

JEAN-PAUL SARTRE

SITUATIONS, IX

mélanges

nrf

GALLIMARD

JEAN-PAUL SARTRE

Situations, IX

MÉLANGES

nrf

GALLIMARD

Sur moi-même

« LES ÉCRIVAINS EN PERSONNE »

MADELEINE CHAPSAL. — *Je voudrais vous interroger sur la littérature.*

JEAN-PAUL SARTRE. — Cela m'amuse parce qu'on ne m'en parle presque jamais. La philosophie, au contraire...

— *On sait que vous avez actuellement plusieurs ouvrages en préparation : un livre sur Mallarmé, un livre sur le Tintoret, un livre sur Flaubert, et une autobiographie. Vous les menez de front, sans désirer, dirait-on, en achever aucun. Ou sans y parvenir. Avez-vous une explication?*

— J'en ai une. Mais c'est fini de la littérature et nous revenons à la philosophie!

Depuis quinze ans je cherche quelque chose : il s'agit, si vous voulez, de donner un fondement politique à l'anthropologie. Ça proliférerait. Comme un cancer généralisé; des idées me venaient : je ne savais pas encore ce qu'il fallait en faire, alors je les mettais n'importe où : dans le livre que j'étais en train d'écrire.

A présent, c'est fait, elles se sont organisées, j'écris un ouvrage qui me débarrassera d'elles, *Critique de la raison dialectique*. Le premier volume paraîtra dans un mois, le second dans un an. Je n'éprouve plus le besoin de faire des

digressions dans mes livres comme si je courais tout le temps après ma philosophie. Elle va se déposer dans des petits cercueils, je serai tout à fait vidé et tranquille — comme après *L'Être et le Néant*. Le *vide*. Pour un écrivain c'est la chance. Quand on n'a rien à dire on peut dire *tout*.

Quand le livre sur l'anthropologie sera derrière moi, je pourrai écrire. Sur n'importe quoi. Quant à la philosophie, j'y ferai seulement, pour moi-même, de petites références mentales.

— *En vous, ce sont les idées philosophiques qui sont premières?*

— Ce qui est premier, c'est toujours ce que je n'ai pas encore écrit, ce que je projette d'écrire — pas demain mais après-demain — et que peut-être je n'écrirai jamais...

Naturellement, comme il faut beaucoup de temps pour avancer un peu dans les questions idéologiques, cela revient à dire que la philosophie compte d'abord. Mais pas toujours. Quand j'ai écrit *Huis clos* — par exemple — une petite pièce où l'on ne parle pas de philosophie, *L'Être et le Néant* était paru, en tout cas sous presse. Mon histoire de damnés n'était pas un symbole, je n'avais pas envie de « redire » *L'Être et le Néant* : pour quoi faire? Simplement, j'inventais des histoires avec une imagination, une sensibilité et une pensée que la conception puis l'écriture de *L'Être et le Néant* avaient unies, intégrées, structurées d'une certaine façon. Si vous voulez, mon gros livre philosophique se racontait de petites histoires sans philosophie. Les spectateurs croient qu'il y a *quelque chose à comprendre*. Il n'y a rien du tout.

Mais quand on fait des ouvrages non philosophiques, tout en ruminant de la philosophie — comme j'ai fait surtout depuis ces dix dernières

années —, la moindre page, la moindre prose souffrent de hernies.

Ces derniers temps, quand je sentais les hernies sous ma plume, je préférais m'interrompre. Voilà pourquoi j'ai tous ces livres en souffrance.

Naturellement, j'aimerais bien les finir. Mais j'aimerais tout autant écrire tout autre chose. Par exemple, dire la Vérité. C'est le rêve de tout écrivain vieillissant. Il pense qu'il ne l'a jamais dite — et il n'a fait que la dire, il est nu. Mettons qu'il tienne, en tout cas, à faire le strip-tease lui-même. Les livres en rade, ce sont des commandes. J'ai toujours fait de la littérature de circonstance, j'ai produit sur commande. Naturellement l'employeur ne peut plus être l'État, c'est tout le monde ou chacun : un milieu politique dont je fais partie, une circonstance particulière. L'avantage de ces commandes c'est qu'elles obligent l'écrivain à ne jamais « se préférer ». Et puis, du même coup, le public est défini.

Ce livre sur la Dialectique, il est né d'une commande. Une revue polonaise m'avait demandé d'écrire un article sur l'existentialisme. Je l'ai fait. Ensuite je l'ai refait pour les lecteurs des *Temps modernes*. Et puis, en le relisant, j'ai vu qu'il manquait de base : il fallait établir la portée et la validité de la Dialectique. Alors, j'ai écrit le gros ouvrage qui va paraître. J'avais les idées mais je n'osais pas : autrefois, quand je publiais un livre, j'avais l'innocence; je ne l'ai plus... Mais la commande polonaise a été le coup de pied qui fait sauter dans le vide un apprenti parachutiste.

— Vous aviez besoin d'écrire sur la Dialectique pour pouvoir parler de Flaubert?

— Oui. La preuve c'est que, dans l'article

polonais, je n'ai pas pu m'empêcher de parler de lui et, inversement, que j'ai transporté dans *Critique de la raison dialectique* de longs passages que j'avais mis dans mon livre sur lui. À l'heure qu'il est, il est gros, inachevé. Mais il n'aura pas besoin de bandage herniaire.

— *Et ça vous est personnel, cette façon de procéder ?*

— Je crois qu'elle tient à la situation, aux préoccupations actuelles des philosophes. Tout a changé : avec Hegel l'histoire a fait irruption comme tragédie dans la philosophie; avec Kierkegaard la biographie comme bouffonnerie, ou comme drame.

Descartes, c'était la recherche des règles propres à diriger l'esprit. Il en résultait un rationalisme de la Connaissance et de l'Éthique. Bien entendu, le cartésianisme a exprimé et façonné *la raison classique*. Mais quels que soient ses rapports avec la tragédie, il est clair que celle-ci n'exprime pas *directement* le contenu de cet universalisme.

— *Tandis qu'aujourd'hui ?*

— Aujourd'hui, je pense que la philosophie est dramatique. Il ne s'agit plus de contempler l'immobilité des substances qui sont ce qu'elles sont, ni de trouver les règles d'une succession de phénomènes. Il s'agit de l'homme — qui est à la fois *un agent* et *un acteur* — qui produit et joue son drame, en vivant les contradictions de sa situation jusqu'à l'éclatement de sa personne ou jusqu'à la solution de ses conflits. Une pièce de théâtre (épique — comme celles de Brecht — ou dramatique), c'est la forme la plus appropriée, aujourd'hui, pour montrer l'homme *en acte* (c'est-à-dire l'homme, tout simplement). Et la philosophie, d'un autre point de vue, c'est de cet

homme-là qu'elle prétend s'occuper. C'est pour cela que le théâtre est philosophique et que la philosophie est dramatique.

— *Si la philosophie devient ce que vous dites, alors pourquoi le reste? Pourquoi n'écrivez-vous pas seulement des livres de philosophie?*

— J'ai voulu écrire des romans et du théâtre bien longtemps avant de savoir ce qu'était la philosophie. Je le veux encore, je l'ai voulu toute ma vie.

— *Dès le collège?*

— Avant. Quand j'étais en classe de philo, j'ai trouvé tellement embêtante la philosophie que j'étais convaincu que cela ne valait pas une heure de peine. Cela venait peut-être de l'enseignement tel qu'il était pratiqué à l'époque.

Mais, de toute façon, ces points de vue sur la réalité de l'homme ne sont pas interchangeables. La philosophie est dramatique mais elle n'étudie pas l'individuel en tant que tel. Il y a des osmose entre le livre sur Flaubert et *Critique de la raison dialectique*. Mais ce qui ne passera jamais du premier livre dans le second, c'est l'effort pour comprendre l'individu Flaubert (peu importe, bien entendu, que j'aie échoué ou partiellement réussi). Encore s'agit-il d'une interprétation réglée. On ne fera jamais de philosophie sur *Madame Bovary* parce que c'est un livre unique. Plus unique que son auteur, comme tous les livres. Mais on peut l'étudier avec *méthode*. Reste à parler *des gens*. L'avocat Jaccoud, par exemple, si on l'étudie, on le manque. Le seul moyen de parler de lui, c'est d'inventer une histoire.

— *Dans Qu'est-ce que la littérature?, vous disiez que, pour vous, la prose n'était pas plus qu'un instrument, un prolongement du bras, de la main. Pourtant les écrivains qui vous intéressent*

sont *Flaubert, Genet, Mallarmé* — chez qui écrire apparaît comme une fin en soi. Comment expliquez-vous cette opposition?

— Les trois cas sont différents. Pour ce qui est de *Flaubert*, il me sert à montrer que la littérature, prise comme un art pur et tirant ses seules règles de son essence, cache une prise de position farouche sur tous les plans — y compris le plan social et politique — et un engagement de son auteur. C'est un exemple en or. Je suis sûr qu'on me reprochera de m'être fait la part trop facile. A qui la faute? *Flaubert* est un très grand écrivain. Et, après tout, pourquoi n'essaierais-je pas d'expliquer ce mélange d'admiration profonde et de répulsion que *Madame Bovary* a provoqué en moi dès l'adolescence?

Mallarmé et *Genet*, au contraire, je vais à eux en toute sympathie : ils sont l'un et l'autre engagés consciemment.

— *Mallarmé*?

— C'est mon idée. *Mallarmé* devait être très différent de l'image qu'on a donnée de lui. C'est notre plus grand poète. Un passionné, un furieux. Et maître de lui jusqu'à pouvoir se tuer par un simple mouvement de la glotte!... Son engagement me paraît aussi total que possible : social autant que poétique.

— *Un engagement dans le refus, alors?*

— Pas seulement. Il refusait son époque, mais il la conservait comme une transition, comme un tunnel. Il souhaitait qu'on jouât un jour devant ce qu'il appelait alors « la foule » — et qu'il concevait comme un public de masse (plutôt dans une cathédrale athée que dans un théâtre) — la Tragédie. La seule, l'unique, qui serait à la fois le drame de l'homme, le mouvement du monde, le retour tragique des saisons et dont l'auteur,

anonyme comme Homère, serait mort, ou bien, perdu parmi l'assistance, assisterait au déroulement d'un chef-d'œuvre qui ne lui appartiendrait pas, que *tous* lui donneraient comme à tous. Mallarmé liait ses conceptions orphiques et tragiques de la poésie à la communion d'un peuple plutôt qu'à l'hermétisme individuel. Celui-ci n'était qu'un refus de la sottise bourgeoise. Certes, il ne pensait pas qu'on dût écrire « en clair » pour un public populaire. Mais il imaginait que, pour ce peuple uni, l'obscur deviendrait clair.

— *En somme, même les écrivains qu'on croit détachés sont engagés? Quand vous étudiez Flaubert et Mallarmé, c'est pour montrer cela?*

— Ça et autre chose. Pour Mallarmé, je n'ai fait que commencer et je n'y reviendrai pas avant longtemps. Je vous parle de lui pour vous indiquer que la littérature pure est un rêve.

— *Ainsi vous croyez que la littérature est toujours engagée?*

— Si la littérature n'est pas *tout*, elle ne vaut pas une heure de peine. C'est cela que je veux dire par « engagement ». Elle sèche sur pied si vous la réduisez à l'innocence, à des chansons. Si chaque phrase écrite ne résonne pas à tous les niveaux de l'homme et de la société, elle ne signifie rien. La littérature d'une époque, c'est l'époque digérée par sa littérature.

— *Vous avez été accusé de ne pas prendre la littérature assez au sérieux, de vouloir l'inféoder à la politique. Qu'en pensez-vous?*

— Je trouverais plus logique qu'on m'accuse de la surestimer. Sa beauté est de vouloir être tout et non pas de chercher stérilement la beauté. Seul un *tout* peut être beau, ceux qui n'ont pas compris, ce n'est pas — quoi qu'ils en

aient dit — au nom de l'art qu'ils m'ont attaqué : c'est au nom de leur engagement particulier.

— *A votre égard, considérez-vous que la littérature ait rempli toutes ses promesses?*

— Je ne pense pas qu'elle puisse les remplir, ni pour moi ni pour personne en particulier. Je vous parle des exigences de l'orgueil. Sans un orgueil fou on n'écrit pas, on est modeste quand on peut déposer l'orgueil dans l'œuvre. Ceci dit, l'auteur peut manquer son coup; il peut aussi être arrêté au milieu de son œuvre. Et après? Il faut vouloir *tout* si l'on veut espérer faire *quelque chose*.

— *Écrire quelque chose qui soit tout, n'est-ce pas finalement ce qu'espère tout écrivain?*

— Je le pense, je le souhaite à tous. Mais j'ai peur de l'humilité de certains. Des académies, des légions d'honneur : comme il faut être humble! Les autres, s'ils veulent tirer le tout du rien qu'ils le disent.

— *Pour quoi faire?*

— S'ils se taisent, ils perpétuent une contradiction qui gêne les autres écrivains. Un écrivain n'a rien dans les mains, rien dans les poches. S'il tient un jeu de cartes, il faut qu'il commence par l'abattre. Je déteste tous ces truqueurs qui veulent faire croire qu'il y a un monde magique de l'écrit. Ils dupent ceux qui viennent, ils les entraînent à devenir des sorciers comme eux. Que les écrivains commencent par renoncer à l'illusionnisme. C'est vraiment trop de vanité et trop d'humilité que de vouloir se faire prendre pour des prestidigitateurs. Qu'ils disent ce qu'ils veulent et ce qu'ils font.

Les critiques les encouragent à ne jamais avouer — surtout pas à eux-mêmes — leurs

désirs et leurs moyens. Ils veulent garder la vieille idée romantique : le meilleur doit écrire comme l'oiseau chante; mais l'écrivain n'est pas un oiseau.

— *Y a-t-il aujourd'hui des écrivains qui travaillent selon vos idées : pour plus de liberté, dans un engagement complet? Quels sont les écrivains contemporains qui vous intéressent?*

— Si vous me posez la question sous cette forme, je vous réponds que je ne sais pas trop. Il y a des écrivains de grand talent : Butor, Beckett. Je m'intéresse beaucoup aux œuvres de Robbe-Grillet, de Nathalie Sarraute. Mais, si nous envisageons leurs œuvres du point de vue de la totalité, je vous dirai qu'il y en a un seul, en France, pour se formuler clairement le problème et répondre aux exigences du *tout* : c'est Butor.

Les autres, je ne crois pas qu'ils s'y intéressent : ils cherchent autre chose. Et pourquoi ne pas leur reconnaître le droit de chercher?

— *Vous trouvez que les écrivains ont tort de limiter le terrain de leur recherche?*

— Mais non, ils auraient tort s'ils déclaraient — peut-être le déclarent-ils mais quel écrivain ne l'a pas fait, à un moment de sa vie? — qu'il n'y a qu'une chose à faire, celle qu'ils font. Mais la recherche et l'expérience sont valables. Nous sommes si nombreux dans un pays, à faire ensemble et séparés cette totalité *réelle* qu'est la littérature, comme esprit objectif! Ils peuvent s'attarder aux détails, ils n'en contribuent pas moins au tout, grâce à tous les autres.

— *Diriez-vous de votre recherche à vous qu'elle est plus totale?*

— Dans l'intention, oui; la réalisation, c'est une autre affaire! Beaucoup gagnent en acuité

de vision quand il s'agit des détails, mais leur vue se trouble quand il faut mettre le détail à sa place dans l'ensemble.

J'ai toujours trouvé remarquable — et sans aucune restriction — ce que fait Nathalie Sarraute. Mais elle croit atteindre par les échanges protoplasmiques qu'elle décrit, des relations interindividuelles et élémentaires, alors qu'elle ne fait que montrer les effets abstraits et infinitésimaux d'un milieu social très défini : aisé, bourgeois, un peu mondain, où le travail et l'oisiveté ne se différencient jamais. La structure paranoïaque qui s'accuse de plus en plus dans ses livres, révèle un type de rapport propre à ces milieux. Mais ni l'individu n'est vraiment replacé dans le milieu qui le conditionne, ni le milieu dans l'individu : nous restons sur le plan indifférencié et illusoire de l'immédiat. En réalité, tous ces mouvements interindividuels se définissent par la totalité — qu'ils signifient jusque dans leur pulvérulence. Mais dans les livres de Nathalie Sarraute, la totalité brille par son absence. Le titre du dernier, *Planétarium*, prouve même qu'elle est intentionnellement exclue. Pour cela, le *Planétarium* avec son grouillement évoque un exemplaire du *Temps retrouvé*, qui se décomposerait lentement sous l'action du Temps perdu. Pour cela, aussi, c'est un ouvrage de femme, c'est-à-dire que cette pulvérulence est exactement l'envers du refus de *prendre en charge* le monde atomisé, c'est l'action refusée.

— Vous venez de dire « un ouvrage de femme ». Pensez-vous qu'une femme ne puisse pas écrire autre chose que des livres de femme ?

— Pas du tout. Un livre de femme, c'est un livre qui refuse de prendre à son compte ce que

font les hommes. Beaucoup d'hommes n'ont jamais écrit que des livres féminins. Et par femme, je veux dire ici « femme sociale ». C'est-à-dire celle qu'on a dépossédée du droit de dire : « Je fais le monde au même titre que mon voisin. » Quand je parle de « roman de femme », c'est cela que je veux dire : la romancière s'est affirmée par son talent, mais elle n'a pas voulu s'arracher à sa condition de *déshéritée*, à la fois par ressentiment et par connivence avec l'ennemi.

Je parlais tout à l'heure de structure paranoïaque. Encore faut-il dire que celle-ci s'impose à l'auteur sans qu'il le veuille, peut-être sans qu'il le sache. Ces structures que la musique contemporaine cherche à définir dans l'espace sonore, la plupart des « jeunes romanciers » les ignorent, ou les chassent de l'univers romanesque. Ils ont découvert que les personnages, les caractères, les substances n'existaient pas. Il est bon que chaque génération le redécouvre. Cela signifie-t-il qu'il n'y a pas de structure synchronique et diachronique dans les sociétés qui les ont produits ? Ne savent-ils pas qu'ils éliminent de leurs œuvres ce qui fait la base de l'anthropologie et des recherches anthropologiques ?

On a dit, par exemple, que Robbe-Grillet veut déconditionner notre vision romanesque en faisant table rase des significations préétablies. Des critiques de gauche, qui aiment Robbe-Grillet, et qui pensent *bien*, ont même dit que ce déconditionnement devait nous libérer de la vision *bourgeoise*.

Malheureusement, ce déconditionnement est possible quand il s'agit — comme dans le cas de Webern — du monde musical : il s'agit

seulement de libérer l'attente chez l'auditeur. Mais l'objet total qui figure dans un roman, c'est un objet *humain* et qui n'est rien sans ses significations humaines. Les objets déconditionnés de Robbe-Grillet flottent entre deux couches de significations : les deux extrêmes. Il peut s'agir de topographies, de descriptions strictement objectives, de mensurations; or, rien n'est plus humain que l'usage des repères, que le calcul, que l'arpentage. Ôtez l'homme, les choses ne sont plus ni loin ni près, elles ne sont plus. L'affirmation qu'on peut les décrire, les classer, leur trouver un ordre, c'est le premier moment de la Raison mathématique. Ou bien — c'est l'autre extrême — ces descriptions si rigoureuses apparaissent tout à coup comme les symboles de l'univers obsessionnel et rigoureusement subjectif qui choisit le symbole-objet parce que la pensée de l'obsédé ne peut pas, comme dirait Lacan, s'articuler. Voyez le fameux viol du *Voyeur*. Et cette nouvelle où l'on voit marcher des enfants sur la plage, où le seul intérêt de l'auteur semble avoir été la réunion de deux mouvements : celui des vagues et — perpendiculaire au premier — celui des pas qui s'impriment sur le sable mouillé; tout bascule tout à coup dans le symbole; il suffit que l'évocation d'une cloche nous fasse saisir la marche des enfants comme indéfinie, sans but, pourtant réglée par des appels dont on ne saura jamais s'ils sont vrais ou rêvés, comme à la fois unique et constamment recommencée. Voici, tout simplement, le symbole un peu plat de notre condition, c'est une fois de plus *l'homme, illusion imitée*, de René Char.

Je trouve un grand charme à ces objets qui trahissent leur maître. Reste qu'il s'agit d'une

schématisation de laboratoire. Entre les significations dont les courbes épaisses *font* la chose humaine, personne n'a le droit de choisir. Il faut qu'elles soient là. Toutes. Il n'est pas nécessaire de les nommer. Mais la littérature se fait *d'abord* avec du silence.

— *Et vous ne croyez pas que les choses sont toujours présentes, toutes dans ce silence, même lorsque l'écrivain n'en cite que quelques-unes? Si c'était vous qui faisiez la critique d'un livre de Robbe-Grillet ou de Nathalie Sarraute, vous montreriez comment l'univers est là, total, autour de la moindre de leurs phrases.*

— Oui. Peut-être. Mais ce serait du temps perdu. Par contre, il faut reconnaître qu'il existe aujourd'hui, en France, quelqu'un qui a l'ambition et toutes les chances de devenir un grand écrivain. Le premier depuis 1945 : Butor. C'est lui qu'il faut que nous tentions d'aider — quoiqu'il n'ait, je crois, besoin de personne — en essayant de déchiffrer ses intentions et de les communiquer au public. Celui-là est orgueilleux : il écrit pour vivre. Il veut atteindre des hommes qui semblent sortis, parfois, d'un roman populiste, *à travers le tout* où ils sont perdus. Et, à cause de cela, aucun de ces hommes n'est finalement ce qu'on a cru : chacun, perdu dans le tout, finit par l'intérioriser et par le rendre; chacun finit par écrire.

Je suis en train de lire *Degrés*. Jamais on n'a fait tentative plus habile et plus profonde pour saisir la personne à travers les relations de famille, de métier qui l'ont produite, qui la conditionnent et qu'elle transforme. Il y a une vie nouvelle : un homme, dans ce roman, ce n'est ni réductible au *social*, ni proprement une réalité individuelle. Ni un dosage du fait social

et de l'individu. En fait, le principe d'individualité est abandonné. On voit dans des groupes professionnels et traditionnels apparaître des groupes de répétition, des groupes d'indétermination et *ce sont les mêmes*. Ce livre est très certainement hors de l'ordinaire. Si j'étais critique, j'aimerais en parler.

Je suis d'autant plus frappé que je trouvais déjà, dans *La Modification*, les plus grandes promesses : cet objet qui n'est plus, pour Robbe-Grillet, qu'un chiffre de hantise, Butor lui a donné par une technique à peine nouvelle, mais par un extrême souci de la rigueur, son *vrai sens* : un instrument qui transforme celui qui s'en sert. L'intention de prendre le train joue le rôle de centre d'indétermination. Mais à *présent* c'est le train *qui agit* : son mouvement, ses arrêts, ses traditions, la gare et son irréversibilité (la gare d'arrivée irréversible; la gare de départ également; et c'est topographiquement la même), les distances aux autres personnes, tout *modifie* les personnages.

A travers les trois premiers livres de Butor, je sens une tentative préméditée, parfaitement insensée, donc d'un écrivain véritable, pour s'emparer du tout. Il occupe des avenues. Il en occupera d'autres.

— *Mais vous? Quelle a été votre propre expérience du travail littéraire? Avez-vous utilisé la littérature comme vous espériez pouvoir le faire? Êtes-vous content, optimiste? Ou avez-vous été déçu?*

— Non, je n'ai jamais été déçu. En ce qui concerne mon travail, ça a toujours marché. J'ai abandonné des livres entrepris parce que je ne savais pas comment continuer. J'en ai publié d'autres que j'espérais bons, que l'on a trouvé

mauvais et je me suis rendu compte, quelquefois, que j'avais tort et que les critiques avaient raison. Mais tout cela, c'est le métier. D'une manière ou d'une autre, on trouve les mêmes déboires dans toutes les professions.

Ce que je veux dire c'est que le travail littéraire en lui-même *ne peut pas* comporter de déception. Je vais vous paraître embrouillé mais il faudrait parler trop longtemps : dans le domaine de l'expression, le succès, c'est forcément l'échec. Je ne parle pas de ces malentendus qui, pour les auteurs aristocratiques du siècle dernier, devaient forcément expliquer leurs gros tirages. Je parle du succès technique. On *ne peut pas* réussir puisqu'on a posé l'échec au départ (fixer le mouvement par l'immobile, etc.); à travers tous les mensonges, on le retrouve à la fin : il y a une telle accumulation de petites défaites que vient le moment où l'on ne peut plus aller plus loin; tout est perdu. A ce moment-là, dit mon ami Giacometti, on peut jeter la sculpture à la poubelle ou l'exposer dans une galerie. Ça y est. Ça vous échappe. Et du coup ça devient une statue ou un livre. L'envers de ce que vous vouliez. Si les défaites sont inscrites méthodiquement dans le négatif qu'on livre au public, elles indiquent ce qui devait être fait. Et c'est le spectateur qui est le vrai sculpteur dans le vide, qui lit le livre entre les lignes.

— *Et le public, justement? Quels sont vos rapports avec le public? Comment ont-ils évolué? Ne disiez-vous pas que le public joue un grand rôle dans la vie de l'œuvre?*

— On est tellement lié. Non seulement à son époque, mais, en cette période de nationalisme, à la société nationale, qu'il est impossible d'avoir

une autre histoire personnelle que celle de son public. Un jour, quand nous étions jeunes, Simone de Beauvoir et moi, nous avons décidé de faire du ski. Décision sérieuse, ruminée, et que nous trouvions assez originale. Le jour du départ, nous avons constaté que tous les grands lycéens de Paris et tous leurs professeurs avaient été aussi originaux que nous. Cela veut dire que je ne dirais jamais ce que *je sens* à moins d'être sûr que *tout le monde* le sent. Je ne veux pas exprimer mon public malgré moi, comme les aristocrates de la sensibilité qui, au début du siècle, voulaient avoir un sens exquis de Tolède ou de Goya — et qui, finalement, exprimaient une tentative de préciosité bourgeoise que la guerre de 14 a jugulée. Je voudrais dire, aussi bien que je le peux, *ce que je sens comme tout le monde*.

— *Quel est-il, votre public?*

— Des étudiants, des professeurs, des gens qui s'intéressent vraiment à la lecture, qui en ont le vice : cela fait un cercle tout petit. Les tirages ne signifient rien : qu'ils soient grands ou petits. Ce public reste le même. Non pas *le mien*, *le nôtre* : celui de tous les hommes qui ont le vice d'écrire.

Les journalistes font un travail étrange : ils malaxent les tirages, font les moyennes, les comparaisons statistiques (tant bien que mal et sur des renseignements en général faux), concluent. C'est qu'ils confondent le sens du tirage d'un livre et le sens du tirage de leur journal. Dans les pays comme l'U.R.S.S. où il y a des éditions d'État, le tirage du livre a un sens vrai : si le public demande une nouvelle traduction de Zola, c'est qu'il a réellement besoin de lire ou de relire Zola. Mais, dans les

pays de capitalisme libéral et d'entreprise privée, les chiffres n'ont aucun sens. Quel rapport y a-t-il entre un livre comme celui de Schwarz-Bart, ruminé, ressassé, profond, tentative sans espoir pour récupérer des morts que nous avons tués, et la jeune femme élégante, au visage dur et sot, que j'ai vue l'autre jour, au wagon-restaurant, lire *Le Dernier des justes*, en mangeant une tartine de confitures? Elle le lisait, mais elle n'était pas une de ses lectrices.

— *Vous ne m'avez pas tout à fait répondu. En ce qui vous concerne, vous, personnellement, avez-vous un sentiment de succès ou d'échec? Diriez-vous que certaines choses ont changé, à cause de ce que vous avez écrit?*

— Pas une. Au contraire, j'ai fait l'expérience depuis ma jeunesse jusqu'à maintenant de la totale impuissance. Mais cela n'a aucune importance. Si vous voulez, au début j'ai fait des livres qui n'envisageaient pas directement les problèmes sociaux; après cela est venue l'occupation : on a commencé à penser qu'il fallait agir. Après la guerre, on a pensé aussi que les livres, les articles, etc., pourraient servir. Ça n'a servi à rien du tout. Ensuite on a pensé — ou plutôt moi en tout cas j'ai pensé — que les livres, pensés et écrits sans actualité précise, pourraient à la longue aider. Eh bien cela non plus, ça ne sert pas; ce n'est pas du tout comme cela qu'on agit sur les gens; on retrouve simplement déformé ce qu'on a pensé ou senti. On le retrouve retourné contre soi et transformé par un jeune homme qui essaie de vous matraquer en passant (il a bien raison, j'en faisais autant). Voilà l'action littéraire : vous voyez qu'elle ne produit pas l'effet qu'on voulait obtenir.

— *Tout de même, tous ceux que vous avez influencés ne sont pas devenus des assaillants! Il n'y en a jamais chez qui vous vous reconnaissez avec plaisir?*

— Bien sûr, Mais, comprenez-moi : pour que je les estime il faut qu'ils fassent quelque chose de ce que j'ai fait. Et, puisque je suis encore vivant, ce sera nécessairement en opposition avec ce que je fais moi. Les gens qu'on estime, ils ne peuvent pas subir passivement une influence. Si je me *reconnais*sais vraiment en quelqu'un, il m'agacerait : pourquoi recommencer ce que j'ai fait. Au contraire, lorsqu'un écrivain me plaît (ou un jeune lecteur qui n'écrit pas), la véritable chance, pour moi, c'est qu'il me déconcerte un peu, pour commencer. Tant mieux si, après quelque temps, je découvre derrière ce qui est neuf une vieille image déformée, à demi effacée de moi-même.

En un mot, l'honneur de la lecture, c'est que le lecteur se fait librement influencer. Cela suffit à rejeter la fable de sa passivité : il nous invente et se tend ses propres pièges avec nos mots. Il est actif, il nous dépasse et nous écrivons pour cela. C'est précisément pour cela que je n'ai jamais éprouvé de déceptions dans mon métier. Bien sûr, il y a eu l'apprentissage de l'impuissance : mais c'est que, vers 1940, je croyais encore au Père Noël.

— *Peut-être vais-je vous surprendre, mais j'ai eu parfois le sentiment que vous étiez vous-même un peu enfermé, dans cette époque, cette société, et aussi dans votre œuvre. En voyant Les Séquestrés d'Altona, je me suis dit que ce séquestré, c'était vous.*

— Moi? Je voudrais bien. Parce que, jusqu'ici, je ne me suis pas assez séquestré, à mon goût.

Si j'étais Frantz, je ne me rongerais pas de remords; au fond, c'est le négatif d'un de mes rêves : être dans une cellule, et pouvoir écrire tranquillement. Je nourrirai ce beau regret jusqu'à la mort!...

Non. J'ai, en effet, voulu rendre quelque chose que je sens — comme, je le crois, tout le monde. Une espèce de consternation qui saisit les hommes de mon âge (cinquante-quatre ans) et un peu plus jeunes, quand ils regardent cette époque que nous avons tous faite et qu'ils disent : « Ah bon, c'est ça. » Je ne parle pas de ce que peut penser un jeune Russe mais de ce que sent un Français sur le retour.

Tenez : dans notre jeunesse, nous étions doux et tracassés par le problème de la violence. Le résultat, c'est que les jeunes gens ont adopté la violence et jeté par-dessus bord ses problèmes. C'est ce que j'essayais de vous dire : se reconnaître chez les autres, quelle difficulté! Puisqu'on y est *autre*.

— *Justement, vous que « tracassait » le problème de la violence, on a le sentiment que vous êtes encore plus mal à l'aise que les autres dans cette sombre société, que vous n'y avez pas du tout vos aises, que vous y étouffez — et que vous sécrétiez votre œuvre comme un abri. C'est pourquoi je vous demandais si vous ne vous sentiez pas « séquestré »?*

— Non. L'esprit sombre des *Séquestrés* m'est essentiellement inspiré par l'état actuel de la société française. C'est une affreuse gabegie dont je me sens d'ailleurs parfaitement solidaire, comme chacun. Si je suis prisonnier, comme tous ceux qui ont dit non et qui le répètent, c'est du régime présent.

— *Qu'appellez-vous « violence »?*

— Nous avons connu — nous, les gens de mon âge — deux violences sacrées, entre l'enfance et l'adolescence. En 1914, la guerre : on nous a dit qu'elle était juste et que Dieu était pour nous. En 1917, la révolution russe. Entre-temps, en effet, nous avons été un peu démystifiés et, vers 1919, nous avons reporté nos espoirs en elle. N'allez pas croire que je confonds une guerre capitaliste et la révolte de Leningrad. Je peux aujourd'hui croire que le mois d'octobre 1917 a transformé le monde irréversiblement. Mais je vous parle des enfants que nous étions. Nous étions pénétrés par la violence de nos pères. Entre 14 et 18, j'ai vécu à La Rochelle : les enfants étaient au pouvoir, ils se croyaient au front; un de mes camarades poursuivit sa mère un couteau à la main parce qu'elle lui avait servi des pommes de terre et qu'il n'aimait pas ça. Par ailleurs, c'étaient des garçons fort raisonnables. Mais ces événements leur avaient un peu chauffé la tête, parce qu'on leur demandait en somme *d'intérioriser* cette violence sacrée. Ils l'ont fait, et, dégoûtés, beaucoup — dont j'étais — n'ont eu aucune peine à remplacer cette fameuse guerre sainte par la sainte révolution. Quand je suis entré à l'École normale, personne — même un thala — n'eût osé dire qu'il fallait refuser la violence. Nous nous inquiétions surtout de la canaliser, de la limiter. Une violence de bonne tenue et de rapport. Nous étions, pour la plupart, fort doux et pourtant nous étions devenus des êtres de violence puisque l'un de nos problèmes était : tel ou tel acte est-il un acte de violence révolutionnaire ou bien dépasse-t-il la violence justifiable pour la révolution? Ce problème est resté le nôtre : nous ne le dépasserons pas.

Vous comprenez ce que je veux dire? Et puis beaucoup d'entre nous ont fait des enfants. Moi, je n'en ai pas fait. Mais j'ai instruit ceux des autres (j'étais professeur) : responsabilité égale pour tout le monde. Et ces enfants ont eu des enfants. Or, il me semble que ceux-ci ont subi notre influence et que, pour beaucoup d'entre eux, ils ont radicalisé la chose. Les jeunes gens qui, à Londres, ont lynché des Noirs antillais, les jeunes antisémites allemands, les jeunes fascistes français, ce qui les caractérise c'est l'usage et l'amour d'une violence absolument pure et inconditionnée. Cette violence-là ne se conteste jamais, elle ne tente pas de faire sa propre critique : elle *s'aime*. C'est aussi bien une explosion de haine provoquée par la misère qu'un divertissement. Il y a des « blousons noirs » qui s'embêtent comme des rats morts dans les « cités radieuses » des environs de Paris. Ils font des bandes et puis tout est si doux, si sinistrement doux, dans ces immeubles soigneusement bâtis par le néo-paternalisme de nos capitalistes, qu'il ne reste plus qu'à tout casser.

C'est cela qui nous stupéfie : on concevait, nous concevions la violence comme née de l'exploitation et de l'oppression, comme dirigée contre elles. D'une certaine façon, il y a une *politique* qui a présidé à la construction des cités radieuses et cette politique est, comme tout paternalisme, contraire aux intérêts des travailleurs. Nous autres, les vieux, nous comprendrions que les jeunes gens brisent portes et fenêtres pour s'opposer à cette politique. Je ne dis pas qu'ils auraient raison : je dis que nous les comprendrions. Mais non : ils se cassent la figure entre eux ou vont taper sur les passants. C'est bien cette situation qui provoque leur

violence. Mais elle leur paraît légitime parce qu'elle est anarchique. Si elle se politisait le moins du monde, elle leur deviendrait suspecte. Pour nous, la violence pouvait être employée s'il s'agissait de sauver les intérêts des masses, d'une révolution, etc. Pour eux, on ne l'emploie pas : elle est bonne quand elle *n'a pas de sens*.

Je ne vais pas vous parler de cela : je vous montre une influence. Et, bien sûr, ce ne sont pas *nos* conceptions qui les ont conditionnés, c'est d'abord la guerre froide. Mais la guerre froide, c'est nous qui l'avons faite.

— *Continuez-vous à penser que vous façonnez l'époque?*

— Quand on a cinquante-quatre ans, on peut commencer à parler au passé en tout cas. Mais à tout âge cela reste la même chose : l'Histoire fait l'homme et l'homme fait l'Histoire.

— *Diriez-vous que nous en sommes responsables?*

— Responsables et complices. Toute la société française est responsable de la guerre d'Algérie, et de la façon dont elle est menée (tortures camps d'internement, etc.). Toute la société, y compris les Français qui n'ont cessé de s'y opposer. Nous sommes pris là-dedans; la moindre discussion entre ces mouvements de gauche qui se sont peu à peu assassinés les uns les autres, c'était une permission à la torture, au coup d'État. Tous ces messieurs un peu mous et bien pensants que nous sommes devenus, il faut qu'ils intériorisent la guerre. Et nous voilà solidaires : enfoncés dans la violence, toujours un peu plus. C'est ce que j'ai voulu dire — entre autres choses — dans les *Séquestrés*. Frantz, quand il meurt, ce bourreau, c'est nous, c'est moi.

Tout cela n'empêche pas d'écrire.

— *Quel rôle attribuez-vous à la littérature, si vous avez un sentiment d'impuissance, si ce siècle est plus violent que jamais?*

— L'homme vit entouré de ses images. La littérature lui donne l'image critique de lui-même.

— *Un miroir?*

— Un miroir critique. Montrer, démontrer, représenter. C'est cela l'engagement. Après ça, les gens se regardent et font ce qu'ils veulent. Au XVIII^e siècle les écrivains ont été portés par l'Histoire. Aujourd'hui, fini : ce sont des suspects. Tâchons de garder ce rôle-là. Si une société n'avait plus de suspects que resterait-il?

— *Vous croyez que les écrivains sont « suspects »! Ne leur faites-vous pas bien de l'honneur?*

— On les soupçonne d'avoir des miroirs dans leurs poches et de vouloir les sortir pour les présenter à leur voisin — qui risque d'avoir un coup de sang s'il se voit sans préparation.

Ils sont suspects, parce que la Poésie et la Prose sont d'abord devenues des Arts critiques : c'est Mallarmé qui appelait sa propre poésie « Poésie critique ». Écrire c'est toujours mettre l'écriture tout entière en question. Aujourd'hui. Et c'est la même chose, en Peinture, en Sculpture, en Musique : l'Art entier s'engage dans l'aventure d'un seul homme; il cherche et recule ses limites. Mais l'écriture ne peut être critique sans mettre en question le tout en elle : c'est son contenu. L'aventure de l'écriture en chaque écrivain met en cause les hommes. Ceux qui lisent et ceux qui ne lisent pas. Une phrase *quelconque* — pourvu que l'écrivain ait du talent — fût-elle sur la forêt vierge, met tout ce que nous avons fait en question et pose la

question d'une légitimité (peu importe laquelle, il s'agit toujours d'un pouvoir humain). Comparez ces suspects aux ethnologues : les ethnologues *décrivent*; les écrivains *ne peuvent plus* décrire : ils prennent parti.

— *N'est-ce pas un drôle de métier que celui d'écrivain? Il exige de l'énergie, bien sûr, mais ne repose-t-il pas aussi sur une sorte de faiblesse?*

— Moi, je l'ai choisi contre la mort et parce que je n'avais pas la foi : ça représente bien une sorte de faiblesse.

A sept ou huit ans, je vivais avec ma mère, qui était veuve, entre une grand-mère catholique et un grand-père protestant. A table, chacun se moquait de la religion de l'autre. C'était sans méchanceté : une tradition familiale. Mais un enfant raisonne droit : j'en conclus qu'aucune des deux confessions n'avait de valeur. Bien qu'on ait cru devoir me donner la religion catholique, cela n'a jamais compté.

Or, vers le même âge, la mort m'a fait très peur. Pourquoi? Peut-être, justement, parce que je n'avais pas le mythe bienfaisant (pour les enfants) de la survie. J'écrivais déjà, comme font les gosses. J'ai versé dans mon goût d'écrire, mon désir de survie. De survie littéraire, bien entendu. Cette idée de survie littéraire, que j'ai bien abandonnée depuis, a sûrement été au départ le centre de mes investissements.

Le chrétien, en principe, ne craint pas la mort parce qu'il lui faut mourir pour commencer la vie véritable. La vie terrestre est une période d'épreuves pour mériter la gloire céleste. Cela suppose des obligations précises, des rites à observer, il y a des vœux aussi : obéissance, chasteté, pauvreté. Je prenais tout cela et je transposais tout en termes de littérature : je

serais méconnu toute mon existence, mais je mériterais la vie éternelle par mon application à écrire et par ma pureté professionnelle. Ma gloire d'écrivain commencerait le jour de ma mort. J'avais de graves débats de conscience : fallait-il tout connaître, pour pouvoir écrire de tout ? Ou vivre comme un moine pour consacrer tout mon temps à polir mes phrases ? De toute façon, ce qui était en question, c'était tout. La vie littéraire fut calquée, dans mon imagination, sur la vie religieuse. Je ne songeais plus qu'à faire mon salut...

Tout cela, je l'ai ignoré jusqu'à quarante ans : simplement parce que je ne m'interrogeais jamais sur mes motifs d'écrire. Je contestais tout : sauf ma profession. Si bien qu'un jour, en écrivant des considérations sur la morale, je me suis aperçu que je faisais une éthique d'écrivain pour des écrivains, en prétendant parler à ceux qui n'écrivaient pas ! C'est ce qui m'a contraint à remonter aux sources de cette attitude bizarre et à chercher les présuppositions — ou, si l'on préfère, les investissements de mon enfance. A présent, je suis sûr que c'est cela. D'autant plus que des écrivains un peu plus âgés que moi — à peine — ont eu la même évolution : c'est l'époque qui formait ses futurs auteurs.

