut aussi — au sens où Brunschvicg parle de « l'idée critique » — être inexprimable et représenter seulement une méthode pour envisager certains problèmes, c'est-à-dire une règle du discours.

L'idée chez Renard, c'est une formule affirmative condensant une certaine somme d'expériences, de même que la phrase — qui, chez tant d'autres écrivains, est jointure, passage, glissement, torsion, plaque tournante, pont ou rempart dans ce microcosme, le paragraphe, — n'est pour lui que la condensation de certaines sommes d'idées. Idée et phrase, corps et âme se présentent à lui sous la forme de la maxime ou du paradoxe; par exemple : « Cela me ferait tant de plaisir d'être bon. » C'est qu'il n'a pas d'idées. Son silence voulu, étudié, artiste, masque un silence naturel et désarmé : il n'a rien à dire. Il pense pour mieux se taire, cela signifie qu'il « parle pour ne rien dire ».

Car, finalement, ce goût du mutisme le ramène au bavardage. On peut bavarder en cinq mots comme en cent lignes. Il suffit de préférer la phrase aux idées. Car alors le lecteur rencontre la phrase et l'idée se dérobe. Le *Journal* de Renard est un bavardage laconique, son œuvre tout entière un pointillisme —

et il y a une rhétorique de ce pointillisme, tout autant que de la grande phrase concertée de Louis Guez de Balzac.

On s'étonnera peut-être que Renard n'eût rien à dire. On demandera pourquoi certaines époques, certains hommes n'ont aucun message à délivrer, alors qu'il suffit de se peindre pour être neuf. Mais peut-être la question est-elle mal posée. Il semblerait, à l'entendre, que la nature de l'homme soit fixe, comme aussi bien l'œil intérieur qui la regarde, et qu'il suffirait en somme que cet œil s'accoutumât à nos ténèbres pour y distinguer quelques vérités nouvelles. En fait, l'œil préfigure, trie ce qu'il voit; et cet œil n'est pas donné d'abord. Il faut inventer sa manière de voir; par là on détermine *a priori* et par un libre choix ce que l'on voit. Les époques vides sont celles qui choisissent de se regarder avec des yeux déjà inventés. Elles ne peuvent rien faire que raffiner sur les découvertes des autres; car celui qui apporte l'œil apporte en même temps la chose vue. Pendant toute la seconde moitié du *xix^e* siècle français, on s'est vu avec les yeux des empiristes de Londres, avec les yeux de S. Mill, avec les lunettes de Spencer. L'écrivain n'avait qu'un procédé : l'observation; qu'un instrument : l'analyse. Après Flaubert et les Goncourt, déjà, on pouvait enregistrer un certain malaise. Goncourt note dans son journal, au 27 août 1870 :

« Zola vient déjeuner chez moi. Il m'entretient d'une série de romans qu'il veut faire, d'une épopée en dix volumes, de l'histoire naturelle et sociale d'une famille... Il me dit : après les analystes des infiniment petits du sentiment, comme cette analyse a été tentée par Flaubert dans *Madame Bovary*, après l'analyse des choses artistiques, plastiques et nerveuses, ainsi que vous l'avez fait, après ces *œuvres-bijoux*, ces volumes ciselés, il n'y a plus de place pour les jeunes; plus rien à faire; plus à constituer, à construire un personnage, une figure : ce n'est que

par la quantité des volumes, la puissance de la création qu'on peut parler au public. »

Cet entretien dut être d'un comique assez gras. Mais enfin prenons-le pour ce qu'il est. Il nous prouve qu'en 1870 déjà, un jeune écrivain se croyait obligé de devenir grossiste, parce qu'il y avait trop de concurrence dans le commerce de détail. Fort bien. Mais *après*? Après les épopées en dix volumes? Que restait-il à faire? Or c'est à ce moment que Renard apparaît. Il figure à l'arrière-queue de ce grand mouvement littéraire qui va de Flaubert à Maupassant, en passant par les Goncourt et Zola. Toutes les issues sont bouchées, toutes les voies barrées. Il entre dans la carrière avec le sentiment désespéré que tout est dit et qu'il vient trop tard. Il est hanté par le désir d'être original et par la crainte de n'y point parvenir. Faute d'avoir choisi une nouvelle manière de voir, il cherche partout et en vain des spectacles neufs. Pour nous, qui trouvons aujourd'hui toutes les voies libres, qui pensons que tout est encore à dire et sommes pris de vertige, parfois, devant ces espaces vides qui s'étendent devant nous, rien n'est plus étranger que les plaintes de ces hommes ligotés, confinés sur un sol trop travaillé, cent fois labouré, et qui cherchent anxieusement un lopin de terre vierge. Tel est pourtant le cas de Renard : il se moque de Zola et de sa manie du document, mais il reconnaît cependant que l'écrivain doit rechercher la *vérité*. Or cette vérité, c'est précisément la description exacte de l'apparence sensible et psychologique telle qu'elle se présente à un observateur supposé impartial. Ainsi, pour Renard comme pour les naturalistes, la réalité c'est l'apparence, telle que la science positiviste l'a organisée, filtrée, triée, et ce fameux « réalisme » à quoi il adhère est un compte rendu pur et simple du phénomène comme tel. Mais, dans ce cas, de quoi peut-on écrire? L'analyse des grands types psychologiques ou sociaux n'est plus à faire : que dire de neuf sur le financier, le mineur, la femme galante? Zola est

passé par là. L'étude des sentiments généraux est épuisée. Reste le détail, l'individuel, ce que les aînés de Renard ont négligé, précisément parce que leur ambition visait plus haut. Renard écrit, le 17 janvier 1889 :

« Mettre en tête du livre : Je n'ai pas vu des types mais des individus. Le savant généralise, l'artiste individualise. »

Cette formule peut sembler offrir comme un avant-goût des pages fameuses où Gide réclame des monographies; mais je crois qu'il faut plutôt y voir un aveu d'impuissance. Gide est attiré par ce qu'il voit de positif dans l'étude de l'individu; mais pour Renard et ses contemporains, l'individu, c'est ce qui leur a été laissé par leurs anciens. La preuve en est l'incertitude où ils demeurent touchant la nature de ces réalités singulières. Certes Renard, en 1889, s'agace contre Dubus parce qu'il « a des théories sur la femme. Encore? Ce n'est donc pas fini d'avoir des théories sur la femme? » Mais cela ne l'empêche pas, en 1894, de conseiller à son fils : « Fantec, auteur, n'étudie qu'une femme, mais fouille-la bien et tu connaîtras la femme. »

Ainsi, le vieux rêve d'atteindre au typique n'a pas disparu. Simplement on y parviendra par un détour : l'individuel, bien gratté, s'effrite, s'éclipse et, sous ce vernis qui s'écaille, l'universel apparaît.

A d'autres moments, au contraire, il semble que Renard désespère de pouvoir jamais généraliser ses observations. Mais c'est qu'il subit, presque à son insu, l'influence d'une conception pluraliste, anti-finaliste et pessimiste de la vérité, qui naissait, vers la même époque, de la désagrégation du positivisme et des difficultés que les sciences, après un départ triomphal, commençaient à rencontrer dans certains domaines. Il écrit, par exemple : « Nos » anciens voyaient le caractère, le type continu... Nous voyons le type discontinu, avec ses accalmies et ses crises, ses instants de bonté et ses instants de méchanceté. »

La Vérité a disparu avec la Science. Il demeure des sciences et des vérités. Il faut avouer que ce pluralisme reste, chez Renard, bien fragile, puisqu'il admet en même temps le déterminisme. Le véritable pluralisme ne peut se fonder que sur une indétermination partielle de l'univers et sur la liberté de l'homme. Mais Renard n'allait pas chercher si loin. Ni Anatole France, qui écrivait dans *La Vie littéraire* en 1891 (la phrase de Renard citée plus haut est de 1892) : « ... On a dit qu'il y avait des cerveaux à cloisons étanches. Le fluide le plus subtil qui remplit un des compartiments ne pénètre point les autres. Et comme un rationaliste ardent s'étonnait devant M. Théodule Ribot qu'il y eût des têtes ainsi faites, le maître de la philosophie expérimentale lui répondit avec un doux sourire : — Rien n'est moins fait pour surprendre. N'est-ce pas, au contraire, une conception bien spiritualiste que celle qui veut établir l'unité dans une intelligence humaine? Pourquoi ne voulez-vous pas qu'un homme soit double, triple, quadruple? »

Cette page est précieuse en sa sottise, parce qu'elle nous montre que le pluralisme expérimental était expressément dirigé contre le rationalisme spiritualiste. Tout ce courant pessimiste devait aboutir aux *Désharmonies de la nature humaine* de Metchnikoff. Et c'est bien une étude des « Désharmonies de la Nature » que Renard souhaite d'entreprendre. Ainsi fournira-t-il une justification théorique de son goût exclusif pour les instantanés :

« En morceaux, s'écrie-t-il, en petits morceaux, en tout petits morceaux. »

Nous voici ramenés par un autre chemin, celui qu'il appelle pompeusement son nihilisme, à notre point de départ : le pointillisme et la phrase conçue comme une œuvre d'art se suffisant à elle-même. Par le fait, si la nature humaine est avant tout désordre et désharmonie, il n'est désormais plus possible de composer des romans. Renard ne se lasse pas de

répéter que le roman a fait son temps, puisqu'il nécessite un développement continu. Si l'homme n'est rien qu'une série hachée d'instant, mieux vaut faire des nouvelles :

« Faire un volume avec des contes de plus en plus courts et intituler ça *Le Laminoir*. »

A la limite, nous retrouverons la phrase. Renard, disait-on, finira par écrire : « La poule pond. » La boucle est bouclée : dans cet univers instantané, où rien n'est vrai, où rien n'est réel que l'instant, la seule forme d'art possible est la *notation*. La phrase, qui se lit en un instant et qui est séparée des autres phrases par un double néant, a pour contenu l'impression instantanée que je cueille au vol. Aussi toute la psychologie de Renard sera-t-elle de notations. Il s'examine, s'analyse, se surprend, mais toujours au vol. Tant pis pour lui : il note ses jalousies instantanées, ses envies puériles où mesquines, les plaisanteries qu'il lance pour faire rire la bonne; il acquiert à bon compte sa réputation de férocité. Mais qu'il a choisi de voir, ce qu'il a choisi d'être à ses propres yeux. Et ce choix fut dicté par des considérations d'esthétique, non par une résolution morale. Car enfin, il fut aussi un mari constant, à peu près fidèle, un bon père, un écrivain zélé. C'est-à-dire qu'il a existé sur le plan que Kierkegaard nomme « de la répétition » et Heidegger « du projet »... Ces vagues mouvements de l'amour-propre comptent bien peu pour celui dont la vie est une entreprise. Et, d'une certaine manière, la vie de tout homme est une entreprise. La psychologie « rosse » n'est qu'une invention de littérateur. Pour avoir été résolument aveugle à l'aspect *composé* de son existence, à la continuité de ses desseins, Renard s'est manqué et nous a laissé de lui une image injuste : nos humeurs n'ont d'importance que si l'on y prend garde. Et nous ne devons pas le considérer ou le juger d'après ses humeurs, mais comme un homme qui a choisi de faire attention à ses humeurs.

Au reste, l'étude des passions et des mouvements de l'âme ne l'a jamais beaucoup retenu. De son enfance paysanne, il a gardé le goût des bêtes et des choses de la campagne; il aime à en parler, à les décrire. Mais là encore, il vient trop tard. Les écrivains de la génération précédente, les Flaubert, les Zola, les Dickens avaient entrepris un vaste recensement du réel : il s'agissait de conquérir à l'art des régions nouvelles et d'assouplir la langue littéraire de telle sorte qu'elle se pliât à décrire des objets ignobles comme une machine, un jardin, une cuisine. De ce point de vue, *L'Éducation sentimentale* a la valeur d'un manifeste. Tout y avait passé; le roman s'était emparé de l'estaminet avec *L'Assommoir*, des mines avec *Germinal*, des grands magasins avec *Au Bonheur des Dames*. C'était un tableau à grands traits larges et, plus encore, une classification. Il ne restait aux contemporains de Renard qu'à raffiner. Ce pouvait être le point de départ d'une forme d'art nouvelle. Et, en effet, par opposition à ses devanciers qui s'étaient souciés avant tout de mettre chaque chose à sa place, de dénombrer les batteries de cuisine, d'énumérer les fleurs du jardin, et qui éprouvaient une jouissance simple à nommer les ustensiles par leurs noms techniques, Renard, mis en face de l'objet individuel, sent le besoin de le saisir en profondeur, de pénétrer dans sa pâte. Il ne se soucie plus de faire le décompte des verres sur le zinc et des liqueurs diverses qu'on peut servir chez le bistro, il ne considère plus chaque objet dans son rapport avec les autres, au sein d'un minutieux inventaire; il ignore également les descriptions d'« atmosphère » que Barres mettra à la mode quelques années plus tard : le verre qu'il regarde lui paraît coupé de ses attaches avec le reste du monde. Il est seul et fermé sur lui-même comme une phrase. Et l'unique ambition de Renard, c'est que sa phrase rende plus étroitement, plus précisément, plus profondément la nature intime du verre. Dès les premières pages du *Journal*, nous le voyons soucieux de tailler l'outil qui s'enfoncera

dans la matière, comme il paraît à ces notes brèves : « l'odeur forte des fagots secs », ou « la palpitation de l'eau sous la glace ». On ne peut que sympathiser avec ces efforts maladroits pour faire saigner les choses. Ils sont à l'origine de beaucoup de tentatives plus modernes. Mais Renard est freiné par son réalisme même : pour parvenir à cette communion visionnaire avec la chose, il faudrait s'être dégagé de la métaphysique tainienne. Il faudrait que l'objet ait un cœur de ténèbres, il faudrait qu'il fût autre chose qu'une pure apparence sensible, qu'une collection de sensations. Cette profondeur que Renard pressent et recherche dans le moindre caillou, dans une araignée ou une libellule, sa philosophie positive et timide la leur refuse. Il faut inventer le cœur des choses, si l'on veut un jour le découvrir. Audiberti nous renseigne sur le lait lorsqu'il parle de sa « noirceur secrète ». Mais pour Renard, le lait est désespérément blanc, car il n'est que ce qu'il paraît. De là le caractère essentiel de ses images. Certes, elles sont d'abord un moyen de faire court. Lorsqu'il écrit : « Cet homme de génie est un aigle bête comme une oie », on voit tout de suite l'économie que réalisent ces mots d'aigle et d'oie. L'image est, pour Renard, entre autres choses, un raccourci de pensée. Et par là, ce style savant, cette « calligraphie » dont parle Arène, rejoint le parler mythique et proverbial des paysans; chacune de ses phrases est une petite fable. Mais ce n'est pas le principal. L'image, chez Renard, est une timide tentative de reconstruction. Et la reconstruction avorte toujours. Il s'agit, en effet, de pénétrer le réel. Mais, aux termes de la métaphysique tainienne, le réel est d'abord quelque chose qui s'observe. C'était la sagesse de l'époque, une version littéraire de l'empirisme. Et le malheureux observe tant qu'il peut : c'est le 17 janvier qu'il parle de la palpitation de l'eau sous la glace; le 13 mai qu'il parle du muguet. Il ne s'aviserait pas de parler des fleurs l'hiver, de la glace en plein été. Or chacun sait aujourd'hui que ce n'est pas par une observation passive de la réalité qu'on peut la

pénétrer : le meilleur poète est distrait ou fasciné ; en tout cas, ce n'est pas un observateur. Par surcroît, Renard a beau être nihiliste et pessimiste : il croit docilement à l'univers de la science ; il est même persuadé que le monde scientifique et celui qu'il observe sont un seul et même monde. Les sons qui frappent son oreille, il sait que ce sont des vibrations de l'air ; les couleurs qui frappent ses yeux sont des vibrations de l'éther. Aussi ne trouvera-t-il *rien* : son univers étouffe dans l'armature philosophique et scientifique qu'il lui a donnée. L'observation le lui livre dans ses grands traits banals ; l'univers qu'il *voit*, c'est l'univers de tout le monde. Et pour ce qu'il ne voit pas, il fait confiance à la science. En un mot, le réel auquel il a affaire est déjà tout construit par le choisme du sens commun. Aussi la plupart de ses notations sont composées de deux membres de phrase dont le premier, solide, précis, défini, restitue l'objet tel qu'il apparaît au sens commun, et dont le second, réuni à l'autre par le mot « comme », est l'image proprement dite. Mais, précisément parce que toutes les connaissances sont réunies dans le premier membre de phrase, le second ne nous apprend rien ; précisément parce que l'objet est déjà constitué, l'image ne saurait nous en découvrir les structures. Voyez celle-ci, par exemple : « Une araignée glisse sur un fil invisible, comme si elle nageait dans l'air. »