Donc, en effet, c'est, sans aucun doute, une fuite, une faiblesse. « Moi, ça m'est égal parce que j'écris *Paludes*... »

— *Mais ne venez-vous pas de dire que la gloire littéraire ne vous intéresse plus ?*

— Ce n'est pas qu'elle ne m'intéresse plus, mais, à partir d'un certain moment, ça n'a guère de sens. Plus la mort devient *réelle*, plus la gloire se réduit à une mystification. Quelqu'un

disait récemment qu'il ne savait rien de plus ignoble que les réhabilitations posthumes : on prend l'un d'entre nous, on le fait mourir de rage ou de chagrin et puis, un quart de siècle plus tard, on lui érige un monument. Et ce sont *les mêmes* qui font des discours à son effigie, les mêmes chacals : ils honorent le mort pour pouvoir empoisonner quelque vivant!

En fait, rien n'est réhabilité ni personne. Surtout pas les assassins. Quant au mort, il a souffert jusqu'au bout, il a crevé dans le désespoir *et c'est tout*. Ils ont rendu Baudelaire et Nietzsche misérables et gâteux. Et puis ils viennent vous dire de l'un qu'il est le prophète du *xx^e* siècle, de l'autre que c'est le plus grand poète français!... Qu'est-ce que cela change : la mort ne peut pas se récupérer!

Mais que vouliez-vous dire quand vous parliez de faiblesse? Ce n'est certainement pas ce que j'ai dit.

— *Je pense qu'un écrivain a toujours un recours : bien ou mal, il fait une œuvre (vous disiez tout à l'heure que le travail littéraire en lui-même ne peut pas décevoir), quand la réalité ne lui convient pas il fait retraite, il va retrouver sa feuille blanche. Tandis qu'un homme qui est dans l'action peut absolument tout perdre.*

— Vous parlez comme si on pouvait choisir. Mais — sauf dans un petit groupe de gens aisés appartenant à la classe dirigeante — on ne choisit pas l'écriture ou la politique. La situation décide. Aux hommes du F.L.N., par exemple, le problème politique s'est posé immédiatement, avec violence : c'est une génération entière qui a été dès la petite enfance jetée dans la guerre. Le recours à la violence ne représente pas une option, dans ce cas, mais une orientation par la

situation. Après cela, quand la guerre finira, il se trouvera peut-être, parmi eux, des gens pour écrire. Mais la politique et la guerre auront été leur lot *d'abord*.

Chez nous, c'est la classe moyenne qui fournit indifféremment le personnel littéraire et le personnel politique de la nation. La nation est un peu raplatie. Depuis beaucoup d'années. Alors l'hésitation reste permise. Le résultat, vous le connaissez : la misère de nos politiciens. A ce niveau, c'est indifférencié : la mauvaise littérature se sauve par son contenu politique et la politique devient de la mauvaise littérature. L'indifférenciation est telle qu'on en vient à reprocher aux écrivains — on me l'a reproché — d'avoir perdu des guerres (ça, c'est le reproche de droite), ou de n'avoir pas jeté les foudres à l'assaut de nos Bastilles (ça, c'est à gauche). Un journaliste venait me voir, autrefois, quand les affaires de l'État ou de l'Univers ne marchaient pas. « Je voudrais un cri, me disait-il, auriez-vous l'obligeance de le pousser? » Quelquefois, imaginez-vous, je l'ai poussé! Sa puissance était variable : elle dépendait de tous les autres, du nombre de ceux qui avaient décidé — *avant*, bien entendu — de manifester. Mais, justement, c'est la grandeur et la faiblesse de la littérature pathétique : elle dépend entièrement des autres, en politique. Ce sont les autres qui gonflent les mots — qu'ils n'ont peut-être même pas lus — de leur passion. Le vrai travail de l'écrivain engagé, je vous l'ai dit : montrer, démontrer, démystifier, dissoudre les mythes et les fétiches dans un petit bain d'acide critique. Avec un peu de chance, les autres inventeront de nouveaux mythes à travers lui; ou bien — comme il s'est produit pour Pouchkine

ou à l'époque élisabéthaine — le style le plus pur ou le plus flamboyant sera l'équivalent d'une action politique parce que l'écrivain fera découvrir sa langue à la nation, comme le moment ultime de son unification. Ces chances ne nous ont pas été données. J'ai peur que les motifs de s'orienter vers la littérature ne se fassent de plus en plus rares aujourd'hui. De mon temps, on pensait mourir dans son lit : je m'assurais d'une longue vie en regardant mon très vieux grand-père toujours vert, j'avais le droit d'entrer en religion littéraire. J'avais soixante ans de foi et d'envies devant moi. Depuis la guerre froide, on dresse les jeunes à penser que la mort peut arriver demain : Dieu reprend l'avantage sur la littérature; il peut sauver à l'instant; mon Dieu, plus cruel, exigeait une œuvre complète!... Ainsi recommence la mystification : il y a des tourbillons en histoire. Tout cela pour vous dire que ces motivations par la faiblesse ou par la force — ou par toute autre motivation subjective — sont à la fois justes en surface et beaucoup trop simples. N'oubliez pas qu'un homme c'est toute l'époque, comme une vague est toute la mer...

— *Vous trouvez que les gens ont moins envie d'écrire?*

— Ils ont envie d'écrire, sûrement. Mais veulent-ils *ne faire que cela*? Peut-être, un jour, l'écriture naîtra n'importe où, chez n'importe qui, et puis disparaîtra pour renaître chez le voisin. Il n'y aura plus d'écrivains : tout juste des hommes qui — entre autres choses — écriront. Ce sera plus vrai. Plus proche du *besoin d'écrire* qui est chez tout le monde, aujourd'hui même, un absolu. Nous, professionnels, nous prétendons avoir une délégation et les gens

nous laissent faire — faute d'écrire eux-mêmes. Nous nous présentons comme des élus. Mais c'est un mensonge. Avec les tirages, la presse boucle la mystification : elle transforme chaque livre acheté en un suffrage électoral. En réalité, on lit parce qu'on veut écrire. Lire, c'est un peu, en tout cas, récrire.

De ce point de vue, oui, les gens découvrent qu'ils ont besoin d'exprimer leur vie. Quand j'étais prisonnier il y avait au stalag un petit braconnier : enfant abandonné, assistance publique et tout ce que vous imaginez. Quand il était soldat, on lui a écrit que sa femme le trompait. Il est parti, avec son fusil, l'a trouvée au lit et dans les bras de l'amant, il les a proprement tués. Il est revenu se constituer prisonnier. C'était en mai 1940. On l'a bouclé dans une prison militaire. Il l'a échappé belle : les Allemands l'en ont tiré et l'ont emmené en Allemagne dans un camp de prisonniers. Cette histoire de passion et de meurtre n'étant plus sanctionnée restait flottante. Nous, ses camarades, nous la connaissions, un sergent-greffier du Tribunal militaire pouvait la confirmer : ça ne suffisait pas, il se sentait dupé. D'autant que le deuil faisait en lui son travail : il ne resterait rien, qu'un souvenir abstrait. Il a *inventé* de l'écrire pour l'exprimer. C'est-à-dire : pour *la posséder* en toute clarté, en toute distinction, et à la fois pour qu'elle le possède et qu'elle demeure, avec son auteur à l'intérieur d'elle, pris dans son gel, objectivé. Naturellement, il l'a *très mal* écrite : ici commencent les difficultés. Lisez *Le Paradoxe d'Aytré* de Blanchot; il explique merveilleusement comment ce premier désir de *tout dire* aboutit à *tout cacher*. Mais c'est une autre affaire. Ce que je veux dire, c'est que

les gens — tous — voudraient que cette vie vécue, qui est la leur, avec toutes ses obscurités (ils ont le nez dessus), soit aussi vie *présentée*, qu'elle se dégage de tout ce qui l'écrase et qu'elle se fasse, par l'expression, essentielle, en réduisant les raisons de son écrasement aux conditions inessentielles de sa figure. Chacun veut écrire parce que chacun a besoin d'être *signifiant*, de *signifier* ce qu'il éprouve. Autrement, tout va trop vite, on a le nez contre terre, comme le cochon qu'on force à déterrer les truffes, il n'y a rien.

J'ai perdu bien des illusions littéraires : que la littérature ait une valeur absolue, qu'elle puisse sauver un homme ou simplement changer des hommes (sauf en des circonstances spéciales), tout cela me paraît aujourd'hui périmé : l'écrivain continue à écrire, une fois ces illusions perdues, parce qu'il a, comme disent les psychanalystes, tout investi dans l'écriture. Comme on continue à vivre avec des gens auxquels on ne tient plus, auxquels on tient autrement : parce que c'est la famille. Mais il me reste une conviction, une seule, dont je ne démordrai pas : écrire est un besoin pour chacun. C'est la forme la plus haute du besoin de communication.

— *Alors, ceux qui ont pris pour métier d'écrire devraient être les plus heureux, ne font-ils pas tout le temps ce que les autres rêvent de faire?*

— Non, puisque c'est leur *métier*. Je vous dis : il s'agit pour chacun d'arracher, de son vivant, sa propre vie à toutes les formes de la Nuit.

— *Faut-il un lecteur?*

— Bien sûr. Le « cri écrit », comme dit Cocteau, ne devient un absolu que si des mémoires le conservent, que si d'autres peuvent

l'intégrer à *l'esprit objectif*. Bien entendu, il y a un décalage entre le public visé (qui peut être imaginaire) et le public réel. Mais, peut-être, celui-ci se substitue-t-il à celui-là.

— *Être écrivain serait donc le plus profond désir de chacun?*

— Oui et non. Un écrivain s'aliène à son écriture : c'est fâcheux. A huit ans, je pensais que la Nature elle-même n'était pas insensible à la production d'un bon livre : quand l'auteur traçait le mot « Fin », une étoile filante devait dégringoler dans le ciel! Aujourd'hui, je pense que c'est, en tant que métier, une activité qui en vaut une autre. Mais, je vous le répète, ce n'est pas l'important : ce que les gens désirent tous — quelques-uns à leur insu — c'est d'être témoins de leur temps, témoins de leur vie, c'est d'être, devant tous, leurs propres témoins. Et puis, aussi, voilà : les sentiments et les conduites sont ambigus, brouillés : il y a des réactions internes qui les stoppent dans leur développement, des craquements parasitaires. On ne vit pas tragiquement le tragique, ni le plaisir avec plaisir. En voulant écrire, ce qu'on tente, c'est une purification.

Madeleine Chapsal : Les écrivains en personne, Éditions Julliard, Paris, 1960.

L'ÉCRIVAIN ET SA LANGUE

P. VERSTRAETEN. — *Est-ce que cela présente un sens pour vous de vous poser le problème de votre rapport à la langue française en général?*

JEAN-PAUL SARTRE. — Oui, cela présente certainement un sens, parce que je considère que nous sommes *dans* le langage. Le langage est une espèce d'immense réalité, que j'appellerais un ensemble *pratico-inerte*; je suis constamment en rapport avec lui : non pas dans la mesure où je parle, mais précisément dans la mesure où c'est d'abord pour moi un objet qui m'enveloppe et dans lequel je peux prendre des choses, ensuite seulement je découvre sa fonction de communication.

— *Le premier moment est donc celui de l'extériorité?*

— Oui, pour moi le langage n'est pas en moi. Je crois que les gens disent qu'ils ont l'impression, quelle que soit leur opinion après, qu'il y a des mots dans leur tête. Tandis que moi, j'ai l'impression qu'ils sont dehors, comme une espèce de grand système électronique : on touche des machins et puis ça donne des résultats. Et il ne faut pas croire que ceci soit le produit d'une réflexion : j'ai écrit des choses

analogues, mais je les ai écrites en me référant à une expérience que j'appellerais à la fois objective et subjective. C'est le point de départ : je n'ai pas les mots en moi, ils sont dehors.

— *Avez-vous une interprétation de ce sentiment ?*

— C'est un peu ce que j'ai dit dans *Les Mots*. Je pense que c'est parce que j'ai longtemps confondu, quand j'étais même je crois, les mots et les choses; je veux dire que le mot de table, c'était la table. Quand j'ai commencé à écrire il y a eu ce moment classique, mais je n'en suis pas sorti : j'ai toujours pensé que m'approprier la table, c'était trouver le mot sur la table; il y avait donc bien un rapport intime entre les mots et moi, mais un rapport de propriété : j'ai un rapport de propriétaire avec le langage. En tant que Français, la langue française m'appartient, comme elle appartient à tout francophone; j'ai un sentiment de possession par rapport à cette langue. Seulement, ce que je veux dire, c'est que je la possède comme une propriété extérieure. Je crois même que je ne suis propriétaire que de ça : c'est à moi; ce qui ne veut pas dire que ce ne soit pas à d'autres aussi, ce n'est pas le problème, mais je suis à l'aise dans ma langue; et les difficultés que je rencontre, qui sont énormes, me paraissent toujours des difficultés d'expression, me paraissent des difficultés de gestion, et, même si je n'y arrive pas, je sais que je devrais pouvoir y arriver; c'est l'entreprise, si vous voulez.

— *Mais c'est un rapport qu'on pourrait facilement qualifier de bourgeois, puisque c'est un rapport de propriété ?*

— C'est certainement originellement — et c'est pour ça que je vous le dis — un rapport bourgeois.

— *Et comment se fait-il que ce ne soit pas le rapport qui apparaisse le plus spontanément à l'esprit de la bourgeoisie, puisque vous reconnaissez que pour la plupart de ses membres la langue apparaît comme une sorte d'autonomie intérieure?*

— Je suppose qu'il faudrait avoir des raisons un peu analytiques, dans le sens où nous avons des options non claires dans l'enfance, qui correspondent à des transferts. Je veux dire ceci : c'est que je suis enfant de classe moyenne et que je n'ai jamais rien possédé; comme enfant je n'ai jamais eu. D'abord, j'ai vécu chez mes grands-parents; donc je ne possédais que ce qu'on me donnait; et ensuite j'ai vécu — ma mère s'étant remariée — avec un beau-père qui gagnait l'argent du foyer et qui me donnait ce que j'avais : j'étais comblé, je n'ai jamais manqué de rien, mais jamais rien n'a été « à moi »; de ce fait j'ai été, par rapport à la propriété en général, complètement délivré. Parce que, d'une part, j'ai toujours tout eu, je n'ai donc pas connu l'âpreté de vouloir, et, d'autre part, je n'ai jamais rien eu — j'ai toujours été comblé, mais de choses qui n'étaient pas à moi. Alors, je crois qu'il y a eu un transfert. De la même façon que j'ai mis Dieu dans la littérature à un moment donné, je crois que j'ai mis la propriété dans les mots. J'ai toujours pensé que le mot était une manière de posséder la chose et je pense qu'il y a une idée originellement bourgeoise d'appropriation, qui est apparue comme un élément d'appropriation avant d'être le moyen collectif de communication. Alors là il faudrait parler de l'âge : c'est passé maintenant, mais c'est passé en partie à cause du vieillissement, mais ça a sûrement été la première chose. Le langage serait donc une

chose à moi qui serait à moitié du côté du signifié et à moitié du côté du signifiant, mais il serait dehors. Le mot de « table » serait à moitié dans la table et à moitié un prolongement instrumental de mes moyens.

— *C'est donc une description de votre rapport actuel à la langue française, mais en même temps cela semble correspondre à ce que pouvait être votre rapport à la langue dans l'enfance. Dans ce cas il n'y aurait pas eu dépassement du rapport...*

— Si, il y a évidemment un dépassement qui s'est fait au moment de la communication. Dans tout écrivain, il y a le côté de l'enfance qui ne vise pas la communication et qui est précisément la création-appropriation; il s'agit de créer, par les mots, la « table »; on fait l'équivalent de la table et elle est prise dedans; à ce moment-là vous vous imaginez que si vous avez écrit quelques mots, quelques beaux mots qui vont bien ensemble — Flaubert l'a cru toute sa vie —, vous vous êtes approprié dans un certain espace, espace qui est à vous et qui est, en même temps, le rapport à Dieu. Vous avez fait l'équivalent d'une table, elle est prise au piège, c'est elle-même. Tout ça suppose la non-communication, parce que quand on dit que les écrivains écrivent toujours pour autrui, ce n'est vrai qu'à la longue, ce n'est pas vrai originellement. Il y a l'idée certainement magique du mot, qui fait qu'on écrit pour écrire, on crée des mots, on crée du moins des ensembles, on fait un mot comme on peut faire un château de sable quand on est gosse, pour la beauté du château, pas pour être montré; ou alors, si on le montre après, en tout cas les lecteurs sont inessentiels, comme les parents qu'on amène pour dire : « Regarde comme j'ai fait un beau château de

sable » et les parents diront : « Oh, comme il est beau ce château de sable ! » et le rôle du lecteur n'a d'abord que cette fonction-là. C'est pour ça que vous rencontrez des tas de gens qui sont scandalisés quand on leur dit : « Mais on écrit pour communiquer », c'est qu'ils sont restés à un certain moment de l'enfance verbale. Ils pensent, comme l'a d'ailleurs écrit Flaubert, faire un château de mots qui se tient, tout seul. Je pense que c'est la première démarche de l'écrivain. Je pense qu'on ne serait pas écrivain si on n'avait pas rêvé un moment donné de faire ça. Mais vous ne pouvez pas vraiment écrire, même à quinze ans, sans que ce moment-là se trouve dépassé. Il vient un moment où surgit le rapport. Et alors, petit à petit, l'aspect magique du langage disparaît, mais ça représente aussi un désenchantement. A partir du moment où vous savez que le mot n'est pas fait pour posséder la table, mais pour la désigner à l'autre, vous avez un certain rapport collectif de translucidité qui vous renvoie à l'homme, mais qui vous décharge de l'Absolu. Seulement, dans une évolution, on ne peut pas dire à quel moment cela apparaît, on ne peut pas dire ce qui reste en résidu de l'ancienne croyance. Par exemple, moi je vois bien que j'ai deux manières d'écrire et, curieusement, la plus claire est celle qui est la plus chargée de ce résidu : c'est la manière littéraire. L'ancienne croyance se manifeste au niveau de ce que j'appellerais la prose, au niveau, si vous voulez, du fait que, malgré tout, un prosateur ne peut pas être uniquement un homme qui désigne ; c'est un homme qui désigne *d'une certaine manière* : cette manière captieuse, par un certain type de mots, par des résonances, etc., bref, quelqu'un qui malgré

tout fait entrer l'objet décrit dans la phrase. Un prosateur ou un écrivain, quand il parle d'une table, écrit quelques mots sur cette table, mais il les écrit, au fond, de telle manière — selon son idée purement subjective — que cet ensemble verbal soit une espèce de reproduction ou de production de la table, que la table soit en quelque sorte descendue dans les mots. Ainsi la table que vous voyez là, si je l'écrivais, il faudrait que je donne dans la structure même de la phrase quelque chose qui corresponde au bois qui est ici piqueté, fendu, lourd, etc., ce qui n'est nullement nécessaire lorsqu'il s'agit d'une communication pure. Donc quand j'écris dans ce qu'on appelle la prose littéraire il y a toujours cet aspect-là, sinon ce ne serait pas la peine d'écrire dans cette langue; par contre, ce qui est le plus difficile pour la communication philosophique c'est qu'il s'agit de la pure communication. Quand j'écris *L'Être et le Néant* c'est uniquement pour communiquer des pensées par des signes.

— *Vous m'expliquez ce qui est conservé de la première croyance. Pouvez-vous également, techniquement, m'expliquer ce qui est apporté de nouveau par rapport à une écriture qui s'en serait tenue à l'« ancienne croyance »?*

— Ce qui est apporté de nouveau, c'est une contradiction. Vous savez, on fait maintenant une distinction entre *écrivain* et *écrivain* — ce sont les gens de *Tel Quel* par exemple — en disant : il y a ceux qui expliquent, qui montrent les choses, qui écrivent pour désigner les objets, qui sont des *écrivains*, mais il y a ceux qui écrivent pour que le langage en lui-même se manifeste, et se manifeste dans son mouvement de contradiction, de rhétorique, dans ses struc-

tures, ce sont des *écrivains*. Je dirais, pour ma part, que ce qu'apporte une vie c'est le dépassement des deux points de vue. Je pense qu'on ne peut pas être écrivain sans être écrivain et écrivain sans être écrivain. Ainsi ce qui était originellement le refus de communication, ou l'ignorance de la communication quand je faisais des mots, des châteaux de sable, reste comme résidu, comme une espèce de communication par-delà les organes de communication. Je veux dire que, *maintenant*, ce qui m'intéresse c'est de communiquer au lecteur, ce n'est plus de faire un équivalent de la table par le rapport des mots entre eux, mais c'est que, dans l'esprit du lecteur, ces mots, par leur rapport réciproque, par la manière dont ils s'allument réciproquement, lui donnent la table qui n'est pas là, non pas comme un signe seulement, mais comme une table suscitée. Je voudrais marquer que le but est toujours quelque chose qui nous renvoie à l'écrivain, pour moi en tout cas. Je veux dire quelque chose, et je veux le dire à d'autres, et à des gens précis qui sont des gens qui sont pour ou contre des idées ou des actions par rapport auxquelles je suis moi-même situé. Je considère que le but est malgré tout le rapport à l'autre. Mais cependant ce qui caractérise l'écrivain c'est que c'est un type qui pense que le langage est objet de communication totale, est moyen de communication totale, et qui le pense non pas malgré les difficultés du langage — le fait qu'un mot a plusieurs sens, le fait que la syntaxe est souvent ambiguë — mais à cause d'elles. Voici ce que je veux dire : si on utilise uniquement les mots pour communiquer, il y a évidemment un résidu, c'est-à-dire que nous avons des signes qui désignent un objet absent et qui peuvent le

désigner en tant qu'il a tel ou tel sens et qu'en plus il se trouve dans telle ou telle position concrète par rapport à d'autres objets, mais ces signes ne rendront pas ce qu'on pourrait appeler la chair de l'objet et on en conclut toujours, en tout cas, un certain pessimisme linguistique en conclut toujours que, de par la nature même du langage, il reste un résidu d'incommunicabilité, une marge d'incommunicabilité, variable — mais inéluctable. Par exemple, je pourrais désigner mes sentiments d'une manière assez approfondie, mais à partir d'un certain moment leur réalité ne sera plus en rapport avec l'articulation que j'en propose. Et cela pour deux raisons, d'une part parce que le langage en tant que signe pur ne peut désigner le signifié qu'en tant que strict concept, et, d'autre part, parce qu'il y a au fond de nous-mêmes trop de choses qui conditionnent le langage : il y a un rapport de la signification au signifiant qui est un rapport en arrière, un rapport centripète qui change les mots. Nous disons toujours plus ou moins autre chose que ce que nous voulons dire par l'usage même des mots.

— *Faites-vous une distinction entre signification et signifié?*

— Oui, pour moi le signifié c'est l'objet. Je définis mon langage qui n'est pas nécessairement celui des linguistes : cette *chaise*, c'est l'objet, donc c'est le signifié; ensuite, il y a la signification, c'est l'ensemble logique qui sera constitué par des mots, la signification d'une phrase. Si je dis : « Cette table est devant la fenêtre », je vise un signifié qui est la table par des significations qui sont l'ensemble des phrases qui sont constituées, et je me considère moi-même comme le signifiant. La signification, c'est le noème, le

corrélait de l'ensemble des éléments vocaux préférés.

— *Pour employer les termes des structuralistes on pourrait dire que la signification est le produit de l'articulation des signifiants, entendus eux-mêmes comme éléments constitutifs non articulés; la signification serait l'unité de sens opérant l'unification des données discontinues du matériel verbal.*

— C'est ça : l'articulation des signifiants donne la signification, qui à son tour vise le signifié, le tout sur le fond d'un signifiant originel ou fondateur. Alors, je dis que, dans l'ensemble de la signification, il y a d'une part une visée à vide du signifié, visée conceptuelle, qui manque un certain nombre de choses de ce fait même, et il y a un rapport trop chargé au signifiant qui fait la surdétermination de la phrase : j'utilise des mots qui ont eux-mêmes une histoire et un rapport à l'ensemble du langage — rapport qui n'est pas simple et pur, qui n'est pas strictement celui d'une symbolique universelle; des mots qui ont en outre un rapport historique à moi, également particulier. C'est pourquoi on dit ordinairement que le signifié doit rester en dehors : le langage n'est qu'un ensemble de significations et ces significations laissent en dehors un certain nombre de choses. Par exemple, je puis multiplier les significations touchant un sentiment que j'éprouve, ou un ensemble affectif touchant un individu, mais en vérité, comme je suis déjà conditionné par mon histoire dans les mots que j'utilise, il y a comme un double emploi : j'utilise des mots pour me désigner, mots auxquels, par ailleurs, mon histoire a déjà donné un autre sens et qui, d'ailleurs, à propos de l'histoire de l'ensemble du langage, ont des

sens différents. A partir de là on dit qu'il n'y a pas d'adéquation, alors qu'en réalité je pense qu'un écrivain est celui qui se dit que l'adéquation se fait grâce à tout ça. C'est son travail. C'est ce qu'on appelle le style.

— *Les tenants de ce pessimisme définiraient en quelque sorte un positivisme littéraire?*

— Ce serait le positivisme littéraire, ce serait d'une manière très générale la conception bourgeoise de l'incommunicabilité par le langage, qui est une conception que vous trouvez même chez Flaubert. Flaubert à la fois écrit et pense que nous ne pouvons pas communiquer, ce qui l'amène à créer un ensemble de significations qui doivent être par elles-mêmes l'objet littéraire.

— *Dont le fondement serait, dans ce cas, comme vous l'avez dit dans votre conférence de la Mutualité, Dieu ou la Mort, puisque ce sont les deux instances qui refusent par principe la communication directe entre les hommes.*

— Alors qu'en réalité l'écrivain écrivant, le vrai, je veux dire celui qui a les deux dimensions — en tout cas c'est comme ça pour moi — devrait faire de cette contradiction la matière même de son travail. Au fond, je pense que rien n'est inexprimable à la condition d'inventer l'expression; mais inventer l'expression, ça ne veut pas dire inventer la grammaire, ni inventer les mots, encore que de temps en temps on puisse se le permettre, bien sûr, ce n'est pas le problème, c'est toujours un fait secondaire. Mais c'est en réalité travailler avec l'aspect du mot qui renvoie à son histoire propre ou au signifiant en tant qu'*histoire*. A ce moment-là, c'est un peu travailler dans l'obscur, on ne sait pas très bien ce qu'on fait. Il y a en quelque sorte

un double travail littéraire qui consiste à viser la signification tout en l'alourdissant de quelque chose qui doit vous donner les présences.

— *Je me demanderai alors dans quelle mesure vous parvenez vraiment à distinguer cette position du positivisme littéraire. En effet, ses tenants font comme s'ils tiraient immédiatement la conséquence du caractère illusoire de la prétention à atteindre le signifié visé, et par conséquent à le communiquer; illusoire, en tant que signifié serait finalement toujours le produit d'un certain relativisme : relativisme psychologique ou psychanalytique, ou même relativisme sociologico-historique, bref relativisme qui prédéterminerait ou prédécouperait le signifié. En sorte que, plutôt que de courir le risque de ce relativisme, — c'est-à-dire de faire comme si, ou de faire avec ce que nous avons à notre disposition en oubliant qu'il s'agit fondamentalement d'un pragmatisme de la communication —, ils préféreraient faire l'économie de la communication pour ne pas risquer de se leurrer et surtout pour mesurer ce qui pourrait être conservé de la littérature en tant que telle, une fois démasqués cette subjectivité ou ce relativisme fondamental qui nous lie au signifié. En ce sens, si l'œuvre écrite dans votre perspective différerait radicalement d'une œuvre écrite dans l'autre perspective, il reste qu'au fond vous seriez sur des positions analogues à celles du positivisme littéraire, ce dernier étant simplement plus radical et moins naïf. Dès lors, pensez-vous pouvoir établir une distinction de principe entre les deux positions?*

— C'est parce que je pense que, comme Merleau-Ponty le dit à propos du Visible, le voyant est visible et il y a un rapport d'être entre la voyance et la visibilité : c'est la même chose. Je vous dirai exactement pareil : le signifiant est

signifié, toujours, et, par conséquent, il y a un certain rapport d'être intime entre le signifié que la signification manque et le signifiant qui est signifié en même temps par sa signification.

— *Alors là je suis tout à fait d'accord, mais pour établir cela vous devez recourir à l'ontologie.*

— Exactement, mais vous savez, la notion de subjectivité je l'emploie rarement sauf pour limiter, pour dire « ceci n'est que subjectif », « je n'ai pas d'élément suffisant pour », etc., mais pour moi ça n'existe pas, la subjectivité, il n'y a qu'intériorisation et extériorité. Tout signifié est signifiant et tout signifiant est signifié, ça veut dire qu'il y a quelque chose de l'objet qui signifie le langage, qui l'assigne à être lui-même langage, qui le réclame et qui définit les mots, en même temps qu'il y a quelque chose de la signification, c'est-à-dire du langage, qui renvoie toujours au signifiant et le qualifie historiquement, dans son être; de sorte que la langage m'apparaît, et là encore il est hors de moi comme vous voyez, il m'apparaît comme ce qui me désigne dans la mesure où je fais un effort pour désigner l'objet.

— *C'est à cet titre que vous vous distingueriez tout à fait du positivisme littéraire puisque vous acceptez de fonder votre position sur une compréhension originaire du rapport de l'homme à l'être, c'est-à-dire sur une ontologie. Le positivisme littéraire pour sa part refuserait semblable ontologie dans la mesure où tout positivisme refuse une réflexion outrepassant ce qu'il pense être le champ de l'expérience immédiatement donnée ou du moins constatable dans des résultats. Cependant, il existe également dans le courant littéraire que représente Tel Quel — et plus généralement chez tous les écrivains qui se placent dans l'horizon de Robbe-*

Grillet — par-delà cette théorie, d'ailleurs non élaborée, du positivisme littéraire, une possibilité et même une certaine tendance à fonder leur conception de l'écriture sur la philosophie de Heidegger, du moins sur la dernière orientation de la philosophie de Heidegger, où l'Être est compris le plus souvent comme l'écriture elle-même ou le langage. La manière dont vous venez de nous décrire le rapport de la signification au signifié — en vous référant d'ailleurs à Merleau-Ponty à une époque où il était lui-même influencé par Heidegger — m'amène à m'interroger sur le rapport de votre position à la conception heideggérienne de l'Être. Et je dirais peut-être, pour établir la distinction, où lui donner une chance de s'établir, qu'il me semble que vous établissez une réciprocité complète entre le signifiant et ce qui, dans le signifié sollicite le signifiant, tandis que, chez Heidegger, ce serait finalement le signifié, à savoir l'Être, qui aurait l'initiative intégrale de l'appel à la parole.

— C'est ça. Ce qui représente, par conséquent, pour moi une aliénation. Ça aussi on le sent chez Merleau-Ponty dans une certaine mesure : tout rapport rétrograde à l'Être, ou toute ouverture à l'Être qui suppose l'Être à la fois derrière et devant l'ouverture comme conditionnant l'ouverture, ça me paraît une aliénation. Je veux dire que je repousse l'Être en tant qu'il conditionne lui-même une ouverture à l'Être. Je repousse également — parce qu'on pourrait faire une théorie des structures à partir de là — le structuralisme en tant qu'il est derrière moi : je n'ai rien derrière moi. Je pense qu'un homme est au milieu, ou, s'il a des choses derrière lui, il les interiorise. Il n'y a rien avant l'homme, sauf des animaux, sauf l'homme se faisant lui-même,

mais il n'y a rien avant qui soit derrière et dont l'homme devrait témoigner. Le problème n'est pas là pour moi. Et dans ce domaine dont je vous parle, je considère qu'en fait, tout approfondissement de l'objet et de moi se fait à partir d'une *praxis* constante dont l'instrument et la médiation est le langage. Il n'y a pas d'abord un Être dont il faudrait ensuite témoigner. Il y a des hommes existant dans un monde où le fait même d'exister les amène à interioriser la profondeur, donc à devenir profonds, et en même temps à rendre cette profondeur, qui n'existe d'une certaine manière que par eux. L'homme ne crée pas le monde, l'homme ne fait que le constater, mais, du seul fait qu'il établit des liens indéfinis entre des objets eux-mêmes en quantité indéfinie, il interiorise sa profondeur ou il s'exteriorise comme lien pour créer une profondeur du monde. On peut dire que l'homme est la profondeur du monde et que le monde est la profondeur de l'homme et tout ça se fait normalement par un certain type de *praxis* qui est l'utilisation de ces objets ouvrés qu'on appelle des mots. Parce que ce qu'on oublie trop c'est que le mot est une matière ouvrée, c'est-à-dire historiquement produite et refaite par moi : je prononce le mot quand je parle, je le trace, ce sont des activités matérielles, activités matérielles qui ont elles-mêmes un sens dans le langage. Il faut aimer écrire un mot pour avoir vraiment envie d'écrire comme un écrivain, comme ils disent. Ça, par exemple, chez Flaubert on le sent, il y a l'amour du mot comme objet matériel. Je ne sais pas si vous avez lu l'article de Mannoni sur *l'homme aux rats*. Il est intéressant parce qu'il montre bien que Freud ne considérerait pas — ce qui aurait été de l'idéalisme — les mots, qui dans un

certain nombre de fantasmes apparaissent les uns pour les autres, etc., comme des symboles, des véhicules de symboles sous prétexte qu'ils avaient une forme donnée, mais comme des objets réels ayant une action réelle sur l'homme; comme des objets matériels en somme. Je veux dire que c'est vraiment une ressemblance matérielle de syllabes qui agit matériellement sur l'homme pour le déterminer. Il n'y a pas d'abord des objets vaguement ressemblants qui seraient chargés d'une symbolisation : il y a d'abord des objets. C'est une chose très importante : écrire c'est aussi aimer une certaine catégorie d'objets; des objets qui sont faits pour signifier, ce qui veut dire par conséquent pour viser autre chose qu'eux-mêmes, et qui en même temps sont eux-mêmes l'objet. Mais cela nous renvoie au lecteur. Lire, je pense que c'est toujours, quand il s'agit d'un ouvrage littéraire, un roman par exemple, à la fois saisir les significations et charger le corps verbal, matériel, écrit — par conséquent visible —, ou audible, par conséquent prononcé —, d'une sorte de fonction obscure qui est de présentifier l'objet en vous le donnant, en tant que signe, comme absent. Je prends un exemple : quand vous dites : « Je me promenais, c'était la nuit », le type qui lit ça trouve dans « nuit » quelque chose qui est la présence de la nuit, alors qu'il lit des phrases qui lui disent : « Ça n'est pas la nuit! »; du moment que vous avez l'imparfait, vous êtes en train de dire à la personne : « Il n'y a pas de nuit en ce moment, ou si c'est la nuit, c'est par hasard; en tout cas ce dont je vous parle c'est une nuit qui est passée »; et pendant qu'il lit, cette nuit est présente à cause du mot dans la mesure où ce mot est une réalité matérielle qui est chargée

d'un ensemble d'éléments qui sont également du travail, du travail historique général, ou du travail personnel. Le mot a une espèce de valeur fonctionnelle en soi et à ce moment-là « nuit », je dirais que c'est l'essence de la nuit. Vous avez les significations, et : l'essence — le sens. Le fait qu'il y ait des mots que j'appellerai « chargés de sens », qui sont d'ailleurs n'importe lesquels, dépend uniquement de la place que ceux-ci occupent dans la phrase. Si vous écrivez, à un moment donné, le mot de « sternutation » peut vous paraître plus comique à mettre là qu'« éternuement ». Donc la place du mot dans la phrase lui donne une valeur de présentification que j'appellerais son sens. Dès lors si vous pensez qu'au fond c'est pour le lecteur que vous faites cela, pour lui fournir la présentification en chair et en os du signifié, vous êtes obligés à votre tour de prendre les mots dans toute la charge historique personnelle dont ils sont porteurs pour vous, ainsi que dans les divers sens altérés qu'ils manifestent.

— *Il y aurait une forme d'affinité entre l'amour de l'écrivain pour les mots et la possibilité pour le lecteur d'incarner ce que vous appelez le sens. C'est en quelque sorte l'amour de l'écrivain pour les mots qui en s'objectivant en sens pour le lecteur assurerait la communication littéraire.*

— C'est ça, c'est la même chose. Et évidemment, quand on se relit, quand je me relis dans un texte littéraire, je me relis pour savoir quelle est l'impression du lecteur, je me fais mon lecteur. Je ne me relis pas, je me relis comme un autre; autrement dit, c'est le travail littéraire même, si c'est du travail de style, de se demander : « Qu'est-ce que cet ensemble verbal, avec cette lourdeur propre des mots, peut donner? »

Vous essayez de vous placer, en vous distançant par rapport à lui, comme un lecteur qui n'aurait rien, qui n'aurait en tout cas pas votre histoire, qui n'aurait que son histoire.

— *Donc le sens serait en quelque sorte le lieu de l'universel puisqu'il permettrait d'homogénéiser l'expérience de l'auteur et du lecteur?*

— Oui, c'est le lieu de l'universel singulier ou le lieu de l'universel concret. En tout cas, ce n'est pas le lieu de l'universel abstrait. C'est véritablement le lieu où peut se constituer le plus profond de la communication littéraire. Il est évident que nous n'avons pas besoin de ça en philosophie, il faut même l'éviter. Si je me laisse aller à écrire une phrase qui soit littéraire dans une œuvre philosophique, j'ai toujours un peu l'impression que là je vais un peu mystifier mon lecteur : il y a abus de confiance. J'ai écrit une fois cette phrase — on l'a retenue parce qu'elle a un aspect littéraire : « L'homme est une passion inutile » : abus de confiance. J'aurais dû dire ça avec des mots strictement philosophiques. Je crois que dans la *Critique de la raison dialectique* je n'ai pas fait d'abus de confiance, du tout. Ça fait donc deux choses très différentes. Dans le domaine littéraire, ce n'est pas un abus de confiance, parce que le lecteur est prévenu. Il est prévenu dès le moment où il achète le livre, il voit écrit « Roman », ou bien il sait que c'est un roman ou bien il sait que c'est un type d'essai, mais qui est un essai où il y aura de la passion en même temps que du raisonnement; il sait ce qu'il cherche; si, dans le mot, il y a une charge qui fait qu'on l'attrape un peu différemment que dans la simple signification, il le sait, il le veut et il est en garde contre cela. Il y a donc ici une triple médiation : la signification est

médiation entre l'homme et la chose c'est-à-dire entre le signifiant et le signifié — et inversement entre le signifié et le signifiant. Le signifié est une médiation entre le signifiant et la signification, la signification et le signifiant. Et tout ceci ne peut se faire qu'avec le lecteur, comme médiation entre le signifié et le signifiant d'abord, et ensuite entre la signification et le signifiant. Ceci est à trois termes. Autrement dit, si on a perdu l'illusion première de l'objet, du château de sable dont je vous parlais tout à l'heure, vous ne pouvez trouver du plaisir à écrire que dans la mesure où justement tous les mots dégagent tout ce qu'ils peuvent avoir en eux d'obscur, c'est-à-dire de sens — parce que l'obscurité d'un mot c'est toujours un sens plus profond; et vous n'opérerez ce dévoilement qu'à travers le fait qu'ils sont destinés à un autre. Autrement dit, pour écrire il faut que ça vous amuse. Il ne faut pas simplement transcrire, sinon vous faites de pures significations. J'essaye donc de préciser ce que c'est que de chercher à écrire, d'avoir un style. Il faut que ça vous amuse. Et pour que ça vous amuse, il faut que votre rapport au lecteur, à travers des significations pures et simples que vous lui donnez, vous dévoile les sens qui sont dedans, qui vous sont advenus à travers votre histoire, et vous permette de jouer avec eux, c'est-à-dire de vous servir de ces sens non pas pour vous les approprier, mais au contraire pour que le lecteur se les approprie. Au fond le lecteur est un tout petit peu — bien qu'on lui destine tout — mais un tout petit peu, comme un analyste.

— *C'est donc une sorte de révélateur! Ne pourrait-on pas dire dès lors qu'il y a un Autre originaire qui est en fait constitué — qui est, disons,*

le pratico-inerte ou l'Histoire en tant qu'elle a produit le langage, qu'elle l'a produit en vous, pour vous, d'une certaine manière, avec une saveur toute particulière — et qui par le fait même serait enfoui et comme oublié une fois intériorisé, mais qui serait également comme réactivé par le projet ou le souci de communiquer avec un Autre contemporain dans la mesure où ce projet de communication motiverait nécessairement en vous, pour vous, ainsi que pour lui, le dévoilement de cet Autre originaire?

— C'est exactement ça. Dans la prose, il y a réciprocité; dans la poésie, je pense que l'autre sert uniquement de révélateur. Je crois que le projet poétique n'implique pas la communication au même degré, que dans la poésie le lecteur est essentiellement mon témoin pour me faire surgir à ces sens.

— Il y aurait donc un narcissisme profond de la poésie.

— Il y a un narcissisme profond de la poésie, mais il passe naturellement par l'autre. Dans la prose, au contraire, il y a un narcissisme, mais il est dominé par un besoin de communiquer; c'est un narcissisme plus médiatisé, c'est-à-dire dépassé pour aller vers l'autre, auprès duquel d'ailleurs vous allez faire naître du narcissisme; il se plaira aux mots, parce que ces mots justement le renverront à lui, c'est le phénomène que j'appelle « résonance ». La lecture par résonance est une des choses les plus fréquentes et les plus regrettables dans la mesure où elle n'est que cela. Je veux dire : le lecteur qui brusquement se sent, par une phrase écrite, par une phrase tout à fait en dehors de l'intention générale, ou qui peut être un vestibule pour arriver à quelque chose, un lecteur qui se sent brusque-

ment résonner est à ce moment là entraîné vers soi et détourné de la communication que visait l'ensemble de l'ouvrage. Cependant, cette résonance reste indispensable à la condition qu'elle puisse être, aussi bien par le lecteur que chez l'auteur, contenue dans certaines limites.

— *Le narcissisme de la poésie serait donc un narcissisme simplement multiplié, il n'affecterait pas seulement l'auteur mais également le lecteur. Le lecteur entretiendrait à l'égard de la poésie un rapport analogue à celui du poète lorsqu'il écrit. A ce titre, la communication serait en quelque sorte éliminée puisque dans les deux perspectives c'est au profit d'une certaine complaisance de soi à soi que serait produite la poésie?*

— C'est, je crois, la vérité de la poésie, en tout cas depuis le romantisme.

— *Il y aurait donc un jugement dévalorisant de votre part à l'égard de la poésie?*

— Dévalorisant? non, simplement descriptif.

— *Dans la mesure cependant où l'on emploie l'idée de narcissisme, l'idée de non-communication ou l'idée de Grand Médiateur esthétique entre les consciences pour définir la fonction de la poésie, il y a là une charge négative. Comment dès lors concevriez-vous le salut de la poésie?*

— Le salut de la poésie, c'est qu'il y a de la prose à côté; c'est leur complémentarité. En ce sens la prose a toujours à se reconquérir contre la poésie : la poésie, c'est ce qui se trouve dépassé, dominé dans la prose, la vraie prose, c'est-à-dire cette structure intérieure des mots qui nous renvoie à nous, à l'Histoire, au narcissisme et en même temps à ce pratico-inerte qui se charge de choses qu'on n'a pas voulu y mettre; à ce titre la prose est le dépassement de la poésie; mais on pourrait dire en même temps que la poésie est

le moment de reconquête vraie de ce qui est chez nous tous un moment de solitude qui peut être constamment dépassé, mais auquel on doit revenir; le moment où précisément les mots nous renvoient le monstre solitaire que nous sommes, mais avec douceur, avec complicité: c'est ça que vous donnez au lecteur. Vous avez alors une autre espèce de communication par le narcissisme; le lecteur n'est plus là que pour faire apparaître l'auteur dans ce qu'il a de plus profond et il ne peut le faire qu'en devenant lui-même narcissiste et en se mettant à la place de l'auteur.

— *On maintiendrait ainsi la distinction que vous avez soutenue depuis toujours entre la prose et la poésie en disant que dans le fond elles entretiennent toutes deux un certain rapport à la communication, c'est-à-dire à l'autre, mais que ce rapport est quasi inverse dans un cas par rapport à l'autre. Aucune des deux activités n'échappe à la communication, mais alors que l'une va en quelque sorte à contre-courant de la communication — pour la restituer à ses profondeurs — la prose par contre cherche à surmonter la séparation, ou plus simplement à instaurer la communication. Il reste peut-être alors à comprendre le sens de cette double communication riche par rapport à la communication banale qui s'opère par significations neutres ou neutralisées. Vous disiez tout à l'heure, pour distinguer la communication littéraire de la simple communication, que la première était plus que simple communication de significations: c'est dire que la communication en elle-même est insuffisante à définir la prose littéraire. Que reste-t-il dès lors de « communication » dans l'essence du fait littéraire?*

— Cette communication-là est insuffisante

parce que ce qui caractérise la prose, c'est qu'il y a toujours débordement de la simple signification. On pourrait même dire que tout déborde la signification, et c'est ce tout qui fonde la communication, ou encore la profonde communication. Par exemple, si vous me dites : « Dans quelle rue suis-je ? » et que je vous dise dans quelle rue, il y a entre nous une série de sous-entendus qui nous ramèneraient au monde entier si on voulait les développer. En vérité, nous sommes sur un plan strictement pratique où le langage se borne à donner des indications. Mais si le langage devait être une vraie communication, il faudrait que notre situation réciproque dans le monde, et l'un par rapport à l'autre, soit donnée par le langage, à chaque instant; elle ne l'est jamais, sauf précisément dans l'écriture et dans l'écriture de la prose. La poésie, c'est le moment de respiration où l'on revient sur soi. Ce moment, comme je vous l'ai dit, me paraît indispensable. Je n'accepte pas du tout l'idée que la communication absolue ne supposerait pas des moments de solitude narcissique. Il y a un mouvement d'expansion et de contraction, une dilatation et une rétraction.

— *Il y a alors comme deux profondes communications : la profonde communication instaurée par la prose et qui serait, en quelque sorte, prospective, et la profonde communication de la poésie qui serait plutôt rétrospective. Est-ce que cela correspond à une structure anthropologique dans votre conception ? Je veux dire, est-ce que le mouvement de prospection — et la prose par le fait même — pourrait se considérer comme ayant partie liée à l'histoire, au devenir ou à l'action, c'est-à-dire à l'engagement, alors que le mouvement de rétrospection serait une attitude plus proprement réflexive*

au sens où la réflexion est plus statique dans son contenu même, c'est-à-dire manifesterait finalement une sorte de repliement sur une structure à son tour indépassable : la première constituant la structure anthropologique à venir et la seconde — celle qui est produite ou dévoilée par la poésie — constituant la structure ontologique de laquelle on part. Cela traduit-il votre pensée?

— Ça me paraît certain et cela souligne bien le fait qu'il y a quand même extériorisation de l'intériorisation, et intériorisation de l'extériorisation. C'est, si vous voulez, le moment de l'intériorité. Or, ce moment, nous pouvons dire qu'il devient une stase, dans le cas de la poésie. Mais il est absolument indispensable, un peu comme une espèce de bref arrêt par lequel on peut revenir sur le phénomène de l'intériorité sans jamais perdre de vue le phénomène de l'extériorisation.

— Est-ce que ce moment remplit une fonction éthique, à vos yeux?

— Oui, dans la mesure où, pour moi, l'universel concret doit supposer toujours une connaissance de soi qui ne soit pas la connaissance conceptuelle; une espèce de connaissance de soi qui soit la connaissance du Désir, la connaissance de l'Histoire. La connaissance du Désir, par exemple : pour moi un désir utilise nécessairement la force du besoin, mais alors que le besoin est besoin simple — le besoin de manger, n'importe quoi, pourvu que ce soit mangeable —, le désir est au niveau de la titillation d'Épicure : j'ai besoin de manger ceci plutôt que cela. A partir du moment où j'ai envie de manger ceci plutôt que cela, cet objet, que j'ai envie de manger, me renvoie nécessairement à l'univers; parce qu'au fond si je déteste

les huîtres et que j'aime le homard, ou inversement, c'est toujours pour une raison qui dépasse l'huître ou le homard : il y a des rapports avec la vie, il y a des rapports avec des foules de choses, qui nous renvoient à nous-mêmes en même temps qu'elles renvoient à l'univers. Alors, ce désir, à proprement parler, n'a pas de rapport direct avec l'articulation, comme dit Lacan; ce n'est pas une chose articulable; je ne peux pas désigner par mon langage mon désir profond, d'où une autre théorie non positiviste de la non-communication : on ne pourra jamais arriver à donner par le langage, sauf par approximations indéfinies et mises en perspective, l'équivalent de ce qu'est le désir; tandis que moi je dis qu'on en donne l'équivalent précisément dans la poésie et dans le dépassement du noyau de sens par la signification qu'est la prose; mais surtout, dans la poésie, on en donne l'équivalent par l'utilisation des mots en tant qu'ils ne sont pas articulés pour eux-mêmes, mais en tant que l'inarticulable se joue dans leur réalité même, c'est-à-dire dans la mesure où l'épaisseur du mot nous renvoie précisément à ce qui s'est glissé en lui sans l'avoir produit : il n'y a pas de volonté d'exprimer le désir. L'articulation n'est pas faite pour exprimer le désir, mais le désir se glisse dans cette articulation.

— *Votre réponse est séduisante, mais je me demande si elle échappe en fait au pessimisme de la théorie psychanalytique. Lorsque vous dites que la poésie parvient à exprimer le désir, je suis d'accord; mais justement, la théorie analytique ne serait-elle pas d'accord pour dire que le verbe peut, à la limite, exprimer le désir mais en aucun cas le maîtriser, c'est-à-dire que la poésie peut en être un reflet, mais un reflet qui reste, par la complai-*

sance caractéristique de la poésie, entièrement lié à la dramaturgie du désir, alors que ce que vous proposiez tout à l'heure c'était comme une possibilité de relation dialectique — donc progressive — entre ce qu'il y a de recélé dans la poésie et de visé dans la prose, puisque la prose avait partie liée au futur, et était donc prospective, tandis que la poésie était rétrospective et donc fondative. En ce sens, on pouvait envisager, éventuellement et à long terme, une possibilité non pas tellement de réconciliation, mais de mise en perspective réciproque — donc modifiante — de la solitude ontologique avec la communication tout aussi ontologique. Est-ce encore le cas après ce que vous venez de dire ?

— Mais c'est la même chose ! Je pense que la poésie ne sera jamais en elle-même une *catharsis*, mais qu'elle est révélatrice de l'homme à lui-même à travers le sens. Le sens est là. Le poète n'est quand même pas l'homme qui rêve ; l'intentionnalité de la conscience du poète est quand même bien au-delà de l'infrastructure matérielle de la conscience qui rêve. Donc, il y a quelque chose qui est là, qui est objectivité dans ce rapport que je pourrais appeler presque silencieux des mots entre eux et qui fait proprement le poème. Mais il faut que ce moment existe pour qu'il y ait le moment de la prose.

— Il y aurait donc une sorte de double instance dont la première pourrait un peu se rapprocher de ce que Freud appelle l'instinct de mort, qui serait justement le moment du désir ou de recueillement sur le désir, que la poésie parviendrait à maîtriser avec ses propres moyens, c'est-à-dire sans le dépasser mais simplement en en témoignant, et la seconde, de l'instinct de vie qui serait la prose mais qui ne pourrait jamais s'émanciper entièrement de la poésie.

— Heureusement, parce que précisément c'est ce qui en fait le vrai sens, c'est-à-dire ce qui donne l'universel concret. A ce moment-là vous utilisez vos désirs, vous utilisez la façon dont le monde est pour vous pour un dépassement vers autre chose : c'est la profondeur et l'épaisseur du mot. C'est pourquoi je pense qu'il n'est rien qui ne puisse se dire.

— *Et c'est peut-être dans cette mesure aussi que seule la prose peut être agissante; je veux dire « agissante » au sens où elle produirait une modification directe des choses et non pas une simple modification par lucidité. La poésie pourrait montrer à l'homme ce qu'il est, être sa lucidité, et ainsi éveiller en lui des zones d'obscurité que jusque-là il ne maîtrise pas; tandis que le pouvoir de la prose résiderait dans une efficacité supérieure à la simple présence à soi de la possibilité littéraire en accordant à l'homme une possibilité de prise réelle sur le monde. En ce sens, pour vous, la poésie ne peut pas relever des critères de l'engagement!*

— Nous parlons d'une certaine poésie, la poésie moderne; car il est évident qu'il y a une poésie comme celle de ce poète de Sparte, Tyr-tée, qui est une poésie qui appelle à la guerre, qui est constituée de chants héroïques, etc., et il y a une poésie rhétorique qui existe dans tout le xix^e siècle, même romantique; toutes deux sont évidemment autre chose, mais la poésie telle qu'elle existe aujourd'hui naît lentement à travers le romantisme et se manifeste entièrement avec Nerval et Baudelaire : c'est d'elle que nous parlons ici. Pour cette poésie, je pense en effet que le moment poétique est toujours un arrêt; très souvent même, au départ, c'est un arrêt de pitié pour soi, de complaisance à soi

en tant que désir justement; c'est le moment où le désir s'objective à travers les mots, mais par-delà leur articulation. Mettons un poème en prose de Baudelaire : il aime les nuages, signification : il aime un certain type d'au-delà, il manifeste son insatisfaction, etc., là nous sommes sur des plans abstraits, mais quand il écrit « Les nuages, les merveilleux nuages », la position de « merveilleux », la répétition de « nuages », ça donne autre chose; cette autre chose, c'est quelque chose de lui ou de nous.

— *Vous disiez tout à l'heure que la philosophie se présente à son tour comme l'inverse et le symétrique absolu de la prose, donc a fortiori de la poésie. Comment entendez-vous cette sorte de pureté de la communication conceptuelle par rapport, de nouveau, à ce lieu commun qui est la prose banale de la communication et dont on est parvenu à démarquer la prose littéraire mais dont il faudrait également démarquer la prose philosophique — dans la mesure justement où à son tour cette prose de la communication banale est qualifiée de pauvre, de trop simple, de trop pure par rapport à l'impact d'affectivité dont est porteur le langage littéraire. Vous voyez la question? Car on va peut-être être amené à faire l'inverse de ce qu'on a fait précédemment : à montrer que la prose banale est elle-même trop chargée ou déjà chargée...*

— Alors, je vous dirai que pour moi cette prose courante, nous savons ce qu'elle est : elle n'a pas de rapport avec la prose philosophique, parce que, curieusement, le langage le plus difficile, d'une certaine manière, c'est celui qui veut le plus communiquer : c'est la philosophie. Si vous prenez Hegel, et que vous lisiez une phrase de Hegel, sans être un peu rompu à Hegel, sans le connaître, vous ne la comprenez

pas. Il y a là un autre problème. Parce qu'au fond le sens de la philosophie, tel que je le comprends — qui n'est ni celui de l'anthropologie, ni celui de tout type de connaissance de l'homme, ni même celui de l'Histoire —, c'est de rejoindre le plus possible par approximation notionnelle le niveau d'universel concret qui nous est donné dans la prose. En effet, la prose écrite, littéraire me paraît la totalité encore immédiate, encore non consciente de soi, et la philosophie devrait être suscitée par la volonté de prise de conscience de cela en n'ayant à sa disposition que des notions. Son but est donc de forger des notions qui s'alourdissent profondément, progressivement, jusqu'à ce que nous arrivions à trouver comme un modèle de ce qui se donne directement à la prose. On peut donner une phrase profonde et vraie de Rousseau, dans ses *Confessions* par exemple, comme l'idéal à rejoindre par la notion à partir du moment où l'on fait de la philosophie. Par exemple, il était chez M^{me} de Warens et il allait souvent seul, il faisait d'assez longs voyages mais revenait toujours à elle, il n'était plus content : c'est le moment où il se désaffectionnait; il dit alors : « J'étais où j'étais, j'allais où j'allais, jamais plus loin. » Ça veut dire : « J'étais à l'attache », mais vous voyez le sens que ça donne à la signification. Vous voyez comment une phrase comme celle-là nous renvoie à une foule de choses. C'est une phrase toute simple. « J'étais où j'étais », il n'y avait pas de transcendance; et pourquoi n'y avait-il pas de transcendance? parce qu'il y avait un rapport d'immanence avec M^{me} de Warens : il peut s'amuser à feindre la transcendance, dans sa marche, il n'est jamais qu'à l'endroit où il est; ou alors il a des toutes

petites transcendances prêtées : bon, on lui a permis d'aller jusqu'à telle ville; il va, puis il revient. « J'étais où j'étais, j'allais où j'allais, jamais plus loin. » Ce qui veut dire, si on retourne la phrase : « Quand je suis libre, libre comme vagabond, je vais toujours plus loin que je vais. » Qu'est-ce que ça veut dire « d'aller plus loin que l'on va »? A ce moment-là vous avez la vraie transcendance. Elle nous renvoie à la liberté, à l'immanence et à la transcendance et à une foule de choses. Et en plus au rapport qu'il y a derrière : le rapport amoureux entre deux personnes.

— *Pourrait-on dire que toute philosophie serait comme la logique d'une phénoménologie de l'existence, avec ce paradoxe que d'habitude cette distinction au sein même de la philosophie apparaît comme la distinction de l'abstrait par rapport au concret. La phénoménologie dans la philosophie de Hegel est le concret dont la logique est l'abstrait; à ce titre la logique peut faire tenir en peu de mots ce que la phénoménologie dit en beaucoup de mots. Or ici, c'est l'inverse, parce que tout se passe comme si la phénoménologie de l'existence — c'est-à-dire la phrase effectivement prononcée dans les Confessions de Rousseau et toute l'expérience qu'elle recouvre — devait être monnayée en un langage philosophique beaucoup plus long, beaucoup plus complexe que la simplicité de la phrase.*

— Il le sera certainement, parce qu'il faut retrouver cette phrase et la fonder. C'est ça le problème.

— *Mais le paradoxe que je soulève, moi, c'est de savoir pourquoi le fondement, en l'occurrence, peut être plus prolix que la chose elle-même?*

— Parce que la philosophie doit se refuser

justement le sens; elle doit se refuser le sens parce qu'elle doit le chercher. Le désir est exprimable mais, comme nous l'avons vu, indirectement, comme sens à travers les mots : c'est la lourdeur des mots; mais, de la même manière, on peut dire que le vécu, dans le sens où il est écrit dans la prose, est inarticulable pour la philosophie au départ, puisque précisément il s'agit d'appropriier des notions et d'inventer des notions qui, progressivement, dans une espèce de dialectique, nous amèneront à avoir une plus grande conscience de nous, sur le plan du vécu... au fond la philosophie est toujours faite pour se supprimer. Je n'entends pas qu'elle est faite pour se supprimer au sens où Marx dit qu'il viendrait un jour où il n'y aura pas de philosophie. Mais la nécessité de la philosophie étant la prise de conscience, le moment où on pourrait dire qu'un homme a une conscience plénière de ce qu'il dit et de ce qu'il sent quand il dit « J'étais où j'étais, j'allais où j'allais, jamais plus loin » — ce que n'a pas eu Rousseau —, s'il pouvait, à ce moment-là, conserver la densité concrète du vécu qui s'exprime dans la prose littéraire, tout en ayant la connaissance par notion, ce serait le moment où il aurait sa relation à l'autre et sa relation à soi, non seulement définie, mais dépassée vers autre chose. C'est dire que la philosophie doit se détruire tout le temps et renaître tout le temps. La philosophie c'est la réflexion en tant que la réflexion est toujours déjà le moment mort de la *praxis* puisque, lorsqu'elle se produit, la *praxis* se trouve déjà constituée. Autrement dit, la philosophie vient après, tout en étant constamment prospective, mais elle doit s'interdire d'avoir autre chose à sa disposition que des

notions; c'est-à-dire des mots; et cependant, même ainsi, ce qui la sert c'est que ces mots ne sont pas entièrement définis, c'est-à-dire qu'il y a quand même dans l'ambiguïté du mot philosophique quelque chose dont on peut se servir pour aller plus loin. On peut s'en servir pour mystifier, c'est très souvent ce que fait Heidegger, mais on peut aussi s'en servir pour prospecter, c'est ce qu'il fait aussi.

— *Ce serait la manière de différencier le langage philosophique du langage scientifique?*

— C'est ça, le langage scientifique, c'est la pratique pure, l'action et la connaissance dans le sens technique du terme. Ça ne renvoie pas à l'homme. D'ailleurs d'une manière générale, à mon avis, l'anthropologie est une science destructrice de l'homme dans la mesure où précisément elle le traite parfaitement, de mieux en mieux, dans la supposition que c'est un objet scientifique, donc dans la supposition qu'il n'est pas aussi celui qui fait les sciences. La philosophie s'adresse à celui qui fait les sciences et elle ne peut pas le traiter avec des mots scientifiques; elle ne peut le traiter qu'avec des mots ambigus. L'idée de Husserl de la philosophie comme *strenge Wissenschaft* me paraît une idée de fou de génie, mais une idée folle. D'ailleurs, il n'y a rien de plus ambigu que tout ce qu'écrit Husserl. Si on voulait prendre la théorie de la *hylè* de Husserl et dire que c'est une théorie scientifique alors qu'elle est susceptible de je ne sais combien d'interprétations différentes, ou prendre sa notion de *synthèse passive* qui est une notion extrêmement profonde mais qui lui est apparue pour boucher un trou — c'est comme ça qu'on pense en philosophie, ce n'est pas nécessairement l'idée dominante qui est la meil-

leure —, eh bien, si on prend tout ça, on voit que la philosophie comme science rigoureuse n'a pas de sens, mais qu'au contraire, dans la mesure où précisément il y a toujours dans la philosophie une prose littéraire cachée, une ambiguïté des termes, de n'importe lesquels, alors le concept est intéressant parce qu'il garde une épaisseur qui lui permet, à travers ces ambiguïtés, de serrer davantage cette phrase de la prose littéraire qui contient déjà, mais condensée, et non consciente de soi, le sens que la philosophie aura à rendre.

— *A ce propos que pensez-vous des critiques qui ont été faites de votre adaptation du langage philosophique allemand dans L'Être et le Néant, critiques qui posent presque un problème de traduction? J'imagine que vous considérez que c'est un reproche non fondé — mais comment justifieriez-vous cet ordre de transcription de l'allemand philosophique dans la langue philosophique française?*

— Je considère, encore une fois, que tout doit pouvoir se dire; en ce sens, je suis contre ce positivisme littéraire dont nous parlions qui aboutirait au fond à dire qu'on ne peut pas traduire Heidegger en français, parce qu'on considérerait, en s'appuyant sur le structuralisme, que les langues n'ont pas d'équivalences, qu'elles se conditionnent chacune comme un ensemble, etc. Nous arriverions ainsi à l'idée que ce qu'il y a d'inventif dans le langage de Heidegger est conforme (ce qui est vrai) à la langue allemande : s'il emploie le mot de *da-sein* ou le mot de *Bewusstsein*, ou si Husserl emploie le mot de *Bewusstsein*, il y a là deux sens pour dire quelque chose à quoi rien ne correspond en français; nous arriverions à dire

qu'il n'y a pas de possibilité de le traduire, ou alors qu'il faut faire d'énormes circonlocutions, ce qui revient au même. Donc, il faut admettre, si nous voulons tout pouvoir dire, si nous estimons que la pensée d'un philosophe allemand comme Heidegger doit nous être accessible, même si nous ne savons pas sa langue, et si en même temps nous croyons, dans une certaine mesure, que les langues sont des tous qui se conditionnent intérieurement et qu'on ne retrouve pas nécessairement les mêmes choses d'une langue à une autre, nous devons admettre que nous devons pouvoir faire violence à la langue et lui faire dire des choses qui ne seraient pas dans le sens français. Par exemple, si on traduit *da-sein* — ce n'est pas le sens heideggérien, mais enfin c'est un autre sens — par « être-là » en mettant le trait d'union, l'être-là de quelque chose, ce n'est pas français; si l'on dit « existentiel » et « existentiel » pour désigner deux nuances qui sont constamment dans les philosophes allemands, ce n'est pas français. On peut inventer des mots en français, mais dans la ligne inventive de ce qu'on appelle le génie de la langue, c'est-à-dire dans un ensemble de traditions littéraires, ou plutôt au sein de rapports internes et dynamiques d'un système linguistique. En sorte que lorsque le poète invente des mots, comme Léon-Paul Fargue par exemple, ou comme Michaux, ce sont des inventions qui s'intègrent dans la langue. C'est pourquoi les inventions du philosophe qui veut acclimater des notions philosophiques conçues par un Allemand, qui s'est à proprement parler emparé de sa langue et l'a poussée dans le sens où elle allait, ne seront pas nécessairement des inventions qui iront dans le sens de la langue française.

— *Et vous considérez avoir échappé à ce reproche?*

— Non, non, je pense qu'au contraire je l'ai assumé, qu'il faut le faire, parce qu'à ce moment-là vous introduisez la notion. La notion n'est pas susceptible d'être brisée, d'être séparée du mot qui l'exprime. L'idée de la pensée sans mot n'a pas de sens pour moi. Par conséquent, vous avez une notion qui est forgée en allemand au moyen d'une transformation de la langue allemande, c'est-à-dire que la notion a été nécessaire comme invention; à un moment donné elle s'est marquée comme lacune dans la pensée de Heidegger et, pour la préciser, Heidegger a changé le sens d'un mot; cette nuance ne peut pas être une nuance strictement allemande dans la mesure où il s'agit quand même d'un universel concret. Donc, je ne peux pas lui donner comme équivalent un mot français, une invention de mots qui soit vraiment dans le sens de la langue, et cependant j'en ai besoin. J'introduis donc réellement une notion allemande avec des mots déformés de faux français à l'intérieur d'une pensée, dans la mesure où précisément la pensée est plus universelle que la langue. Il y a un fait absolument frappant : je ne sais pas très bien l'allemand dans sa langue et très difficilement dans la traduction même si elle était excellente. Mais ceci n'a aucune importance, parce qu'après ça se dissout.

— *Ne pourrait-on ajouter que dans la mesure où ces concepts ont une fonction créatrice ou instauratrice cela pourrait même présenter un avantage pour le lecteur français que d'avoir à se braquer devant le mot puisqu'il s'agirait justement pour lui de faire l'effort d'une compréhension nouvelle?*

— J'ajouterai cependant que, les techniques s'améliorant, au fur et à mesure les professeurs amélioreront la possibilité expressive, et par cet effort collectif, au bout de dix ans, la même pensée sera exprimée beaucoup plus clairement et avec des mots beaucoup moins difficiles. Il s'agit du moment de l'instauration : vous êtes obligé de combler une lacune dans une pensée en faisant violence à une langue. En ce sens, il est très certain que tous les mots que j'ai utilisés dans ce sens et tirés de l'allemand de cette manière n'étaient pas de bons mots. Mais je ne suis pas seul. Vous pouvez regarder tous les traducteurs de Heidegger, vous pouvez regarder les traducteurs de Schiller et même ceux de Hegel, vous trouverez des expressions qu'ils ont obtenues en forçant la langue. On éprouve alors un sentiment de désagrément et de laideur sur lequel, je crois, on devrait passer, mais aussi un sentiment d'enrichissement parce que précisément l'universel concret philosophique est plus large que le strict domaine des langues.

— *Sur ce point, on peut dire que la Critique de la raison dialectique doit beaucoup moins à la langue philosophique allemande. Et, cependant, on vous a fait également des reproches, mais ils n'étaient plus du même ordre puisque dans ce cas on n'a pas pu établir directement une influence; on a traité l'écriture de la Critique de la raison dialectique, de pesante, de lourde, d'interminable, de compliquée, etc. A ce titre, pourrait-on parler, disons, d'une nécessité fonctionnelle de cette écriture par rapport à son sujet? Je pense, par exemple, aux remarques de Lévi-Strauss, disant que dans le fond toute écriture — il dit peut-être lui-même toute pensée, mais enfin ça revient au même, puisque, vous le disiez à*

l'instant, il n'y a pas de pensée sans mots, et sans écriture —, toute pensée est analytique, alors de quel droit Sartre écrit-il un ouvrage traitant de la dialectique en un discours analytique alors qu'il prétend justement par la dialectique dépasser ou fonder l'analytique? Je pense également aux remarques, à un autre niveau cette fois, de Saint-John Perse qui dit que la langue française est fondamentalement synthétique par rapport à la langue anglaise, elle-même analytique. Autrement dit, considérez-vous, d'une part, que l'écriture de la Critique de la raison dialectique a une spécificité propre dans sa structure matérielle par rapport à son objet, c'est-à-dire par rapport à la dialectique et, d'autre part, que, au niveau philosophique comme au niveau littéraire en général, la langue française a une capacité dialectique ou synthétique privilégiée par rapport à d'autres langues et notamment, comme le pense Saint-John Perse, à la langue anglaise?

— D'abord, il faut être franc. Je pouvais certainement écrire mieux — ce sont des questions anecdotiques — la *Critique de la raison dialectique*. Je veux dire par là que si je l'avais relue encore une fois, en coupant, en resserrant, elle n'aurait peut-être pas un aspect aussi compact; donc, de ce point de vue, il faut tout de même tenir compte de l'anecdote et de l'individu. Mais à cette autocritique près, elle aurait quand même beaucoup ressemblé à ce qu'elle est, parce qu'au fond chaque phrase n'est si longue, n'est si pleine de parenthèse, d'entre guillemets de « en tant que », etc., que parce que chaque phrase représente l'unité d'un mouvement dialectique. Lévi-Strauss ne sait pas ce que c'est que la pensée dialectique, il ne le sait pas et il ne peut pas le savoir.

L'homme qui écrit « la dialectique de cette dichotomie » est évidemment complètement incapable de comprendre une pensée dialectique. Une pensée dialectique c'est d'abord, dans un même mouvement, l'examen d'une réalité en tant qu'elle fait partie d'un tout, en tant qu'elle nie ce tout, en tant que ce tout la comprend, la conditionne et la nie; en tant que, par conséquent, elle est à la fois positive et négative par rapport au tout, en tant que son mouvement doit être un mouvement destructif et conservateur par rapport au tout; en tant qu'elle a des rapports avec chacune des parties de l'ensemble du tout, dont chacune est à la fois une négation du tout et comprend le tout en elle-même; en tant que l'ensemble de ces parties, ou la somme de ces parties, à un moment donné, nie — en tant que chacune contient le tout — la partie que nous considérons, en tant que cette partie les nie, en tant que la somme des parties, redevenant l'ensemble, devient l'ensemble des parties liées, c'est-à-dire le tout moins celle-ci, combattant contre celle-ci, en tant enfin que l'ensemble de tout cela donne, considéré chaque fois en positif et en négatif, un mouvement qui va vers une restructuration du tout. Comment peut-on imaginer que l'ensemble de ces faits, à propos de n'importe quel moment de l'Histoire qu'on expose, ou moment du moment de l'Histoire, comment peut-on supposer que cela puisse s'exprimer autrement que par des phrases de quinze ou vingt lignes? Et comment Lévi-Strauss peut-il dire : « La pensée est analytique, donc pourquoi prendre une forme dialectique? », puisque la dialectique n'est pas le contraire de l'analyse; la dialectique est le contrôle de l'analyse au nom d'une totalité.

— Je crois qu'il ne dirait pas : « Pourquoi prendre une forme dialectique? », il dirait : « Impossible de prendre une forme dialectique! »

— Je voudrais qu'il le prouve. C'est que précisément le fait qu'il le dit prouve qu'il ne comprend pas ce que je veux dire et, de fait, il n'y a jamais, mettons dans les liens de la parenté, il n'y a jamais de dialectique. C'est-à-dire il n'y a jamais l'étude du fait en tant qu'il est, d'une part, positivement négation du tout ou dépendance du tout, et son renversement : il n'y a jamais de renversement dialectique, cette forme de démarche qui est absolument nécessaire à la dialectique. Autrement dit, à partir du moment où vous considérez une partie comme positive, et, par conséquent, que vous la considérez comme une sorte de totalisation du tout en elle, parce que la partie contient le tout, vous êtes obligé de renverser et de montrer le tout comme négation de la partie en tant que toute détermination est négation. Donc vous devez toujours avoir les deux choses. Mais ce type de pensée n'existe pas chez Lévi-Strauss. Or, précisément la pensée dialectique c'est tout simplement un usage de la pensée analytique, c'est un usage dialectique; c'est ce que j'ai essayé d'expliquer dans la *Critique de la raison dialectique*; la pensée dialectique ne s'oppose pas à la pensée compétente à l'égard de l'inerte tandis que la pensée dialectique est l'utilisation synthétique de l'ensemble des pensées inertes qui deviennent elles-mêmes des parties d'un tout qui brisent leur détermination et la négation pour réappartenir au tout, etc. Comment serait-il possible, dès lors, de concevoir d'autres phrases que des phrases très longues, puisque la dialectique c'est

justement l'utilisation des phrases analytiques!

— *Oui, mais cette utilisation, en tant qu'elle est elle-même à la fois constitution et destruction du tout, s'opère au niveau du signifié : lorsque vous dites que vous l'avez expliqué dans la Critique de la raison dialectique, vous l'avez expliqué en le disant, en le signifiant. Mais ce qui est important ici, je crois, c'est de rappeler que vous l'avez également montré par le fait même de l'écriture, par la dimension matérielle de votre écriture. Donc, il y a là une sorte d'analogie entre, disons, l'aspect formel de l'écriture et son contenu.*

— Je vous l'ai dit, il y a l'autocritique nécessaire, et en dehors de cela le livre ne pouvait pas être écrit autrement.

— *Donc l'écriture dialectique ferait nécessairement aujourd'hui violence à la langue existante?*

— A ce niveau-là, oui. Et ça n'a aucune importance : elle ferait violence.

— *Non, ça n'a aucune importance mais c'est significatif, parce que ça définit quand même la langue comme une couche d'inertie.*

— C'est le pratico-inerte, c'est-à-dire un champ matériel entièrement constitué par une certaine idéologie ou par une certaine tradition idéologique, par un certain type d'histoire qui a amené les choses à se faire d'une manière ou d'une autre, mais de toute façon je ne pense pas qu'il y ait une langue qui s'accorde mieux, ou plus mal, peu importe, qu'une autre au traitement dialectique.

— *Donc vous refuseriez l'idée que la langue française puisse avoir un privilège synthétique par rapport à une autre langue?*

— Oui, à notre niveau de développement linguistique ça me paraît stupide.

— Quels seraient, à vos yeux et selon votre expérience, les formes de piègeage que présente la tradition langagière française par rapport à vos projets? Vous avez bien montré, par exemple, et c'est par là que nous avons commencé, que nous étions donc plongés dans le langage, mais quelles vont être les conséquences de cette immersion par rapport au français à proprement parler? Vous avez montré que, pour Sade par exemple, le mot « nature » était un piège auquel il n'échappait pas, tout en essayant d'y échapper: et nous pouvions comprendre comment il dépassait ce piège tout en l'entérinant. Avez-vous fait vous-même l'expérience de semblable piège et y avez-vous échappé? Ça ne pourrait être que des pièges morts, je veux dire des pièges dépiégés.

— Étant donné que le mot « nature » du temps de Sade était le piégé, puisque c'était finalement une certaine manière, très complexe d'ailleurs, d'exprimer des aspirations et des conditions de l'ensemble social du moment, il faudrait rechercher des équivalents actuels...

— Alors moi je vous donnerais comme exemple, qui m'a frappé dans votre écriture, l'utilisation de concepts qui, en principe, et a priori, sont bannis de votre discours mais qui réapparaissent au tournant de certaines polémiques ou bien de certains textes plus parlés, par exemple le mot « intelligence » ou le mot « volonté » ou le mot « énergie », ou « courage ». Ce sont des termes que vous n'hésitez pas à employer.

— Oui, mais ça dépend où et comment. Je ne crois pas avoir jamais utilisé « volonté » sans le mettre entre guillemets, des guillemets théoriques, c'est-à-dire qui ne se verraient pas. Nous ne parlons pas des romans, nous parlons naturellement d'essais, puisque, si Mathieu dit :

« Je n'ai pas de volonté », on lui laisse la responsabilité. Non, je crois n'avoir utilisé semblable mot que dans la mesure où il s'agissait de textes politiques.

— *Ou même polémiques. Par exemple, vous n'hésitez pas à dire : « Ce garçon est intelligent, mais il se trompe. »*

— Oui, ça oui je le dirais. Je dirais même qu'il est stupide quelquefois s'il est inintelligent.

— *Oui, justement. Or, vous avez quand même montré par ailleurs que l'intelligence est toujours finalement le produit d'une situation, d'un certain rapport au monde, etc.; or, dès cet instant vous semblez en faire une valeur intrinsèque, suivant la tradition la plus classique de la psychologie des facultés.*

— Je dirais même que la bêtise est un fait d'oppression, pour moi; et il n'y a pas d'autre bêtise que l'oppression. D'ailleurs Jouhandeau a écrit : « Les sots n'ont pas toujours l'air opprimé qui leur convient », ce qui me paraît une phrase excellente. Oui, mais je vous dirai franchement que ça fait partie du style et de la mauvaise foi; ça ne correspond à rien, pour moi, sinon à une manière de contrer l'adversaire.

— *Donc, ça ne correspondrait pas justement à une de ces difficultés ou à un de ces problèmes que vous présenterait la langue française?*

— L'intelligence ça ne m'a jamais préoccupé comme problème philosophique. C'est indéfinissable, ça ne signifie rien, les tests d'intelligence ne signifient rien. Une de nos amies, philosophe, vient d'écrire cette phrase extraordinaire, dans une lettre à Simone de Beauvoir : « Les psychologues anglo-saxons déclarent qu'il y a 80 % de cas d'hérédité d'intelligence. » Ceci me paraît vraiment monstrueux, n'est-ce

pas? Il faut vous dire que j'écris finalement en tant de langues que des choses passent de l'une à l'autre. J'écris en prose, j'écris en philosophie, dans la langue théâtrale, etc.

— *Il est de tradition de considérer une différence entre la langue française et la langue anglaise. Ainsi, est-il sans conséquence que la langue française soit une langue de grande tradition culturelle et que la plupart des écrivains que nous connaissons soient passés par l'université — ce qui, par exemple, n'est pas le cas en Amérique, et explique dans une certaine mesure la spécificité de la littérature américaine? — Considérez-vous cette distinction comme pertinente et quel sens lui accordez-vous, car finalement je pense que c'est à elle que Saint-John Perse faisait allusion?*

— D'abord, je considérerais que la langue française est beaucoup plus analytique et non pas beaucoup plus synthétique. Mais je dirais en plus, qu'au fond, comme le problème est toujours le même, c'est-à-dire de donner les sens par-delà la signification, c'est à ce niveau-là qu'il faut poser le problème. Quand je prends un mot anglo-saxon qui a une valeur synthétique, c'est-à-dire qui résume en lui énormément de choses, ou si je considère le fait que la syntaxe anglo-saxonne est simplifiée, je pense quelquefois que j'aimerais mieux m'exprimer en anglais qu'en français — justement dans la mesure où il y a une certaine difficulté à faire passer le synthétique en français —, parce qu'au fond le français est une langue analytique. Dans la mesure en outre où on est obligé de chercher beaucoup plus, de fouiller beaucoup plus dans ce que j'appelle le sens, dans ce que j'appelais tout à l'heure le rapport de la signification au

signifiant, où on est obligé de chercher toutes ces zones d'ombres, d'exploiter le silence aussi, bref, dans la mesure où cela pose des problèmes d'artisan — pas d'artiste, car pour moi ça n'a pas beaucoup de sens — nous avons affaire à des problèmes connexes. On dira que peut-être il faut plus de réflexion analytique pour écrire en anglais, alors que chez nous il faut charger davantage les mots pour rendre une synthèse qui s'en va dans tous les sens. Mais ce sont des tâches comparables, un peu diverses, mais qui n'empêchent pas les uns et les autres de dire exactement ce qu'ils ont à dire, ce qu'ils veulent dire, peuvent dire, même au prix de ce que je désignais tout à l'heure comme une distorsion de la tradition de la langue. On doit pouvoir écrire ce qu'on veut, et ne prenez pas ici l'emploi de « veut » comme un piège..., mais on doit pouvoir exprimer tout au moyen de ça et c'est ce qui me paraît essentiel.

— *Donc, en définitive, la langue serait pour vous beaucoup plus un moyen qu'une fin?*

A mon avis, oui, mais, en même temps, je reconnais que le seul intérêt qu'il y ait pour un écrivain, c'est ce moment où ce moyen est lui-même traité comme fin; le moment intermédiaire où vous êtes en train de chercher comme on cherche les couleurs sur une palette, où vous êtes en train de chercher vos mots, c'est tout de même le moment qui donne le plus de plaisir, mais il faut évidemment que ce ne soit qu'un moyen : c'est l'activité de médiation.

Revue d'esthétique, juillet-décembre 1965.
Texte recueilli et retranscrit par Pierre
Verstraeten.

L'ANTHROPOLOGIE

« CAHIERS DE PHILOSOPHIE ». — *En admettant qu'il ne peut y avoir d'anthropologie véritable qui ne soit philosophie, est-ce que l'anthropologie épuise tout le champ philosophique?*

JEAN-PAUL SARTRE. — Je considère que le champ philosophique c'est l'homme, c'est-à-dire que tout autre problème ne peut être conçu que par rapport à l'homme. Qu'il s'agisse de métaphysique ou de phénoménologie il ne peut en aucun cas être posée de question que par rapport à l'homme, par rapport à l'homme dans le monde. Tout ce qui concerne le monde philosophiquement c'est le monde dans lequel est l'homme, et nécessairement le monde dans lequel est l'homme par rapport à l'homme qui est dans le monde.

Le champ philosophique est borné par l'homme. Cela veut-il dire que l'anthropologie peut par elle-même être philosophie? L'ἄνθρωπος que veulent atteindre les sciences humaines est-il le même que celui que veut atteindre la philosophie? Voilà le problème tel que je le poserai. Je tenterai de montrer que c'est surtout les méthodes qui vont amener un changement dans la réalité étudiée, ou si vous préférez

l'homme de l'anthropologie est objet, l'homme de la philosophie est objet-sujet. L'anthropologie prend l'homme pour objet, c'est-à-dire que des hommes qui sont des sujets, des ethnologues, des historiens, des analystes, prennent l'homme pour objet d'étude. L'homme est objet pour l'homme, il ne peut pas ne pas l'être. N'est-il que cela? Le problème est de savoir si nous épuisons dans l'objectivité sa réalité.