On nomme d'abord la bête, on nous décrit en termes précis son mouvement et on va même, par-delà les apparences, jusqu'à supposer ce qu'on ne voit pas, car les expériences antérieures, comme aussi bien les monographies des spécialistes, nous enseignent que les araignées se promènent au bout d'un fil. Rien de plus rassurant, de plus positif que ce premier membre de phrase. Le second, avec le mot de « nager », a pour fonction, au contraire, de rendre la résistance insolite que l'air semble opposer à l'araignée, fort différente de celle qu'il oppose, par exemple, à l'oiseau, à la mouche. Seulement, celui-ci est annulé par celui-là. Puisqu'on nous fait *savoir* que l'araignée

glisse au bout d'un fil, puisqu'on nous révèle l'existence de ce fil que nous ne voyons pas, puisqu'on nous donne à entendre que c'est là la réalité, le vrai, l'image reste en l'air, sans base solide, elle nous est dénoncée, avant même que nous la connaissions, comme une traduction mythique de l'*apparence*, quand ce n'est pas comme une pure irréalité, bref, comme une fantaisie de l'auteur. Ainsi introduit-on un temps fort et un temps faible dans la phrase, puisque le premier terme est solidement piété dans un univers social et scientifique que l'auteur prend au sérieux, tandis que le second s'achève en gracieuse fumée. C'est là le gauchissement qui menace toutes les images de Renard et qui les détourne vers la « cocasserie », la « gentillesse », qui en fait autant d'évasions hors d'un réel ennuyeux et parfaitement connu vers un monde parfaitement imaginaire qui ne peut en rien éclairer la prétendue réalité. Il écrit en 92 :

« Remplacer les lois existantes par des lois qui n'existeraient pas. »

Et c'est ce qu'il fait dans chacune de ses comparaisons, puisqu'il met d'un côté la loi vraie, l'explication scientifique, et de l'autre, la loi qu'il invente. Il notera que « s'évanouir, c'est se noyer à l'air libre », il en viendra à trouver « délicieux » un mot de Saint-Pol-Roux : « Les arbres échangent des oiseaux comme des paroles »; il finira par écrire : « Les buissons semblaient saouls de soleil, s'agitaient d'un air indisposé et vomissaient de l'aubépine, écume blanche. » Ce qui est positivement affreux et *ne signifie rien*, parce que l'image se développe par son propre poids. On notera le « semblaient », destiné à rassurer le lecteur et Renard lui-même en les avertissant tout de suite qu'ils demeureront dans le domaine de la pure fantaisie, que les buissons ne vomissent pas. On notera aussi la juxtaposition maladroite du réel et de l'imaginaire : « l'aubépine, écume blanche ». Si Renard comparé cette mousse fleurie à une écume, ce n'est pas sans l'avoir d'abord nommée, rattachée à une famille, à un genre, à un règne. Et, par là même, il annule son

image, il l'irréalise. C'est ce qu'il prenait pour de la poésie : c'en était tout juste le contraire; il n'y a de poésie que lorsqu'on refuse toute valeur privilégiée à l'interprétation scientifique du réel et qu'on pose l'équivalence absolue de tous les systèmes d'interprétation. Pourtant, à la source de cette affreuse image, on devine comme une appréhension immédiate d'une certaine nature. Il y a en effet quelque chose de nauséabond dans l'*existence* en plein soleil de buissons poussiéreux et tout poisseux de sève. Ces plantes attiédies sont déjà des tisanes, et pourtant toutes les poussières blanches de l'été coagulent sur elles. C'est ce qu'un Francis Ponge, de nos jours, rendrait admirablement. La tentative de Renard avorte, au contraire, avant même qu'il se soit rendu compte de ce qu'il voulait faire, parce qu'elle est viciée à la base. Il eût fallu se perdre, aborder seul l'objet. Mais Renard ne se perd jamais. Voyez-le courir après le ruban rouge, pleurer d'émotion quand enfin on le lui donne : il peut bien s'évader par instants vers l'imaginaire, il faut à cet homme-là la protection de la science et de tout l'appareil social. S'il avait refusé l'évasion, comme Rimbaud, s'il s'en était pris directement à la prétendue « réalité », s'il en avait fait éclater les cadres bourgeois et scientistes, il eût peut-être atteint l'immédiat proustien ou le surréel du *Paysan de Paris*, il eût peut-être deviné cette « substance » que Rilke ou Hofmannsthal cherchaient derrière les choses. Mais il n'a pas même su ce qu'il cherchait; et s'il est à l'origine de la littérature moderne, c'est pour avoir eu le pressentiment vague d'un domaine qu'il s'est interdit.

C'est qu'aussi Renard n'a jamais vécu seul. Il appartenait à une « élite »; il se considérait comme un *artiste*. Cette notion d'artiste venait des Goncourt. Elle a leur cachet de bêtise prétentieuse et vulgaire. C'est tout ce qui reste du poète maudit de la grande époque : l'Art pour l'Art a passé par là. Ce qui pèse sur la tête de Renard et de ses amis, ce n'est plus qu'une malédiction blanche, embourgeoisée, confor-

table : non plus celle du solitaire jeteur de sort, mais un signe d'élection. Vous êtes maudit si vous avez une « cervelle » particulièrement friable et des nerfs en dentelle. Et, de fait, cette idée d'« artiste » n'est pas seulement la survivance dégradée d'un grand mythe religieux — celui du poète, *vates* — ; elle est surtout le prisme à travers lequel une petite société de bourgeois aisés et cultivés — qui écrivent — se saisissent et se reconnaissent comme l'élite de la III^e République. Elle peut surprendre aujourd'hui : sans doute, Romains ou Malraux accorderaient-ils qu'ils sont des artistes, puisque enfin il est entendu qu'il y a un *art* d'écrire. Mais il ne paraît pas qu'ils se considèrent eux-mêmes sous cet angle de vue. Il s'est fait de nos jours — surtout après la guerre de 1914 — une division du travail plus poussée. L'écrivain contemporain se préoccupe avant tout de présenter à ses lecteurs une image complète de la condition humaine. Ce faisant, il s'engage. On méprise un peu, aujourd'hui, un livre qui n'est pas un engagement. Quant à la beauté, elle vient par surcroît, quand elle peut. C'est la beauté et la jouissance d'art que Jules Renard met au premier rang de ses soucis. L'écrivain de 1895 n'est ni un prophète, ni un maudit, ni un combattant : c'est un initié. Il se distingue de la masse moins par ce qu'il fait que par le plaisir qu'il prend à le faire. C'est cette volupté esthétique, fruit de ses nerfs « exquis », hypertendus, etc., qui en fait un être d'exception. Et Renard se met en colère parce qu'un vieux violoniste prétend éprouver un plaisir d'art plus vif que les siens :

« Comparaison entre la musique et la littérature. Ces gens voudraient nous faire croire que leurs émotions sont plus complètes que les nôtres... J'ai peine à croire que ce petit bonhomme à peine vivant aille plus loin dans la jouissance d'art que Victor Hugo ou Lamartine, qui n'aimaient pas la musique. »

Voilà Renard entièrement ligoté : c'est qu'il est, en dépit de quelques dénégations sans force, un réa-

liste. Or, le propre du réaliste, c'est qu'il n'agit pas. Il contemple, puisqu'il veut peindre le réel tel qu'il est, c'est-à-dire tel qu'il apparaît à un témoin impartial. Il faut qu'il se *neutralise*, c'est son devoir de clerc. Il n'est pas, il ne doit jamais être « dans le coup ». Il plane au-dessus des partis, au-dessus des classes, et, par cela même, il s'affirme comme bourgeois, car le caractère spécifique du bourgeois est de nier l'existence de la classe bourgeoise. Sa contemplation est d'un type particulier : c'est une jouissance intuitive accompagnée d'émotion esthétique. Seulement, comme le réaliste est pessimiste, il ne voit, dans l'univers, que désordre et laideur. Sa mission est donc de transporter tels quels les objets réels dans des phrases dont la forme soit susceptible de lui donner une jouissance esthétique. C'est *en écrivant*, non en regardant, que le réaliste trouve son plaisir, et la marque qui lui permet d'apprécier la valeur de la phrase qu'il écrit, c'est la volupté que cette phrase lui procure. Ainsi ce réalisme nihiliste conduit Renard, comme avant lui Flaubert, à une conception toute formelle de la beauté. La matière est morveuse et sinistre, mais ces sensibilités d'élite vibrent à la phrase qui pare avec magnificence cette pauvreté. Il s'agit d'habiller la réalité. La belle période oratoire de Flaubert devient donc le petit silence instantané de Renard. Mais ce silence a, lui aussi, l'ambition d'être de marbre. Nous voilà revenus, une fois encore, à notre point de départ : une belle phrase, pour Renard, c'est celle qui peut être gravée sur une stèle. La beauté, c'est l'économie de pensée, c'est un minuscule silence de pierre ou d'airain, en suspens dans le grand silence de la Nature.