Dans le numéro d'*Esprit*, consacré à l'enfance handicapée, il y a un accord complet des médecins, analystes ou pas, sur le fait que l'erreur jusqu'à ces vingt-cinq dernières années a été de prendre l'enfant débile pour un objet, de considérer qu'il avait une lacune. On déterminait des structures qui semblaient figées et à partir de là on envisageait la guérison clinique. La seule manière est, maintenant, de traiter l'enfant comme sujet — ce qui nous fait côtoyer la philosophie — non comme un objet qui s'insère dans la société mais comme processus sujet en cours de développement, qui change, historique, qui se trouve inséré dans un projet général et qui est en même temps une subjectivité. Même dans un domaine pratique, éthique, la notion de sujet apparaît par-delà l'objet. Du moment, comme l'a très bien dit Merleau-Ponty, que l'homme est objet *pour certains hommes*, ethnologues, sociologues, nous avons affaire à quelque chose qui ne peut plus être du survol. Sans contester l'ensemble de ces connaissances, nous sommes obligés de dire qu'il s'agit d'un rapport d'homme à homme, l'homme entre à titre d'anthropologue dans une certaine relation avec l'autre, il n'est pas devant l'autre mais en situation par rapport à l'autre. Philosophiquement, la notion d'homme ne se referme jamais sur elle-même.

Dans la mesure où l'anthropologie présente des objets, elle doit étudier quelque chose dans l'homme qui n'est pas l'homme total et qui, d'une certaine façon est un reflet purement objectif de l'homme. C'est ce que j'ai appelé dans la *Critique de la raison dialectique* le pratico-inerte, c'est-à-dire les activités humaines en tant qu'elles sont médiées par un matériau rigoureusement objectif qui les renvoie à l'objectivité. En économie par exemple nous n'avons pas une connaissance de l'homme telle que la philosophie peut la définir mais une connaissance de l'activité de l'homme en tant qu'elle est reflétée par le pratico-inerte, activité de l'homme retournée.

Dans ces conditions, l'ensemble des connaissances sociologiques et ethnologiques renvoient à des questions qui ne sont pas des questions de l'anthropologie mais qui dépassent le niveau de l'anthropologie. Prenons par exemple la notion de structure et des rapports entre la structure et l'Histoire.

Les travaux de J. Pouillon sur les Korbos nous montrent la constitution interne de petits groupes sociaux dans lesquels les rapports politiques, religieux sont déterminés de certaines manières. Les groupes sont distincts et pourtant se comprennent fort bien les uns les autres. Et quand on les compare on constate que l'ensemble de ces pratiques représentent autant d'exemples différenciés d'une structure plus générale concernant le rapport du politique et du religieux. De l'étude des sociétés qui se donnent à l'observation vous passez à l'étude reconstructive d'une société structurée qui ne peut se réaliser qu'à travers une pluralité de cas concrets, et, par là même différenciés — ceux-là,

justement, à partir desquels on est remonté à la structure-objet. Le rôle qu'une certaine anthropologie structuraliste donne à l'histoire est très particulier : à partir de la structure reconstruite, on peut, abstraitement, faire le tour de toutes les possibilités différenciées qui procéderont d'elles; d'autre part, il se trouve qu'un certain nombre de ces possibilités sont données dans le champ de l'expérience. Le rôle de l'Histoire serait alors de rendre compte que cet ensemble déterminé (*toutes* les possibilités ou *quelques-unes* d'entre elles) se soit réalisé. Autrement dit, on la réduit à la pure contingence et à l'extériorité. Et la structure devient constituante.

Or, nous constatons que les structures, si on les pose *en soi* comme font certains structuralistes, sont de fausses synthèses : en fait rien ne peut leur donner l'*unité* structurale sinon la *praxis* unitaire qui les maintient. Il n'est pas douteux que la structure produit les conduites. Mais ce qui gêne dans le structuralisme radical — où l'Histoire a des aspects d'extériorité et de contingence par rapport à tel ensemble structuré; pur développement de l'ordre en tant qu'on l'envisage comme une structure fournissant elle-même la règle de son développement temporel — c'est que l'envers dialectique est passé sous silence et qu'on ne montre jamais l'Histoire produisant les structures. En fait la structure fait l'homme dans la mesure où l'Histoire — c'est-à-dire ici la *praxis*-processus — fait l'Histoire. Si nous considérons l'homme objet du structuralisme radical on manque une dimension de la *praxis*, on ne voit pas que l'agent social conduit son destin sur la base des circonstances extérieures et que, en tant qu'être historique, il

exerce une action double sur les structures : à la fois il ne cesse de les maintenir par ses conduites et par les mêmes conduites, souvent il ne cesse de les détruire. Tout le mouvement se réduit à un travail de l'Histoire sur la structure qui trouve en celle-ci son intelligibilité dialectique et qui, sans référence à elle, resterait sur le terrain de l'extériorité analytique, offrant son unité sans action unificatrice comme une pure mystification. Si nous nous demandons, au contraire, comment ces structures inertes ont été préservées, maintenues et modifiées par la pratique, nous retrouvons l'Histoire comme discipline anthropologique : la structure est médiation; il faut chercher — quand les matériaux et les documents existent, ce qui n'est pas toujours le cas au niveau des travaux d'ethnographie — comment la *praxis* s'engouffre dans le pratico-inerte et ne cesse de le ronger. Ce problème nous renvoie d'ailleurs à la recherche purement philosophique : l'historien est historique, c'est-à-dire qu'il est *situé* par rapport au groupe social dont il fait l'étude historique. La philosophie — elle-même située — fait l'étude de ces situations d'un point de vue dialectique.

On peut distinguer trois moments : l'action de l'homme sur la matière modifie le rapport entre les hommes, en tant que la matérialité ouvree est la médiation entre eux. Quand un ensemble pratico-inerte est ainsi constitué, si son développement se fait plus lentement, il peut — c'est le deuxième moment — faire l'objet de l'analyse structurale. Mais ces mouvements plus lents n'en sont pas moins des évolutions : on peut étudier les institutions de la république romaine, mais — c'est le troisième moment — cette étude en elle-même renvoie à

celle des forces profondes et des déséquilibres qui les font lentement glisser vers les institutions de l'empire. Ainsi l'étude structurale est un moment d'une anthropologie qui doit être à la fois historique et structurale. A ce niveau, se repose la question philosophique : celle de la totalisation : l'agent redevient sujet-objet puisqu'il se perd dans ce fait et, simultanément, échappé par sa même *praxis* à ce qu'il a fait. La philosophie commence au moment où la liaison dialectique histoire-structure nous dévoile que, dans tous les cas, l'homme — en tant que membre réel d'une société donnée et non pas en tant qu'abstraite nature humaine — n'est qu'un quasi-objet pour l'homme. Il ne s'agit ni d'une connaissance de l'objet ni d'une connaissance du sujet par lui-même mais d'une connaissance qui, en tant que nous avons affaire à des sujets, détermine ce qui peut être atteint en considérant que l'homme est à la fois objet, quasi-objet et sujet et que par conséquent le philosophe est toujours situé par rapport à lui. En ce sens on peut concevoir un fondement de l'anthropologie qui fixerait les limites et les possibilités pour l'homme de s'atteindre lui-même. Le champ anthropologique va de l'objet au quasi-objet et détermine les caractères réels de l'objet.

La question philosophique est d'abord : comment passer du quasi-objet à l'objet-sujet et au sujet-objet. Cette question peut se formuler ainsi : comment un objet doit-il être pour qu'il puisse se saisir comme sujet (le philosophe fait partie de l'interrogation) et comment un sujet doit-il être pour que nous l'appréhendions comme quasi-objet (et à la limite comme objet). En d'autres termes : l'ensemble des processus

d'intériorisation et de réextériorisation définit le domaine de la philosophie en tant qu'elle cherche le fondement de leurs possibilités. Le développement de l'anthropologie, même si elle intègre toutes les disciplines, ne supprimera jamais la philosophie en tant que celle-ci questionne l'*homo sapiens* lui-même et par là même le met en garde contre la tentation de tout *objectiver*. Elle lui montre que si l'homme est à la limite objet pour l'homme, il est aussi celui par qui les hommes deviennent objets. A ce niveau se pose de nouveau la question : la totalisation est-elle possible?

— *Y a-t-il des sciences humaines autonomes ou bien y a-t-il une science de l'homme et diverses disciplines anthropologiques pour traiter les médiations qui interviennent dans le rapport de l'homme au monde? Une unité peut-elle être établie du dedans?*

— Si l'unité n'est pas au départ elle ne sera pas donnée à la fin, on aura une collection. A partir d'une intention commune il y a une diversification mais qui n'a de sens que dans la mesure où s'exprime dedans un même souci. Il y a au fond deux soucis : l'un est de traiter l'homme en extériorité, ce pour quoi il est indispensable de le prendre comme un être naturel dans le monde et de l'étudier comme objet, à ce niveau la diversification ne vient pas de l'intention qui est la même mais de ce que l'on ne peut étudier tout à la fois; l'autre tendance est de reprendre toujours l'homme en intériorité. Il y a un moment de diversification qui vient de l'homme-objet et qui devrait supposer le moment dialectique de totalisation. Il existe bien des disciplines séparées mais aucune discipline n'a d'intelligibilité par elle-même.

Toute étude fragmentaire renvoie à autre chose, derrière chaque connaissance fragmentaire il y a l'idée d'une totalisation des connaissances. Toute étude est un moment analytique de rationalisation mais suppose une totalisation dialectique. Je considère le marxisme tel qu'il devrait se développer comme cet effort pour réintroduire la totalisation. Certains marxistes d'aujourd'hui en le tirant vers le structuralisme lui ôtent ses possibilités totalisatrices.

— *Est-ce que le modèle linguistique peut être le modèle d'intelligibilité de tous les phénomènes humains?*

— Le modèle linguistique lui-même est intelligible si vous ne le renvoyez pas à l'homme parlant. Inintelligible à moins que nous ne le saisissons à travers un rapport historique de communication. Mais il faut parler. La véritable intelligibilité de la linguistique nous renvoie nécessairement à la *praxis*. Le modèle linguistique est le modèle de structure le plus clair mais il renvoie nécessairement à autre chose, à la totalisation qu'est la parole. Je fais la langue et elle me fait. Il y a un moment d'indépendance qui est proprement linguistique mais ce moment doit être considéré comme provisoire, comme un schème abstrait, une stase. En tant qu'il n'est pas dépassé par la communication le langage est du pratico-inerte. Nous y retrouvons une image inversée de l'homme, l'inerte qui est dedans, mais c'est une fausse synthèse.

Le modèle tient mais dans l'inerte. Tout modèle structuraliste est un modèle inerte. L'homme se perd dans le langage parce qu'il s'y jette lui-même. Nous sommes en linguistique au niveau de la synthèse inerte.

— *Quelle est la signification anthropologique*

de votre concept de la totalité-détotalisée ?

— La notion de totalité-détotalisée tient à la fois de la pluralité des sujets et de l'action dialectique du sujet et des sujets sur une matière qui est médiation entre eux. J'appelle totalité-détotalisée le moment de la structure précisément. A ce niveau, c'est l'intellection qui doit d'abord intervenir. Ce sont les diverses disciplines, économie, linguistique... qui doivent intelliger, qui doivent se rapprocher du modèle scientifique des sciences de la nature à ceci près qu'il n'y a pas dans la nature de synthèse inerte. Le passage de l'intellection à la compréhension est le passage de la stase où il s'agit d'analyser les données ou de les décrire, stase analytique et aussi phénoménologique, à la dialectique. Il est nécessaire de replacer l'objet étudié dans l'activité humaine, il n'y a de compréhension que de la *praxis* et on ne comprend que par la *praxis*. La compréhension replace à l'intérieur d'elle-même à titre de fait de totalisation pratique le moment analytique de l'étude structurelle. Il y a le moment de l'intellection qui est le moment de l'étude linguistique, moment analytique qui est la raison dialectique se faisant inerte, l'analyse n'est que la raison dialectique au degré zéro. La compréhension c'est, après l'étude du modèle, de voir le modèle en marche à travers l'Histoire. Le moment de la compréhension totale serait le moment où l'on comprendrait le groupe historique par son langage et le langage par son groupe historique.

— *Sur le plan de votre critique des tentatives positives et gestaltistes (Kardiner et Lewin) de constituer des disciplines anthropologiques, est-ce qu'une anthropologie compréhensive reprendra les*

données décelées par ces disciplines sans plus, ou plutôt est-ce que l'addition du fondement humain des disciplines anthropologiques bouleversera ces disciplines; en d'autres termes, n'est-il pas vrai qu'une anthropologie véritable nous permettra de comprendre les discours et la démarche du positivisme dans sa signification sociale et humaine?

— Si on reprend le positivisme il faut le bouleverser. Contre le positivisme qui voudrait morceler la connaissance, le vrai problème est qu'il n'y a pas de vérité partielle, de champ séparé, que le seul rapport entre des éléments divers d'un ensemble en voie de totalisation doit être celui des parties aux parties, des parties au tout, des parties s'opposant aux autres parties représentant le tout. On doit toujours prendre le tout du point de vue de la partie et la partie du point de vue du tout. Cela suppose que la vérité humaine est totale, c'est-à-dire qu'il y a une possibilité à travers des détotalisations constantes de saisir l'Histoire comme totalisation en cours. Tout phénomène étudié n'a son intelligibilité que dans la totalisation des autres phénomènes du monde historique. Nous sommes chacun des produits de ce monde, nous l'exprimons de manières diverses mais nous l'exprimons totalement en tant que nous sommes reliés à la totalité en propre. Dans chaque groupe, je vois un certain type de rapport de la partie au tout. Dans la mesure où nous exprimons ici la réalité de la guerre au Viêt-nam on peut dire que les gens du Viêt-nam nous expriment. L'objet de l'Histoire témoigne du sujet aussi bien que le sujet témoigne de l'objet. De même l'on peut dire que le prolétariat et le patronat se définissent réciproquement par leur lutte. Il y a un certain type de

rapport propre à Saint-Nazaire, ailleurs autre tactique autre lutte. On peut dire qu'un patron de Saint-Nazaire exprime ses ouvriers au même titre que l'ouvrier exprime son patron.

— *Vous avez fait une distinction entre le principe méthodologique et le principe anthropologique. Le principe anthropologique définit l'homme par sa matérialité. Marx a défini la matérialité de l'homme par deux caractéristiques, à savoir le besoin et le niveau de sensibilité. Est-ce que vous pouvez expliciter le sens que vous donnez à la matérialité de l'homme?*

— La matérialité c'est le fait que le point de départ est l'homme comme organisme animal créant des ensembles matériels à partir de ses besoins. Si on ne part pas de là on n'aura jamais un concept juste de ce en quoi l'homme est un être matériel. Je ne suis pas tout à fait d'accord avec un certain marxisme sur les superstructures, la distinction entre infra et superstructures n'existe pas en ce sens que je pense que les significations profondes sont données dès le départ. Le travail est déjà une saisie du monde et celle-ci varie selon l'outil. Il ne faut pas faire de l'idéologie une chose morte, mais l'idéologie se situe au niveau du travailleur qui saisit le monde d'une certaine manière. Si on considère l'idée au niveau du philosophe — Lachelier ou Kant — c'est la mort de l'idée. Le travail est déjà idéologique et le travailleur se crée à travers l'utilisation d'outils. La vraie idée est au niveau de l'ouvrier, de l'outil, de l'instrument, des relations de production. C'est là qu'elle est vivante mais implicite.

— *I. La question de la relation du champ psychanalytique et de l'expérience instaurée par ce champ, de la dimension d'existence qu'il ins-*

taure et des fondements de votre réflexion constituera l'objet d'une question, d'une interrogation. La théorie des ensembles pratiques je l'envisage comme une ontologie de la conscience qui se poursuit et se détermine mieux. Le problème de la relation de votre ontologie de la conscience et de la psychanalyse se pose à partir de la négation qui est le centre peut-être de votre existence engagée. De cette négation vous avez fait le ressort de la contestation et de la reconnaissance humaine — une négation humanisée. Elle est liée à une interprétation de la conscience intentionnelle, du pour-soi comme négation de soi et de tout révélé comme de tout donné qu'il dévoile; du pour-soi comme néant d'être qui se soutient au prix d'une perpétuelle néantisation de soi, au prix d'une transcendance incessante facticité. Le pour-soi, cette liberté pratique, vous l'avez montrée déterminée par son objectivité historique — visant à la dépasser, visant à dépasser par une praxis révolutionnaire le travail aliéné — cette praxis originelle.

II. Mais le problème de la négation que le pour-soi est, existe, repose le problème de l'altérité au point où la psychanalyse y décèle son avènement — à partir d'un lieu qui est le lieu d'un discours — le discours de l'autre. J'aimerais donc que vous précisiez exactement la relation que vous établissez avec Lacan qu'aucun de vos textes à ma connaissance ne précise. Quelle est la relation entre la conscience et l'autre symbolique? Est-ce que la conscience comme négation de cet autre — comme négation du discours de cet autre — n'est pas condamnée à engendrer tout le langage ou bien à substituer la réflexion à la parole. Est-ce que ce n'est pas la négation de l'autre symbolique le non de l'absence désirée qui se retourne contre le

sujet pour ne lui laisser qu'une conscience vide, néantisante, négation de soi obligée de contester sans cesse pour reconnaître?

En effet, la conscience pratique est liée au besoin dont la satisfaction suppose un corps indifférencié. Est-ce que le travail même désaliéné donne au corps une différence sexuelle — le travail la praxis ne suppose pas un effacement du monde, une neutralité du corps.

— D'abord il y a dans votre question une confusion entre négation et néantisation. La néantisation constitue l'existence même de la conscience tandis que la négation c'est au niveau de la *praxis* historique qu'elle se fait; elle s'accompagne toujours d'une affirmation, on s'affirme en niant et on nie en s'affirmant.

Vous me faites une objection non dialectique, à savoir : est-ce que la négation ne va pas conduire à nier l'autre? Vous prenez la négation comme s'il n'y avait pas d'envers. Je reprocherai à la psychanalyse de rester sur un plan non dialectique. Vous pouvez considérer que tout projet est une fuite mais vous devriez aussi considérer que toute fuite est un projet. Chaque fois qu'il y a fuite il faut voir s'il n'y a pas affirmation de l'autre côté. Flaubert en se fuyant se peint. Dans la lutte de Flaubert contre une situation inversée il y a un premier moment négatif. Cette négation le conduit à des troubles du langage, solipsisme et lyrisme; cela n'est pas encore *Madame Bovary*, mais se réalise comme signe d'un très grand talent futur. Nous n'expliquons pas les œuvres de jeunesse si nous n'admettons pas que cette négation ne peut se faire que sous forme d'une affirmation, croyant refuser sa condition il la livrait. *La Peste à Florence*, œuvre écrite à l'âge de quatorze ans,

nous donne beaucoup plus de renseignements sur lui que ses écrits de dix-sept à dix-neuf ans où il peint l'adolescent en général. Dans la mesure où il se fuyait il se peignait, il va lire ses œuvres à ses amis et instaurer un certain type de communication. Le cas de Flaubert nous ramenant à la dialectique comme méthode, je dirai que la dialectique s'est retournée.

Le troisième terme n'est pas forcément une personne, « l'autre symbolique » cela peut être le public, le rapport au public n'est pas un rapport à un tiers symbolique, il existe réellement sans qu'il y ait besoin de proximité immédiate. Flaubert avait une vue très claire de son public, une certaine façon de le voir mais ce tiers n'était pas symbolique parce que réel, le rapport au public est une réalité et non pas le remplacement d'un tiers qui n'existerait pas. Flaubert écrit pour nier son état d'enfant arriéré, pour s'affirmer, pour récupérer le langage; il s'est emparé du langage parce qu'on le lui refusait. Il écrit pour se faire reconnaître par le docteur Flaubert, la reconnaissance par le père passe par la reconnaissance par la famille, par le public — tiers diminué — l'élément à convaincre est le père.

Est-ce que Flaubert était condamné par cette négation à voir le langage lui échapper? Je pense que le langage a échappé à Flaubert à trois ans, je veux dire par là que c'était un enfant non désiré, surprotégé, passif. Il n'y avait pas un type de communication originelle, le langage était quelque chose de magique, l'autre en lui-même et non pas la reconnaissance. Flaubert n'a pas su lire très tôt, il y aurait une sorte de rupture de communication qui faisait de lui un enfant arriéré. Il écrit pour récupérer

le langage, la négation est venue du dehors, la négation de la négation est une affirmation; il écrit parce que le langage est pour lui une reconnaissance magique.

Je suis d'accord avec les analyses des psychanalystes sur le fait qu'il y a un ensemble d'éléments structurels dont la philosophie ne rend pas compte, mais *Madame Bovary* n'est pas seulement une suite de compensations, mais aussi un objet positif, un certain rapport de communication avec chacun de nous.

L'image est une absence; mais cela ne signifie pas que le seul rapport entre les hommes soit absence-présence, il y a des schèmes intermédiaires. En ce qui concerne la structure inconsciente du langage, nous devons voir que la présence de certaines structures du langage rendent compte de l'inconscient. Pour moi, Lacan a clarifié l'inconscient en tant que discours qui sépare à travers le langage ou, si l'on préfère, en tant que contre-finalité de la parole : des ensembles verbaux se structurent comme ensemble pratico-inerte à travers l'acte de parler. Ces ensembles expriment ou constituent des intentions qui me déterminent sans être miennes. Dans ces conditions — et dans la mesure même où je suis d'accord avec Lacan —, il faut concevoir *l'intentionnalité* comme fondamentale. Il n'est pas de processus mental qui ne soit intentionnel; il n'en est pas non plus qui ne soit englué, dévié, trahi par le langage; mais réciproquement nous sommes complices de ces trahisons qui *constituent* notre profondeur.

Je suis loin de contester l'existence d'un *corps sexuel* ni de la sexualité comme besoin fondamental impliquant dans son développement un certain rapport à l'autre. Je constate

seulement que ce besoin dépend de la totalité individuelle : l'étude des faits de sous-alimentation chronique montre que l'absence de protéines dans la nourriture entraîne la disparition de la sexualité comme besoin. D'autre part, les conditions du travail — la brusque transplantation des paysans à la ville et leurs nouvelles activités, par exemple la soudure autogène, en contradiction avec leur ancien rythme de vie — peuvent entraîner l'impuissance dès vingt-cinq - vingt-huit ans. Le besoin sexuel ne peut se dépasser vers l'autre sous forme de *désir* que lorsque certaines conditions historiques et sociales sont données. En d'autres termes, la vraie fonction de l'analyse est celle d'une médiation.

Cahiers de philosophie, n° 2, 3 février 1966.

SARTRE PAR SARTRE

— *Comment voyez-vous la relation entre vos premiers écrits philosophiques, en particulier L'Être et le Néant, et votre travail théorique actuel, disons depuis la Critique de la raison dialectique?*

JEAN-PAUL SARTRE. — Le problème fondamental est celui de ma relation avec le marxisme. Je voudrais essayer d'expliquer, par ma biographie, certains aspects de mes premiers travaux, car cela peut aider à comprendre pourquoi j'ai si radicalement changé de point de vue après la Seconde Guerre mondiale. Je pourrais dire, d'une formule simple, que la vie m'a appris « la force des choses ». En fait, j'aurais dû commencer à découvrir cette force des choses dès *L'Être et le Néant* parce qu'on m'avait déjà, à l'époque, fait soldat alors que je ne voulais pas l'être. J'avais donc déjà fait l'expérience de quelque chose qui n'était pas ma liberté et qui me gouvernait du dehors. On m'avait même fait prisonnier, sort auquel j'avais pourtant cherché à échapper. Ainsi, je commençais à découvrir la réalité de la situation de l'homme parmi les choses, que j'ai appelée « l'être-au-monde ».

Et puis, peu à peu, je me suis aperçu que le

monde était plus compliqué que ça. Pendant la Résistance, en effet, il semblait y avoir une possibilité de décision libre. Je crois que mes premières pièces sont très symptomatiques de mon état d'esprit pendant ces années de guerre. Je les appelais « théâtre de la liberté ». L'autre jour, j'ai relu la préface que j'avais écrite pour une édition de ces pièces — *Les Mouches*, *Huis clos* et d'autres — et j'ai été proprement scandalisé. J'avais écrit ceci : « *Quelles que soient les circonstances, en quelque lieu que ce soit, un homme est toujours libre de choisir s'il sera un traître ou non.* » Quand j'ai lu cela, je me suis dit : « *C'est incroyable : je le pensais vraiment !* »

Pour comprendre que j'aie pu croire cela, il faut se rappeler qu'il y avait, pendant la Résistance, un problème très simple, qui se ramenait finalement à une question de courage : il fallait accepter les risques de l'action, c'est-à-dire le risque d'être emprisonné ou déporté. Mais en dehors de cela ? Un Français ne pouvait être que pour les Allemands ou contre eux, il n'y avait pas d'autre option. Les véritables problèmes politiques, qui vous conduisent à être « pour, mais... » ou « contre, mais... » ne se posaient pas à cette époque. J'en ai conclu que, dans toute circonstance, il y avait toujours un choix possible. C'était faux. Tellement faux que j'ai voulu, plus tard, me réfuter moi-même en créant, dans *Le Diable et le bon Dieu*, le personnage de Heinrich, qui ne peut choisir. Il voudrait le faire, bien sûr, mais il ne peut choisir ni l'Église, qui a abandonné les pauvres, ni les pauvres, qui ont abandonné l'Église. Il est totalement conditionné par sa situation.

Tout cela, pourtant, je ne l'ai compris que beaucoup plus tard. Ce que le drame de la

guerre m'a apporté, comme à tous ceux qui y ont participé, c'est l'expérience de l'héroïsme. Pas le mien, évidemment — je n'ai fait que porter quelques valises. Mais le militant de la Résistance qui était arrêté et torturé était devenu pour nous un mythe. Ce militant existait, bien sûr, mais il représentait aussi pour nous une sorte de mythe personnel. Serions-nous capables de tenir sous la torture, nous aussi? Il s'agissait alors de faire preuve d'endurance physique, et non de déjouer les ruses de l'Histoire et les pièges de l'aliénation. Un homme est torturé : que va-t-il faire? Il va parler ou refuser de parler. C'est cela, que j'appelle l'expérience de l'héroïsme, qui est une expérience fausse.

Après la guerre, est venue l'expérience vraie, celle de la société. Mais je crois qu'il était nécessaire, pour moi, de passer d'abord par le mythe de l'héroïsme. Il fallait que le personnage d'avant la guerre, qui était une sorte d'individualiste égoïste, stendhalien, soit plongé malgré lui dans l'Histoire tout en gardant encore la possibilité de dire oui ou non, pour pouvoir ensuite affronter les problèmes inextricables de l'après-guerre comme un homme totalement conditionné par son existence sociale, mais cependant suffisamment capable de décision pour réassumer ce conditionnement et en devenir responsable. Car l'idée que je n'ai jamais cessé de développer, c'est que, en fin de compte, chacun est toujours responsable de ce qu'on a fait de lui — même s'il ne peut rien faire de plus que d'assumer cette responsabilité. Je crois qu'un homme peut toujours faire quelque chose de ce qu'on a fait de lui. C'est la définition que je donnerais aujourd'hui de la liberté : ce petit mouvement qui fait d'un être social totalement conditionné une per-

sonne qui ne restitue pas la totalité de ce qu'elle a reçu de son conditionnement; qui fait de Genet un poète, par exemple, alors qu'il avait été rigoureusement conditionné pour être un voleur.

Saint Genet est peut-être le livre où j'ai le mieux expliqué ce que j'entends par la liberté. Car Genet a été fait voleur, il a dit : « Je suis le voleur », et ce minuscule décalage a été le début d'un processus par lequel il est devenu un poète, puis, finalement, un être qui n'est plus vraiment en marge de la société, quelqu'un qui ne sait plus où il est, et qui se tait. Dans un cas comme le sien, la liberté ne peut pas être heureuse. Elle n'est pas un triomphe. Pour Genet, elle a simplement ouvert certaines routes qui ne lui étaient pas offertes au départ.

L'Être et le Néant retrace une expérience intérieure sans aucun rapport avec l'expérience extérieure — devenue, à un certain moment, historiquement catastrophique — de l'intellectuel petit-bourgeois que j'étais. Car j'ai écrit *L'Être et le Néant*, ne l'oublions pas, après la défaite de la France. Mais les catastrophes ne comportent pas de leçons, sauf si elles sont l'aboutissement d'une *praxis* et si l'on peut se dire : « Mon action a échoué. » Le désastre qui s'était abattu sur notre pays ne nous avait rien appris. Ainsi, dans *L'Être et le Néant*, ce que vous pourriez appeler la « subjectivité » n'est pas ce qu'elle serait aujourd'hui pour moi : le petit décalage dans une opération par laquelle une intériorisation se réextériorise elle-même en acte. Aujourd'hui, de toute manière, les notions de « subjectivité » et d'« objectivité » me paraissent totalement inutiles. Il peut sans doute m'arriver d'utiliser le terme « objectivité », mais seule-

ment pour souligner que tout est objectif. L'individu intériorise ses déterminations sociales : il intériorise les rapports de production, la famille de son enfance, le passé historique, les institutions contemporaines, puis il re-extériorise tout cela dans des actes et des choix qui nous renvoient nécessairement à tout ce qui a été intériorisé. Il n'y avait rien de tout cela dans *L'Être et le Néant*.

— *Dans L'Être et le Néant, la définition que vous donnez de la conscience exclut toute possibilité d'inconscient : la conscience est toujours transparente à elle-même, même si le sujet s'abrite derrière l'écran trompeur de la « mauvaise foi ». Depuis cette époque, pourtant, vous avez, entre autres, écrit le scénario d'un film sur Freud...*

— J'ai cessé de travailler avec Huston précisément parce qu'il ne comprenait pas ce que c'était que l'inconscient. Tous les ennuis venaient de là. Il voulait le supprimer, le remplacer par le préconscient. Il ne voulait de l'inconscient à aucun prix...

— *Ce que je voudrais vous demander, c'est quelle place théorique vous assignez aujourd'hui à l'œuvre de Freud. Étant donné votre origine de classe, il n'est peut-être pas très surprenant que vous n'ayez pas découvert Marx avant la guerre. Mais Freud? L'évidence opaque de l'inconscient et de ses résistances aurait dû vous être accessible, même alors. Ce n'est pas la même chose que la lutte des classes.*

— Les deux questions sont pourtant liées. La pensée de Freud et celle de Marx sont toutes deux des théories du conditionnement extérieur. Quand Marx dit : « Peu importe ce que la bourgeoisie croit faire, l'important c'est ce qu'elle fait », il suffit de remplacer « la bourgeoisie » par « un

hystérique » pour que la formule puisse être de Freud. Cela dit, je dois expliquer mes rapports avec l'œuvre de Freud à partir de mon histoire personnelle. Il est incontestable que j'ai éprouvé, dans ma jeunesse, une profonde répugnance pour la psychanalyse, qui doit être expliquée, de même que mon ignorance aveugle de la lutte des classes. C'est parce que j'étais un petit-bourgeois que je refusais la lutte des classes; on pourrait dire que c'est parce que j'étais français que je refusais Freud.

Il y a une grande part de vrai là-dedans. Il ne faut jamais oublier le poids du rationalisme cartésien en France. Quand on vient de passer son bachot, à dix-sept ans, après avoir reçu un enseignement fondé sur le « *Je pense, donc je suis* » de Descartes, et qu'on ouvre la *Psychopathologie de la vie quotidienne*, où l'on trouve la célèbre histoire de Signorelli, avec les substitutions, déplacements et combinaisons qui impliquent que Freud pensait simultanément à un patient qui s'était suicidé, à certaines coutumes turques et à bien d'autres choses encore... on a le souffle coupé.

De telles recherches, en tout cas, n'avaient aucun rapport avec mes préoccupations d'alors, qui étaient de donner un fondement philosophique au réalisme. Chose, à mon avis, possible aujourd'hui et que j'ai essayé de faire toute ma vie. La question était : comment donner à l'homme à la fois son autonomie et sa réalité parmi les objets réels, en évitant l'idéalisme et sans tomber dans un matérialisme mécaniste? Je posais le problème en ces termes parce que j'ignorais le matérialisme dialectique, mais je dois dire que cela m'a permis, plus tard, d'assigner certaines limites au matérialisme dialectique.

tique — en validant la dialectique historique tout en rejetant une dialectique de la nature qui réduirait l'homme, comme toute chose, à un simple produit des lois physiques.

Pour revenir à Freud, je dirai que j'étais incapable de le comprendre parce que j'étais un Français nourri de tradition cartésienne, imbu de rationalisme, que l'idée d'inconscient choquait profondément. Mais je ne dirai pas *seulement* cela. Aujourd'hui encore, en effet, je reste choqué par une chose qui était inévitable chez Freud : son recours au langage physiologique et biologique pour exprimer des idées qui n'étaient pas transmissibles sans cette médiation. Le résultat, c'est que la façon dont il décrit l'objet analytique souffre d'une sorte de crampe mécaniste. Il réussit par moments à transcender cette difficulté mais, le plus souvent, le langage qu'il utilise engendre une *mythologie* de l'inconscient que je ne peux pas accepter. Je suis entièrement d'accord sur les *faits* du déguisement et de la répression, en tant que faits. Mais les *mots* de « répression », « censure », « pulsion » — qui expriment à un moment une sorte de finalisme et, le moment suivant, une sorte de mécanisme —, je les rejette.

Prenons l'exemple de la « condensation », qui est un terme ambivalent chez Freud. On peut y voir simplement un phénomène d'association, comme ceux que décrivaient les philosophes et psychologues anglais des XVIII^e et XIX^e siècles : deux images sont réunies par une intervention extérieure et se combinent pour en former une troisième. C'est de l'atomisme psychologique classique. Mais on peut aussi interpréter ce terme comme exprimant une finalité : la condensation se produit parce que la fusion des deux

images répond à un désir, à un besoin. Cette sorte d'ambiguïté se retrouve partout chez Freud. Il en résulte une étrange représentation de l'inconscient à la fois comme ensemble de déterminations mécanistes rigoureuses, c'est-à-dire comme système de causalités, et comme mystérieuse finalité : il y a des « ruses » de l'inconscient comme il y a des « ruses » de l'Histoire. Dans l'œuvre de beaucoup d'analystes — en tout cas des premiers analystes —, il y a toujours cette ambiguïté fondamentale : l'inconscient est d'abord *une autre conscience*, puis, le moment d'après, *autre que la conscience*. Et ce qui est autre que la conscience devient un simple mécanisme.

Je reprocherai donc à la théorie psychanalytique d'être une pensée syncrétique et non dialectique. La notion de « complexe », en particulier, le montre clairement : il y a interpénétration sans contradiction. J'admets, bien entendu, qu'il puisse y avoir, dans chaque individu, un nombre immense de contradictions « larvées » qui se manifestent, dans certaines situations, par des interpénétrations plutôt que par des confrontations. Mais cela ne veut pas dire que ces contradictions n'existent pas.

Les résultats de ce syncrétisme, on les voit, par exemple, dans l'utilisation que font les psychanalystes du complexe d'Œdipe : ils s'arrangent pour y trouver n'importe quoi, aussi bien la fixation à la mère, l'amour de la mère, que la haine de la mère — selon Mélanie Klein. Autrement dit, on peut tout tirer du complexe d'Œdipe, puisqu'il n'est pas *structuré*. Un analyste peut dire une chose, puis, aussitôt après, le contraire, sans se soucier le moins du monde de manquer de logique, puisque, après tout, « les

opposés s'interpénètrent ». Un phénomène peut avoir telle signification, mais son contraire peut aussi signifier la même chose. La théorie psychanalytique est donc une pensée « molle ». Elle ne s'appuie pas sur une logique dialectique. C'est que cette logique, me diront les psychanalystes, n'existe pas dans la réalité. Je n'en suis pas si sûr : je suis convaincu que les complexes existent, mais je ne suis nullement certain qu'ils ne soient pas structurés.

Je pense, en particulier, que si les complexes sont de véritables structures, le « scepticisme analytique » doit être abandonné. Ce que j'appelle le « scepticisme affectif » des psychanalystes, c'est la conviction de tant d'entre eux que la relation qui unit deux personnes n'est rien de plus qu'une « référence » à une relation originelle ayant valeur d'absolu, une allusion à une « scène primitive » incomparable et inoubliable — bien qu'oubliée — entre le père et la mère. En fin de compte, tout sentiment éprouvé par un adulte devient, pour l'analyste, l'occasion de la renaissance d'un autre sentiment. Il y a une part de vrai là-dedans : la fixation d'une jeune fille sur un homme plus âgé peut s'expliquer par ses rapports avec son père, de même que la fixation d'un jeune homme sur une jeune fille peut s'expliquer par tout un réseau de relations originelles. Mais ce qui manque, dans l'interprétation psychanalytique classique, c'est l'idée d'une irréductibilité dialectique.

Dans une véritable théorie dialectique, comme le matérialisme historique, les phénomènes découlent les uns des autres dialectiquement : il y a différentes configurations de la réalité dialectique, et chacune de ces configurations est rigoureusement conditionnée par la précédente,

qu'elle intègre et dépasse en même temps. C'est précisément ce dépassement qui est irréductible : on ne peut jamais réduire une configuration à celle qui la précède. C'est l'idée de cette *autonomie* qui manque dans la théorie psychanalytique. Un sentiment ou une passion entre deux personnes est sans doute fortement conditionné par leur relation à un « objet primitif » ; on peut retrouver cet objet et s'en servir pour expliquer la relation nouvelle. Mais cette relation elle-même reste irréductible.

Il y a donc une différence essentielle entre ma relation à Marx et ma relation à Freud. La découverte de la lutte des classes a été pour moi une *vraie* découverte : j'y crois encore totalement aujourd'hui, dans la forme même où Marx l'a décrite. L'époque a changé mais c'est toujours la même lutte entre les mêmes classes, avec le même chemin vers la victoire. En revanche, je ne crois pas à l'inconscient tel que la psychanalyse nous le présente.

Dans le livre que j'écris sur Flaubert, j'ai remplacé mon ancienne notion de *conscience* — bien que j'utilise encore beaucoup le mot — par ce que j'appelle le *vécu*. J'essaierai tout à l'heure d'expliquer ce que j'entends par ce terme, qui ne désigne ni les refuges du préconscient, ni l'inconscient, ni le conscient, mais le terrain sur lequel l'individu est constamment submergé par lui-même, par ses propres richesses, et où la conscience a l'astuce de se déterminer elle-même par l'oubli.

— *Dans L'Être et le Néant, il n'est guère question du rêve alors qu'il représente pour Freud un « espace » privilégié de l'inconscient, la région même où la psychanalyse a été découverte. Essayez-vous, dans votre travail actuel, de faire*

une place nouvelle à cet espace du rêve?

— J'ai beaucoup parlé du rêve dans *L'Imaginaire*, et je parle des rêves dans mon étude sur Flaubert. Malheureusement, Flaubert lui-même en raconte très peu. Il y en a deux cependant, deux cauchemars, extrêmement frappants bien qu'ils soient peut-être en partie inventés, puisqu'ils figurent dans les *Mémoires d'un fou*, une autobiographie que Flaubert a écrite à l'âge de dix-sept ans. L'un de ces rêves met en scène son père, l'autre sa mère : tous deux révèlent ses relations avec ses parents avec une clarté extraordinaire.

Ce qu'il y a d'intéressant, c'est que Flaubert ne mentionne pratiquement jamais ses parents dans ses écrits. En fait, il avait de très mauvais rapports avec son père et sa mère, pour toute une série de raisons que j'essaie d'analyser dans mon livre. Mais il ne parle jamais d'eux. Ils n'existent même pas dans ses premières œuvres. La seule fois où il fait directement allusion à eux, c'est précisément là où un psychanalyste attendrait qu'il le fasse : dans le récit d'un rêve. C'est cependant Flaubert lui-même, spontanément, qui en parle. Et puis, à la fin de sa vie, cinq ans avant sa mort, il publie une nouvelle intitulée *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*, en précisant qu'il souhaitait l'écrire depuis trente ans : il y raconte l'histoire d'un homme qui tue son père et sa mère et qui devient, par les suites de cet acte même, un saint, c'est-à-dire, pour Flaubert, un écrivain.

Flaubert se voit donc lui-même de deux manières très différentes. La première ne dépasse pas le niveau de la description banale, comme lorsqu'il écrit à Louise, sa maîtresse : « *Que suis-je? Suis-je intelligent ou stupide? Suis-je*

fin ou balourd? Suis-je mesquin ou généreux? Suis-je égoïste ou oublieux de moi-même? Je n'en ai aucune idée. Je suppose que je suis comme tout le monde, que j'oscille entre tout cela... » Autrement dit, à ce niveau, il est complètement perdu. Pourquoi? Parce que ces notions n'ont aucune signification en elles-mêmes. Elles n'acquièrent un sens que dans l'inter-subjectivité, c'est-à-dire relativement à ce que j'appelle, dans la *Critique*, « l'esprit objectif » par rapport auquel chaque membre d'un groupe ou d'une société se juge lui-même et est jugé par les autres, établissant ainsi avec d'autres personnes une relation d'intériorité qui se fonde sur une information ou un contexte communs.

En même temps, on ne peut pas dire que Flaubert, au sommet de son activité d'écrivain, n'ait eu aucune compréhension des origines les plus obscures de sa propre histoire. Il a écrit un jour cette phrase remarquable : « *Vous êtes sans aucun doute comme moi, vous avez tous les mêmes profondeurs terribles et ennuyeuses.* » Quelle meilleure description pourrait-on donner de l'univers psychanalytique, dans lequel on ne cesse de faire des découvertes terrifiantes qui débouchent toutes, ennuyeusement, sur la même chose? Mais la conscience qu'avait Flaubert de ces « profondeurs » n'était pas de nature intellectuelle. Il écrivit plus tard qu'il avait souvent eu des intuitions fulgurantes, comparables à ces violents éclairs qui, simultanément, vous aveuglent et vous dévoilent tout. Chaque fois, il avait tenté, trébuchant dans les ténèbres revenues, de retrouver les voies nouvelles aperçues dans l'éblouissement. En vain.

Pour moi, ces expériences définissent la relation de Flaubert avec ce qu'on appelle ordinai-

rement l'inconscient et que j'appellerais plutôt une absence totale de connaissance doublée d'une réelle compréhension. Je fais ici une distinction entre compréhension et intellection : il peut y avoir intellection d'une conduite pratique mais seulement compréhension d'une passion. Ce que j'appelle le *vécu*, c'est précisément l'ensemble du processus dialectique de la vie psychique, un processus qui reste nécessairement opaque à lui-même car il est une constante totalisation, et une totalisation qui ne peut être consciente de ce qu'elle est. On peut être conscient, en effet, d'une totalisation extérieure, mais non d'une totalisation qui totalise également la conscience. En ce sens, le vécu est toujours susceptible de compréhension, jamais de connaissance.

La plus haute forme de compréhension du vécu peut engendrer son propre langage — qui sera toujours inadéquat mais qui aura souvent la structure métaphorique du rêve. La compréhension du rêve intervient quand un homme peut le traduire dans un langage qui est lui-même rêvé. Lacan dit que l'inconscient est structuré comme un langage. Je dirais plutôt que le langage qui exprime l'inconscient a la structure d'un rêve. Autrement dit, la compréhension de l'inconscient, dans la plupart des cas, ne trouve jamais son expression claire.

Flaubert parle constamment de l'« indisable ». Peut-être le mot était-il, à son époque, un régionalisme, mais il n'est pas, en tout cas, le mot normal, qui serait « indicible ». L'« indisable », pourtant, était quelque chose de très précis pour Flaubert. Dans l'autobiographie qu'il envoie à sa maîtresse, à l'âge de vingt-cinq ans, il écrit : « Vous devinerez tout l'indisable. » Cela ne vou-

lait pas dire : les secrets de famille ou des choses de ce genre. Sans doute, Flaubert haïssait son frère aîné, mais ce n'était pas de cela qu'il s'agissait. Il voulait parler précisément de cette sorte de compréhension de soi-même qu'on ne peut mettre en mots et qui vous échappe constamment.

Cette conception du vécu est ce qui marque mon évolution depuis *L'Être et le Néant*. Dans mes premiers écrits, je cherchais à construire une philosophie rationaliste de la conscience. Je pouvais bien écrire des pages et des pages sur des processus apparemment non rationnels du comportement individuel, *L'Être et le Néant* n'en reste pas moins un monument de rationalité. Ce qui le fait tomber, finalement, dans l'irrationnalisme, puisqu'il ne peut rendre compte rationnellement des processus intervenant « en dessous » de la conscience, processus également rationnels mais qui sont vécus comme irrationnels. L'introduction de la notion de vécu représente un effort pour conserver cette « présence à soi » qui me paraît indispensable à l'existence de tout fait psychique, présence en même temps si opaque, si aveugle à elle-même qu'elle est aussi « absence de soi ».

Le vécu est toujours, simultanément, présent à soi et absent de soi. A l'aide de cette notion, j'ai essayé de dépasser la traditionnelle ambiguïté psychanalytique du fait psychique — à la fois téléologique et mécanique — en montrant que tout fait psychique implique une intentionnalité dirigée vers quelque chose, mais que certains de ces faits ne peuvent exister que s'ils sont l'objet d'une simple compréhension sans être nommés ni connus.

— Une question évidente se pose, à propos de

vosre travail sur Flaubert. Vous avez déjà écrit une étude sur Baudelaire...

— Très insuffisante, extrêmement mauvaise, même...

— ... *Puis un gros livre sur Genet, puis un essai sur le Tintoret, puis une autobiographie, Les Mots. Venant après tout cela, quelle sera la nouveauté méthodologique du livre sur Flaubert? Pourquoi vous êtes-vous fixé une fois de plus pour objectif l'explication d'une vie?*

— Dans *Question de méthode*, j'ai étudié les différentes médiations et procédures qui pourraient nous permettre, si elles étaient utilisées conjointement, d'approfondir notre connaissance des hommes. En fait, tout le monde sait, tout le monde admet, par exemple, qu'on doit pouvoir trouver les médiations qui permettraient de combiner la psychanalyse et le marxisme. Tout le monde ajoute, bien sûr, que la psychanalyse n'est pas vraiment fondamentale mais que, correctement et rationnellement associée au marxisme, elle peut être utile. De la même manière, tout le monde reconnaît qu'il y a des notions de la sociologie américaine qui ont une certaine valeur, et que la sociologie en général doit être utilisée — pas la sociologie soviétique, bien sûr, qui n'est rien de plus qu'une énumération, qu'une nomenclature. Tout le monde est d'accord là-dessus. Tout le monde, en tout cas, le *dit*. Mais qui a essayé de le *faire*?

Moi-même, je n'ai fait que répéter ces maximes irréprochables dans *Question de méthode*. L'idée du livre sur Flaubert était d'abandonner ces analyses théoriques, qui ne menaient finalement nulle part, pour essayer de donner un exemple concret de ce qu'on pouvait faire. Le résultat sera ce qu'il sera. Même si c'est un échec, cela

pourra donner à d'autres l'idée de recommencer et de faire mieux. La question à laquelle je cherche à donner une réponse dans ce livre est la suivante : comment puis-je étudier un homme avec toutes ces méthodes, et comment, au cours de cette étude, ces méthodes vont-elles se conditionner l'une l'autre et trouver leur place respective?

— *Ne disposiez-vous pas déjà de ces clés quand vous avez écrit Saint Genet?*

— Je ne les avais pas toutes. Il est évident que l'étude du conditionnement de Genet par les événements de son histoire objective est insuffisante, très très insuffisante. Les grandes lignes de l'interprétation — Genet était un orphelin de l'Assistance publique, il a été placé dans une famille de paysans, il ne possédait rien, etc. — restent évidemment vraies. Mais tout cela se passait vers 1925, dans un contexte particulier qui est totalement absent du livre. L'Assistance publique, d'autre part, la situation même d'enfant trouvé sont des phénomènes sociaux spécifiques, et Genet est un produit du *xx^e* siècle. Or, rien de tout cela n'est précisé dans *Saint Genet*.

Ce que je voudrais, dans mon prochain livre, c'est que le lecteur sente tout le temps la présence de Flaubert. Mon idéal serait qu'il puisse tout à la fois sentir, comprendre et connaître la personnalité de Flaubert, comme totalement individuelle mais aussi comme totalement représentative de son époque. Autrement dit, Flaubert ne peut être compris que par ce qui le distingue de ses contemporains.

Vous voyez ce que je veux dire? Par exemple, il y a eu beaucoup d'écrivains, à l'époque, comme Leconte de Lisle ou les

Goncourt, qui ont élaboré des théories analogues à celles de Flaubert et qui ont produit, en s'en inspirant, des œuvres plus ou moins valables; ce qu'il faut étudier, c'est comment ils ont été déterminés à adopter cette vision particulière, et comment Flaubert, déterminé de la même manière et pourtant différemment, a été conduit à prendre un autre point de vue. Mon but est d'essayer de faire apparaître la rencontre entre le développement de la personne, tel que la psychanalyse nous l'éclaire, et le développement de l'Histoire. Il arrive qu'un individu, dans son conditionnement le plus profond, le plus intime, dans son conditionnement familial, puisse remplir, pendant un moment, un rôle historique. Robespierre en serait un bon exemple. Mais il serait impossible de faire une telle étude sur lui, parce que les matériaux nous manquent. Ce qu'il faudrait savoir, c'est ce qu'a été la rencontre du fils de M. et M^{me} Robespierre d'Arras avec la Révolution qui a créé le Comité de Salut public.

— *Cela, c'est votre objectif théorique. Mais pourquoi avoir choisi Flaubert?*

— Parce qu'il est l'imaginaire. Avec lui, je suis aux limites, aux frontières mêmes du rêve. En fait, je l'ai choisi pour tout un ensemble de raisons. La première est purement circonstancielle : il y a très peu de personnages de l'Histoire ou de la littérature qui aient laissé une telle masse d'informations sur eux-mêmes. La correspondance de Flaubert occupe treize volumes de près de six cents pages chacun. Il lui arrivait d'écrire à plusieurs personnes dans la même journée, avec seulement de légères variantes d'une lettre à l'autre — variantes souvent très significatives. Il y a également beaucoup de récits

et de témoignages sur lui. Les frères Goncourt voyaient souvent Flaubert et notaient dans leur journal non seulement ce qu'ils pensaient de lui mais ce qu'il disait de lui-même. Ce n'est pas une source absolument sûre, car les Goncourt n'étaient, à bien des égards, que des imbéciles fielleux, mais ils racontent tout de même, dans leur *Journal*, beaucoup de faits intéressants. Et puis, il y a toute la correspondance avec George Sand, les lettres de George Sand à Flaubert, les « autobiographies » qu'il a écrites dans sa jeunesse et mille autres choses. Tout cela, bien que circonstanciel, est d'une grande importance.

En second lieu, Flaubert représente, pour moi, l'opposé exact de ma propre conception de la littérature : un désengagement total et la recherche d'un idéal formel qui n'est pas du tout le mien. Stendhal, par exemple, est un écrivain que je préfère de beaucoup à Flaubert, bien que Flaubert soit sans doute plus important pour le développement du roman. Je veux dire que Stendhal est à la fois plus fin et plus fort. Avec lui, on peut se laisser aller totalement : son style est parfait, ses héros sont sympathiques, sans être des « héros positifs », sa vision du monde est juste et sa conception de l'Histoire est très astucieuse. Rien de tel chez Flaubert.

Pourtant, Flaubert occupe une place beaucoup plus importante que Stendhal dans l'histoire du roman. Si Stendhal n'avait pas existé, il aurait tout de même été possible de passer directement de Laclos à Balzac. Tandis que Zola, par exemple, ou le « nouveau roman », sont inconcevables sans Flaubert. Les Français aiment beaucoup Stendhal mais son influence sur le roman a été minime. L'influence de Flaubert, en revanche, a été immense, et cela seul

suffit à justifier qu'on l'étudie. Pour moi, il y avait cependant autre chose : Flaubert a commencé à me fasciner précisément parce que je voyais en lui, à tous points de vue, le contraire de moi-même. Je me demandais : *« Comment un tel homme était-il possible ? »*

J'ai découvert alors une autre dimension de Flaubert, qui est d'ailleurs une des sources de son talent. J'avais l'habitude, en lisant Stendhal et d'autres, d'être en complet accord avec le héros, qu'il s'appelle Julien Sorel ou Fabrice. Or, quand on lit Flaubert, on est plongé au milieu de personnages irritants, avec lesquels on est en désaccord complet. Il arrive qu'on partage leurs sentiments, et puis, brusquement, ils repoussent notre sympathie et nous renvoient à notre hostilité première. C'est manifestement cela qui m'a fasciné, qui m'a rendu curieux. Car tout l'art de Flaubert est là. Il est clair qu'il se détestait lui-même. Quand il parle de ses principaux personnages, il le fait avec un effrayant mélange de sadisme et de masochisme. Il les torture parce qu'ils sont lui-même, mais aussi pour montrer que les autres et le monde le torturent, lui; il les torture aussi parce qu'ils ne sont pas lui et que, vicieux et sadique, il aime torturer les autres. Entre ces feux croisés, les malheureux personnages n'ont guère de chances.

En même temps, Flaubert écrit de l'intérieur de ses personnages, et c'est toujours, d'une certaine manière, de lui qu'il parle. Il le fait d'une façon absolument unique. Le témoignage de Flaubert sur lui-même — cette confession boudeuse et déguisée, nourrie de cette haine de soi, de ces références constantes à des choses que Flaubert comprend sans les connaître, de cette volonté d'être totalement lucide qui ne l'empêche

pas d'être toujours grinçant — est une chose exceptionnelle, qu'on n'avait jamais vue avant et qu'on n'a pas revue depuis. C'était une seconde raison de choisir Flaubert.

La troisième, c'est que l'étude de Flaubert représente, pour moi, une suite à l'un de mes premiers livres, *L'Imaginaire*. J'essayais de montrer, dans ce livre, qu'une image n'est pas une sensation réveillée, ou remodelée par l'intellect, ni même une ancienne perception altérée et atténuée par le savoir, mais quelque chose d'entièrement différent, une réalité absente, révélée dans son absence même à travers ce que j'appelais un « analogon » : un objet servant de support analogique et traversé par une intention. Quand nous nous endormons, par exemple, les points lumineux qui apparaissent sous nos paupières — les phosphènes — peuvent servir de support analogique pour n'importe quelle image onirique ou hypnagogique.

Bref entre la veille et le sommeil, certaines personnes voient passer des formes vagues, qui sont des phosphènes à travers lesquels ils projettent l'image d'une personne ou d'une chose. Dans *L'Imaginaire*, j'ai essayé de prouver que les objets imaginaires — les images — étaient une absence. Dans mon livre sur Flaubert, j'étudie des personnes imaginaires, des gens qui, comme Flaubert, jouent des rôles. Tout homme est une fuite de gaz par laquelle il s'échappe dans l'imaginaire. Flaubert était constamment cela. Pourtant, il devait aussi regarder la réalité en face puisqu'il la haïssait, et c'est tout le problème des rapports entre le réel et l'imaginaire que j'essaie d'étudier à partir de sa vie et de son œuvre.

Finalement, à travers tout cela, il est pos-

sible de poser la question : « Quel était le *monde social imaginaire* de la rêveuse bourgeoisie de 1848? » C'est déjà, en soi, un sujet fascinant. De 1830 à 1840, Flaubert fait ses études au collège de Rouen et tous ses textes d'alors décrivent ses condisciples comme des bourgeois médiocres et méprisables. Or, il se trouve qu'il y a eu, à cette époque, cinq années de luttes violentes, politiques, dans ce même collège. Après la révolution de 1830, des jeunes garçons ont engagé le combat politique dans les écoles, se sont battus et ont été vaincus. L'influence des romantiques — que Flaubert décrit à plusieurs reprises comme un défi à leurs parents — ne se comprend que dans cette perspective : quand les jeunes rebelles sont devenus des « blasés », ils ont été récupérés comme bourgeois « ironiques » — ils avaient échoué.

L'extraordinaire, c'est que Flaubert ne dit pas un mot de tout cela. Il décrit les jeunes gens qui l'entourent comme s'ils n'étaient que de futurs adultes — c'est-à-dire des êtres abjects. Il écrit : « *Je voyais des défauts qui deviendraient vices, des besoins qui deviendraient manies, des folies qui deviendraient crimes — bref, des enfants qui deviendraient des hommes.* » L'histoire de ses années d'études se limite, pour lui, à celle du passage de l'enfance à la maturité. En réalité, ce fut l'histoire d'un sursaut de honte de la bourgeoisie, à travers ses fils, puis de la défaite des fils et de l'effacement de la honte. Tout cela devant aboutir au massacre de 1848.

Avant 1830, la bourgeoisie rouennaise se cachait sous ses couvertures. Quand elle en émerge enfin, ses fils s'écrient : « *Bravo! Nous allons proclamer la République!* » Les pères jugent alors qu'ils ont encore besoin, après tout, d'une

couverture. Et Louis-Philippe devient roi. Mais les fils se persuadent que les pères ont été dupés et décident de continuer la lutte. Il en résulte au collège un chahut monstre mais inutile : les perturbateurs seront renvoyés. En 1831, donc, quand Louis-Philippe se débarrasse de La Fayette et ouvre la voie à la réaction, il y a, dans le collège de Flaubert, peu avant qu'il y entre, des garçons de treize ou quatorze ans qui refusent calmement de se confesser, jugeant que c'est là un excellent terrain pour une épreuve de force avec les autorités, puisque la bourgeoisie, après tout, reste officiellement voltairienne. La confession dans les écoles est une survivance de la Restauration, et elle pose le délicat problème de l'instruction religieuse obligatoire — qui, selon eux, viendra finalement jusque devant la Chambre des Députés.

Je tire mon chapeau à ces gamins de quatorze ans qui ont élaboré une telle stratégie, tout en sachant très bien qu'on allait les renvoyer. Ils ont d'abord eu affaire à l'aumônier (« *Confesse-toi! — Non!* ») puis à un autre fonctionnaire (« *Non, non, non!* ») puis au principal qui les a expulsés. C'est alors un tollé dans tout le collège — comme ils l'avaient espéré. Les élèves de quatrième lancent des œufs pourris sur le principal adjoint et deux d'entre eux sont renvoyés. Le lendemain, à l'aube, les externes de la classe se réunissent et font le serment de venger leurs camarades. Le jour suivant, à six heures du matin, les pensionnaires leur ouvrent les portes : tous ensemble, ils s'emparent des bâtiments et les occupent. En 1831, déjà! Du haut de leur forteresse, ils bombardent le conseil académique qui s'est réuni pour délibérer dans un immeuble voisin.

Pendant ce temps, le principal se traîne aux pieds des plus anciens élèves, les suppliant — avec succès — de ne pas se solidariser avec les « occupants ». En fin de compte, les élèves de quatrième n'obtiennent pas la réintégration de leurs camarades renvoyés mais les autorités doivent promettre qu'il n'y aura aucune sanction contre ceux qui ont occupé les locaux. Trois jours plus tard, les élèves découvrent qu'on les a dupés : le collège est fermé. Exactement comme aujourd'hui!

L'année suivante, quand ils reviennent, ils sont naturellement furieux et ils vont entretenir une agitation incessante dans le collège. C'est cette époque que Flaubert a connue, mais il ne l'a pas du tout vécue de cette façon-là. Bien qu'il ait beaucoup écrit sur son enfance et sur sa jeunesse, il n'y a pas un seul texte de lui qui fasse allusion à cette révolte des collégiens. En fait, bien sûr, il va suivre la même évolution que tous ceux de sa génération, mais à sa manière. Il n'a pas participé à l'épisode violent de l'occupation du collège mais il va arriver au même résultat, un peu plus tard, par une voie différente.

Un jour de 1839, en effet, le professeur de philosophie tombe malade et un remplaçant lui succède. Les élèves décident que ce remplaçant est incompetent et lui font une vie impossible. Le principal essaie de s'en prendre à deux ou trois « meneurs », mais toute la classe se solidarise avec eux. C'est Flaubert qui rédige la lettre collective dans laquelle les élèves protestent auprès du principal contre la qualité de l'enseignement et les menaces dont ils sont l'objet. Cela lui vaut d'être renvoyé, avec deux ou trois autres. Cette fois, la signification de la protesta-

tion est très claire : Flaubert et ses condisciples sont de jeunes bourgeois qui réclament une bonne éducation bourgeoise — « *Après tout, nos parents paient assez cher!* » Ce second épisode est révélateur de l'évolution d'une génération et d'une classe. Ces diverses expériences donneront naissance à des livres amers sur la bourgeoisie, dont les auteurs se résigneront ensuite à n'être plus qu'ironiques — autre manière d'être bourgeois.

— *Pourquoi avez-vous abandonné le roman, depuis quelques années, pour écrire des biographies et des pièces de théâtre? Est-ce parce que vous pensez que le marxisme et la psychanalyse, par le poids de leurs concepts, ont fait du roman une forme littéraire impossible?*

— Je me suis souvent posé la question. Il est certain qu'il n'y a aucune technique qui permette de rendre compte d'un personnage de roman comme on peut rendre compte, par une interprétation marxiste et psychanalytique, d'une personne ayant réellement existé. Et si un auteur tente d'utiliser ces systèmes d'interprétation dans un roman, sans avoir trouvé la technique formelle appropriée, le roman disparaît. Cette technique, personne ne l'a encore découverte, et je ne suis pas sûr qu'elle puisse exister.

— *En somme, depuis l'apparition du marxisme, et de la psychanalyse, aucun romancier ne peut plus écrire « naïvement »?*

— Ce n'est pas cela. Il peut le faire, bien sûr, mais son roman est alors considéré comme « naïf ». Autrement dit, il n'y a plus d'univers naturel du roman et il ne peut plus exister qu'un certain type de roman : le roman « spontané », « naïf ». On en connaît d'excellents exemples mais leurs auteurs, aujourd'hui,

doivent décider consciemment d'ignorer les méthodes d'interprétation marxiste et psychanalytique, ce qui les rend nécessairement moins « naïfs ».

Il existe aussi des romans d'un autre genre, de faux romans comme ceux de Gombrowicz, qui sont des sortes de machines infernales. Gombrowicz a une très bonne connaissance de la psychanalyse, du marxisme et de bien d'autres choses, mais il garde à leur égard une attitude sceptique, si bien qu'il construit des objets qui se détruisent dans l'acte même de leur construction — créant ainsi le modèle de ce qui pourrait être un roman à la fois analytique et matérialiste.

— *Pourquoi avez-vous cessé d'écrire des romans ?*

— Je n'en éprouvais plus le besoin. Un écrivain est toujours un homme qui a plus ou moins choisi l'imaginaire : il lui faut une certaine dose de fiction. Pour ma part, je la trouve dans mon travail sur Flaubert, qu'on peut d'ailleurs considérer comme un roman. Je souhaite même que les gens disent que c'est un *vrai* roman. J'essaie, dans ce livre, d'atteindre un certain niveau de compréhension de Flaubert au moyen d'hypothèses. J'utilise la fiction — guidée, contrôlée, mais fiction quand même — pour retrouver les raisons pour lesquelles Flaubert, par exemple, écrit une chose le 15 mars, puis le contraire le 21 mars, au même correspondant, sans se soucier de la contradiction. Mes hypothèses me conduisent donc à inventer en partie mon personnage.

— *Vous continuez aussi à écrire des pièces de théâtre ?*

— Oui, parce que le théâtre, c'est encore autre chose. Pour moi, c'est essentiellement un mythe. Prenez, par exemple, un petit-bourgeois et sa

femme qui se disputent tout le temps. Si vous enregistrez leurs discussions sur un magnétophone, vous aurez un document non seulement sur ces deux personnes mais sur la petite-bourgeoisie et son univers, sur ce que la société a fait de ces bourgeois, etc. Deux ou trois études de ce genre suffisent à dévaloriser n'importe quel roman sur la vie d'un couple de petits-bourgeois. En revanche, l'image que nous donne Strindberg des rapports d'un homme et d'une femme dans *La Danse de mort* ne sera jamais dépassée. Le sujet est le même mais traité au niveau du mythe. L'auteur dramatique présente aux hommes l'*eidos* de leur existence quotidienne; il leur montre leur propre vie comme s'ils la voyaient de l'extérieur. Le génie de Brecht était là. Brecht aurait violemment protesté si quelqu'un lui avait dit que ses pièces étaient des mythes. Pourtant, qu'est-ce que *Mère Courage*, sinon une pièce contre les mythes devenue, en dépit d'elle-même, un mythe?

— *Il y a, dans la Critique de la raison dialectique, une dimension qui doit frapper, aujourd'hui, tout nouveau lecteur. A certains égards, le livre apparaît comme une anticipation de deux des événements historiques les plus importants de ces dernières années : la révolte de Mai en France et la Révolution culturelle en Chine. On y trouve de longues analyses des relations dialectiques entre les classes, les cadres, les syndicats, les partis politiques, pendant les occupations d'usines de 1936, qui semblent souvent préfigurer le comportement du prolétariat français en Mai 1968. D'autre part, il y a un passage dans lequel vous évoquez les grandes parades officielles du début des années 60 sur la place Tien An-men, à Pékin : vous y voyez une sorte de « minérali-*

sation » pyramidale de l'homme, par laquelle un ordre bureaucratique manipule des séries dispersées pour leur conférer une fausse apparence de groupes. Interprétez-vous la Révolution culturelle comme une tentative pour enrayer la dégradation du régime chinois par une sorte de gigantesque « apocalypse » qui puisse recréer, à travers toute la Chine, des « groupes en fusion » comme ceux qui firent autrefois la Longue Marche et qui gagnèrent la guerre populaire?

— Je me considère comme très incomplètement informé sur la Révolution culturelle. Le phénomène se déroule sur les plans idéologique, culturel, politique, c'est-à-dire au niveau de superstructures qui représentent les échelons supérieurs de toute échelle dialectique. Mais que s'est-il passé au niveau des infrastructures, qui a déclenché ce mouvement dans les superstructures? Il a dû apparaître des contradictions déterminées à la base de l'économie socialiste chinoise qui ont produit ce mouvement pour un retour à quelque chose comme un perpétuel groupe en fusion. Il est possible que les origines de la Révolution culturelle doivent être cherchées dans les conflits qui ont marqué le Grand Bond en avant et dans la politique d'investissement adoptée à l'époque. C'est une thèse que les marxistes japonais ont souvent développée. Personnellement, je dois avouer que je n'ai pas réussi à comprendre les causes du phénomène dans sa totalité. L'idée d'une apocalypse permanente est évidemment très séduisante mais je suis convaincu que ce n'est pas tout à fait de cela qu'il s'agit, et qu'il faut chercher dans l'infrastructure les causes de la Révolution culturelle. Cela ne veut pas dire que ce mouvement soit le reflet mécanique de contra-

dictions dans l'infrastructure. Mais je crois que pour comprendre sa signification totale, il faudrait pouvoir reconstituer le moment précis du processus historique et du développement économique où l'explosion s'est produite. Il est tout à fait clair, par exemple, que Mao était virtuellement sur la touche depuis un certain temps et qu'il a maintenant repris le pouvoir. Ce changement est incontestablement lié à des conflits internes qui remontent au moins jusqu'au Grand Bond en avant.

— *La Chine reste un pays très pauvre, avec un taux très bas de développement des forces productives. Ce que vous dites dans la Critique du règne de la rareté conduit à conclure qu'il est impossible de supprimer la bureaucratie dans un pays comme celui-là. Toute tentative pour éviter la dégradation bureaucratique de la révolution sera inévitablement freinée par les limites objectives imposées par la rareté. Cet argument expliquerait qu'il y ait des garde-fous (qu'ils soient institutionnels comme l'armée ou idéologiques comme le culte de la personnalité) qui freinent, en Chine, l'initiative de masse.*

— Il est évident que les initiatives totalement incontrôlées pourraient aboutir à une sorte de folie. C'est que le développement libre et anarchique de l'individu (pas de l'individu social de l'avenir mais du « libre organisme pratique » d'aujourd'hui) peut n'être pas un danger pour sa propre raison mais peut en être un pour la société. Mais proclamer la liberté totale de l'individu à l'intérieur d'un groupe en fusion et, dans le même temps, lui mettre dans la tête des cailloux baptisés « Pensées de Mao », ce n'est pas créer un homme total. Les deux choses sont absolument contradictoires.

— *Peut-être le paradoxe de la Révolution culturelle est-il qu'elle est finalement impossible en Chine (où l'idée en a été conçue) alors qu'elle le serait plutôt dans les pays occidentaux surdéveloppés?*

— Je crois que c'est exact. Avec une réserve : peut-on faire la Révolution culturelle sans faire la révolution? En Mai, les étudiants français voulaient une révolution culturelle : que leur manquait-il pour la réussir? Les moyens de faire une vraie révolution. Autrement dit, une révolution qui, à l'origine, n'est pas du tout culturelle mais qui consiste à prendre le pouvoir par la lutte violente des classes. Cela ne signifie pas que l'idée d'une révolution culturelle en France était un pur et simple mirage. Au contraire, le mouvement de Mai exprimait une contestation radicale des valeurs établies de l'Université et de la société et une volonté de les considérer comme si elles étaient déjà mortes. Il est très important de poursuivre cette contestation.

J'ai toujours été convaincu que c'était la guerre du Viêt-nam qui était à l'origine de Mai. Pour les étudiants qui ont déclenché les événements de Mai, la guerre du Viêt-nam a fait plus que leur faire prendre le parti du F.N.L. et du peuple vietnamien contre l'impérialisme américain. L'effet essentiel qu'a eu cette guerre sur les militants européens ou américains, c'est qu'elle a élargi le champ du possible. Auparavant, il semblait impossible que les Vietnamiens puissent résister à la formidable machine militaire américaine et gagner. Pourtant, c'est ce qu'ils ont fait et, du coup, ils ont complètement changé les manières de voir des étudiants français — entre autres. Ceux-ci ont compris qu'il y avait des possibilités qui restaient inconnues.

Non pas que tout était possible mais qu'on ne peut savoir qu'une chose est impossible qu'après l'avoir tentée et avoir échoué. Ce fut une découverte capitale, riche de potentialités et, pour l'Occident, révolutionnaire.

Aujourd'hui, près de deux ans après, il est clair que, dans une certaine mesure, nous avons découvert l'impossible. En particulier, tant que le P.C. français restera le plus grand parti conservateur de France et tant qu'il aura la confiance des travailleurs, il sera impossible de faire la révolution libre qui a échoué en Mai. Cela signifie seulement qu'il faut continuer la lutte, si longue qu'elle risque d'être, avec la même persévérance que les Vietnamiens qui, après tout, continuent à se battre — et à gagner.

— *Mai n'a pas été une révolution : le mouvement n'a pas détruit l'État bourgeois. La prochaine fois, pour faire la révolution, il faudra coordonner et diriger la lutte. Selon vous, quelle organisation politique serait aujourd'hui l'instrument adéquat?*

— Aujourd'hui comme hier, l'anarchisme ne mène à rien. La question essentielle est de savoir si finalement le seul type possible d'organisation politique est celui que nous connaissons, celui des partis communistes actuels : division hiérarchique entre la direction et la base, instructions et communications allant de haut en bas, isolement des cellules, discipline appliquée du sommet, séparation des travailleurs et des intellectuels. Ce modèle est dérivé de celui d'une organisation née dans la clandestinité, du temps des tsars. Quelles raisons objectives y a-t-il de s'y tenir aujourd'hui, dans les pays occidentaux? Il ne semble plus avoir pour objet que d'assurer un centralisme autoritaire qui interdit toute pratique démocratique. Bien entendu, dans une

période de guerre civile, une discipline militaire est nécessaire. Mais un parti prolétarien doit-il forcément ressembler aux partis communistes d'aujourd'hui? N'est-il pas possible de concevoir un type d'organisation politique où les hommes ne soient pas contrés et étouffés? Dans une telle organisation, il pourrait y avoir des tendances différentes, elle serait capable de se refermer sur elle-même dans les moments de danger et de se rouvrir ensuite.

Bien sûr, il est toujours vrai que pour combattre une chose on doit se transformer en elle : je veux dire qu'il ne suffit pas d'être autre chose qu'elle mais qu'il faut devenir son exact contraire. Un parti révolutionnaire doit, jusqu'à certaines limites, être aussi centralisé et coercitif que l'État bourgeois qu'il a pour mission de renverser. Mais tout le problème — l'histoire de notre siècle est là pour le prouver — c'est qu'une fois qu'un parti est dialectiquement passé par cette épreuve, il risque de rester bloqué à ce stade. Résultat, il a d'énormes difficultés à sortir de l'ornière bureaucratique qu'il a, au départ, accepté de suivre pour faire la révolution contre une machine militaro-bureaucratique. Et, à ce moment, seule une révolution culturelle contre l'ordre nouveau peut en empêcher la dégradation. Ce n'est pas une réforme en douceur qui se produit actuellement en Chine, c'est la destruction violente de tout un système de privilèges. Cependant, nous ne savons rien de ce que sera l'avenir en Chine.

Si la révolution triomphait dans n'importe quel pays occidental, le danger de détérioration bureaucratique serait très grand et constamment présent : cela est inévitable parce que ce pays subirait l'encerclement impérialiste et parce que

la lutte des classes y continuerait. L'idée d'une libération totale et instantanée est une utopie. Nous pouvons déjà prévoir certaines des limites et des contraintes qui s'imposeraient à une révolution future. Mais celui qui en tire argument pour ne pas faire la révolution et pour ne pas lutter dès maintenant pour elle est tout simplement un contre-révolutionnaire.

— *A l'étranger, on vous considère souvent comme un produit classique de la culture universitaire française. Le système universitaire dans lequel vous avez été élevé et dans lequel vous avez commencé votre carrière était précisément la cible du premier mouvement qui a déclenché l'explosion de Mai. Que pensez-vous aujourd'hui de ce système?*

— Il est tout à fait vrai que j'en suis un produit et je le sais parfaitement — encore que j'espère ne pas être uniquement cela. Quand j'étais étudiant, seule une très petite « élite » allait à l'Université et si on avait en plus la « chance » d'entrer à l'École normale, on jouissait de tous les avantages matériels. En un sens c'est, beaucoup plus que ses professeurs, le système universitaire qui m'a formé — parce que, de mon temps, à une ou deux exceptions près, les professeurs étaient très médiocres. Mais le système, et plus encore l'École normale, je les acceptais comme absolument naturels : petit-fils et fils d'intellectuels petits-bourgeois, il ne m'est jamais venu à l'esprit de le mettre en question. Les cours magistraux nous semblaient stupides mais seulement parce que les professeurs qui les faisaient n'avaient rien à nous dire. Plus tard, d'autres ont compris que le principe même du cours magistral était indéfendable. Nous, nous nous abstenions seulement d'aller jamais

à la Sorbonne : une seule fois nous y sommes allés parce que les étudiants en droit, réactionnaires, avaient menacé de l'envahir. Autrement, nous n'y mettions pas les pieds. De mon temps, la plupart des normaliens étaient très fiers de devenir agrégés (bien qu'il y en eût quelques-uns à qui la distinction entre agrégés et licenciés paraissait scandaleuse). Nizan, bien sûr, était une exception. Il détestait l'École normale pour d'excellentes raisons : par exemple parce qu'elle était une institution de classe destinée à créer une élite privilégiée. Bien qu'universitairement il « réussît », jamais il ne s'intégra au système. Après sa troisième année d'école, il était dans un tel état de malaise qu'il s'enfuit à Aden. Évidemment, il avait aussi des problèmes personnels mais la raison essentielle de son départ c'est qu'il ne pouvait pas respirer dans ce système conçu pour perpétuer un monopole du savoir.

— *Comment, après Mai, concevez-vous qu'on puisse correctement appliquer le marxisme tant que subsistent les institutions de la culture bourgeoise ?*

— Autrement dit une culture révolutionnaire positive est-elle concevable aujourd'hui ? Pour moi c'est cela le problème le plus difficile que soulève votre question. Mon opinion sincère est que tout ce qui, dans la culture bourgeoise, sera dépassé par une culture révolutionnaire sera néanmoins conservé par celle-ci. Je ne crois pas qu'une culture révolutionnaire oubliera Baudelaire ou Flaubert simplement parce qu'ils étaient très bourgeois et pas précisément amis du peuple. Dans toute future culture socialiste, ils auront leur place mais ce sera une place *nouvelle* déterminée par de nouveaux besoins et de nouveaux rapports sociaux. Ils ne seront sans

doute pas des valeurs essentielles mais ils feront partie d'une tradition réévaluée par une nouvelle *praxis* et une nouvelle culture.

Mais comment peuvent-ils être réévalués aujourd'hui alors qu'il n'existe pas de culture révolutionnaire? Ils n'ont de place que dans la société actuellement existante, celle que leur a assignée la culture bourgeoise. Quel « usage correct » peut faire de Rimbaud un jeune militant socialiste de Vincennes ou de Nanterre? Impossible de répondre à cette question. C'est vrai qu'un certain nombre d'universitaires des générations précédentes sont devenus révolutionnaires dans une société qui leur dispensait *cette* culture. Mais depuis, la situation a radicalement changé. Prenez simplement les conditions matérielles dans lesquelles se fait une éducation universitaire : de mon temps, un cours magistral classique était dévidé devant peut-être quinze à vingt personnes. Ce n'était pas trop choquant parce que, en principe, il pouvait être discuté : un étudiant pouvait interrompre le professeur et dire qu'il n'était pas d'accord. Le professeur laissait faire parce que ce libéralisme apparent masquait le caractère entièrement autoritaire de l'ensemble du cours. Actuellement, là où il y avait vingt étudiants, il y en a de cent cinquante à trois cents et ce genre d'interruption n'est plus possible. Alors qu'on pouvait autrefois retourner la culture bourgeoise contre elle-même et montrer que liberté, égalité et fraternité étaient devenues leurs contraires, la seule possibilité, aujourd'hui, est d'être contre cette culture bourgeoise car le système traditionnel est en train de s'écrouler. Le baccalauréat est quelque chose d'incroyablement antique. L'année dernière, à l'université de Rouen, l'un

des sujets de philosophie était ceci : « *Que pensez-vous de ce conseil d'Épictète à un de ses disciples : "Vis caché" ?* » Il est déjà profondément absurde à notre époque de proposer ce sujet à des lycéens de dix-sept ans mais, de plus, 10 à 20 % des candidats crurent que « *Vis caché* » signifiait « vices cachés », pensant sans doute que « vis » était l'orthographe ancienne de « vices » et que « vis caché » signifiait « cache tes vices ». Ils en conclurent que la citation d'Épictète signifiait : « Si tu as des vices, satisfais-les mais en secret » et ils la commentèrent longuement. Le plus cocasse — et le plus triste — c'est qu'ils approuvaient la formule. « Parce que c'est comme ça dans la société : on peut avoir un vice mais il faut le satisfaire en cachette. » Réponses ingénues mais qui montrent bien ce qu'est, en fait, la moralité bourgeoise. Réponses pitoyables parce qu'évidemment ces élèves ont pensé : « Épictète doit être un grand homme; si je le critique, je serai collé. Il faut donc dire que je suis de son avis. »

Il n'y a pas de vrais rapports, pas de contacts d'aucune sorte entre élèves et professeurs. En France, la culture bourgeoise se détruit elle-même. Du coup, pour le moment — et sans préjuger l'avenir — je crois que les jeunes militants n'ont pas d'autre choix que de nier radicalement la culture existante — négation qui prendra souvent la forme d'une contestation violente.

— *Allez-vous écrire la suite des Mots? Quels sont vos projets?*

— Non. Je crois qu'une suite des *Mots* n'aurait pas beaucoup d'intérêt. Si j'ai écrit *Les Mots* c'est pour répondre à la même question que dans mes études sur Genet et sur Flaubert :

comment un homme devient-il quelqu'un qui écrit, quelqu'un qui veut parler de l'imaginaire? C'est à quoi j'ai cherché à répondre à propos de moi, comme j'ai cherché à le faire à propos des autres. Qu'y aurait-il à dire de ma vie, depuis 1939? Comment je suis devenu l'écrivain qui a écrit telles œuvres particulières. Mais les raisons pour lesquelles j'ai écrit *La Nausée* plutôt qu'un autre livre sont de peu d'importance. Ce qui est intéressant c'est la naissance de la décision d'écrire. Ensuite, ce qui est également intéressant, ce sont les raisons pour lesquelles j'ai écrit exactement le contraire de ce que je voulais écrire. Mais cela est un tout autre sujet : les rapports d'un homme avec l'histoire de son temps. C'est pourquoi, ce que j'écrirai un jour, c'est un testament politique. Le titre est sans doute mauvais parce que le mot « testament » implique l'idée qu'on va donner des conseils alors que je parlerai simplement de la fin d'une vie.

Ce que je voudrais montrer c'est comment un homme en vient à la politique, comment il est saisi par elle, comment il est fait autre par elle. Parce qu'il faut vous souvenir que je n'étais pas fait pour la politique et que, pourtant, la politique m'a si bien changé que, finalement, j'ai été obligé d'en faire. C'est cela qui est surprenant. Je raconterai ce que j'ai fait dans ce domaine, quelles erreurs j'ai commises et ce qui en est résulté. En faisant cela, j'essaierai de définir ce qui constitue la politique aujourd'hui, dans la phase historique que nous vivons.

New Left, reproduit par
Le Nouvel Observateur, 26 janvier 1970.

Textes

PALMIRO TOGLIATTI

Je suis un étranger et pourtant je ressens le deuil de l'Italie comme mon deuil. C'est ce qui manifeste sans aucun doute le prestige international de Togliatti. Mais il y a autre chose : pour qui rencontrait des responsables du P.C.I. hors de leur pays, au milieu de représentants d'autres P.C., la singularité de votre parti sautait aux yeux : on l'aimait. Et, j'ai fini par le comprendre, ce qu'on aimait d'abord en vous — en dehors de toute question personnelle — c'était Togliatti. Pour ne parler que de mon expérience, ce n'est pas lui que j'ai vu d'abord. Mais mes premiers amis communistes — qui faisaient partie de la délégation italienne au Congrès de Vienne — tranchaient sur les autres par une liberté de parole, une lucidité de pensée, une ironie légère envers eux-mêmes, qui ne masquaient ni leur profession ni leur fidélité. On citait beaucoup Marx autour d'eux; ils ne le citaient pas : ils appliquaient ses principes et sa méthode, non seulement à la seule bourgeoisie mais à l'histoire de leur parti, à celle des pays socialistes, rigoureusement. Le marxisme devenait chez eux ce qu'il doit être : un immense et patient effort de recherche mêlant à la pra-

tique la théorie, une réflexion perpétuelle sur soi. Ils ont toujours refusé que les sociétés socialistes et les partis communistes — que leurs partis — échappent aux interprétations marxistes, évitant par là cette faute trop naturelle mais lourde de conséquences qui a fait les enfants de Freud, dans leurs souvenirs d'enfance, soumettre tout le monde à la psychanalyse sauf leur père. J'étais charmé; je me disais : voilà l'esprit italien. J'attribuais leur liberté d'esprit aux traditions de ce pays qui a vu tant de gloire et tant de deuils, et qui, au plus fort de son zèle, garde le souvenir de tant de gloires disparues. Je ne me trompais pas, en un sens, mais les explications par le passé ne valent pas grand-chose si l'on n'y ajoute pas celles par le présent et par l'avenir. Le P.C.I. c'était l'Italie. Mais quand j'ai rencontré Togliatti, j'ai pensé : l'Italie c'est lui. Il la conserve, la maintient et la change. Lui, l'homme de tous et l'homme de son pays, préservant son parti de tout dogmatisme et le conduisant patiemment, fermement vers le socialisme.