Il s'est tu, il n'a rien fait. Son entreprise fut de se détruire. Saucissonné, bâillonné par sa famille, par son époque et son milieu, par son parti pris d'analyse psychologique, par son mariage, stérilisé par son *Journal*, il n'a trouvé de ressources que dans le rêve. Ses images, qui devaient d'abord s'enfoncer comme des

griffes dans le réel, sont vite devenues des rêveries-minutes, en marge des choses. Mais il avait trop peur de perdre pied pour songer à construire, au-delà du monde, un univers qui lui fût personnel. Il revenait bien vite aux objets, à ses amis, à sa décoration, et ses rêves les plus persistants — parce qu'ils étaient les moins dangereux — se sont bornés à caresser les images d'un bon petit adultère tout plat qu'il a rarement osé commettre. De la même façon, son *Journal*, parti pour être un exercice de sévérité lucide, devient très vite un coin ombreux et tiède de complicité honteuse avec lui-même. C'est la contrepartie des redoutables silences en famille de M. Lepic. Il s'y déboutonne — ce qui ne paraît pas d'abord, parce que le style est en habit. Il agonise sa vie, le réalisme finissant l'a élu pour agoniser en lui. Pourtant, — est-ce par cette tentative acharnée de se détruire, est-ce par ce morcellement systématique de la grande période flaubertienne, est-ce par son pressentiment toujours trompé du concret individuel, par-delà les apparences abstraites de l'empirisme? — pourtant ce moribond témoigne d'une sorte de catastrophe qui a pesé sur les écrivains de la « Fin de siècle » et qui, directement ou indirectement, est à l'origine de la littérature contemporaine.

1945.

LA LIBERTÉ CARTÉSIENNE

La liberté est une, mais elle se manifeste diversement selon les circonstances. A tous les philosophes qui s'en font les défenseurs, il est permis de poser une question préalable : à propos de quelle *situation* privilégiée avez-vous fait l'expérience de votre liberté? C'est une chose, en effet, d'éprouver qu'on est libre sur le plan de l'action, de l'entreprise sociale ou politique, de la création dans les arts, et une autre chose de l'éprouver dans l'acte de comprendre et de découvrir. Un Richelieu, un Vincent de Paul, un Corneille auraient eu, s'ils avaient été métaphysiciens, certaines choses à nous dire sur la liberté, parce qu'ils l'ont prise par un bout, au moment où elle se manifeste par un événement absolu, par l'apparition du nouveau, poème ou institution, dans un monde qui ne l'appelle ni ne le refuse. Descartes, qui est d'abord un métaphysicien, prend les choses par l'autre bout : son expérience première n'est pas celle de la liberté créatrice « *ex nihilo* », mais d'abord celle de la pensée autonome qui découvre par ses propres forces des relations intelligibles entre des essences déjà existantes. C'est pourquoi, nous autres Français qui vivons depuis trois siècles sur la liberté cartésienne, nous entendons implicitement par « libre arbitre » l'exercice d'une *pensée* indépendante plutôt que la production d'un acte créateur, et finalement nos

philosophes assimilent, comme Alain, la liberté avec l'acte de juger.

C'est qu'il entre toujours, dans l'ivresse de comprendre, la joie de nous sentir responsables des vérités que nous découvrons. Quel que soit le maître, il vient un moment où l'élève est tout seul en face du problème mathématique; s'il ne détermine son esprit à saisir les relations, s'il ne produit de lui-même les conjectures et les schèmes qui s'appliquent tout comme une grille à la figure considérée et qui en dévoileront les structures principales, s'il ne provoque enfin une illumination décisive, les mots restent des signes morts, tout est appris par cœur. Ainsi puis-je sentir, si je m'examine, que l'intellection n'est pas le résultat mécanique d'un procédé de pédagogie, mais qu'elle a pour origine ma seule volonté d'attention, ma seule contention, mon seul refus de la distraction ou de la précipitation et, finalement, mon esprit tout entier, à l'exclusion radicale de tous les acteurs extérieurs. Et telle est bien l'intuition première de Descartes : il a compris, mieux que personne, que la moindre démarche de la pensée engage toute la pensée, une pensée autonome qui se pose, en chacun de ses actes, dans son indépendance plénière et absolue.

Mais cette expérience de l'*autonomie* ne coïncide pas, nous l'avons vu, avec celle de la *productivité*. C'est qu'il faut bien que la pensée ait *quelque chose* à comprendre, des rapports objectifs entre des essences, des structures, un enchaînement : bref, un ordre préétabli de relations. Ainsi, en contrepartie de la liberté d'intellection, rien n'est plus rigoureux que le chemin à parcourir : « N'y ayant qu'une vérité de chaque chose, quiconque la trouve en sait autant qu'on en peut savoir; et, par exemple, un enfant instruit en l'arithmétique, ayant fait une addition suivant ses règles, se peut assurer d'avoir trouvé, touchant la somme qu'il examinait, tout ce que l'esprit humain saurait trouver. Car enfin la méthode qui enseigne à suivre le vrai ordre et à dénombrer

exactement toutes les circonstances de ce qu'on cherche, contient tout ce qui donne de la certitude aux règles d'arithmétique¹. »

Tout est fixé : l'objet à découvrir et la méthode. L'enfant qui applique sa liberté à faire une addition selon les règles n'enrichit pas l'univers d'une vérité nouvelle; il ne fait que recommencer une opération que mille autres ont faite avant lui et qu'il ne pourra jamais mener plus loin qu'eux. C'est donc un paradoxe assez frappant que l'attitude du mathématicien; et son esprit est semblable à un homme qui, engagé dans un sentier fort étroit où chacun de ses pas et la position même de son corps seraient rigoureusement conditionnés par la nature du sol et les nécessités de la marche, serait pourtant pénétré par l'inébranlable conviction d'accomplir librement tous ces actes. En un mot, si nous partons de l'intellection mathématique, comment concilierons-nous la fixité et la nécessité des essences avec la liberté du jugement? Le problème est d'autant plus difficile que, à l'époque de Descartes, l'ordre des vérités mathématiques paraît à tous les bons esprits l'effet de la volonté divine. Et puisque cet ordre ne saurait être éludé, un Spinoza préférera lui sacrifier la subjectivité humaine : il montrera le vrai se développant et s'affirmant par sa propre puissance à *travers* ces individualités incomplètes que sont les modes finis. En face de l'ordre des essences, la subjectivité ne peut être en effet que la simple liberté d'adhérer au vrai (au sens où, pour certains moralistes, on n'a d'autre *droit* que de faire son *devoir*), ou alors elle n'est qu'une pensée confuse, une vérité mutilée dont le développement et l'éclaircissement fera disparaître le caractère subjectif. Dans le second cas, l'homme disparaît, il ne reste plus aucune différence entre pensée et vérité : le vrai, c'est la totalité du système des pensées. Si l'on veut sauver l'homme, il ne reste,

puisqu'il ne peut *produire* aucune idée, mais seulement la contempler, qu'à le pourvoir d'une simple puissance négative : celle de dire *non* à tout ce qui n'est pas le vrai. Aussi trouvons-nous chez Descartes, sous l'apparence d'une doctrine unitaire, deux théories assez différentes de la liberté, selon qu'il considère cette puissance de comprendre et de juger qui est sienne ou selon qu'il veut simplement sauver l'autonomie de l'homme en face du système rigoureux des idées.

Sa réaction spontanée est d'affirmer la responsabilité de l'homme en face du vrai. Le vrai est chose humaine, puisque je dois l'affirmer pour qu'il existe. Avant mon *jugement*, qui est adhésion de ma volonté et engagement libre de mon être, il n'existe rien que des idées neutres et flottantes qui ne sont ni vraies ni fausses. Ainsi l'homme est-il l'être par qui la vérité apparaît dans le monde : sa tâche est de s'engager totalement pour que l'ordre naturel des existants devienne un ordre des vérités. Il doit penser le monde et vouloir sa pensée, et transformer l'ordre de l'être en système des idées. Il apparaît par là, dès les *Méditations*, comme cet être « ontico-ontologique » dont parlera plus tard Heidegger. Ainsi, Descartes nous pourvoit d'abord d'une entière responsabilité intellectuelle. Il éprouve à chaque instant la liberté de sa pensée en face de l'enchaînement des essences. Sa solitude aussi. Heidegger a dit : Personne ne peut mourir pour moi. Mais avant lui, Descartes : Personne ne peut comprendre pour moi. Finalement, il faut dire oui ou non — et décider seul du vrai pour tout l'Univers. Or, cette adhésion est un acte métaphysique et absolu. L'engagement n'est pas relatif, il ne s'agit pas d'une approximation qui puisse être remise en question. Mais de même que l'homme moral, chez Kant, agit comme législateur de la cité des fins, Descartes, en tant que savant, décide des lois du monde. Car ce « oui », qu'il faut enfin prononcer pour que le règne du vrai arrive, exige l'engagement d'une puissance infinie donnée tout entière à

la fois : on ne peut point dire « un peu » oui ou « un peu » non. Et le « oui » de l'homme n'est pas différent du « oui » de Dieu. « Il n'y a que la seule volonté que j'expérimente en moi être si grande, que je ne conçois point l'idée d'aucune autre plus ample et plus étendue : en sorte que c'est elle principalement qui me fait connaître que je porte l'image et la ressemblance de Dieu. Car, encore qu'elle soit incomparablement plus grande dans Dieu que dans moi, soit à raison de la connaissance et de la puissance, qui s'y trouvant jointes la rendent plus ferme et plus efficace, soit à raison de l'objet... elle ne me semble pas toutefois plus grande, si je la considère formellement et précisément en elle-même ¹. »

Cette entière liberté, précisément parce qu'elle ne comporte pas de degrés, il est visible qu'elle appartient également à tout homme. Ou plutôt — car la liberté n'est pas une qualité parmi d'autres — il est visible que tout homme *est* liberté. Et cette affirmation célèbre que le bon sens est la chose du monde la mieux partagée, elle ne signifie point seulement que chaque homme possède en son esprit les mêmes semences, les mêmes idées innées, mais « cela témoigne que la puissance de bien juger et de distinguer le vrai d'avec le faux est égale chez tous les hommes ».

Un homme ne peut être plus homme que les autres, parce que la liberté est semblablement infinie en chacun. En ce sens, nul n'a mieux montré que Descartes la liaison entre l'esprit de la science et l'esprit de la démocratie, car on ne saurait fonder le suffrage universel sur autre chose que sur cette faculté universellement répandue de dire non ou de dire oui. Et sans doute nous pouvons constater entre les hommes beaucoup de différence : l'un aura la mémoire plus vive, l'autre l'imagination plus étendue, celui-ci mettra plus de promptitude à comprendre, celui-là embrassera un champ de vérité plus large. Mais ces qualités ne sont pas constitutives

de la notion d'homme : il faut y voir des accidents corporels. Et ce qui nous caractérise comme créature humaine, c'est seulement l'usage que nous faisons librement de ces dons. Il n'importe point en effet que nous ayons compris plus ou moins vite, puisque la compréhension, de quelque manière qu'elle nous vienne, doit être totale chez tous ou ne pas être. Alcibiade et l'esclave, s'ils comprennent une même vérité, sont entièrement pareils en ceci qu'ils la comprennent. De la même façon, la situation d'un homme et ses pouvoirs ne sauraient accroître ou limiter sa liberté. Descartes a fait ici, après les stoïciens, une distinction capitale entre la liberté et la puissance. Être libre, ce n'est point pouvoir faire ce que l'on veut, mais c'est vouloir ce que l'on peut : « Il n'y a rien qui soit entièrement en notre pouvoir que nos pensées; au moins en prenant le mot de pensée comme je fais, pour toutes les opérations de l'âme, en sorte que non seulement les méditations et les volontés, mais même les fonctions de voir, d'ouïr, de se déterminer à un mouvement plutôt qu'à un autre, etc., en tant qu'elles dépendent d'elle, sont des pensées... Je n'ai point voulu dire pour cela que les choses extérieures ne fussent point du tout en notre pouvoir, mais seulement qu'elles n'y sont qu'en tant qu'elles peuvent suivre de nos pensées, et non pas *absolument* ni *entièrement*, à cause qu'il y a d'autres puissances hors de nous, qui peuvent empêcher les effets de nos desseins¹. »

Ainsi, avec une puissance variable et limitée, l'homme dispose d'une liberté totale. Nous entrevoyons ici l'aspect *négatif* de la liberté. Car enfin, si je n'ai point la puissance d'accomplir telle ou telle action, il faut que je m'abstienne de désirer de la faire : « Tâcher toujours plutôt à me vaincre que la fortune et à changer mes désirs plutôt que l'ordre du monde... » Bref, pratiquer l'ἑπὶ ἡμῶν, dans le domaine moral. Mais il n'en demeure pas moins que la liberté,

1. A M***, mars 1638.

dans cette conception première, dispose d'un certain « efficace ». C'est une liberté positive et constructive. Sans doute ne peut-elle changer la qualité du mouvement qui est dans le monde, mais elle peut modifier la direction de ce mouvement. « L'âme a son siège principal dans la petite glande qui est au milieu du cerveau, d'où elle rayonne en tout le reste du corps par l'entremise des esprits (animaux), des nerfs et même du sang... Et toute l'action de l'âme consiste en ce que, par cela seul qu'elle veut quelque chose, elle fait que la petite glande à qui elle est étroitement jointe, se meut en la façon qui est requise pour produire l'effet qui se rapporte à cette volonté¹. »

C'est cet « efficace », cette constructivité de la liberté humaine que nous trouvons à l'origine du *Discours de la Méthode*. Car enfin, la Méthode est *inventée* : « Certains chemins, dit Descartes, m'ont conduit à des considérations et à des maximes dont j'ai formé une méthode²... » Mieux encore chaque règle de la Méthode (sauf la première) est une maxime d'action ou d'invention. L'analyse que prescrit la seconde règle ne réclame-t-elle pas un jugement libre et créateur qui produit des schèmes et qui conçoit des divisions hypothétiques qu'il vérifiera peu après ? Et cet ordre que prône la troisième règle, ne faut-il pas l'aller chercher et le préfigurer au milieu du désordre avant que de s'y soumettre ? La preuve est qu'on l'inventera s'il n'est point en effet : « Supposant même de l'ordre entre (les objets) qui ne se précèdent point naturellement les uns les autres. » Et les dénombrements du quatrième précepte ne supposent-ils pas une puissance de généralisation et de classification propre à l'esprit humain ? En un mot, les règles de la Méthode sont au niveau du schématisme kantien, elles représentent en somme des directives très générales pour un jugement libre et créateur. N'est-ce pas d'ailleurs Descartes qui, le

1. *Traité des Passions*, art. 34 et 41.

2. *Discours de la Méthode*, I^{re} partie.

premier, alors que Bacon apprenait aux Anglais à suivre l'expérience, a réclamé que le physicien la précédât par des hypothèses? Ainsi découvrons-nous d'abord dans ses œuvres une magnifique affirmation humaniste de la liberté créatrice, qui construit le vrai pièce à pièce, qui pressent et préfigure à chaque instant les rapports réels entre les essences, en produisant des hypothèses et des schèmes, qui, égale chez Dieu et chez l'homme, égale en tous les hommes, absolue et infinie, nous contraint d'assumer cette tâche redoutable, *notre* tâche par excellence : faire qu'une vérité existe dans le monde, faire que le monde soit vrai, — et qui nous dispose à vivre en *générosité*, « sentiment que chacun a de son libre arbitre, joint à la résolution de n'en manquer jamais. »

Mais tout aussitôt intervient l'ordre préétabli. Chez un Kant, l'esprit humain constitue la vérité; chez Descartes, il ne fait que la découvrir, puisque Dieu a fixé une fois pour toutes les relations que les essences soutiennent entre elles. Et d'ailleurs, quel que soit le chemin que le mathématicien ait choisi pour venir à bout de son problème, il ne peut douter du résultat, une fois qu'il est acquis. L'homme d'action, contemplant son entreprise, peut dire : ceci est à moi. Mais non l'homme de science. Aussitôt découverte, la vérité lui devient étrangère : elle appartient à tous et n'est à personne. Il ne peut que la constater et, s'il voit clairement les rapports qui la constituent, il ne lui reste même pas la ressource d'en douter : transpercé par une illumination intérieure qui l'anime tout entier, il ne peut que donner son adhésion au théorème découvert et, par là, à l'ordre du monde. Ainsi les jugements « 2 et 2 font 4 » ou « Je pense, donc je suis » n'ont de valeur qu'autant que je les affirme, mais je ne puis m'empêcher de les affirmer. Si je dis que je n'existe pas, je ne forge même pas une fiction, j'assemble des mots dont les significations se détruisent, tout juste comme si je parlais de cercles carrés ou de cubes à trois faces. Voilà donc la volonté cartésienne contrainte d'affir-

mer. « Par exemple, examinant ces jours passés si quelque chose existait véritablement dans le monde, et connaissant que, de cela seul que j'examinais cette question, il suivait très évidemment que j'existais moi-même, je ne pouvais pas m'empêcher de juger qu'une chose que je concevais si clairement était vraie, non que je m'y trouvasse forcé par aucune cause extérieure, mais seulement parce que d'une grande clarté qui était en mon entendement a suivi une grande inclination en ma volonté ¹. »