La première fois que je l'ai vu — c'était, si je ne me trompe, en juillet 1954 — quelque chose m'a stupéfié : j'étais accoutumé aux parades et aux précautions — souvent très justifiées — des chefs de parti, des chefs d'État. Il m'invita à dîner dans un restaurant du Trastevere et y vint seul, avec mes amis Alicata et Guttuso, deux ou trois autres personnes qui, sauf le respect que je leur dois, ne pouvaient passer pour des gorilles. Pourtant, six ans jour pour jour ou presque, avant cela, un jeune fou d'extrême-droite, poussé au meurtre par les hideuses clameurs de la presse, avait tiré sur lui, à bout portant, trois balles qui l'avaient mis aux portes de la mort.

C'était ce ressuscité pourtant, qui venait, à pas lents et souples, très détendu, à ma rencontre. Ce fut lui qui prit place dans cette *trattoria* infestée d'étrangers et d'Italiens sans doute hostiles. Santa Maria del Trastevere était alors une place étrange : sur la chaussée, des pauvres, presque tous jeunes; dans un café, disparu depuis, des mères portaient leurs enfants, les allaitaient, ne rentraient pas avant minuit dans leurs chambres torrides, pour leur éviter la touffeur des appartements romains. Quelques rares autos, chères et volumineuses, avec le sigle U.S.A.; aux terrasses des restaurants, des riches. A l'époque riches et pauvres ne faisaient pas trop mauvais ménage. On tolérait ces gloutons qui mangeaient à la lueur de petites lampes, au son d'une musique servile, de chansons doucereuses, avec l'impression de s'encanailler. Je n'imagine pas cela chez nous. Pourtant, la lutte des classes est aussi dure, parfois plus dure, en Italie mais elle n'a pas les mêmes caractères. Et le touriste, exportation sur place, est moqué, escroqué, mais respecté. Togliatti nous fit asseoir à la terrasse et, d'abord, personne ne reconnut cet homme vêtu en petit-bourgeois, au visage fin, souriant, aux gestes aisés mais empreints d'une sorte de timidité. Et puis, tout d'un coup, comme on nous apportait les pâtes, ce fut une ruée. Moravia m'avait dit dans cette même *trattoria* en voyant passer Lollobrigida, au mois de juin 1952 : « Pour avoir cette célébrité, il faut être une star »; eh bien non : Togliatti n'était pas une star; juste un homme comme les autres, et qui touchait à la soixantaine. Mais la foule entourait le restaurant : quels yeux! Ils avaient perdu leur dureté. J'y lisais de la tendresse. Quelques-uns puis tous se mirent à crier : « Togliatti! Vive Togliatti! »

Les clients étrangers se demandaient avec inquiétude quelle colonne du Forum, quel monument était brusquement apparu au milieu du Trastevere. Les dîneurs italiens savaient ce qu'il en était : ils parlaient bas, mal à l'aise. Si Togliatti fut content de vérifier une fois de plus sa popularité, il n'en laissa rien paraître. Il parlait et surtout, avec son extrême politesse, sa curiosité toujours présente, il m'interrogeait sur la France et m'écoutait. Courbé sur une vieille Suisse aux cheveux bleus, le chanteur du restaurant susurrant une chanson napolitaine. Il entendit crier, se retourna et vint à nous, pâle d'émotion : « Camarade Togliatti, dit-il, je suis membre du Parti. » Il sortit son portefeuille et montra fièrement sa carte. « Que veux-tu que je chante? — Chante-nous, dit Togliatti, de vieilles chansons romaines. » Il le fit; je me rappellerai toujours l'une d'elles — sans aucun doute réactionnaire :

Alerte! Alerte
Les Maures ont débarqué
Garibaldi est aux portes de Rome

Togliatti écoutait en souriant, plus sensible à la spontanéité de ces chants qu'à leur contenu. Aux temps où le pape était maître de Rome, des hommes avaient inventé cela. Des hommes : celui-ci lui suffisait. Il n'a jamais condamné personne sans chercher d'abord à comprendre. La foule accompagnait le chanteur de ses cris assourdis mais pleins d'espoir. Les touristes avaient fini par comprendre. Quelle scène étrange : ce dîneur impassible et souriant entouré d'un petit cercle de haine et, plus loin, d'un grand demi-cercle d'amour. A notre table, on commençait

à s'inquiéter : une provocation des riches eût entraîné l'invasion du restaurant, la bagarre. Ce fut le moment que deux Américains choisirent pour siffler. Deux faibles coups de sifflet, étouffés par la peur. Dehors, on les entendit, il y eut un grondement. Alicata, Guttuso lui demandèrent fermement de quitter la place : « Il y aurait du vilain si l'on restait. » Il les écouta, se leva de mauvaise humeur et, dans l'auto qui nous emportait, ne parla plus guère. Je voyais devant moi un homme irrité qu'on le privât des droits qu'ont les autres hommes. Depuis je l'ai revu assez souvent dans des *trattorie* romaines. Un jour, sa fille adoptive vint saluer Simone de Beauvoir qui dînait avec moi Da Pancrazio : elle avait lu ses livres. Je levai la tête : à deux mètres de là, Togliatti dînait, tranquille, le dos tourné à la rue en compagnie d'une femme et de deux hommes. Pourquoi cet entêtement modeste mais invincible ? tous les responsables du P.C.I. font ainsi, ce sont eux qui m'ont aidé à connaître Rome. Mais lui ? Il risquait sa peau. Ce n'était ni défi ni ostentation : la lutte clandestine et la guerre d'Espagne lui avaient donné assez d'occasions de prouver son courage pour qu'il n'eût pas besoin de le montrer. Non : j'ai compris peu à peu qu'il voulait être à la fois le chef de son parti et un homme au milieu des hommes. Et, si l'on m'en croit, c'est une manière entre mille (il avait toutes les autres), la moins efficace mais la plus spontanée de ne pas se couper des masses. Secrétaire général du P.C.I., intellectuel, Togliatti était et voulait être un homme de la rue. Je me rappelle cette anecdote sur Lénine, allant à pied chez son coiffeur et attendant son tour en lisant le journal : il était alors — et depuis peu — le chef de l'U.R.S.S. ;

on voulait sa mort un peu partout, la preuve en est qu'on tira sur lui et qu'il ne se releva jamais de ses blessures. Cette conduite exemplaire n'a été, à ma connaissance, suivie que par deux hommes : Fidel Castro et Togliatti.

Pour cela d'abord, je l'ai aimé. J'ai vu d'autres chefs, depuis; je suis passé, pour les joindre dans leur cabinet, entre des haies de flics et de gorilles. Ils parlaient bien mais ils étaient seuls : jamais, chez aucun d'eux, je n'ai trouvé cet amour simple et fort pour les rues populeuses, pour les masses. Ils leur parlaient, de haut, de loin et se réjouissaient de voir, à l'infini, ce caviar noir, les têtes des auditeurs. Mais ils n'entraient pas en elles, ils répugnaient à devenir un grain du caviar. Togliatti aimait les hommes jusque-là : il leur parlait lui aussi, d'une tribune; c'était son office. Mais, dès qu'il le pouvait, il entrait dans les foules. Elles le charriaient et le ballottaient. A l'égal des solitudes de ses montagnes, il aimait la vie unanime des villes. Celui-là, jamais il ne s'est coupé des masses. Beaucoup plus qu'une tactique, cet amour — que je peux comprendre parce que je le partage — était un trait de caractère. Résultat : 2 millions de militants inscrits, 8 millions d'électeurs. En votant pour lui, les masses ont compris qu'elles votaient pour elles. Et quand on a tiré sur lui, en 48, la colère les a jetées dans la rue, contre les policiers et les soldats; le gouvernement s'est cru perdu.

Son parti est à son image. Quand je voyais sur les murs de San Gimignano — jusque sur ceux des églises — des affiches invitant tout le monde sans distinction à la fête de *L'Unità*, quand je découvrais, au centre d'une petite ville italienne, à l'heure de la sieste, un vieil homme

somnoient sur le seuil d'une lourde porte ouverte à deux battants sur une salle vide et que je lisais, au-dessus de sa tête « Permanence du P.C. », je comprenais la portée politique de ce qui fut d'abord un trait personnel. Le parti ne se gardait pas : il se mettait sous la protection du peuple. Il risquait ainsi quelques attentats à la bombe : il y en a eu, moins qu'ailleurs. Mais il ne s'isolait pas de la nation, il refusait aux anticomunistes le droit de l'appeler « séparatiste ». Sans aucun doute la dure chance du P.C.I. fut de se forger — au prix de quels sacrifices ! — dans la lutte clandestine contre Mussolini et d'apparaître aux autres antifascistes comme un mouvement de résistance nationale contre le fascisme qui conduisait la nation à la ruine. Il n'était alors ni antistalinien ni stalinien : l'U.R.S.S. était loin, la situation de l'Italie commandait d'abord. Après la guerre il fallut temporiser. Mais quel soulagement, lors du XX^e Congrès ! Et qui, sinon Togliatti, a compris que le parti du peuple doit vivre en symbiose avec le peuple, que les enseignements de la guérilla ne devaient pas être oubliés au moment où elle prenait fin ? La guerre populaire ne se termine pas avec la paix : elle est la forme privilégiée de la lutte des classes et la seule manière, pour un P.C., d'être international c'est de pousser jusqu'au bout son unité avec la nation. De ce point de vue, on peut dire — et Togliatti me l'a dit un jour — que « la voie italienne du communisme » était en germe dans la lutte contre le fascisme. Dès cette époque, le P.C.I. se battait seul, il ne pouvait ni profiter de l'aide soviétique ni suivre les conseils du Komintern : ses alliances avec les autres antifascistes, le rapport fluctuant des forces en pré-

sence comptaient seuls. « On ne fait pas ce qu'on veut, a dit Togliatti, on fait ce qu'on peut. » Mais ce qu'on peut détermine ce qu'on est. Le Parti pouvait et devait délivrer la nation de Mussolini : par cette raison, il est devenu un parti national. National mais non nationaliste : Togliatti a bien expliqué que le polycentrisme était la seule voie vers l'unité. Accepter des ordres extérieurs — fussent-ils décidés par l'union de tous les partis communistes — c'est risquer de se couper de la société concrète où l'on vit, parce qu'ils sont difficilement adaptables à chaque situation particulière. Leur universalité même les condamne. Il faut des principes communs, un but universel et que chacun rejoigne ce but, à partir de ces principes, comme il peut. Le reproche qu'on a pu faire à certains moments à l'U.R.S.S., son volontarisme, Togliatti y échappait entièrement : « on fait ce qu'on peut ». Cela ne voulait pas dire qu'il fût fataliste; le champ des possibles est limité, certes, mais on peut choisir et, le choix fait, Togliatti s'y tenait fermement, *volontairement*, sans reculer d'un pouce ni rien abandonner. Mais cet esprit vif et large, avant de rien entreprendre, voulait envisager *tout* le possible et choisir calmement. On dit qu'il a murmuré, en 48, sur le lit qu'on croyait être son lit de mort : « Pas d'aventures, camarades, pas d'aventures! » A cet instant, une marée humaine déferlait sur l'Italie, semblait tout emporter. Il le savait ou le devinait. Mais il savait aussi que le gouvernement, après le premier moment de panique, réagirait, ferait appel à l'armée. L'insurrection populaire devait échouer parce qu'elle n'était pas préparée, parce que c'était un coup de passion et non pas une entreprise. Un échec, c'était

la Terreur, dix ans de retard dans le mouvement ouvrier décimé. C'est lui qui, de son lit, arrêta une colère orageuse que les industriels et les politiques ne sont pas près d'oublier. On vit sa popularité, on vit sa prudence. On vit surtout qu'il ne voulait pas mettre le pays à feu et à sang. De cette modération, presque tous — même les anticomunistes — lui furent reconnaissants. Il voulait que l'Italie fût autre, avec un autre régime et d'autres structures; il ne voulait pas — comme on l'avait trop souvent dit — jeter l'Italie dans une aventure où elle sombrerait peut-être. De ce jour, le P.C. puissant, fort et tranquille devint, sans l'avoir voulu, un parti national. On l'accusait, bien sûr — comme on fait partout ailleurs —, de prendre ses ordres à Moscou, mais le cœur n'y était pas et personne ne croyait vraiment que la solidarité profonde des communistes italiens avec le pays de la Révolution allait jusqu'à la subordination. Il y eut des moments durs, sans doute : il fallut se taire. Mais j'étais à Rome en novembre 1956, quand on traitait ailleurs les insurgés de Budapest de Versaillais et de fascistes. Je vis des communistes. Je lus chaque jour *L'Unità* : je ne partageais pas leur point de vue et je ne pouvais croire à la nécessité de l'intervention russe. Mais, pour moi, c'étaient des frères : Guttuso était bouleversé, plus encore que moi; Togliatti l'était aussi, sans aucun doute. Jamais *L'Unità* n'insulta les vaincus : elle donnait l'insurrection hongroise comme un malheur national et, tout en soutenant l'intervention, elle invitait les vainqueurs à rebâtir de telle sorte que le retour de ces violences fût impossible. Plus tard, lorsque le Marché commun s'ouvrit, c'est Togliatti qui ouvrit les yeux des

Soviétiques, mal conseillés, qui leur en montra la force et les vrais dangers. C'est lui, enfin, qui s'opposa tant qu'il le put à la condamnation du Parti chinois, bien que celui-ci l'ait pris pour cible et bien qu'il partageât les idées de Moscou sur la politique de Pékin : ainsi son parti national et libre — libre parce que national — faisait tout pour sauvegarder l'amitié internationale.

L'Unité, c'est, je crois, un mot-clé pour le comprendre. Mais cet homme humain et bon ne voulait pas qu'elle fût imposée du dehors : ni à son parti par une assemblée internationale ni à ses militants par une autorité supérieure et coupée des masses. Sa manière était singulière et fort efficace : je l'ai vu parler avec des militants qui n'étaient pas toujours d'accord entre eux. Il ne devenait leur chef qu'en reprenant à son compte les contradictions, en les dissolvant dans l'unité de sa seule personne, empêchant par là même les conflits d'éclater, des groupes rivaux de s'affronter. Un ami m'a raconté cette histoire : il est en désaccord avec certains esprits de *Rinascita*; il déjeune avec Togliatti et le lui dit. Togliatti réfute, un par un, ses arguments et le quitte inébranlé. A quelque temps de là, réunion des rédacteurs de *Rinascita* et des responsables de la culture. Les premiers orateurs soutiennent le même point de vue que Togliatti; mon ami demande la parole pour répondre. Togliatti se lève et lui dit : « Si tu n'y vois pas d'inconvénient, je vais parler d'abord. » Et mon ami, stupéfait, l'entend reprendre à son compte la plupart des objections qu'il avait réfutées la semaine précédente. Bref, c'était à présent, Togliatti contre Togliatti. Il termina en blâmant mon ami et quelques autres de ne l'avoir

pas averti plus tôt. Cette histoire prouve — mais en est-il besoin? — que Togliatti savait écouter et réfléchir. C'était une tête dure, il n'aimait pas se donner tort : son premier mouvement devant un contradicteur, c'était la contre-attaque. Puis, la conversation terminée, il la continuait en lui-même, pesait objectivement le pour et le contre et — chose rare chez un responsable — ne craignait pas, en certains cas, de se donner tort. Au fond, il ne permettait qu'à lui seul de se convaincre mais il arrivait qu'il se convainquît contre ses premières décisions, à partir des objections formulées par les autres. J'aime mieux cela que s'il eût cédé d'abord : c'est joindre la force de caractère à la liberté de l'esprit. Mais ce qui me frappe surtout, c'est qu'il ait parlé le premier, s'accusant, lui, le chef, reprenant à son compte les griefs énoncés, ôtant d'avance à mon ami toute raison d'intervenir sinon pour déclarer : « Je me range à l'avis de Togliatti. » L'eût-il fait, mon ami, trop indigné sans doute, se fût fait des ennemis. Des amis aussi, je suppose; la culture fût devenue un champ clos où deux groupes de partisans se fussent affrontés. Et le chef, même s'il eût parlé ensuite et donné raison à l'un des groupes, les eût laissés irréconciliés; à la première occasion, la bataille recommençait, plus dure. En faisant lui-même les critiques, en les tournant en auto-critiques, il prenait tout sur lui et pouvait *tancer* ses collaborateurs sans humilier personne puisque ses coups l'atteignaient d'abord. Et puis il unissait les raisons de tous dans une synthèse habile et provisoire qui permettait de temporiser, de laisser la question ouverte et, tout à la fois, de clore le débat. Quant aux décisions finales, il se réservait de les prendre quand

le conflit aurait mûri, ou disparu. Dans bien d'autres pays, ceux qui quittent le Parti ou qui en sont chassés, on les sent frappés à mort. Moralement et quelquefois physiquement : c'est que le maniement des masses s'accommode difficilement du respect de la personne. Togliatti savait joindre l'un à l'autre : les exclus — il y en a, bien sûr, mais moins qu'ailleurs — ne perdent pas leur personnalité le jour où le Parti ne veut plus d'eux; ils vivent. L'anecdote que j'ai racontée montre bien le souci que ce responsable d'un parti de deux millions d'hommes savait garder de chacun d'eux : ne pas briser, ne jamais humilier, c'était sa règle. À cause de lui, un communiste italien peut se vanter d'être un homme entier. Quant à moi, j'ai senti souvent, à la politesse avec laquelle il m'interrogeait sur un pays qu'il connaissait aussi bien que moi, qu'il y avait dans son attention du respect pour l'homme, quel qu'il fût, qui lui exposait des idées sincères et vécues. Et aussi que ses idées à lui étaient faites mais comme arrêtées, qu'il conservait toujours l'espoir que l'interlocuteur, sans même s'en rendre compte, l'aiderait à les mettre à jour, au besoin à les changer. Le jour de son enterrement j'ai vu, près du siège de son Parti, le mot de « monolithe » tracé sur un mur, sans doute par la main d'un jeune fasciste. Cela m'aurait fait sourire si j'en avais eu le cœur : nul n'était moins monolithique que lui et — par suite — que son Parti. Il avait su lier deux qualités difficilement comparables dont l'une doit appartenir au chef responsable et dont l'autre est indispensable à l'intellectuel : inébranlable dans l'action, sans jamais remettre en cause les principes, la méthode et le but, il ne formait pas une pensée qui ne contînt le

germe de sa propre critique. Pour cette raison, la grande majorité des écrivains a toujours entretenu de bonnes relations avec le Parti. Au contraire de la France où, par tradition les intellectuels conservateurs ou réactionnaires sont une force réelle, l'Italie compte, à droite, bien peu d'intellectuels. Le communisme a drainé tous les autres. La plupart n'y sont pas entrés mais ils mènent avec lui la plupart de ses luttes. Ainsi — comme cela se doit, comme cela n'est pas toujours — le parti des exploités est aussi le parti de l'intelligence. C'est pour cette raison que je lui ai dit un jour : « L'Italie, au contraire de la France, a les meilleurs journaux de gauche et les pires à droite. » Cela aussi, c'est son œuvre. Lorsqu'il fonda *Rinascita* après la guerre, des communistes protestèrent : il fallait rebâtir et combattre, qu'avait-on besoin d'une revue théoricienne ? Chez ceux mêmes qui avaient combattu le plus ardemment Mussolini, vingt ans de fascisme avaient laissé des traces : ils croyaient au divorce de la pensée et de l'action. Togliatti ne céda pas : cet homme avait sa contradiction — la plus féconde : les Italiens et les Espagnols, au temps de la guerre d'Espagne, avaient reconnu ses talents d'organisateur. Mais cet homme d'action était resté jusqu'au bout des ongles un intellectuel. Sans doute mettait-il sa culture et sa haute intelligence tout entières au service des masses assoiffées. Mais il garda jusqu'au bout la haine du schématisme et des simplifications. La phrase de Marx, « Nous ne voulons pas comprendre le monde, nous voulons le changer », il la faisait sienne mais en ajoutant — ce que Marx n'eût pas désapprouvé — « mais le changer est la seule manière de le comprendre car l'action illumine ce qui est à

partir de ce qui arrivera ». En lisant ses discours, ses écrits, un mot saute aux yeux, cent fois : *nouveau*. Tout est toujours *neuf* pour lui : en chaque situation, il voit d'abord le neuf, l'imprévu. L'après-guerre verra surgir *L'Ordine Nuovo* où il travaille avec Gramsci, le fascisme propose des tâches nouvelles, est lui-même une réaction sans précédent de la bourgeoisie; nouvelle est la Seconde Guerre mondiale, et nouveaux les problèmes de la seconde après-guerre et, finalement, ceux qui naissent du règne des monopoles et de ce qu'on appelle, bien à tort, « le miracle italien ». A chaque fois, il faut s'adapter, comprendre. Employer à fond la méthode marxiste : oui; c'est la seule vraie. Prétendre que Marx a tout prévu, que rien n'est changé depuis le *Manifeste communiste* et se tirer d'affaire par quelques citations, non. Il a dit quelque part qu'il faut pousser l'analyse jusqu'au détail, ne rien négliger, qu'on n'expliquera jamais rien si l'on se borne à voir dans n'importe quelle conjoncture la fameuse manœuvre défensive du capitalisme menacé. Il y a les traditions, le passé, les masses, le rapport interne des forces de gauche, les fausses manœuvres, cent autres facteurs dont aucun n'est à négliger : le capitalisme aussi fait ce qu'il peut, non ce qu'il veut; il faut à chaque instant, si l'on veut le comprendre, déterminer le champ de ses possibilités. Et, c'est aussi lui qui le dit, les formes qui naissent de l'Histoire, c'est-à-dire de nos luttes, sont trop complexes pour que nous puissions les prévoir. A cause de cela, à cause de cet esprit d'analyse et de synthèse, qui vient de Gramsci et de Togliatti, le P.C.I. n'est pas uniquement le parti des ouvriers, pas même celui de l'intelligence : c'est le plus intel-

ligent des partis. Après un moment de désarroi, il a été le premier à adapter son combat à cette forme « nouvelle et complexe » née de la politique des monopoles et qu'on appelle, à tort ou à raison, « néo-capitalisme ». A cause de la liberté de son chef, il est devenu pour ses adhérents non seulement la promesse d'une libération future mais leur liberté présente de penser et d'agir, de comprendre le monde et de débarrasser leurs aliénations. Par ces raisons mêmes et non seulement pour les raisons tactiques que l'on sait — défendre les libertés bourgeoises parce qu'elles deviennent entre les mains des masses d'excellents instruments de combat —, le P.C.I. est devenu en Italie contre les bourgeois eux-mêmes le meilleur défenseur de la démocratie.

Je l'aimais pour tout cela : je le retrouvais en tous mes amis communistes, même quand je ne le voyais pas. Il y avait un style Togliatti qui, je l'espère, lui survivra. Lui, pourtant, dans sa simplicité tranquille, son sourire, son ironie — qui, m'a-t-on dit, pouvait être corrosive mais que je trouvais charmante —, avec sa culture et, sous son calme, sa force, à fleur de peau, comme si quelque géant s'était introduit par magie et tassé dans le corps d'un professeur de lycée, il était inimitable. Aussi bien, celui que je regrette n'est pas seulement l'homme qui a forgé de ses mains un parti d'hommes durs et libres : ce parti saura lui survivre et suivre son chemin. C'est avant tout le vieil homme calme et puissant que j'ai vu pour la dernière fois en mai dernier. Un homme que j'aimais. Mon ami Togliatti.

*Les Temps modernes, n° 221, octobre 1964.
Texte publié en italien dans L'Unità, au
lendemain de la mort de Togliatti, le 30 août 1964.*

L'UNIVERSEL SINGULIER

Le titre de notre colloque est « Kierkegaard vivant ». Il a le mérite de nous plonger au cœur du *paradoxe* et Soeren, lui-même, en sourirait. Car, si nous étions réunis pour parler de Heidegger, par exemple, nul n'aurait songé à baptiser notre rencontre « Heidegger vivant ». Kierkegaard vivant cela signifie donc « Kierkegaard mort ». Non point cela seulement. Cela veut dire qu'il existe pour nous, qu'il fait l'objet de nos discours, qu'il a été un instrument de notre pensée. Mais, de ce point de vue, on pourrait employer la même expression pour désigner n'importe quel mort qui est entré dans la culture. Dire par exemple « Arcimboldo vivant », puisque le surréalisme permet de reprendre ce peintre et de l'éclairer d'un jour neuf, c'est faire de lui un *objet* dans ce que Kierkegaard appelait *l'historico-mondial*. Or, précisément, si Soeren est pour nous comme un objet radio-actif, quelle que soit son efficacité et sa virulence, il n'est plus ce vivant dont la subjectivité se pose nécessairement, en tant qu'elle est vécue, comme autre que ce que nous en savons. Bref, il s'effondre dans la mort. Ce scandale historique que provoque l'abolition du

subjectif en un sujet de l'Histoire et le devenir-objet de ce qui fut agent, il éclate à propos de tous les disparus. L'Histoire est trouée. Mais nulle part il n'est plus manifeste que dans le cas du « chevalier de la subjectivité ». Kierkegaard, c'est l'homme qui s'est posé la question de l'absolu historique, qui a souligné le scandaleux paradoxe de l'apparition et de la disparition de cet absolu dans le temps de l'Histoire. Si le martyr de l'intériorité ne peut être ressuscité par nous que sous la forme d'un objet de connaissance, nous manquons à jamais une détermination de sa *praxis* : l'effort vivant pour échapper au savoir par la vie réflexive, sa prétention d'être, dans sa singularité, au cœur de sa finitude, l'absolu-sujet, défini en intériorité par son rapport absolu avec l'être. En d'autres termes, si la mort est, historiquement, le simple passage de l'intérieur à l'extériorité, le titre « Kierkegaard vivant » ne se justifie plus. Et si quelque chose demeure pour nous de cette vie qui, en son temps, à sa place, s'est abolie, alors Kierkegaard est lui-même le scandale et le paradoxe. Ne pouvant être compris que comme cette immanence qui n'a cessé, durant quarante ans, de se désigner comme telle, ou bien il échappe à jamais et le monde s'est vidé, en 1856, de *rien*; ou bien, le paradoxe dénoncé par ce mort c'est qu'un être historique, par-delà son abolition, peut communiquer encore en tant que non-objet, que sujet absolu avec les générations qui suivent la sienne. Ce qui va retenir notre attention n'est donc pas le problème religieux du Christ incarné ni le problème métaphysique de la mort mais le paradoxe strictement historique de la survie : nous interrogerons notre savoir sur Kierkegaard pour trouver ce qui dans un mort

échappe au savoir et survit *pour nous* à son abolition; nous nous demanderons si cette présence inaccessible à la connaissance proprement dite, la subjectivité d'un autre, se donne à nous, pourtant, par quelque autre moyen. Ou l'Histoire se referme en savoir de mort ou la survie historique du subjectif doit changer notre conception de l'Histoire. En d'autres termes, Kierkegaard, aujourd'hui, ce 24 avril 1964, est dissous par les diastases du savoir ou persiste à manifester pour nous le scandale toujours virulent de ce qu'on pourrait appeler la transhistoricité de l'homme historique.

Il a posé en ces termes la question fondamentale : « Peut-on faire partir de l'Histoire une certitude éternelle? trouver à un pareil point de départ un intérêt autre qu'historique? fonder sur un savoir historique une félicité éternelle? »

Et, bien entendu, ce qu'il vise ici c'est le paradoxe scandaleux de la naissance et de la mort de Dieu, de l'historicité de Jésus. Mais il faut aller plus loin car, si la réponse est affirmative, la transhistoricité appartient, au même titre qu'à Jésus, à Soeren, son témoin, à nous, les petits neveux de Soeren. Et comme il dit lui-même, nous sommes tous contemporains. En un sens c'est faire sauter l'Histoire. Pourtant l'Histoire existe et c'est l'homme qui la fait. Ainsi la postériorité et la contemporanéité s'impliquent l'une l'autre et se contredisent. Pour l'instant, impossible d'aller plus loin. Il nous faut donc revenir à Kierkegaard et l'interroger comme témoin privilégié. Pourquoi privilégié? Je pense à la preuve cartésienne de l'existence divine par le fait que *j'existe avec l'idée de Dieu*. Kierkegaard est témoin singulier ou comme il dit « extraordinaire » par le *redou-*

blement, en lui, de l'attitude subjective : il est pour nous objet de savoir en tant que témoin subjectif de sa propre subjectivité, c'est-à-dire en tant qu'existant annonciateur de l'existence par sa propre attitude existentielle. Ainsi fait-il l'objet et le sujet de notre étude. Nous devons prendre ce sujet-objet en tant qu'il manifeste un paradoxe historique qui le dépasse; nous questionnerons son témoignage en tant que celui-ci dans son historicité — il a dit telle chose à telle date. — se dépasse lui-même et fait éclater dans l'Histoire le paradoxe de l'objet-sujet. En intégrant ses mots à notre langage en le traduisant par *nos* mots, le savoir va-t-il trouver ses limites et, par un retournement paradoxal de la signification, indiquer le signifiant comme son fondement silencieux?

En principe tout peut être *connu* de lui. Sans doute il garde bien ses secrets. Mais on peut les serrer de près, lui arracher des aveux et les interpréter. Le problème se précise : quand tout est *su* de la vie d'un homme qui refuse d'être objet de savoir et dont l'originalité réside précisément dans ce refus, y a-t-il un irréductible. Comment le saisir et le penser? La question a deux faces : elle est prospective et rétrospective. On peut demander : qu'est-ce qu'avoir vécu quand toutes les déterminations sont *sues*. Mais aussi : qu'est-ce que vivre quand l'essentiel de ces déterminations a été prévu? Car la singularité de l'aventure kierkegaardienne, c'est que, dans le moment qu'elle a lieu, elle se dévoile à elle-même comme connue d'avance. Donc elle vit dans le savoir et contre lui. Il faut se rendre compte que cette opposition du prévu et du vécu s'incarne vers 1850 dans l'opposition de Hegel et de Kierkegaard. Hegel a disparu,

le système reste. Soeren, quoi qu'il fasse, se meut dans les limites de la conscience-malheureuse, c'est-à-dire qu'il ne peut réaliser que la dialectique complexe du fini et de l'infini. Le dépassement ne sera pas fait par lui. Kierkegaard sait qu'il est déjà situé dans le système, il connaît la pensée hégélienne et n'ignore pas l'interprétation donnée *d'avance* aux mouvements de sa vie. Traqué, pris dans la lumière du projecteur hégélien, il lui faut s'évanouir en savoir objectif ou manifester son irréductibilité. Mais, précisément, Hegel est mort et cette mort dénonce le savoir comme savoir mort ou savoir de mort. Et Kierkegaard marque par sa simple vie que tout savoir concernant le subjectif est d'une certaine manière un faux savoir. Prévu par le système, il le disqualifie tout entier en n'apparaissant pas *dans celui-ci* comme un moment à dépasser et à la place que le maître lui a désignée mais tout simplement, au contraire, comme un survivant au système et au prophète, qui, malgré les mortes-déterminations de la prophétie, doit vivre cette vie prévue comme si elle était au départ indéterminée et comme si les déterminations se produisaient d'elles-mêmes dans le libre non-savoir. Le nouvel aspect de la problématique que Kierkegaard nous révèle, c'est qu'il ne contredit pas dans sa vie personnelle, le contenu du Savoir mais qu'il disqualifie le savoir du contenu et que niant le concept par la manière même dont il *en réalise* les prescriptions dans une autre dimension, il est tout entier traversé par les lumières du savoir — pour les autres, et pour lui-même qui connaît le hégélianisme — mais, en même temps, tout à fait opaque. Autrement dit, ce savoir préexistant révèle un être au cœur de

l'existence future. Ainsi, il y a trente ans, les contradictions du colonialisme constituaient à la génération de colonisés qui naissait un être de malheur, de colère et de sang, de révolte et de lutte; quelques-uns parmi les mieux renseignés des opprimés et des colons le savaient. Et, pour prendre un tout autre exemple, un poste qui se crée en haut ou en bas de l'échelle sociale crée un destin, c'est-à-dire un être futur mais prévisible pour celui qui viendra le remplir, encore que ce destin, si les candidats sont multiples, demeure pour chacun une *possibilité d'être*. Et, dans la stricte particularité de la vie privée, les structures d'une famille définie (comme un certain cas d'une institution produite par le mouvement de l'Histoire) permettent — en théorie du moins — à l'analyste de prévoir cet être — destin (à vivre et à subir) qui sera une certaine névrose pour l'enfant qui naît en ce milieu. Kierkegaard *prévu* par Hegel n'est qu'un exemple privilégié de ces déterminations ontologiques qui préexistent à la naissance et se laissent *conceptualiser*.

Soeren s'identifie au problème parce qu'il en est conscient. Il sait que Hegel, en le désignant comme un moment de l'Histoire universelle, vainement posé pour soi, l'atteint dans cet être subi, schème à remplir par sa vie, qu'il nomme sa non-vérité, c'est-à-dire l'erreur qu'il est au départ comme détermination tronquée. Mais, précisément, la désignation hégélienne vient le toucher comme la lumière d'un astre mort. Et la non-vérité est *à vivre*, elle appartient donc aussi à la subjectivité subjective. Aussi peut-il écrire, dans les *Miettes* : « Ma propre non-vérité je ne peux la découvrir que seul, elle n'est découverte en effet que quand c'est moi qui

la découvrir; avant elle ne l'est point, même le monde entier l'eût-il sue. » Mais ma non-vérité découverte devient, au moins dans l'immédiat, ma vérité. Ainsi la vérité subjective existe. Elle n'est pas *savoir* mais autodétermination; on ne la définira ni comme un rapport extrinsèque de la connaissance à l'être, ni comme la marque interne d'une adéquation, ni comme l'indissoluble unité d'un système. « La vérité, dit-il, est l'acte de la liberté. » Je ne saurais *être* ma propre vérité même si les prémisses en sont données en moi d'avance : la dévoiler c'est la produire ou me produire comme je suis, être pour moi ce que j'ai à être. Ce que Kierkegaard met en lumière c'est que l'opposition du non-savoir au savoir est celle de deux structures ontologiques. Le subjectif a à être ce qu'il est, c'est une réalisation singulière de chaque singularité. Le meilleur commentaire à cette remarque, c'est à Freud qu'il faudrait le demander. De fait la psychanalyse n'est pas savoir et ne prétend pas l'être sauf quand elle risque des hypothèses sur les morts et qu'ainsi le mort l'entraîne à devenir science de mort. C'est un mouvement, un travail intérieur qui, tout à la fois, la découvre et rend progressivement le sujet capable de la supporter. En sorte qu'à la limite — d'ailleurs idéale — de ce devenir il y a adéquation entre l'être devenu et la vérité qu'il était; la vérité, c'est l'unité de la conquête et de l'objet conquis. Elle transforme sans rien apprendre et n'apparaît qu'au bout d'une transformation. C'est un non-savoir mais une effectivité, une mise en perspective qui est présente à soi dans la mesure où elle se réalise. Kierkegaard ajouterait que c'est une décision d'authenticité : c'est le refus de la fuite et la volonté de retour à soi. En ce

sens le *savoir* ne peut rendre compte de cet obscur et inflexible *mouvement* par lequel des déterminations éparses sont élevées jusqu'à l'être et réunies dans une tension qui leur confère non pas une signification mais un sens synthétique : c'est que la structure ontologique de la subjectivité échappe dans la mesure où l'être subjectif est, comme l'a si bien dit Heidegger, en question dans son être, dans la mesure où il *n'est* jamais que sur le mode d'avoir à être son être. De ce point de vue, le moment de vérité subjective est un absolu temporalisé mais transhistorique. La subjectivité, c'est la temporalisation elle-même; c'est *ce qui m'arrive*, ce qui ne peut être qu'en arrivant; c'est moi dans la mesure où je ne peux naître qu'à l'aventure — et, comme disait Merleau-Ponty où, si courte que soit ma vie, il doit m'arriver *au moins* de mourir; mais c'est aussi moi dans la mesure où je tente de reconquérir ma propre aventure en assumant — nous y reviendrons — sa contingence originelle pour l'instituer en nécessité, bref où *je m'arrive*. Traitée d'avance par Hegel, la subjectivité devient un moment de l'esprit objectif, une détermination de la culture. Mais si rien du vécu ne peut échapper au savoir, sa *réalité* demeure irréductible. En ce sens, le vécu comme réalité concrète se pose comme *non-savoir*. Mais cette négation du savoir implique l'affirmation de soi-même. Le vécu se reconnaît comme projection dans le milieu de la signification mais en même temps il ne s'y reconnaît pas puisque, dans ce milieu, un ensemble se constitue qui vise à vide les objets et puisque, précisément, il n'est pas objet. Et, sans doute, c'est une des préoccupations constantes du XIX^e siècle que de distinguer l'être de la connaissance qu'on

en a, autrement dit de rejeter l'idéalisme. Ce que Marx reproche à Hegel, ce n'est pas tant son point de départ que la réduction de l'être au savoir. Mais pour Kierkegaard, et pour nous qui considérons aujourd'hui le scandale kierkegaardien, il s'agit d'une certaine région ontologique où l'être prétend à la fois échapper au savoir et s'atteindre lui-même. Waelhens dit fort bien : « Cessant d'être une *explication à distance* la philosophie (chez Kierkegaard, Nietzsche et Bergson) prétend être désormais *une* avec l'expérience même; non contente de jeter une lumière sur l'homme et sa vie, elle aspire à devenir cette vie parvenue à la parfaite conscience de soi. Il parut que cette ambition entraînait pour le philosophe l'obligation de renoncer à l'idéal de la philosophie science rigoureuse puisqu'en ses bases cet idéal est inséparable de l'idée d'un spectateur...non engagé. »

Bref, les déterminations du vécu ne sont pas simplement hétérogènes au savoir comme l'existence des thalers pour Kant au concept de thaler et au jugement qui les additionne. C'est la façon même dont elles s'atteignent dans le redoublement de la présence à soi qui réduit la connaissance à la pure abstraction du concept et, dans un premier moment au moins — le seul que Kierkegaard ait décrit —, fait de la subjectivité-objet un *rien* objectif par rapport à la subjectivité subjective. Le savoir a lui-même un être, les connaissances sont des réalités; or, pour Kierkegaard, dans le temps même de sa vie, il y a hétérogénéité radicale entre l'être du savoir et celui du sujet vivant. Ainsi peut-on désigner par des mots les déterminations de l'existence. Mais *ou bien* cette désignation n'est qu'un jalonnement, un ensemble de réf-

rences sans conceptualisation ou bien la structure ontologique du concept et des liaisons conceptuelles — c'est-à-dire l'être objectif, l'être en extériorité — est telle que ces références, prises comme notions, ne peuvent engendrer qu'un faux savoir quand elles se prétendent des connaissances sur l'être en intériorité. Vivant, Kierkegaard vit le paradoxe dans la passion : il veut passionnément se désigner comme un absolu transhistorique; par l'humour, par l'ironie, il se montre et se cache en même temps. Il n'est pas vrai qu'il refuse de communiquer : simplement il reste *secret* dans la communication même. Sa manie des pseudonymes est une disqualification systématique du *nom propre* : même pour l'*assigner* comme personne devant le tribunal des autres, il faut une multiplicité d'appellations qui se contrarient. Plus il est Climacus ou Virgelin Hufnensis, moins il est *Kierkegaard*, ce citoyen danois, inscrit sur les registres de l'état civil.

Cela va bien tant qu'il vit : il dénonce par sa vie les prévisions d'un mort qui sont un savoir de mort. C'est dire qu'il se construit sans cesse en écrivant. Mais le 11 novembre 1855, il meurt et le paradoxe se retourne contre lui sans cesser d'être *pour nous* scandaleux. La prophétie d'un mort condamnant un vivant à la conscience malheureuse et notre savoir sur ce vivant devenu mort dévoilent leur homogénéité. De fait, c'est de nos jours que Kâte Nadler — pour ne citer qu'elle — applique à feu Kierkegaard, en la détaillant, la prévision de feu Hegel. Un couple dialectique se forme, dont chaque terme dénonce l'autre : Hegel a prévu Kierkegaard au passé, comme moment dépassé; Kierkegaard a fait mentir l'organisation

interne du système en montrant que les moments dépassés se conservent, non pas seulement dans l'*Aufhebung* qui les garde en les transformant mais en eux-mêmes, sans transformation aucune, et, même s'ils peuvent renaître, créant par leur seule apparition une antidialectique. Mais, s'il meurt, Hegel le ressaisit. Non pas dans le *Système*, qui s'effondre à nos yeux en tant que totalité faite du Savoir et qui, en tant que système, est *totalisé* par le mouvement même de l'Histoire — mais par le simple fait que feu Kierkegaard devient *pour nous* homogène aux descriptions que le savoir hégélien donne de lui. Il reste, bien sûr, qu'il a contesté le système entier en apparaissant à une place qui ne lui était pas désignée : mais puisque le système lui-même est objet de savoir et, en tant que tel contesté, cet anachronisme ne nous apporte rien de bien neuf. Par contre, le Savoir que nous avons de lui est savoir concernant un mort donc savoir de mort; en tant que tel il rejoint l'intuition hégélienne qui produisait et conceptualisait un mort futur. En termes ontologiques, l'être prénatal de Kierkegaard est homogène à son être post-mortem et l'existence paraît un moyen d'enrichir le premier jusqu'à l'égaliser au second : malaise provisoire, moyen essentiel pour aller de l'un à l'autre mais, en lui-même, fièvre inessentielle de l'être. La notion de conscience malheureuse devient le destin non dépassable de Soeren et la généralité qui enveloppe nos connaissances plus particulières de sa vie morte. Ou, si l'on veut : mourir, c'est se restituer à l'être et devenir objet de savoir. Voilà du moins la conception paresseuse qui vise à colmater les brèches. Est-elle vraie? Disons-nous que la mort met un terme au paradoxe en le

dénonçant comme pure apparence provisoire ou tout au contraire qu'elle le pousse à l'extrême et que, puisque nous mourons, toute l'Histoire est paradoxale, indépassable conflit de l'être et de l'existence, du non-savoir et du savoir? C'est le mérite de Kierkegaard de formuler le problème *par sa vie même*. Revenons à lui.