Et, sans doute, Descartes persiste à nommer libre cette irrésistible adhésion à l'évidence, mais c'est qu'il donne ici un sens tout différent au mot de liberté. L'adhésion est libre parce qu'elle ne se fait sous l'empire d'aucune contrainte extérieure à nous, c'est-à-dire qu'elle n'est point provoquée par un mouvement du corps ou par un entraînement psychologique : nous ne sommes pas sur le terrain des passions de l'âme. Seulement, si l'âme demeure indépendante du corps dans le processus d'évidence et si, aux termes des définitions du *Traité des Passions*, on peut appeler l'affirmation de rapports clairement et distinctement conçus une action de la substance pensante prise dans sa totalité, ces termes ne gardent plus aucun sens si l'on considère la volonté par rapport à l'entendement. Car nous appelions liberté, tout à l'heure, la possibilité pour la volonté de se déterminer elle-même à dire oui ou non devant les idées que conçoit l'entendement, ce qui signifiait, en d'autres termes, que les jeux n'étaient jamais faits, l'avenir jamais prévisible. Au lieu qu'à présent, le rapport de l'entendement à la volonté, lorsqu'il s'agit de l'évidence, et conçu sous la forme d'une loi rigoureuse dans laquelle la clarté et la distinction de l'idée jouent le rôle de facteur déterminant par rapport à l'affirmation. En un mot, Descartes est beaucoup plus proche ici des Spinoza et des Leibniz qui définissent la liberté d'un être par le développement de son essence en

dehors de toute action extérieure, quoique les moments de ce développement s'enchaînent les uns aux autres avec une rigoureuse nécessité. C'est à ce point qu'il va jusqu'à nier la liberté d'indifférence ou plutôt jusqu'à en faire le plus bas degré de la liberté : « Afin que je sois libre, il n'est pas nécessaire que je sois indifférent à choisir l'un ou l'autre des deux contraires; mais plutôt, d'autant plus que je penche vers l'un, soit que je connaisse évidemment que le bien et le vrai s'y rencontrent, soit que Dieu dispose ainsi l'intérieur de ma pensée, d'autant plus librement j'en fais choix et je l'embrasse ¹. » Le second terme de l'alternative, « soit que Dieu dispose ainsi l'intérieur de ma pensée », concerne la foi proprement dite. En ce domaine, comme l'entendement ne peut être la raison suffisante de l'acte de foi, la volonté est tout entière transie et illuminée par une lumière intérieure et surnaturelle que l'on nomme la grâce. On sera peut-être scandalisé de voir cette liberté autonome et infinie soudain *affectée* par la grâce divine et *disposée* à affirmer ce qu'elle ne voit point clairement. Mais au fond y a-t-il une grande différence entre la lumière naturelle et cette lumière surnaturelle qu'est la grâce? Dans le second cas, il est bien certain que c'est Dieu qui affirme, par l'entremise de notre volonté. Mais n'en est-il pas de même dans le premier? Si les idées ont de l'être, en effet, c'est en tant qu'elles viennent de Dieu. La clarté et la distinction ne sont que les signes de la cohésion intérieure et de l'absolue densité d'être de l'idée. Et si je suis irrésistiblement incliné à affirmer l'idée, c'est précisément en tant qu'elle pèse sur moi de tout son être et de toute son absolue positivité. C'est cet être pur et dense, sans faille, sans vide, qui s'affirme en moi par son propre poids. Ainsi, Dieu étant source de tout être et de toute positivité, cette positivité, ce plénum d'existence qu'est un jugement vrai ne saurait avoir sa source en moi qui suis néant, mais en

1. *Méditation quatrième.*

lui. Et ne voyons pas seulement dans cette théorie un effort pour concilier une métaphysique rationaliste avec la théologie chrétienne : elle traduit, dans le vocabulaire du temps, cette conscience qu'a toujours eue le savant d'être un pur néant, un simple regard devant la consistance butée, éternelle, devant la pesanteur infinie de la vérité qu'il contemple. Sans doute Descartes, trois ans plus tard, en 1644, revenait à nous concéder la liberté d'indifférence : « Nous sommes, dit-il, tellement assurés de la liberté et de l'indifférence qui est en nous, qu'il n'y a rien que nous connaissions plus clairement; de façon que la toute-puissance de Dieu ne nous doit point empêcher de la croire¹. » Mais c'est une simple précaution : le redoutable succès de l'*Augustinus* lui avait donné des inquiétudes et il ne voulait pas risquer d'être condamné en Sorbonne. Il faut plutôt remarquer que cette conception nouvelle de la liberté sans libre arbitre s'étend à présent à tous les domaines où il porte sa réflexion. Ne dit-il pas en effet à Mersenne : « Vous rejetez ce que j'ai dit, qu'il suffit de bien juger pour bien faire; et toutefois il me semble que la doctrine ordinaire de l'École est que *Voluntas non fertur in malum, nisi quatenus ei sub aliqua ratione boni representatur ab intellectu*, d'où vient ce mot : *omnis peccans est ignorans*; en sorte que, si jamais l'entendement ne représentait rien à la volonté comme bien, qui ne le fût, elle ne pourrait manquer en son élection. » La thèse est complète à présent : la claire vue du Bien entraîne l'acte comme la vision distincte du Vrai entraîne l'assentiment. Car le Bien et le Vrai ne sont qu'une seule chose, à savoir l'Être. Et si Descartes peut dire que nous ne sommes jamais aussi libres qu'en faisant le Bien, c'est qu'il substitue ici une définition de la liberté par la valeur de l'acte — l'acte le plus libre étant celui qui est le meilleur, le plus conforme à l'ordre universel — à une définition par l'autonomie. Et c'est dans la logique de

1. *Principes*, § 41.

la doctrine : si nous n'inventons pas *notre* Bien, si le Bien a une existence indépendante *a priori*, comment pourrions-nous le voir sans le faire?

Pourtant, nous retrouvons dans la recherche du Vrai comme dans la poursuite du Bien une véritable autonomie de l'homme. Mais c'est seulement en tant qu'il est un néant. C'est par son néant et en tant qu'il a affaire au Néant, au Mal, à l'Erreur, que l'homme échappe à Dieu, car Dieu, qui est plénitude infinie d'être, ne saurait concevoir ni régler le néant. Il a mis en moi le positif; il est l'auteur responsable de tout ce qui en moi *est*. Mais par ma finitude et mes limites, par ma face d'ombre, je me détourne de lui. Si je conserve une liberté d'indifférence, c'est par rapport à ce que je ne connais pas ou ce que je connais mal, aux idées tronquées, mutilées, confuses. A tous ces néants, néant moi-même, je puis dire *non* : je puis *ne pas* me décider à agir, à affirmer. Puisque l'ordre des vérités existe en dehors de moi, ce qui va me définir comme autonomie, ce n'est pas l'invention créatrice, c'est le refus. C'est en refusant jusqu'à ce que nous ne puissions plus refuser que nous sommes libres. Ainsi le doute méthodique devient le type même de l'acte libre : « *Nihilo minus... hanc in nobis libertatem esse experimur, ut semper ab iis credendis, quae non plane certa sunt et explorata possimus abstinere.* » Et ailleurs : « *Mens quae propria libertate utens supponit ea omnia non existere, de quarum existentia vel minimum potest dubitare.* »

On reconnaîtra dans ce pouvoir de s'échapper, de se dégager, de se retirer en arrière, comme une préfiguration de la négativité hégélienne. Le doute atteint toutes les propositions qui affirment quelque chose en dehors de notre pensée, c'est-à-dire que je puis mettre tous les existants entre parenthèses, je suis en plein exercice de ma liberté lorsque, vide et néant moi-même, je *néantis* tout ce qui existe. Le doute est rupture de contact avec l'être; par lui, l'homme a la possibilité permanente de se désengluier de l'univers existant et de le contempler soudain de

haut comme une pure succession de fantasmes. En ce sens, c'est la plus magnifique affirmation du règne humain : l'hypothèse du Malin Génie, en effet, montre clairement que l'homme peut échapper à toutes les tromperies, à toutes les embûches; il y a un ordre du vrai, parce que l'homme est libre; et si même cet ordre n'existait pas, il suffirait que l'homme fût libre pour qu'il n'y ait jamais de règne de l'erreur. C'est que l'homme, étant cette négation pure, cette pure suspension de jugement, peut, à condition de rester immobile, comme quelqu'un qui retient son souffle, se retirer à tout moment d'une nature fausse et truquée; il peut se retirer même de tout ce qui en lui est nature : de sa mémoire, de son imagination, de son corps. Il peut se retirer du temps même et se réfugier dans l'éternité de l'instant : rien ne montre mieux que l'homme n'est pas un être de « nature ». Mais dans le moment qu'il atteint à cette indépendance inégalable, contre la toute-puissance du Malin Génie, contre Dieu même, il se surprend comme un pur néant : en face de l'être qui est tout entier mis entre parenthèses, il ne reste plus qu'un simple *non*, sans corps, sans souvenir; sans savoir, sans *personne*. Et c'est ce refus translucide de tout qui s'atteint lui-même dans le *cogito*, comme en témoigne ce passage : « Dubito ergo sum, vel, quod idem est : *Cogito ergo sum* ¹. » Encore que cette doctrine s'inspire de l'Ἐπὶ χη stoïcienne, personne avant Descartes n'avait mis l'accent sur la liaison du libre arbitre avec la négativité; personne n'avait montré que la liberté ne vient point de l'homme en tant qu'il est, comme un plénum d'existence parmi d'autres pleins dans un monde sans lacune, mais en tant qu'il *n'est pas*, au contraire, en tant qu'il est fini, limité. Seulement cette liberté ne saurait être aucunement créatrice, puisqu'elle n'est *rien*. Elle ne dispose pas du pouvoir de produire une idée : car une idée est une réalité, c'est-à-dire qu'elle possède un certain être que je ne puis lui donner. Au

reste, Descartes lui-même va en limiter la portée, puisque, selon lui, lorsqu'enfin l'être paraît — l'être absolu et parfait, infiniment infini — nous ne pouvons pas lui refuser notre adhésion. Nous nous apercevons alors qu'il n'a pas poussé jusqu'au bout sa théorie de la négativité : « Puisque la vérité consiste en l'être et la fausseté au *non-être* seulement¹. » La puissance de refus qui est en l'homme consiste uniquement à refuser le faux, bref, à dire non au non-être. Si nous pouvons retenir notre assentiment aux œuvres du Malin Génie, ce n'est point en tant qu'elles sont, c'est-à-dire en tant que, vraies ou fausses, elles ont au moins, en tant qu'elles *sont* nos représentations, un minimum d'être, mais en tant qu'elles ne sont pas, c'est-à-dire en tant qu'elles visent mensongèrement des objets qui n'existent pas. Si nous pouvons nous retirer du monde, ce n'est pas en tant qu'il existe dans sa haute et pleine majesté, comme une affirmation absolue, mais en tant qu'il nous apparaît confusément par l'entremise des sens et que nous le pensons imparfaitement par quelques idées dont les fondements nous échappent. Ainsi Descartes oscille perpétuellement entre l'identification de la liberté avec la négativité ou négation de l'être — ce qui serait la liberté d'indifférence — et la conception du libre arbitre comme simple négation de la négation. En un mot, il lui a manqué de concevoir la négativité comme productrice.

Étrange liberté. Pour finir, elle se décompose en deux temps : dans le premier, elle est négative et c'est une autonomie, mais elle se réduit à refuser notre assentiment à l'erreur ou aux pensées confuses ; dans le second, elle change de signification, elle est adhésion positive, mais alors la volonté perd son autonomie et la grande clarté qui est en l'entendement pénètre et détermine la volonté. Est-ce bien là ce que voulait Descartes et la théorie qu'il a construite correspond-elle vraiment au sentiment premier que cet homme indépendant et orgueilleux avait

1. A Clerselin, 23 avril 1649.

de son libre arbitre? Il ne le semble pas. D'abord cet individualiste dont la personne même joue un tel rôle dans sa philosophie, soit qu'il retrace l'histoire de ses pensées dans le *Discours de la Méthode*, soit qu'il se rencontre lui-même, comme un fait inébranlable, sur le chemin de son doute, a conçu une liberté désincarnante et désindividualisante : car le sujet pensant, s'il faut l'en croire, n'est d'abord rien que négation pure, ce néant, ce petit tremblement d'air qui échappe seul à l'entreprise de douter et qui n'est rien d'autre que le doute lui-même, et, quand il sort de ce rien, c'est pour devenir pure assomption de l'être. Entre le savant cartésien, qui n'est, au fond, que la simple vision des vérités éternelles, et le philosophe platonicien, mort à son corps, mort à sa vie, qui n'est plus que la contemplation des Formes et qui, pour finir, s'assimile à la science elle-même, il n'y a pas grande différence. Mais l'homme, en Descartes, avait d'autres ambitions : il concevait sa vie comme une entreprise, il voulait que la science soit faite et qu'elle soit faite par lui : or, sa liberté ne lui permettait pas le « faire ». Il souhaitait que l'on cultivât en soi les passions pourvu qu'on en fît bon usage : il entrevoyait, en quelque sorte, cette vérité paradoxale qu'il y a des passions libres. Il prisait par-dessus tout la vraie générosité, qu'il a définie en ces termes : « Je crois que la vraie générosité, qui fait qu'un homme s'estime au plus haut point qu'il se peut légitimement estimer, consiste seulement partie en ce qu'il connaît qu'il n'y a rien qui véritablement lui appartienne que cette libre disposition de ses volontés, ni pour quoi il doive être loué ou blâmé sinon pour ce qu'il en use bien ou mal, et partie en ce qu'il sent en lui-même une ferme et constante résolution d'en bien user, c'est-à-dire de ne manquer jamais de volonté pour entreprendre et exécuter toutes les choses qu'il jugera être les meilleures : ce qui est suivre parfaitement la vertu ¹. »

1. *Traité des Passions*, art. 153.

Or, cette liberté qu'il a inventée et qui peut seulement retenir les désirs jusqu'à ce que la claire vue du Bien détermine les résolutions de la volonté, ne saurait justifier ce sentiment orgueilleux d'être le véritable auteur de ses actes et le créateur continuels de libres entreprises, pas plus qu'elle ne lui donne les moyens d'inventer les schémas opératoires conformément aux règles générales de la Méthode. C'est que Descartes, savant dogmatique et bon chrétien, se laisse écraser par l'ordre préétabli des vérités éternelles et par le système éternel des valeurs créées par Dieu. S'il n'invente pas son Bien, s'il ne construit pas la Science, l'homme n'est plus libre que nominale. Et la liberté cartésienne rejoint ici la liberté chrétienne, qui est une fausse liberté : l'homme cartésien, l'homme chrétien sont libres pour le Mal, non pour le Bien, pour l'Erreur, non pour la Vérité. Dieu, par le concours des lumières naturelles et surnaturelles qu'il leur dispense, les conduit par la main vers la Connaissance et la Vertu qu'il a choisies pour eux; ils n'ont qu'à se laisser faire; tout le mérite de cette ascension lui reviendra. Mais, dans la mesure où ils sont néant, ils lui échappent; ils sont libres de lâcher sa main en cours de route et de se plonger dans le monde du péché et du non-être. En contrepartie, naturellement, ils peuvent toujours se garder du Mal intellectuel et moral : se garder, se préserver, suspendre le jugement, barrer les désirs, arrêter à temps les actes. On leur demande seulement, en somme, de ne pas entraver les desseins de Dieu. Mais finalement l'Erreur et le Mal sont des non-êtres : l'homme n'a même pas la liberté de produire quelque chose sur ce terrain. S'il s'obstine dans son vice ou dans ses préjugés, ce qu'il créera sera un *rien*; l'ordre universel ne sera pas même troublé par leur entêtement. « Le pire, dit Claudel, n'est pas toujours sûr. » Dans une doctrine qui confond l'être et la perception, le seul domaine de l'initiative humaine, c'est le terrain « bâtard » dont parle Platon, ce terrain qu'on « n'aperçoit jamais qu'en songe », la frontière de l'être et du non-être.