Observons d'abord que l'Histoire, entre nous et lui, *a eu lieu*. Elle continue, sans doute. Mais sa richesse met entre lui et nous une *densité obscure*, une distance. La conscience malheureuse trouvera d'autres incarnations, dont chacune la contestera par sa vie et la confirmera par sa mort, mais aucune d'elles ne reproduira Kierkegaard par une sorte de résurrection. Le Savoir se base ici sur la non-coïncidence. Le poète de la foi a laissé des écrits. Ces écrits sont morts si nous ne leur insufflons notre vie; mais ils ressuscitent d'abord comme ayant été écrits là-bas, autrefois, avec les moyens du bord et ne répondant que partiellement à nos exigences présentes : des incroyants jugeront que *la preuve kierkegaardienne n'est pas convaincante*. Des théologiens, au nom même du dogme, pourront se déclarer insatisfaits, trouver insuffisantes et dangereuses l'attitude et les déclarations du « poète du christianisme », ils lui reprocheront, au nom de ses propres aveux, au titre même de *poète* qu'il s'attribue, de n'avoir pas quitté ce qu'il appelle lui-même le « stade esthétique ». Les athées pourront *ou bien* — formule qui lui est chère — refuser tout rapport à cet absolu et opter fermement pour un relativisme, *ou bien* définir *autrement* l'absolu dans l'Histoire — c'est-à-dire voir en Kierkegaard le témoin d'un faux absolu ou le faux témoin de l'absolu. Les croyants, eux, déclareront que

l'absolu visé est bien celui qui existe mais que la relation de l'homme historique à la transhistoricité, à peine Kierkegaard veut-il l'établir, est déviée, se perd en dépit d'elle-même dans le ciel de l'athéisme. Dans l'un et l'autre cas, la tentative est dénoncée comme *échec*.

Il y a plus : l'échec est *expliqué*. Diversement, il est vrai, mais par des approximations convergentes. Mesnard, Bohlen, Chestov, Jean Wahl sont d'accord pour mettre en relief le sens psychosomatique de l'« écharde dans la chair ». Cela signifie que, chez ce mort, le vécu même est contesté : par rapport au concept, la vie devient l'inauthentique; Kierkegaard a mal vécu — cela veut dire obscurément, sous des travestis — des déterminations que nous fixons mieux que lui. Bref, pour le savoir historique, on vit pour mourir. L'existence est une petite agitation de surface qui se calme bientôt pour laisser paraître le développement dialectique des concepts et la chronologie se fonde sur l'homogénéité et, finalement, sur l'atemporalité. Toute entreprise vécue se solde par un échec par la simple raison que l'Histoire continue.

Mais si la vie est scandale, l'échec est plus scandaleux encore. D'abord, nous le dénonçons et le décrivons par des assemblages de mots qui visent un certain objet nommé Kierkegaard. En ce sens le « poète de la foi » est un signifié : comme la table, comme un processus économique et social. Et il est vrai que la mort se présente d'abord comme une chute du sujet dans l'objectif absolu. Mais Kierkegaard, dans ses écrits — aujourd'hui inertes ou vivants de notre vie —, propose l'usage inverse des mots, il veut une régression dialectique du signifié et des significations au signifiant. Il se présente

lui-même comme signifiant et nous renvoie du coup à notre transhistoricité de signifiants. Devons-nous *a priori* refuser la régression? C'est nous constituer nous-mêmes comme relatifs. Relatifs à l'Histoire, si nous sommes incroyants; relatifs aux Dogmes et médiés par l'Église si nous croyons. Or, s'il en est ainsi, tout doit être relatif, en nous et en Kierkegaard lui-même, *sauf son échec*. Car l'échec peut *s'expliquer* mais non se *résoudre* : en tant que non-être, il a le caractère absolu de la négation — de fait la négation historique est, fût-ce au cœur d'un relativisme, un absolu. Ce serait un absolu négatif que de déclarer : à Waterloo *il n'y avait pas* d'avions de chasse. Mais cette déclaration négative resterait formelle : les deux adversaires étant également privés de chasse aérienne et ne pouvant même pas le regretter, cette absence inefficace se réduit à une position formelle et sans intérêt, marquant seulement la *distance temporelle*. Seulement il y a d'autres absolus négatifs et ceux-là sont concrets : il est exact que l'armée de Grouchy *n'a pas* rejoint l'empereur; et cette négation est historique en ce sens qu'elle reflète l'attente déçue d'un chef d'armée, la crainte muée en satisfaction de l'adversaire; elle est efficace en ce sens que le retard de Grouchy a selon toute possibilité *décidé* de la bataille. C'est donc un absolu, un irréductible mais un absolu concret. Ainsi de l'échec : du fait qu'une prétention ne s'est pas réalisée dans l'objectivité, elle renvoie à la subjectivité. Ou, plus exactement, les interprétations de l'échec visent par des négations modérées — il *n'a pas* tenu compte... il ne pouvait concevoir à l'époque, etc. — à le réduire *au positif*, à l'effacer devant la réalité affirmative

de la victoire de l'Autre — quel qu'il soit. Mais du coup cette positivité relative glisse en arrière et découvre ce que nul savoir ne peut rendre directement — parce que nul progrès historique ne peut le récupérer : l'échec vécu dans le désespoir. Les morts d'angoisse, de faim, d'épuisement, les vaincus passés par les armes sont des trous de savoir en tant qu'ils ont existé; la subjectivité n'est *rien* pour le savoir objectif puisqu'elle est non-savoir, et pourtant l'échec montre qu'elle existe absolument. Ainsi Soeren Kierkegaard vaincu par la mort et repris par le savoir historique triomphe au moment même qu'il échoue en démontrant que l'Histoire ne peut le reprendre : mort, il demeure le scandale indépassable de la subjectivité; connu jusqu'à l'os, il échappe à l'Histoire par le fait même qu'elle constitue sa défaite et qu'il a vécu celle-ci par anticipation; bref il échappe à l'Histoire parce qu'il est historique.

Peut-on aller plus loin? Ou faut-il penser simplement que la mort dérobe absolument à l'historien les agents de l'Histoire faite? Il faut, pour le savoir, interroger *ce qui reste* de Kierkegaard, sa dépouille verbale. Car il s'est constitué dans son historicité comme absolu contestant le savoir historique qui devait le traverser après sa mort. Mais cette interrogation est d'un type particulier : elle est elle-même un paradoxe. Kant se place dans le milieu du savoir pour éprouver la validité de nos connaissances. Nous pouvons venir à lui, nous vivants, à travers le milieu du savoir, interroger ses mots par des mots, le questionner sur des concepts. Mais Kierkegaard vole le langage au savoir pour en user contre lui. Si nous venons à lui, comme nous sommes contraints de le

faire, à travers le milieu du savoir, nos mots rencontrent les siens et sont disqualifiés en les disqualifiant. C'est que notre utilisation du Verbe et la sienne sont hétérogènes. Ainsi le message de ce mort est scandaleux par lui-même puisque nous ne pouvons considérer ce résidu d'une vie comme une détermination du savoir. Tout au contraire le paradoxe reparaît puisque la pensée verbalement exprimée se constitue au sein du savoir comme non-savoir irréductible. A partir de là, ou bien notre interrogation s'abolit ou bien elle se transforme et devient elle-même question du non-savoir au non-savoir. Cela veut dire que le questionneur est mis en question dans son être par le questionné. Telle est la vertu fondamentale de ce pseudo-objet qu'on nomme l'œuvre de Kierkegaard. Mais poussons l'interrogation jusqu'au moment de la métamorphose.

Ce philosophe est un antiphilosophe. Pourquoi refuse-t-il le système hégélien et, d'une manière générale, toute philosophie? Parce que, nous dit-il, le philosophe est à la recherche d'un commencement premier. Mais pourquoi, demandera-t-on, lui qui refuse les commencements, prend-il pour point de départ les dogmes chrétiens? Car c'est les faire principes incontestés de la pensée que de les admettre *a priori* sans même en éprouver la validité. N'y a-t-il pas contradiction? Et Kierkegaard, faute d'avoir établi lui-même un commencement solide, ne prend-il pas pour origine et fondement de sa pensée le commencement des Autres? Et, faute de l'éprouver par la critique, faute de douter jusqu'à n'en plus pouvoir douter, ne lui conserve-t-il pas, jusque dans sa pensée la plus intime, son caractère d'altérité?

Voilà justement l'injuste question que le savoir pose à l'existence. Mais, par la plume de Kierkegaard, l'existence répond en déboutant le savoir. Nier le dogme, dit-il, c'est être fou et le déclarer. Mais prouver le dogme, c'est être imbécile : pendant qu'on perd son temps à prouver l'immortalité de l'âme, la croyance vivante à l'immortalité s'étiolé. En poussant les choses à l'absurde, le jour où l'immortalité sera irréfutablement prouvée, personne n'y croira plus. Rien ne fait mieux comprendre que l'immortalité, même prouvée, ne peut être objet de savoir mais qu'elle est un certain rapport absolu de l'immanence à la transcendance qui ne peut s'établir que dans et par le vécu. Et, bien sûr, cela vaut pour les croyants. Mais pour l'incroyant que je suis, cela signifie que le vrai rapport de l'homme à son être ne peut être vécu, dans l'Histoire, que comme une relation transhistorique.

Kierkegaard répond à notre question en refusant la philosophie ou plutôt en changeant radicalement son but et ses visées. Chercher le commencement du savoir, c'est affirmer que le fondement de la temporalité est justement intemporel et que la personne historique peut s'arracher à l'Histoire, se dé-situer et retrouver son intemporalité fondamentale par la vision directe de l'être. La temporalité devient le moyen de l'intemporalité. Et, certes, Hegel était conscient du problème puisqu'il plaçait la philosophie à la fin de l'Histoire, comme vérité devenue et savoir rétrospectif. Mais, précisément, l'Histoire n'est pas finie et cette reconstitution a-temporelle de la temporalité, comme unité du logique et du tragique, devient à son tour objet de savoir. De ce point de vue, au commencement du système hégélien, il n'y a

point l'être mais la personne de Hegel, telle qu'on l'a faite, telle qu'elle s'est faite. Découverte ambiguë qui, du point de vue du Savoir, ne peut conduire qu'au scepticisme.

Pour y échapper, Kierkegaard prend pour point de départ la *personne* envisagée comme non-savoir, c'est-à-dire en tant qu'elle produit et découvre, à un certain moment du déroulement temporel de sa vie, son rapport à un absolu qui est lui-même inséré dans l'Histoire. Bref, Kierkegaard, loin de nier le commencement, témoigne pour un commencement vécu.

Comment concevoir, dans le milieu de l'Histoire, que cette situation historique ne conteste pas la prétention du penseur au dévoilement de l'absolu? Comment une pensée *apparue* peut-elle témoigner pour elle-même au-delà de sa *disparition*. C'est la question qu'il pose dans les *Miettes philosophiques*. Bien entendu, ce paradoxe est d'abord religieux, éminemment. C'est l'apparition et la disparition de Jésus qui est en cause. Ou, tout aussi bien, la transformation d'un péché — celui d'Adam — en péché originel et héréditaire. Mais c'est aussi le problème personnel du penseur Kierkegaard : comment fonder la validité transhistorique d'une pensée qui s'est produite dans l'Histoire et qui disparaît en elle? La réponse est dans la « réduplication » : l'insurpassable ne peut être le savoir mais l'instauration dans l'Histoire d'un rapport absolu et non contemplatif avec l'absolu qui s'est réalisé dans l'Histoire. Au lieu que le savoir dissolve le penseur, c'est le penseur qui témoigne pour sa propre pensée. Mais ces idées sont obscures et peuvent apparaître comme une solution verbale tant que l'on ne comprend pas qu'elles procèdent d'une nouvelle conception de la pensée.

Le penseur commence comme on naît. Il n'y a pas refus mais déplacement du commencement. Avant la naissance, il y avait le non-être, il y a le saut, puis, naissant à soi-même l'enfant et le penseur se trouvent immédiatement situés dans un certain monde historique qui les a faits. Ils se découvrent comme une certaine aventure dont le point de départ est un ensemble de relations économique-sociales, culturelles, morales, religieuses, etc., qui se poursuivra avec les moyens du bord, c'est-à-dire en fonction de ces mêmes relations et qui s'inscrira progressivement dans ce même ensemble. Le commencement est réflexif; je voyais, je touchais le monde : je me vois, je me touche, moi qui touche et vois les choses environnantes et je me découvre comme un être fini que ces mêmes choses touchées et vues par moi conditionnent invisiblement jusque dans mon tact et dans ma vision. Contre le commencement non humain et fixe de Hegel, Kierkegaard propose un début mouvant, conditionné — conditionnant, dont le fondement est très semblable à ce que Merleau-Ponty appelle *l'enveloppement*. Nous sommes enveloppés : l'être est derrière nous et devant nous. Le voyant est visible et ne voit qu'en raison de sa visibilité. « Le corps, dit Merleau-Ponty, est pris dans le tissu du monde mais le monde est fait de l'étoffe de mon corps. » Kierkegaard se sait enveloppé : il voit le christianisme et plus particulièrement la communauté chrétienne du Danemark avec les yeux que lui a faits cette communauté même. Nouveau paradoxe : je vois l'être qui m'a fait; je le vois comme il *est* ou comme il m'a fait. Pour la « pensée de survol », rien de plus simple : étant sans qualité l'entendement

saisit l'essence objective sans que sa nature propre lui impose de déviations particulières. Et pour le relativisme idéaliste, pas de difficulté non plus : l'objet s'évanouit; ce que je vois, étant l'effet des causes qui modifient ma vision, ne contient rien de plus que ma détermination par celles-ci. Dans l'un et l'autre cas l'être se réduit au savoir.

Kierkegaard repousse l'une et l'autre solution. Le paradoxe, pour lui, c'est qu'on découvre l'absolu dans le relatif. Danois, fils de Danois, né au début du siècle dernier, conditionné par l'Histoire et la culture danoise, il découvre des Danois ses contemporains, formés par la même Histoire, par les mêmes traditions culturelles. Dans le même temps, en outre, il peut *penser* les traditions et les circonstances historiques qui les ont tous produits et l'ont produit lui-même. Y a-t-il déviation ou appropriation? L'une et l'autre. Si l'objectivité doit être savoir inconditionné, il n'y a pas d'objectivité réelle : voir l'environnement, ici, c'est voir sans voir, toucher sans toucher, avoir par soi-même une intuition *a priori* de l'autre et, en même temps, le saisir à partir de présuppositions communes qu'on ne peut mettre au jour entièrement. Mon prochain est obscur en pleine lumière, éloigné de moi par ses ressemblances apparentes; pourtant je le sens dans sa réalité profonde quand je m'approfondis jusqu'à trouver en moi les conditions transcendantes de ma propre réalité. Plus tard, beaucoup plus tard, les présuppositions inscrites dans les choses seront mises au net par l'historien. Mais, à ce niveau, la compréhension réciproque qui suppose communauté d'enveloppement aura disparu. Bref, les contemporains se comprennent sans se connaître, l'historien futur les connaîtra

mais sa tâche la plus difficile — elle confine à l'impossibilité — sera de les comprendre comme ils se comprenaient.

En vérité — Kierkegaard en est conscient —, l'expérience qui, après le saut, revient sur elle-même se comprend plus qu'elle ne se connaît. Cela veut dire qu'elle se maintient dans le milieu des présuppositions qui la fondent sans parvenir à les élucider. D'où ce commencement : les dogmes. Une certaine religion a produit Kierkegaard : il ne peut feindre de s'en affranchir pour remonter au-delà d'elle et la voir se constituer historiquement. Entendons-nous, pourtant : d'autres Danois, de la même société, de la même classe, sont devenus incroyants : mais ceux-là mêmes ne pouvaient faire que leur irreligion ne soit la mise en question ou la contestation de ces dogmes, de cette chrétienté qui les avaient produits donc de leur passé, de leur enfance religieuse et finalement d'eux-mêmes. Cela signifie qu'ils restaient entiers avec leur foi et leurs dogmes dans la négation vaine qu'ils exerçaient sur eux, employant d'autres mots pour désigner leur exigence d'absolu : Leur athéisme était en fait un *pseudo-athéisme* chrétien. De fait, l'enveloppement décide des limites entre lesquelles les modifications réelles sont possibles. Il est des époques où l'incroyance ne peut être que verbale. Kierkegaard, pour avoir douté dans sa jeunesse, est plus conséquent que ces « libres penseurs » : il reconnaît que sa pensée n'est pas libre et que les déterminations religieuses le poursuivront quoi qu'il fasse, où qu'il aille. Si les dogmes chrétiens sont pour lui, en dépit de lui-même un irréductible, il est parfaitement légitime qu'il mette le commencement de la pensée à l'instant qu'elle se retourne sur eux pour saisir

son enracinement. Pensée doublement historique : elle saisit l'enveloppement comme conjoncture, elle se définit comme l'identité du commencement de la pensée et de la pensée du commencement.

S'il en est ainsi, que devient l'universalité des déterminations historiques? Faut-il nier absolument le milieu social, ses structures, ses conditionnements et son évolution? Nullement. Nous verrons que Kierkegaard témoigne d'une universalité double. La révolution c'est que l'homme historique, par son ancrage, fait de cette universalité une situation particulière et de la nécessité commune une contingence irréductible. Autrement dit, loin que l'attitude particulière soit, comme chez Hegel, une incarnation dialectique du moment universel, l'ancrage de la personne fait de cet universel une singularité irréductible. Soeren n'a-t-il pas dit un jour, à Lévine : « Quelle chance vous avez d'être juif : vous échappez au christianisme. Si moi j'en avais été protégé, j'aurais bien autrement joui de la vie. » Remarque ambiguë : car il reproche souvent aux Juifs d'être inaccessibles à l'expérience religieuse. Nul doute que la vérité, c'est le dogme : et le chrétien qui n'est pas religieux reste inauthentique, extérieur à soi-même, perdu. Mais il y a comme un humble droit de naissance qui fait pour un juif, un mahométan, un bouddhiste, que le hasard d'être né ici plutôt que là se transforme en statut. Inversement, la réalité profonde de Kierkegaard, le tissu de son être, son tourment et sa loi lui apparaissent au cœur même de leur nécessité comme le hasard de sa facticité. Encore cette contingence est-elle commune à tous les membres de sa société. Il en découvre d'autres qui ne sont propres qu'à

lui. Il écrit en 1846 : « Croire, c'est se rendre léger grâce à une pesanteur considérable dont on se charge; être objectif c'est se rendre léger en se débarrassant des fardeaux... La légèreté est une pesanteur infinie et son altitude l'effet d'une pesanteur infinie. » L'allusion est claire à ce qu'il appelle ailleurs l'« écharde dans la chair ». Il s'agit ici d'une contingence pure, de la singularité de ses conditionnements : la conscience malheureuse de Soeren est produite par des déterminations chanceuses dont le rationalisme hégélien ne tient pas compte : un père sombre, persuadé que la malédiction divine l'atteindra dans ses enfants, les deuils qui semblent confirmer ces vues et finissent par persuader Soeren qu'il mourra avant trente-quatre ans, la mère, maîtresse-servante, qu'il aime en tant qu'elle est sa mère et qu'il réprouve en tant qu'elle s'est installée en intruse au foyer d'un veuf et qu'elle témoigne des égarements charnels du père, etc. L'origine de la singularité c'est le hasard le plus radical : si j'avais eu un autre père... Si mon père n'avait pas blasphémé, etc. Et ce hasard prénatal se retrouve dans la personne même et dans ses déterminations : l'écharde dans la chair est une disposition complexe et dont nous ne connaissons pas le véritable secret. Mais tous les auteurs s'accordent pour découvrir en elle, comme son noyau, une anomalie sexuelle. Hasard singularisant, cette anomalie est Kierkegaard, elle le *fait*; inguérissable, elle est indépassable; elle produit son moi le plus intime comme une pure contingence historique, qui pouvait ne pas être et qui, d'elle-même, ne signifie rien. La nécessité hégélienne n'est pas niée, mais elle ne peut s'incarner sans devenir contingence opaque et singulière; en un individu la raison de l'His-

toire est irréductiblement vécue comme folie, comme hasard intérieur, exprimant des rencontres de hasard. A notre interrogation, Kierkegaard répond en dévoilant un autre aspect du paradoxe : il n'est d'absolu historique qu'enraciné dans le hasard; par la nécessité de l'ancrage, il n'est d'incarnation de l'universel que dans l'irréductible opacité du singulier. Est-ce Soeren qui *dit* cela? Oui et non : à vrai dire il ne *dit rien* si « dire » équivaut à « signifier », mais son œuvre nous renvoie, sans parler, à sa vie.

Mais, ici, le paradoxe se retourne : car vivre la contingence originelle, c'est la dépasser : l'homme, irrémédiable singularité, est l'être par qui l'universel vient au monde et le hasard constitutif, dès qu'il est vécu, prend figure de nécessité. Le vécu, nous l'apprenons chez Kierkegaard, ce sont les hasards non signifiants de l'être en tant qu'ils se dépassent vers un sens qu'ils n'avaient pas au départ et que je nommerai l'universel singulier.

Pour mieux déchiffrer ce message, revenons à cette notion de péché qui est au centre de sa pensée. Adam, comme a très justement dit Jean Wahl, est dans un état préadamique d'innocence, c'est-à-dire d'ignorance. Pourtant, bien que le Moi n'existe pas encore, cet être enveloppe déjà une contradiction. A ce niveau, l'esprit est synthèse qui unit et qui divise : il réunit l'âme et le corps et, par là même, fait naître les conflits qui les opposent. L'angoisse apparaît comme intériorisation de l'être, c'est-à-dire de sa contradiction. En d'autres termes, l'être n'a pas d'intériorité avant l'angoisse. Mais, puisque l'esprit ne peut ni se fuir ni s'accomplir, puisqu'il est unité dissonante du fini et de l'infini, la possibilité de choisir *un* des termes — le fini, la

chair, en d'autres mots le Moi qui n'est pas encore — se manifeste comme angoisse, au moment où la défense de Dieu retentit. Mais qu'est-ce que cette défense? En vérité, la communication n'est pas possible — pas plus qu'entre l'Empereur de Kafka et ce sujet qu'il veut toucher et que Son message n'atteint pas. Mais Kierkegaard a donné sa vraie valeur à la défense quand il a refusé au Serpent le pouvoir de tenter Adam. Si l'on élimine le Diable et si Adam n'est pas encore Adam, qui peut défendre et suggérer tout à la fois au préadamite de se *faire* Adam. Dieu seul. Un curieux passage du Journal nous le fait comprendre :

« ... L'omnipuissance devrait rendre dépendant. Mais si l'on veut bien réfléchir à l'omnipuissance, on verra qu'il faut précisément qu'elle implique en même temps le pouvoir de se retirer, afin que par là même la créature puisse être indépendante... Car la bonté, c'est donner sans réserve mais de façon, en se reprenant comme omnipuissante, à rendre indépendant, elle seule peut de rien produire ce qui a consistance en soi, du fait que l'omnipuissance ne cesse de se reprendre... Si l'homme avait d'avance le moindre rien d'existence autonome en face de Dieu (en tant que matière) Dieu ne pourrait le rendre libre. »

L'état préadamite d'innocence est le dernier moment de la dépendance. Sur l'instant Dieu se retire de sa créature comme la marée descendante découvre une épave; et par ce seul mouvement, il crée l'angoisse comme possibilité d'indépendance, cela veut dire qu'il se fait à la fois celui qui interdit et celui qui tente. Ainsi l'angoisse est abandon de l'être à la possibilité interdite de se choisir fini par un brusque recul

de l'infini. Elle est l'intériorisation de ce délaissement et s'achève par la libre réalisation du seul possible d'Adam délaissé qui est le choix du fini. A l'instant du péché, il y a restitution de l'être originel comme *sens*. L'être était l'unité contradictoire du fini et de l'insaisissable infini mais cette unité demeurerait dans le refus de l'ignorance. Le péché comme *réextériorisation* fait reparaître la contradiction constituante. Il en est la détermination : Moi et Dieu apparaissent. Dieu est reculé infini mais immédiatement présent en tant que le péché barre la route à tout espoir de retour en arrière; *Moi*, c'est la finitude choisie, c'est-à-dire le néant affirmé et cerné par un acte, c'est la détermination conquise par défi, c'est la singularité de l'extrême éloignement. Ainsi les termes de la contradiction sont les mêmes et pourtant l'état d'ignorance et le péché ne sont pas homogènes : le fini s'est constitué comme infini perdu, la liberté comme fondement *nécessaire* et irrémédiable de la constitution de l'*Ego*; le Bien et le Mal apparaissent comme le sens de cette extériorisation de l'intériorité qu'est la liberté pécheresse. Tout se passe comme si Dieu avait *besoin du péché* pour que l'homme se produise devant lui, comme s'il le suscitait pour sortir Adam de l'ignorance et *donner du sens* à l'homme.

Mais nous sommes tous Adam. Ainsi l'état préadamite ne fait qu'un avec la contingence de notre être. Pour Kierkegaard, c'est l'unité désunie des hasards qui le produisent. En ce sens le péché ce sera l'*institution* de Kierkegaard comme dépassement *vers un sens* de ces données éparpillées. Le commencement, c'est la contingence de l'être; notre nécessité n'apparaît que par l'acte qui assume cette contingence pour lui

donner son *sens humain*, c'est-à-dire pour en faire une relation singulière au Tout, une incarnation singulière de la totalisation en cours qui l'enveloppe et la produit. Cela, Kierkegaard l'a bien vu : ce qu'il nomme le péché est, tout ensemble, dépassement de l'état par la liberté et impossibilité du retour en arrière; ainsi la trame de la vie subjective, ce qu'il nomme passion — et que Hegel nommait *pathos* — n'est autre que la liberté instaurant le fini et vécue dans la finitude comme nécessité inflexible. Si je voulais résumer ce que m'apporte son témoignage non signifiant, à moi, athée du xx^e siècle qui ne croit pas au péché, je dirais que l'état d'ignorance représente pour la personne l'être en extériorité. Ces déterminations extérieures sont intériorisées pour être réextériorisées par une *praxis* qui les *institue* en les objectivant dans le monde. C'est ce qu'a dit Merleau-Ponty quand il écrivait que l'Histoire est le milieu où « une forme grevée de contingence ouvre soudain un cycle d'avenir et le commande avec l'autorité de l'institué ». Ce cycle d'avenir, c'est le *sens*; dans le cas de Kierkegaard c'est le Moi. Le sens peut se définir comme rapport futur de l'institué à la totalité du monde ou, si l'on préfère, comme totalisation synthétique de l'éparpillement des hasards par une négation objectivante, qui les inscrit comme nécessité librement créée dans l'univers même où ils s'éparpillaient et présence de la totalité — totalité du temps, totalité de l'univers — dans la détermination qui les nie en se posant pour soi. Autrement dit, l'homme est l'être qui transforme son être en *sens*, l'être par qui *du sens* vient au monde. Le sens, c'est l'universel singulier : par son *moi*, assomption et dépassement pratique de l'être tel qu'il est,

l'homme restitue à l'univers l'unité d'enveloppement en la gravant comme détermination finie et comme hypothèque sur l'Histoire future dans l'être qui l'enveloppe. Adam se temporalise par le péché, libre choix nécessaire et transformation radicale de ce qu'il est : il fait entrer dans l'univers la temporalité humaine. Cela signifie clairement que la liberté *en chaque homme* est fondement de l'Histoire. Car nous sommes tous Adam en ceci que chacun de nous commet pour lui-même et pour tous un péché singulier, c'est-à-dire que la finitude est pour chacun nécessaire et incomparable. Par son action finie l'agent dévie le cours des choses mais conformément à ce que doit être ce cours même. En effet, l'homme est médiation entre la transcendance-arrière et la transcendance de devant et cette double transcendance n'en fait qu'une. Aussi peut-on dire que par l'homme le cours des choses se dévie lui-même dans sa propre déviation. Kierkegaard nous dévoile ici le fondement de son paradoxe et du nôtre — qui ne font qu'un. Chacun de nous, dans son historicité même, échappe à l'Histoire dans la mesure même où il la fait. Historique dans la mesure où les autres aussi font l'Histoire et me font, je suis absolu transhistorique par ce que je fais de ce qu'ils font, de ce qu'ils m'ont fait et de ce qu'ils me feront plus tard, c'est-à-dire par mon historicité. Encore faut-il bien comprendre ce que le mythe du péché nous apporte : l'*institution* c'est la singularité devenue loi pour les autres et pour moi-même. L'œuvre de Kierkegaard, c'est lui-même en tant qu'universel. Mais d'autre part le contenu de cette universalité reste sa contingence même élue et dépassée par le choix qu'il a fait d'elle. Bref, elle est à double face : par

son sens elle élève la contingence à l'universalité concrète, c'est l'*avers* lumineux et pourtant inconnaissable — dans la mesure où la connaissance renvoie à l'« historico-mondial » dans la médiation de l'*ancrage*. Par son *revers* obscur, elle renvoie à l'ensemble contingent, données analytiques et sociales qui définissent l'être de Kierkegaard avant son *institution*. Par là sont dénoncées deux erreurs de méthode : par l'une — historico-mondiale — on définirait le message kierkegaardien dans son universalité abstraite et comme pure expression de structures générales; ce serait, par exemple, comme l'ont dit les hégéliens, la conscience malheureuse, incarnation d'un moment nécessaire de l'Histoire universelle, ou bien — comme le voudrait M. Tisseau — ce serait une définition radicale de la foi, un appel à tous les chrétiens lancé par un vrai chrétien; par l'autre, on verrait dans l'œuvre le simple effet ou la simple traduction des hasards originels : c'est ce que j'appellerai le scepticisme analytique; il est fondé en ce que *toute l'enfance* de Kierkegaard est présente dans l'œuvre comme le fondement de sa singularité et que, dans un sens, il n'y a rien de plus dans les livres écrits que l'institution d'une vie; les ouvrages de Soeren sont riches en symboles freudiens, c'est vrai et une *lecture* analytique de ses textes est parfaitement possible; j'en dirai autant de ce que j'appellerai le marxisme sceptique, c'est-à-dire un mauvais marxisme : quoique le bien soit médiat, il y a sans aucun doute un conditionnement radical de Kierkegaard par le milieu historique; son mépris des masses et son aristocratie ne laissent aucun doute — pas plus que ses rapports avec l'argent — sur ses origines sociales ni sur les prises de position poli-

tiques (par exemple son goût pour la monarchie absolue) qui, bien que masquées, se retrouvent partout et fondent évidemment ses prises de position éthiques et religieuses. Mais, précisément, Kierkegaard nous enseigne que le Moi, l'acte et l'œuvre, avec leur face d'ombre et leur face de lumière, sont parfaitement irréductibles à l'une ou à l'autre. Toute l'ombre est dans la lumière parce qu'elle est *instituée* : il est vrai que tout acte et tout écrit exprime tout le Moi, mais c'est qu'il y a homogénéité du Moi-institution et de l'acte-législateur; impossible de mettre à la base le général : ce serait oublier qu'il est général au sens « historico-mondial » — par exemple les relations de production au Danemark en 1830 —, mais qu'il est vécu comme hasard non signifiant par chaque personne, ce serait oublier qu'elle s'y insère hasardeusement. Par le fait qu'elle exprime singulièrement l'universel elle singularise l'Histoire entière qui devient à la fois *nécessité* — par la façon même dont les situations objectives se commandent — et *aventure* parce qu'elle est toujours le général ressenti et institué comme particularité d'abord non signifiante. Ainsi devient-elle universel singulier par la présence en elle d'agents qui se définissent comme singularités universalisantes. Mais inversement, la face d'ombre est déjà lumière parce qu'elle est le moment de l'intériorisation des hasards extérieurs. Sans cette unité préinstituant, on retombe à l'éparpillement; trop souvent la psychanalyse réduit le sens au non-sens parce qu'elle refuse de voir l'irréductibilité des paliers dialectiques. Mais, le premier peut-être, Kierkegaard a montré que l'universel entre singulier dans l'Histoire, dans la mesure où le singulier s'y institue comme universel. Sous cette

nouvelle forme de l'historialité, nous retrouvons le paradoxe qui prend ici l'aspect indépassable d'une ambiguïté.

Mais, nous l'avons vu, l'aspect *théorique* de l'œuvre, chez Kierkegaard, est pure illusion. Quand nous *rencontrons* ses mots, ils invitent tout à coup à une autre utilisation du langage, c'est-à-dire de nos propres mots, puisque ce sont les mêmes. Ils renvoient chez lui à ce qu'on appelle, d'après ses propres déclarations, les « catégories » de l'existence. Mais ces catégories ne sont ni des principes ni des concepts ni des matières de concepts : elles apparaissent comme des relations vécues à la totalité, qu'on peut atteindre, à partir des mots par une visée régressive qui remonte de la parole au parleur. Cela veut dire qu'aucune de ces alliances de mots n'est *intelligible* mais qu'elles constituent, par la négation même de tout effort pour les connaître, un renvoi à ce qui le fonde. Kierkegaard utilise l'ironie, l'humour, le mythe, les phrases non signifiantes pour communiquer indirectement avec nous : cela veut dire que ses livres, si l'on prend devant eux l'attitude habituelle du lecteur, forment, par les mots, de pseudo-concepts qui s'organisent sous nos yeux en faux savoir. Mais ce faux savoir se dénonce lui-même comme faux au moment qu'il se constitue. Ou plutôt il se constitue comme savoir d'un prétendu objet qui ne peut être que sujet. Kierkegaard utilise *régressivement* des ensembles objectifs et objectivants, de manière que l'auto-destruction du langage démasque nécessairement celui qui l'emploie. Ainsi les surréalistes pensaient démasquer l'être en allumant des incendies dans le langage. Encore l'être était-il, pour eux, *devant les yeux*; si les mots se brûlaient

— quels qu'ils fussent — l'être se découvrait à l'infini désir comme une surréalité qui était aussi, somme toute, une surobjectivité non conceptuelle. Kierkegaard construit le langage de manière à présenter, dans le faux savoir, des lignes de force qui, dans le pseudo-objet constitué, donnent des possibilités de retour au sujet, il invente des énigmes régressives. Les édifices verbaux sont, chez lui, rigoureusement logiques. Mais l'abus même de cette logique débouche toujours sur des contradictions ou des indéterminations qui impliquent pour notre regard un renversement d'orientation. Par exemple, comme l'a fait remarquer Jean Wahl, ce simple titre « le concept d'Angoisse » est une provocation. Car l'angoisse, pour Kierkegaard, ne peut en aucun cas être l'objet d'un concept et, dans une certaine mesure, en tant qu'elle est à la source de la libre option temporalisante de la finitude, elle est fondement non conceptuel de tous les concepts. Et chacun de nous doit pouvoir comprendre que le mot « angoisse » est universalisation du singulier, donc faux concept puisqu'il éveille en nous l'universalité en tant qu'elle renvoie à l'Unique, son fondement.

C'est en utilisant les mots à rebours qu'on peut atteindre Kierkegaard dans sa singularité vécue et disparue, c'est-à-dire dans sa contingence instituée. Exclu, taré, inefficace, victime de la malédiction que son père, croit-il, attire sur la famille entière, sa finitude peut se décrire comme impuissance et comme altérité. Il est *autre* que *tous* les autres, autre que soi, autre que ce qu'il écrit. Il institue sa particularité par le choix libre d'être singulier, c'est-à-dire qu'il s'établit à ce moment ambigu où l'intériorisation, grosse de l'extériorisation future, se sup-

prime pour que celle-ci puisse naître. L'option de Kierkegaard — qui craint de s'aliéner en s'inscrivant dans la transcendance du monde — c'est de s'identifier à ce palier dialectique, par excellence le *lieu du secret* : certes, il ne peut se retenir de s'extérioriser car l'intériorisation ne peut être qu'objectivante mais il fait de son mieux pour que l'objectivation ne le définisse pas comme objet de savoir, autrement dit pour que l'inscription de sa personne dans le réel, loin de le résumer dans l'unité de l'Histoire en cours, demeure *comme telle* indéchiffrable et renvoie à l'inaccessible secret de l'intériorité. Il brille dans un salon, rit, fait rire et note sur son carnet : je voudrais mourir. Il fait rire parce qu'il voudrait mourir, il veut mourir parce qu'il fait rire. Ainsi l'extériorité — le brillant causeur — est dépourvue de sens, à moins qu'on n'y voie la contestation intentionnelle de toute action réduite à son résultat objectif, à moins que le *sens* de toute manifestation ne soit justement l'incomplétude, le non-être, la non-signification et qu'il oblige ceux qui veulent le déchiffrer à remonter vers sa source inaccessible, l'intériorité. Kierkegaard institue ses hasards par le choix de devenir le chevalier de la subjectivité.

Mort, Soeren entre dans le savoir comme un bourgeois qui vint au Danemark dans la première moitié du siècle dernier et qui fut conditionné par une situation familiale définie, expression du mouvement historique dans sa généralité. Mais il entre dans le savoir comme inintelligible, comme disqualification de la connaissance, comme une lacune virulente qui échappe au concept et par conséquent à la mort. Nous voici revenus à notre question ori-

ginelle : nous demandions : qu'est-ce qui empêche feu Kierkegaard de devenir objet de connaissance? La réponse est qu'il ne l'était pas quand il vivait. La mort — que nous prenions pour la métamorphose de l'existence en savoir —, Kierkegaard nous révèle qu'elle *abolit* radicalement le subjectif, mais ne le change pas. Si Kierkegaard, au premier instant, peut paraître un assemblage de connaissances, c'est que le *su* n'est pas contesté par le *vécu* d'une manière immédiate. Mais, bientôt, c'est le savoir qui dans le pseudo-objet qu'est pour nous ce mort, se conteste lui-même de façon radicale. Il découvre ses propres limites et que l'objet visé se dérobe faute de pouvoir jamais se donner comme détermination autonome de l'extérieur.

Le paradoxe, à ce niveau, prend un nouvel aspect : peut-on dépasser la contestation du savoir par lui-même? peut-on la dépasser en face du vivant qui témoigne de son secret? peut-on la dépasser quand ce vivant s'est aboli? A ces questions, Kierkegaard donne une seule et même réponse : la régression du signifié au signifiant ne peut faire l'objet d'aucune intellection. Pourtant, nous pouvons saisir le signifiant dans sa présence réelle par ce qu'il appelle la *compréhension*. Et le chevalier de la subjectivité ne définit pas la compréhension, et n'en fait pas un acte nouveau. Mais, par son œuvre, il *donne à comprendre* sa vie. Nous, en 1964, nous la rencontrons, dans l'Histoire, faite comme un *appel à la compréhension*.

Mais reste-t-il quelque chose à comprendre si la mort est abolition? A cela, Kierkegaard a répondu par la théorie de la « contemporanéité »; devant Soeren, le mort, il reste quelque

chose à comprendre : nous-mêmes. Le paradoxe qu'est pour nous ce mort vivant, Soeren l'a rencontré à propos de Jésus, à partir d'Adam. Et sa première réponse est que l'on comprend ce que l'on devient. Comprendre Adam, c'est devenir Adam. Et certes si on ne peut devenir le Christ du moins comprend-on son message inintelligible sans aucune médiation temporelle en devenant l'homme à qui ce message est destiné, en devenant chrétien. Ainsi Kierkegaard est vivant s'il nous est possible de devenir Kierkegaard ou si, inversement, ce mort ne cesse de se faire instituer par les vivants en leur empruntant leur vie, en se coulant en elle et en nourrissant sa singularité de la nôtre. Ou, en d'autres mots, s'il apparaît au cœur du savoir comme le dénonciateur perpétuel, en chacun, du non-savoir, du palier dialectique où l'intériorisation se mue en extériorisation, bref de l'existence.

Oui, dit Kierkegaard : vous pouvez devenir moi parce que je peux devenir Adam. La pensée subjective est la saisie réflexive de mon être-événement, de l'aventure que je suis et qui m'entraîne nécessairement à devenir Adam, c'est-à-dire à recommencer le péché originel dans le mouvement même de ma temporalisation. Le péché, c'est l'option. Tout homme est à la fois lui-même et Adam recommencé, dans la mesure même où Kierkegaard est à la fois lui-même et son père, le blasphémateur dont il assume par son propre péché le blasphème. Tout péché est singulier en ce qu'il institue, dans des conditions particulières, une personne unique, et, en même temps, c'est le péché en tant que choix de la finitude et défi blasphématoire à Dieu. Ainsi l'universalité du péché est contenue dans la

singularité de l'option. Par elle, tout homme devient toujours tout l'homme. Chacun fait avancer l'Histoire en la recommençant et aussi en étant d'avance en lui-même les recommencements futurs. De ce point de vue, si Kierkegaard peut devenir Adam, c'est qu'Adam était déjà au cœur de son existence pécheresse la prémonition d'un Kierkegaard futur. Si je peux devenir Kierkegaard c'est que Kierkegaard était déjà dans son être une prémonition de nous tous.