Mais, puisque Descartes nous avertit que la liberté de Dieu n'est pas plus entière que celle de l'homme et que l'une est à l'image de l'autre, nous disposons d'un moyen d'investigation nouveau pour déterminer plus exactement les exigences qu'il portait en lui et que des postulats philosophiques ne lui ont pas permis de satisfaire. S'il a conçu la liberté divine comme toute semblable à sa propre liberté, c'est donc de sa propre liberté, telle qu'il l'aurait conçue sans les entraves du catholicisme et du dogmatisme, qu'il parle lorsqu'il décrit la liberté de Dieu. Il y a là un phénomène évident de sublimation et de transposition. Or, le Dieu de Descartes est le plus libre des Dieux qu'a forgés la pensée humaine; c'est le seul Dieu créateur. Il n'est soumis, en effet, ni à des principes — fût-ce à celui d'identité — ni à un souverain Bien dont il serait seulement l'exécuteur. Il n'a pas seulement créé les existants conformément à des règles qui se seraient imposées à sa volonté, mais il a créé à la fois les êtres et leurs essences, le monde et les lois du monde, les individus et les principes premiers :

« Les vérités mathématiques, lesquelles vous nommez éternelles, ont été établies de Dieu et en dépendent entièrement, aussi bien que tout le reste des créatures. C'est en effet parler de Dieu comme d'un Jupiter ou Saturne et l'assujettir au Styx et aux destinées que de dire que ces vérités sont indépendantes de lui... C'est Dieu qui a établi ces lois en la nature, ainsi qu'un roi établit les lois de son royaume¹... »

« Pour les vérités éternelles, je dis derechef qu'elles sont seulement vraies ou possibles parce que Dieu les connaît comme vraies ou possibles et qu'elles ne sont pas au contraire connues comme vraies par Dieu comme si elles étaient vraies indépendamment de lui. Et si les hommes entendaient bien le sens de leurs paroles, ils ne pourraient jamais dire sans blasphème que la vérité de quelque chose précède la

1. Lettre à Mersenne, 15 avril 1630.

connaissance que Dieu en a, car en Dieu ce n'est qu'un de vouloir et de connaître; de sorte que, par cela même s'il veut une chose, il la connaît et par cela même seulement cette chose est vraie. Il ne faut donc pas dire que si Dieu n'était pas, néanmoins ces vérités seraient vraies ¹... »

« Vous demandez qui a nécessité Dieu à créer ces vérités; et je dis qu'il a été aussi libre de faire qu'il ne fût pas vrai que toutes les lignes tirées du centre à la circonférence fussent égales comme de ne pas créer le monde. Et il est certain que ces vérités ne sont pas plus nécessairement conjointes à son essence que les autres créatures ²... »

« Et encore que Dieu ait voulu que quelques vérités fussent nécessaires, ce n'est pas à dire qu'il les ait nécessairement voulues; car c'est tout autre chose de vouloir qu'elles fussent nécessaires et de vouloir nécessairement ou d'être nécessité à le vouloir ³. »

Ici le sens de la doctrine cartésienne se dévoile. Descartes a parfaitement compris que le concept de liberté renfermait l'exigence d'une autonomie absolue, qu'un acte libre était une production absolument neuve dont le germe ne pouvait être contenu dans un état antérieur du monde et que, par suite, liberté et création ne faisaient qu'un. La liberté de Dieu, bien que semblable à celle de l'homme, perd l'aspect négatif qu'elle avait sous son enveloppe humaine, elle est pure productivité, elle est l'acte extra-temporel et éternel par quoi Dieu fait qu'il y ait un monde, un Bien et des Vérités éternelles. Dès lors la racine de toute Raison est à chercher dans les profondeurs de l'acte libre, c'est la liberté qui est le fondement du vrai, et la nécessité rigoureuse qui paraît dans l'ordre des vérités est elle-même soutenue par la contingence absolue d'un libre arbitre créateur, et ce rationaliste dogmatique pourrait dire, comme Goethe, non pas :

1. A Mersenne, 6 mai 1630.

2. Au même, 27 mai 1630.

3. A Mesland, 2 mai 1644.

« Au commencement était le Verbe », mais : « Au commencement était l'Acte ». Quant à la difficulté qu'il y a à maintenir la liberté devant la vérité, il en a entrevu la solution en concevant une création qui soit en même temps intellection, comme si la chose créée par un libre décret se tenait, en quelque sorte, devant la liberté qui la soutient à l'être et se livrait, du même coup, à la compréhension. En Dieu le vouloir et l'intuition ne font qu'un, la conscience divine est à la fois constitutive et contemplative. Et, semblablement, Dieu a inventé le Bien; il n'est point incliné par sa perfection à décider ce qui est le meilleur, mais c'est ce qu'il a décidé qui, par l'effet de sa décision même, est absolument bon. Une liberté absolue qui invente la Raison et le Bien et qui n'a d'autres limites qu'elle-même et sa fidélité à elle-même, telle est finalement pour Descartes la prérogative divine. Mais, d'un autre côté, il n'y a rien de plus en cette liberté qu'en la liberté humaine et il a conscience, en décrivant le libre arbitre de son Dieu, de n'avoir fait que développer le contenu implicite de l'idée de liberté. C'est pourquoi, à bien considérer les choses, la liberté humaine n'est pas limitée par un ordre de libertés et de valeurs qui s'offriraient à notre assentiment comme des *choses* éternelles, comme des structures nécessaires de l'être. C'est la volonté divine qui a posé ces valeurs et ces vérités, c'est elle qui les soutient : notre liberté n'est bornée que par la liberté divine. Le monde n'est rien que la création d'une liberté qui le conserve indéfiniment; la vérité n'est rien si elle n'est voulue par cette infinie puissance divine et si elle n'est reprise, assumée et entérinée par la liberté humaine. L'homme libre est seul en face d'un Dieu absolument libre; la liberté est le fondement de l'être, sa dimension secrète; dans ce système rigoureux, elle est, pour finir, le sens profond et le vrai visage de la nécessité.

Ainsi Descartes finit par rejoindre et par expliciter, dans sa description de la liberté divine, son intuition première de sa propre liberté, dont il a dit qu'elle

« se connaît sans preuve et par la seule expérience que nous en avons ». Peu nous importe qu'il ait été contraint par son époque, comme aussi bien par son point de départ, de réduire le libre arbitre humain à une puissance seulement négative de se refuser jusqu'à ce qu'enfin il cède et s'abandonne à la sollicitude divine; peu nous importe qu'il ait hypostasié en Dieu cette liberté originelle et *constituante* dont il saisissait l'existence infinie par le *cogito* même : reste qu'une formidable puissance d'affirmation divine et humaine parcourt et soutient son univers. Il faudra deux siècles de crise — crise de la Foi, crise de la Science — pour que l'homme récupère cette liberté créatrice que Descartes a mise en Dieu et pour qu'on soupçonne enfin cette vérité, base essentielle de l'humanisme : l'homme est l'être dont l'apparition fait qu'un monde existe. Mais nous ne reprocherons pas à Descartes d'avoir donné à Dieu ce qui nous revient en propre; nous l'admirerons plutôt d'avoir, dans une époque autoritaire, jeté les bases de la démocratie, d'avoir suivi jusqu'au bout les exigences de l'idée d'*autonomie* et d'avoir compris, bien avant le Heidegger de *Vom Wesen des Grundes*, que l'unique fondement de l'être était la liberté ¹.

1. Simone Pétrement, dans *Critique*, me reproche, à propos de cet article, d'ignorer « la liberté contre soi-même ». C'est qu'elle ignore elle-même la dialectique de la liberté. Bien sûr, il y a liberté contre *soi*. Et le *soi* est *nature* au regard de la liberté qui le veut changer. Mais pour qu'il puisse être « *soi* », il faut d'abord qu'il soit liberté. La nature n'est, autrement, qu'extériorité, donc négation radicale de la personne. Même le *désarroi*, c'est-à-dire l'imitation intérieure de l'extériorité, même l'*aliénation* supposent la liberté.

<i>Sartoris par W. Faulkner.</i>	7
<i>A propos de John dos Passos et de 1919.</i>	14
<i>La Conspiration par Paul Nizan.</i>	25
<i>Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité.</i>	29
<i>M. François Mauriac et la liberté.</i>	33
<i>Vladimir Nabokov : La Méprise.</i>	53
<i>Denis de Rougemont : L'Amour et l'Occident.</i>	57
<i>A propos de Le Bruit et la Fureur. La temporalité chez Faulkner.</i>	65
<i>M. Jean Giraudoux et la philosophie d'Aristote. A propos de Choix des Élues.</i>	76
<i>Explication de L'Étranger.</i>	92
<i>Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage.</i>	113
<i>Un nouveau mystique.</i>	133
<i>Aller et retour.</i>	175
<i>L'homme et les choses.</i>	226
<i>L'homme ligoté. Notes sur le Journal de Jules Renard.</i>	271
<i>La liberté cartésienne.</i>	289