Si nous reprenons la question dans les termes mêmes où nous l'avons posée, il vient ceci : les mots de Kierkegaard sont nos mots. Dans la mesure où, au milieu du savoir, ils se changent en non-savoir et sont renvoyés par le paradoxe, du signifié au signifiant, nous sommes le signifiant qu'ils dévoilent régressivement. Lisant Kierkegaard je remonte jusqu'à moi, je veux le saisir et c'est moi que je saisis; cette œuvre non conceptuelle est une invite à me comprendre comme source de tout concept. Ainsi le savoir de mort, en trouvant ses propres limites, ne débouche pas sur l'absence, il revient sur Kierkegaard. Moi, je me découvre comme existant irréductible, c'est-à-dire comme liberté devenue ma nécessité. Je comprends que l'objet du savoir *est* son être sur le mode tranquille de la pérennité et du même coup que je suis non-objet parce que j'ai à être mon être. De fait mon être est option temporalisante donc subie mais le caractère de cet être-subi c'est d'être subi *en liberté* donc d'avoir à continuer l'option.

Kierkegaard est restitué comme mon aventure non pas dans son sens unique mais au niveau de mon être-aventurier, en tant que j'ai à être l'événement qui m'arrive du dehors. En tant que l'Histoire, universalisée par les choses, por-

teuses du sceau de notre action, devient, par chaque nouvelle naissance de l'homme, aventure singulière et reploie en elle son universalité, Soeren, mort, peut être vivant puisqu'il était par avance moi qui n'étais pas encore, puisque je le recommence en d'autres conditions historiques. Et, curieusement, ce rapport d'intériorité et d'immanence réciproque entre Kierkegaard et chacun de nous, ce n'est pas dans la relativité des circonstances qu'il s'établit mais au niveau même où chacun est absolu incomparable. La réalité commune et chaque fois singulière, ce sont les mots qui nous la manifestent, signes retournés, outils de la communication indirecte qui me renvoient à moi parce qu'ils renvoient uniquement à lui.

Kierkegaard vit parce que, refusant le savoir, il révèle la contemporanéité transhistorique des morts et des vivants, c'est-à-dire qu'il dévoile que tout homme est tout l'homme en tant qu'universel singulier ou, si l'on préfère, parce qu'il manifeste, contre Hegel, la temporalisation comme dimension transhistorique de l'Histoire; l'humanité perd ses morts et les recommence absolument par ses vivants. Il n'est pas moi, pourtant, qui suis athée. Ni tel chrétien qui demain lui reprochera sa théologie négative. Disons qu'il était, au temps de sa vie, sujet *unique*. Mort il ne ressuscite tout à fait qu'en devenant *sujet multiple*, c'est-à-dire liaison interne de nos singularités. Chacun de nous *est* Soeren comme aventure. Et chaque interprétation, contestant les autres, les assume pourtant comme sa profondeur négative. Chacune, inversement, est contestée mais assumée par les autres, dans la mesure où, refusant d'y voir une réalité plénière ou un savoir concernant la

réalité, elles conçoivent sa possibilité en se référant à la possibilité qu'a Kierkegaard de supporter plusieurs interprétations : de fait la divergence, la contradiction et l'ambiguïté sont précisément la qualification déterminée de l'existence. Ainsi la profondeur de Kierkegaard, sa manière de rester *autre*, en moi, sans cesser d'être mien, c'est l'Autre d'aujourd'hui, mon contemporain réel qui en est le fondement. Inversement il est, en chacun, dénonciation de l'ambiguïté chez lui et chez les autres : compréhensible au nom de chaque ambiguïté, il est notre liaison, relation existentielle, multiple et ambiguë entre les existants contemporains comme tels, c'est-à-dire comme ambivalences vécues. Il demeure dans l'Histoire comme relation transhistorique entre les contemporains saisis dans leur historicité singulière. En chacun de nous il se donne et se refuse, comme il faisait du temps de sa vie, il est mon aventure et reste, pour les autres, Kierkegaard, l'Autre, à l'horizon, témoin pour ce chrétien que la foi est un devenir toujours en péril, témoin pour moi que le *devenir-athée* est une longue entreprise difficile, un rapport absolu avec ces deux infinis, l'homme et l'univers.

Toute entreprise même triomphalement menée reste *échec*, c'est-à-dire incomplétude à compléter. Elle vit parce qu'elle est ouverte. L'échec, ici, est clair. Kierkegaard manifeste l'historialité mais manque l'Histoire. Buté contre Hegel, il s'est employé trop exclusivement à rendre sa contingence instituée à l'aventure humaine et, de ce fait, il a négligé la *praxis* qui est rationalité. Du coup, il a dénaturé le *savoir*, oubliant que le monde que nous savons est celui que nous faisons. L'ancrage est un événement fortuit mais la possibilité et la signification

rationnelle de ce hasard est donnée dans des structures générales d'enveloppement qui le fondent et qui sont elles-mêmes l'universalisation d'aventures singulières par la matérialité où elles s'inscrivent.

Kierkegaard est vivant dans la mort en ce qu'il affirme la singularité irréductible de tout homme à l'Histoire qui pourtant le conditionne rigoureusement. Il est mort, au sein même de la vie qu'il continue par nous, en tant qu'il demeure interrogation inerte, cercle ouvert qui exige par nous d'être terminé. D'autres, à son époque ou peu après, ont été plus loin que lui, ont montré le cercle achevé en écrivant : « Les hommes font l'Histoire sur la base des circonstances antérieures. » En ces mots, il y a et il n'y a pas progrès sur Kierkegaard : car cette circularité reste abstraite et risque d'exclure la singularité humaine de l'universel concret tant qu'elle n'intègre pas l'immanence kierkegaardienne à la dialectique historique. Kierkegaard et Marx : ces morts-vivants conditionnent notre ancrage et se font instituer, disparus, comme notre avenir, comme notre tâche future : comment concevoir l'Histoire et le transhistorique pour restituer, en théorie et en pratique, leur réalité plénière et leur relation d'intériorité réciproque à la nécessité transcendante du processus historique et à la libre immanence d'une historialisation sans cesse recommencée, bref pour découvrir en chaque conjoncture, indissolublement liées, la singularité de l'universel et l'universalisation du singulier?

*Communication à l'UNESCO lors de la journée
Kierkegaard intitulée « Kierkegaard vivant ».
Kierkegaard vivant, Éditions Gallimard, col-
lection Idées, Paris, 1966.*

MALLARMÉ

(1842-1898)

Fils et petit-fils de fonctionnaire, élevé par une regrettable grand-mère, Mallarmé sent croître en lui de bonne heure une révolte qui ne trouve pas son point d'application. La société, la Nature, la famille, il conteste tout, jusqu'au pauvre enfant pâle qu'il aperçoit dans la glace. Mais l'efficacité de la contestation est en raison inverse de son étendue. Bien sûr, il faut faire sauter le monde : mais comment y parvenir sans se salir les mains. Une bombe est une chose au même titre qu'un fauteuil Empire : un peu plus méchante, voilà tout; que d'intrigues et de compromissions pour pouvoir la placer où il faut. Mallarmé n'est pas, ne sera pas anarchiste : il refuse toute action singulière; sa violence — je le dis sans ironie — est si entière et si désespérée qu'elle se change en calme idée de violence. Non, il ne fera pas sauter le monde : il le mettra entre parenthèses. Il choisit le terrorisme de la politesse; avec les choses, avec les hommes, avec lui-même, il conserve toujours une imperceptible distance. C'est cette distance qu'il veut exprimer d'abord dans ses vers.

Au temps des premiers poèmes, l'acte poétique de Mallarmé est d'abord une recreation. Il s'agit

de s'assurer qu'on est bien là où l'on doit être. Mallarmé déteste sa naissance : il écrit pour l'effacer. Comme le dit Blanchot, l'univers de la prose se suffit et il ne faut pas compter qu'il nous fournira de lui-même les raisons de le dépasser. Si le poète peut isoler un objet poétique dans le monde, c'est qu'il est déjà soumis aux exigences de la Poésie; en un mot il est engendré par elle. Mallarmé a toujours conçu cette « vocation » comme un impératif catégorique. Ce qui le pousse, ce n'est pas l'urgence des impressions, leur richesse ni la violence des sentiments. C'est *un ordre* : « Tu manifesteras par ton œuvre que tu tiens l'univers à distance. » Et ses premiers vers, en effet, n'ont d'autre sujet que la Poésie elle-même. On a fait remarquer que l'Idéal dont il est sans cesse question dans les poèmes reste une abstraction, le travestissement poétique d'une simple négation : c'est la région indéterminée dont il faut bien se rapprocher quand on s'éloigne de la réalité. Elle servira d'alibi : on dissimulera le ressentiment et la haine qui incitent à s'absenter de l'être en prétendant qu'on s'éloigne pour rejoindre l'idéal.

Mais il eût fallu croire en Dieu : Dieu garantit la Poésie. Les poètes de la génération précédente étaient des prophètes mineurs : par leur bouche, Dieu parlait. Mallarmé ne croit plus en Dieu. Or, les idéologies ruinées ne s'effondrent pas d'un seul coup, elles laissent des pans de murs dans les esprits. Après avoir tué Dieu de ses propres mains, Mallarmé voulait encore une caution divine; il fallait que la Poésie demeurât transcendante bien qu'il eût supprimé la source de toute transcendance : Dieu mort, l'inspiration ne pouvait naître que de sources crapuleuses. Et sur quoi fonder l'exigence poétique. Mallarmé

entendait encore la voix de Dieu mais il y discernait les clameurs vagues de la nature. Ainsi, le soir, quelqu'un chuchote dans la chambre — et c'est le vent. Le vent ou les ancêtres : il reste vrai que la prose du monde n'inspire pas de poèmes; il reste vrai que le vers exige d'avoir existé déjà; il reste vrai qu'on l'entend chanter en soi avant de l'écrire. Mais c'est par une mystification : car le vers neuf qui va naître, c'est en fait un vers ancien qui veut ressusciter. Ainsi les poèmes qui prétendent monter de notre cœur à nos lèvres remontent, en vérité, de notre mémoire. L'inspiration? Des réminiscences, un point c'est tout. Mallarmé entrevoit dans l'avenir une jeune image de lui-même qui lui fait signe; il s'approche : c'était son père. Sans doute le temps est-il une illusion : le futur n'est que l'aspect aberrant que prend le passé aux yeux de l'homme. Ce désespoir — que Mallarmé nommait alors son impuissance, car il l'inclinait à refuser toutes les sources d'inspiration et tous les thèmes poétiques qui ne fussent pas le concept abstrait et formel de Poésie — l'incite à postuler toute une métaphysique, c'est-à-dire une sorte de matérialisme analytique et vaguement spinoziste. Rien n'existe que la matière, éternel clapotis de l'être, espace « pareil à soi qu'il s'accroisse ou se nie ». L'apparition de l'homme transforme *pour celui-ci* l'éternel en temporalité et l'infini en hasard. *En elle-même* en effet la série infinie et éternelle des causes est tout ce qu'elle peut être; un entendement tout connaissant en saisirait peut-être l'absolue nécessité. Mais pour un mode fini le monde apparaît comme une perpétuelle rencontre, une absurde succession de hasards. Si cela est vrai, les raisons de notre raison sont aussi folles que les raisons de notre cœur, les principes de notre

pensée et les catégories de notre action sont des leurre : l'homme est un rêve impossible. Ainsi l'impuissance du poète symbolise l'impossibilité d'être homme. Il n'y a qu'une tragédie, toujours la même « et qui est résolue tout de suite, le temps d'en montrer la défaite qui se déroule fulguramment ». Cette tragédie : « Il jette les dés... Qui créa se retrouve la matière, les blocs, les dés. » Il *y avait* les dés, il *y a* les dés; il *y avait* les mots, il *y a* les mots. L'homme : l'illusion volatile qui voltige au-dessus des mouvements de la matière. Mallarmé, créature de pure matière, veut produire un ordre supérieur à la matière. Son impuissance est *théologique* : la mort de Dieu créait au poète le devoir de le remplacer; il échoue. L'homme de Mallarmé comme celui de Pascal s'exprime en termes de drame et non en termes d'essence : « Seigneur latent qui ne peut devenir », il se définit par son impossibilité. « C'est ce jeu insensé d'écrire, s'arroger en vertu d'un doute quelque devoir de tout recréer avec des réminiscences. » Mais « la Nature a lieu, on n'y ajoutera pas ». Aux époques sans avenir, barrées par la volumineuse stature d'un roi ou par l'incontestable triomphe d'une classe, l'invention semble une pure réminiscence : tout est dit, l'on vient trop tard. Ribot fera bientôt la théorie de cette impuissance en composant nos images mentales avec des souvenirs. On entrevoit chez Mallarmé une métaphysique pessimiste : il y aurait dans la matière, informe infinité, une sorte d'appétit obscur de revenir sur soi pour se connaître : pour éclairer son obscure infinité elle produirait ces lambeaux de pensées qu'on appelle des hommes, ces flammes déchirées. Mais la dispersion infinie arrache et disperse l'Idée. L'homme et le hasard naissent

en même temps et l'un par l'autre. L'homme est un raté, un « loup » parmi les « loups ». Sa grandeur est de vivre son défaut de fabrication jusqu'à l'explosion finale.

N'est-il pas temps d'exploser? Mallarmé, à Tournon, à Besançon, à Avignon, a très sérieusement envisagé le suicide. D'abord c'est la conclusion qui s'impose : si l'homme est impossible, il faut manifester cette impossibilité en la poussant jusqu'au point où elle se détruit elle-même. Pour une fois la *cause* de notre action ne saurait être la matière. L'être ne produit que de l'être; si le poète choisit le non-être en conséquence de sa non-possibilité, c'est le Non qui est la cause du Néant : un ordre humain s'établit contre l'être par la disparition même de l'Homme. Avant Mallarmé, Flaubert, déjà, faisait tenter saint Antoine en ces termes : « (Donne-toi la mort.) Faire une chose qui vous égale à Dieu, pense donc. Il t'a créé, tu vas détruire son œuvre, toi, par ton courage, librement. » N'est-ce pas ce qu'il a toujours voulu : il y a dans le suicide qu'il médite quelque chose d'un crime terroriste. Et n'a-t-il pas dit que le suicide et le crime étaient les seuls actes *surnaturels* que l'on puisse faire. Il appartient à certains hommes de confondre leur drame avec celui de l'humanité; c'est ce qui les sauve : pas un instant Mallarmé ne doute que l'espèce humaine, s'il se tue, ne viendra mourir en lui tout entière; ce suicide est un génocide. Disparaître : on rendrait à l'être sa pureté. Puisque le hasard surgit avec l'homme, avec lui il s'évanouira : « L'infini, enfin, échappe à ma famille, qui en a souffert — vieil espace — pas de hasard... Ceci devait avoir lieu dans les combinaisons de l'Infini. Vis-vis de l'Absolu nécessaire — extrait l'Idée. » A travers des géné-

rations de poètes, lentement, l'idée poétique ruminait la contradiction qui la rend impossible. La mort de Dieu fit tomber le dernier voile : il était réservé à l'ultime rejeton de la race, de vivre cette contradiction dans sa pureté — et d'en mourir, donnant ainsi la conclusion poétique de l'histoire humaine. Sacrifice et génocide, affirmation et négation de l'homme, le suicide de Mallarmé reproduira le mouvement des dés : la matière se retrouve matière.

Si pourtant la crise ne s'est pas dénouée par sa mort, c'est qu'un « éclair absolu » est venu frapper à ses vitres : dans cette expérience à blanc de la mort volontaire, Mallarmé découvre tout à coup sa doctrine. Si le suicide est efficace, c'est qu'il remplace la négation abstraite et vaine de tout l'être par un *travail* négatif. En termes hégéliens on pourrait dire que la méditation de l'acte absolu fait passer Mallarmé du « stoïcisme », pure affirmation formelle de la pensée en face de l'être-libre, au scepticisme qui « est la réalisation de ce dont le stoïcisme est seulement le concept... (Dans le scepticisme) la pensée devient la pensée parfaite, anéantisant l'être du monde dans la multiple variété de ses déterminations et la négativité de la conscience de soi devient négativité réelle », le premier mouvement de Mallarmé a été le recul du dégoût et la condamnation universelle. Réfugié en haut de sa spirale, l'héritier « n'osait bouger », de peur de déchoir. Mais il s'aperçoit à présent que la négation universelle équivaut à l'absence de négation. Nier est un acte : tout acte doit s'insérer dans le temps et s'exercer sur un contenu particulier. Le suicide est un acte parce qu'il détruit effectivement un être et parce qu'il faithanter le monde par une absence.

Si l'être est dispersion, l'homme en perdant son être gagne une incorruptible unité; mieux, son absence exerce une action astringente sur l'être de l'univers; pareille aux formes aristotéliennes, l'absence resserre les choses, les pénètre de son unité secrète. C'est le mouvement même du suicide qu'il faut reproduire dans le poème. Puisque l'homme ne peut créer, mais qu'il lui reste la ressource de détruire, puisqu'il s'affirme par l'acte même qui l'anéantit, le poème sera donc un travail de destruction. Considérée du point de vue de la mort, la poésie sera, comme le dit fort bien Blanchot, « ce langage dont toute la force est de n'être pas, toute la gloire d'évoquer, en sa propre absence, l'absence de tout ». Mallarmé peut écrire fièrement à Lefébure que la Poésie est devenue *critique*. En se risquant tout entier, Mallarmé s'est découvert, sous l'éclairage de la mort, dans son essence d'homme et de poète. Il n'a pas abandonné sa contestation de tout, simplement il la rend efficace. Bientôt il pourra écrire que « le poème est la seule bombe ». C'est au point qu'il lui arrive de croire qu'il s'est tué pour de bon.

Ce n'est pas par hasard que Mallarmé écrit le mot « Rien » sur la première page de ses *Poésies complètes* ¹. Puisque le poème est suicide de l'homme et de la poésie, il faut enfin que l'être se referme sur cette mort, il faut que le moment de la plénitude poétique corresponde à celui de l'annulation. Ainsi la vérité *devenue* de ces poèmes, c'est le néant : « Rien n'aura eu lieu que le lieu. » On connaît l'extraordinaire logique négative qu'il a inventée, comment, sous sa plume, une dentelle s'abolit à n'ouvrir qu'une

1. « Rien, cette écume, vierge vers... »

absence de lit pendant que le « pur vase d'aucun breuvage » agonise sans consentir à rien espérer qui annonce une rose invisible ou comment une tombe ne s'encombre que « du manque de lourds bouquets ». « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui » donne un exemple parfait de cette annulation interne du poème. « Aujourd'hui » avec son futur n'est qu'une illusion, le présent se réduit au passé, un cygne qui se croyait agir n'est qu'un souvenir de lui-même et sans espoir s'immobilise « au songe froid de mépris »; une apparence de mouvement s'évanouit, reste la surface infinie et indifférenciée du gel. L'explosion des couleurs et des formes nous révèle un symbole sensible qui nous renvoie à la tragédie humaine et celle-ci se dissout dans le néant : voilà le mouvement interne de ces poèmes inouïs qui sont à la fois des paroles silencieuses et des objets truqués. Pour finir, dans leur disparition même, ils auront évoqué les contours de quelque objet « échappant qui fait défaut » et leur beauté même sera comme une preuve *a priori* que le *défaut d'être* est une *manière d'être*.

Fausse preuve : Mallarmé est trop lucide pour ne pas comprendre que nulle expérience singulière ne contredira les principes au nom desquels on l'établit. Si le Hasard est au commencement, « jamais un coup de dés l'abolira ». Dans un acte où le hasard est en jeu, c'est toujours le hasard qui accomplit sa propre Idée en s'affirmant ou en se niant. Dans le poème, c'est le hasard lui-même qui se nie; la poésie née du hasard et luttant contre lui abolit le hasard en s'abolissant parce que son abolition symbolique est celle de l'homme. Mais tout cela, au fond, n'est qu'une supercherie. L'ironie de Mallarmé naît de ce qu'il connaît l'absolue vanité et l'entière nécessité

de son œuvre et qu'il y discerne ce couple de contraires sans synthèse qui perpétuellement s'engendre et se repousse : le hasard qui crée la nécessité, illusion de l'homme — ce morceau de nature devenu fou — la nécessité créant le hasard comme ce qui la limite et la définit *a contrario*, la nécessité niant le hasard « pied à pied » dans les vers, le hasard niant à son tour la nécessité puisque le *fullemployment* des mots est impossible et la nécessité abolissant à son tour le hasard par le suicide du Poème et de la poésie. Il y a chez Mallarmé un mystificateur triste : il a créé et maintenu chez ses amis et disciples l'illusion d'un grand œuvre où soudain se résorberait le monde; il prétendait s'y préparer. Mais il en connaissait parfaitement l'impossibilité. Il fallait simplement que sa vie même parût subordonnée à cet objet absent : l'explication orphique de la Terre (qui n'est autre que la poésie elle-même); et je ne peux croire qu'il n'ait pas cru que sa mort devait éterniser ce rapport à l'orphisme comme la plus haute ambition du poète et son échec comme la tragique impossibilité de l'homme. Un poète mort à vingt-cinq ans, tué par le sentiment de son impuissance : c'est un fait divers. Un poète de cinquante-six ans qui meurt au moment où il a compris peu à peu tous ses moyens et où il se dispose à commencer son œuvre, c'est la *tragédie même* de l'homme. La mort de Mallarmé est une mystification mémorable.

Mais c'est une mystification *par la vérité* : « Histrion véridique de lui-même », Mallarmé a joué devant tous pendant trente ans cette tragédie à un seul personnage qu'il a souvent rêvé d'écrire. Il fut le « seigneur latent qui ne peut devenir, juvénile ombre de tous, ainsi tenant du

mythe... imposant aux vivants un effacement subtil et par le subtil envahissement de sa présence ». Dans le système complexe de cette comédie, ses poésies devaient être des échecs pour être parfaites. Il ne suffisait pas qu'elles abolissent langage et monde, ni même qu'elles s'annulassent; il fallait encore qu'elles fussent de vaines ébauches au regard d'une œuvre inouïe et impossible que le hasard d'une mort l'empêcha de commencer. Tout est *dans l'ordre* si l'on considère ces suicides symboliques à la lumière d'une mort accidentelle, l'être à la lumière du néant. Par un retour imprévu, ce naufrage atroce donne à chacun des poèmes *réalisés* une nécessité absolue. Leur sens le plus poignant vient de ce qu'ils nous enthousiasment et de ce que leur auteur les tenait pour rien. Il leur donna leur dernière touche quand, la veille de sa mort, il feignit de ne penser qu'à son œuvre future et quand il écrivit à sa femme et à sa fille : « Croyez que cela devait être très beau. » Vérité? Mensonge? Mais c'est l'homme même, tout l'homme que veut être Mallarmé : l'homme mourant sur tout le globe d'une désintégration de l'atome ou d'un refroidissement du Soleil et murmurant à la pensée de la Société qu'il voulait construire : « Croyez que cela devait être fort beau. »

Héros, prophète, mage et tragédien, ce petit homme féminin, discret, peu porté sur les femmes mérite de mourir au seuil de notre siècle : il l'annonce. Plus et mieux que Nietzsche, il a vécu la Mort de Dieu; bien avant Camus, il a senti que le suicide est la question originelle que l'homme doit se poser; sa lutte de chaque jour contre le hasard, d'autres la reprendront sans dépasser sa lucidité; car il se demandait en somme : peut-on trouver dans le déterminisme

un chemin pour en sortir? Peut-on renverser la *praxis* et retrouver une subjectivité en réduisant l'univers et soi-même à l'objectif : il applique systématiquement à l'art ce qui n'était encore qu'un principe philosophique et devait devenir une maxime de la politique : « Faire et en faisant se faire »; peu avant le développement gigantesque des techniques, il invente une technique de la poésie; au moment où Taylor s'avisait de mobiliser les hommes pour donner à leur travail sa pleine efficacité, il mobilise le langage pour assurer le plein rendement des mots. Mais ce qui touchera plus encore, me semble-t-il, c'est cette angoisse métaphysique qu'il a pleinement et si modestement vécue. Pas un jour ne s'est écoulé sans qu'il ne fût tenté de se tuer et, s'il a vécu, c'est pour sa fille. Mais cette mort en sursis lui donnait une sorte d'ironie charmante et destructive : son « illumination native », ce fut surtout l'art de trouver et d'établir dans sa vie quotidienne et jusque dans sa perception un « deux à deux rongeur », où il engageait tous les objets de ce monde. Il fut tout entier poète, tout entier engagé dans la destruction critique de la poésie par elle-même : et en même temps, il restait dehors; sylphe des froids plafonds, il se regarde : si la matière produit la poésie, peut-être la pensée lucide de la matière échappe-t-elle au déterminisme? Ainsi sa poésie même est entre parenthèses; on lui envoya un jour quelques dessins qui lui plurent; mais il s'attacha tout particulièrement à un vieux mage souriant et triste : « Parce que, dit-il, il sait bien que son art est une imposture. Mais il a aussi l'air de dire : « *C'eût été la vérité.* »

Préface à Mallarmé, Éditions Gallimard, collection Poésie, Paris, 1966.

SAINT GEORGES ET LE DRAGON

Le Tintoret sait ou pressent tout ce que son prédécesseur a la chance d'ignorer. Comment se défend-il, le peintre des passions, quand les clients lui demandent de commémorer un acte? Allons interroger le tableau de la National Gallery.

Jacopo commence par rejeter le militaire et l'animal dans la pénombre du troisième plan. Ce procédé lui est cher; il en use d'ordinaire pour nous voler notre temps. Ce n'est pas le cas : chercher au plus loin, au plus profond de la foule, le Christ ou la Vierge, rien de mieux; quel croyant ne s'y acharnerait? Mais, quelle que soit la bienveillance de saint Georges pour Venise, la Sérénissime a de plus hauts protecteurs; entre autres, saint Marc. Nul n'ira se donner la peine de fouiller le demi-jour pour y découvrir cette bagarre miteuse et d'ailleurs indistincte : saint Georges ne fait pas recette. Si le peintre veut l'imposer, qu'il le montre de près, à la lumière! C'est ce qu'a fait Carpaccio, c'est à quoi Robusti se refuse. Par morosité, je crois. Georges, c'est l'ennemi personnel du peintre, le protagoniste de tous les drames, l'aventurier qu'on nomme, dans les traités de

morale, *agent*. Le pinceau exilera ce capitaine qui trouble l'univers du *pathos* par cette incongruité, l'acte.

Une détente double et contraire l'expulse et propulse vers nous les fastes de la passion la plus aveugle, de la peur. A droite, en pleine clarté, une femme s'écrase contre la vitre-frontière. Une contre-plongée nous l'impose. C'est le commencement de la toile : impossible de l'ignorer, de passer outre. Nous contemplerons d'abord cet éventail de toutes les qualités visibles — lumière et forme, couleurs, modelé —, nous imaginerons dans l'objet même la densité, le poids de cette belle chair blonde. Et puis nous traverserons l'être raréfié, le désert, en diagonale, pour rejoindre le lieu du combat singulier. De droite à gauche, et du premier au dernier plan : tel est l'itinéraire présent. Le peintre ne nous lâchera pas qu'il ne nous ait d'abord imposé cette fuite de luxe. Fuite, chute, enlisement, défaillance : c'est tout à la fois. La jeune fille court comme une perdue, droit devant soi; mais la matière résiste, colle aux semelles, glisse ou s'effondre : sous la jupe, les belles jambes se dérobent, un genou va heurter la terre. Le Tintoret nous retient encore un peu : derrière cette épouvante, il peint, à la traîne, les bouillons superbes d'un manteau. Dans ce tableau remarquable mais sombre, le seul beau plumage est celui de l'effroi, à l'effroi seul on permet d'être rose. Pourquoi? veut-on nous démoraliser? Oui. D'une certaine manière. Voici justement que la toile s'ouvre, il est temps pour nous d'y entrer. Au bord d'une lagune pourrie, sur la gauche, nous découvrons une considérable chenille aux ailes ligneuses et déchiquetées. Entre cette vermine et la fugitive, le regard

établit un lien; il suffit d'une reptation, d'un envol ou d'un saut et c'est fini : la Bête croquera la Belle. Cette relation fulgurante jaillit de droite à gauche et d'avant en arrière; elle n'est pas réciproque : l'animal a d'excellents motifs pour manifester quelque distraction : c'est la fille, par sa longue déroute ostensible, qui dénonce les intentions déshonnêtes du monstre. Il suffit toutefois d'entrevoir celui-ci pour que la durée du tableau, par choc en retour, soit bouleversée. Tant que nous n'en connaissions pas les motifs, la tentative de fuite n'était pas tout à fait une passion : la fille pouvait avoir pris, fût-ce en tremblant, le parti le plus sage. Elle semblait en rupture d'équilibre. Allait-elle choir ou se redresser? Si la question se posait, c'est qu'une entreprise durable était cassée par un faux pas; la cassure, c'était l'instant. On connaît des failles plus dures : verticales, en coup de faux. Robusti sait convoquer en notre corps les exigences requises. Mais il a, cette fois-ci, d'autres intentions : il compense adroitement une inclinaison qui s'ébauche par l'esquisse d'un relèvement. L'incertitude tempérait l'attente; nous n'étions gênés ni par le renvoi *sine die* d'un écrasement trop attendu ni par la perpétuelle promesse d'un sursaut toujours différé. Bref l'œil n'exigeait rien : la cassure devenait un moelleux suspens; elle allait jusqu'à cautionner la dimension temporelle du tableau : on devinait, à travers l'indétermination de l'avenir immédiat, qu'une entreprise durable était en cours; libérés de toute impatience physique, nous étions avertis qu'un acte s'accomplirait ou s'effacerait avant terme, selon que l'événement tournerait dans l'un ou l'autre sens.

L'illusion dure moins de temps qu'il n'en faut pour la décrire. C'est le commencement de notre itinéraire, voilà tout; mais c'est aussi son recommencement perpétuel. Bref, c'est un moment, fait pour disparaître. En effet, à peine découvert le dragon, l'instant triomphe. Non que la chute s'accuse : Jacopo est trop malin. Simplement, il met l'entreprise entre parenthèses : la Belle n'échappera pas à la Bête sans un secours providentiel. Que nous importe alors qu'elle achève de choir ou se rétablisse? On nous montre l'abandon passif d'un corps aux désordres de la peur; quant au destin de la jeune personne, il se règle à cent mètres d'elle. Bref, l'instant garde sa douceur équilibrée, mais la durée vide les lieux. Du reste, au second plan, sur la gauche, un cadavre prophétise : les jeux sont faits; si l'index de Dieu n'écrase pas la chenille, la pucelle mourra, elle est *déjà morte*; la violence instantanée de sa course et l'éternel repos du mort s'équivalent. Ce n'est pas sans motif que le Tintoret met cette charogne sur notre passage, entre la fugitive et l'animal : ses toiles sont couvertes de signes qui se chargent d'annoncer l'avenir du principal personnage, d'en figurer l'imminence; des hommes font avant lui ce qu'il va faire, subissant le sort qu'il va subir ou qu'il évitera de justesse. Il fallait que Robusti nous dépeignît le trépas inévitable de la jeune fille. Inévitable dans la Nature et sans l'intervention du Surnaturel. Mais il en profite pour insinuer que la fugacité de l'instant est identique à l'éternel repos.

Il suffirait que le dragon fût aux aguets, qu'il daignât s'intéresser aux agitations de son futur déjeuner pour qu'il tirât à soi toute la toile.

Elle s'engouffrerait dans sa gueule et nous l'y suivrions. Stable, mais prêt à bondir, ce serait assez pour qu'il devînt le premier centre de l'action dramatique et nous fit sentir la profondeur comme une menace. Il ne guette pas : Dieu l'a rendu sourd au point de ne pas entendre la charge du saint lancier. C'est trop tard à présent : une pique le transperce, il est tué. Non; c'est trop tôt : il n'a pas encore eu le temps de crever, tout juste celui de souffrir. Son sursaut d'affolement, sa gueule déchirée par la douleur : tout nous enferme dans l'instant : entre le choc et un trépas lisible, d'ailleurs confirmé par l'histoire sacrée. Encore un mort en sursis. Terrible encore, il ne menace plus personne : sa seule affaire est de sauter le pas. En somme, ce dragon déçoit, comme avait déjà fait la pucelle : elle ne cherchait pas son salut pour de vrai; il n'est pas un vrai danger pour elle. Du coup l'intervention armée achève de disqualifier la fugitive : elle court encore qu'elle est déjà hors de péril. La terreur l'a rendue folle, elle s'enfuira sans but, sans répit, jusqu'à l'évanouissement. Provoquée par une cause externe dont la disparition fait le sujet même du tableau, la course lui survit et se prolonge, faute de trouver en elle-même le pouvoir de s'arrêter. N'est-ce pas le propre de l'inertie? Il ne faudra plus attendre bien longtemps avant que les savants en établissent le principe. Robusti ne connaît rien de la science; pourtant il montre sur sa toile la mort, la peur, la vie comme d'inertes apparences, prêtées, maintenues, ôtées : toujours du dehors. L'itinéraire de Robusti nous promène à travers un jeu complexe de déceptions : chaque présence indique la suivante et se fait disqualifier par elle. La bête et le mort

font de la princesse une morte — et la mort de la bête transforme cette vierge défunte en mécanique dérégulée. Un présent s'impose d'abord à notre droite, belle terreur massive, premier plan. Mais il ne faudra pas s'enfoncer bien profondément pour reconnaître en lui la simple rémanence d'un effet qui survit à sa cause. En fait, dès que nous repérons l'agonie de la bête, le présent véritable se découvre et l'autre glisse au passé. Le propos du peintre est clair : tout est simultanément sur sa toile, il enferme tout dans l'unité d'un même instant. Mais pour dissimuler le trop brutal clivage, il impose au regard le fantôme d'une succession. Non seulement le parcours est tracé d'avance, mais chaque étape décline la précédente et la dénonce comme inerte mémoire des choses. Le repos du cadavre est mémoire : il se prolonge et se répète d'un instant à l'autre, identique, inutile. Quant au dragon, sa laideur manifestait sa méchanceté. Il souffre, l'agonie absorbe ou suspend ses facultés, la méchanceté passe. La laideur perd son emploi, mais reste : elle est taillée dans le cuir. Le piège à temps fonctionne, nous sommes pris : un faux présent nous accueille à chaque pas et démasque son prédécesseur qui retourne, derrière notre dos, à son statut originel de souvenir pétrifié et nous croyons chaque fois rencontrer le présent véritable et qu'il se laisse, derrière nous, couler vivant dans le passé.

Tous ces décalages dans l'inertie, il faut qu'un seul coup de lance les produise à la fois : l'itinéraire nous oblige donc à remonter de la fuite jusqu'à la mise à mort. Qu'allons-nous trouver ? Le saint fait-il un acte ou n'est-il que le véhicule passif d'un événement ? Approchons : ce soldat de Dieu n'est guère visible. Je remarque qu'il

charge de droite à gauche, comme chez Carpaccio. Mais il est plus roué, moins téméraire. Plutôt que d'affronter candidement le monstre, il le bute en vache, par-derrière, c'est plus sûr. Le fer de lance en témoigne, qui vient frapper la bête au-dessus de l'œil : les ans ont transformé le chevalier errant en condottiere. Je n'y vois pas de mal : il faut sauver la fille; la témérité serait criminelle. Mais quelque chose s'est perdu. Le dragon de Carpaccio, c'était un prodige, l'enfant du diable et du paganisme. Tous deux surnaturels, l'émissaire de la Providence et le suppôt du démon se devaient de combattre face à face. Par cet affrontement manichéiste, le peintre engageait le ciel et l'enfer : la belle proie n'était qu'un prétexte; en ce lieu comme partout, il fallait que Dieu vainquît Satan, que le christianisme triomphât des idolâtres. Tel était, du reste, le sens de la légende : morte la Bête, la ville se convertissait tout entière à la religion chrétienne.

Le Tintoret croit au Tout-Puissant, à la faute originelle, au délaissement. Au diable, c'est moins sûr. En tout cas, il a fait de son dragon un produit de nature, le monstre du Loch Ness. Et Georges, en dépit de la vague phosphorescente qui le couronne, sera victime d'un pinceau qui s'acharne à naturaliser le surnaturel. Humain, trop humain, il se cramponne à sa lance. Ce n'est pas lui qui porte le coup, c'est son cheval : le soldat n'a qu'à profiter de la vitesse acquise, on ne lui demande que de serrer les cuisses et de se coucher sur le col de sa monture pour amortir le choc en retour. J'entends bien qu'on ne faisait rien d'autre dans les tournois : du moins ces tête-à-tête opposaient-ils des combattants de même espèce et de même

armement, qu'un même signal alertait ensemble. Il en reste un souvenir dans le tableau de Carpaccio : ce peintre est connu pour ses goûts aristocratiques; il s'est plu à montrer un champion qui frappe sec, en style. Le style, c'est l'acte et l'acte c'est la main : le saint tourne vers nous son profil gauche, mais il élève sa dextre et chacun peut voir cette pince de fer, incarnation de toute entreprise humaine, gripper la lance et la pousser vers la bête. L'artiste tenait si fort à nous montrer l'arme s'articulant tout entière à la main, qu'il a forcé celle-ci à diriger celle-là obliquement, cela veut dire : à la diriger par-dessus le col du coursier. A la réflexion, d'autres attaques eussent été plus rapides ou plus sûres, mais elles avaient toutes le même inconvénient : il eût fallu se résoudre à faire passer la lance sur la droite et la tête du cheval nous en eût dérobé quelques pouces, assez, en tout cas, pour briser l'unité durable de la fulguration. Carpaccio l'aristocrate préfère truquer un peu, à peine, et que le public voie la Force au service de l'Ordre.

Les goûts du Tintoret sont plébéiens. Ce qu'il aime le plus, je crois, c'est la sueur des artisans aux prises avec une intraitable matière; j'ai dit qu'il montrait leurs peines et les drames du partage. Il fera de son militaire, sans même y penser, un bon ouvrier qui s'applique et qui transpire. De fait, l'entreprise du saint a, d'une toile à l'autre, changé de nature : Georges s'emploie tout entier à charger, pointe basse, une vermine hors de garde, assourdie par la Providence et qui n'offre aucune résistance, hormis l'épaisseur du cuir et la dureté des os. Bref, ce travailleur enfonce un clou.

Si du moins l'on nous montrait le marteau et

les cinq doigts qui le tiennent! Mais on s'en garde bien. Observez la position de la lance. Le Tintoret ne peut empêcher qu'elle ne soit un raccourci, un vecteur rectiligne mais il se promet bien d'éviter qu'elle ne fulgure : à l'église San Giorgio dei Schiavoni, il a dû, j'imagine, prendre une conscience plus claire du problème, et même entrevu la solution : deux fins qui s'opposent, on les atteindra par des moyens opposés. Donc il faut faire en tout le contraire de Carpaccio. Robusti cachera la lance; il cachera la main droite parce qu'il a deviné chez son prédécesseur le parti pris de les montrer. Il a délibérément construit un tableau sinistrogrye où le regard s'enfonce de biais, pour nous présenter le saint du côté gauche et nous dérober l'image de l'efficacité pratique, le poing serré qui tient et dirige l'outil. En conséquence de quoi, la lance disparaît aux trois quarts, derrière la masse opaque du cavalier et de sa monture; la pénombre fait le reste : le quatrième quart, il faut de bons yeux pour le distinguer : c'est cette vague luisance d'acier, au-dessous du coude replié, le bout, et, entre la tête du cheval et le dragon, un rouleau noir, la tige, dont la pointe a déjà disparu dans le crâne du monstre. Tout se passe comme si Jacopo avait, par précaution, retiré de son tableau la ligne droite.

Il a fait pis : ôtant ces raccourcis, ces épingles qui fixent les choses et les gens sur la toile, comme un papillon multicolore sur un bouchon, il s'est avisé par ingéniosité maligne d'en laisser la trace inconsistante, le pur fantôme optique. L'axe de l'action disparaît, mais il peint à sa place, très loin, deux spectres privilégiés, l'horizontale et sa perpendiculaire, pour en faire la

figuration par des mirages de notre impuissance absolue. Avant de revenir à saint Georges, il faut examiner un instant le fond du tableau. Regardez au loin cette ville blême de peur, plus inconsistante qu'une fumée : la verticalité de ses hauts remparts manifeste le délaissement de la princesse. Je rappelle l'histoire de l'infortunée : les lâches citadins payaient à la Bête un impôt en l'approvisionnant de vierges, nourriture, paraît-il, délectable pour les dragons. Le sort, un jour, désigna la fille du roi et ce curieux souverain au lieu de faire battre tambour et d'appeler aux armes, jugea plus honorable de subir le sort commun. Démocrate par trouille, le despote éclairé fit conduire au bord de l'eau sa propre enfant et l'y abandonna. Abandonnée? C'est peu dire : ses concitoyens la livrèrent. En pleurant, dit la légende. Dont acte. Ils pleurèrent encore, je n'en doute pas, quand, une heure plus tard, ayant remonté tous les ponts-levis, ils rentrèrent se coucher derrière les portes verrouillées. Saint Georges passait. Indigné, il reste. Sur la toile, tout est fini, la parole est à Dieu, la communauté s'est refermée sur soi-même, lointaine, inaccessible. La pucelle terrorisée fuit le dragon, mais chaque pas l'éloigne aussi de la capitale qui l'a rejetée. Pour le militaire et la princesse, l'affaire doit se régler dans le désert, sans le secours des hommes : il faut tuer ou mourir. C'est ce que signifie l'inconsistante rigidité de ces remparts et de leurs arêtes. « Ne comptez pas sur nous! » Au début de notre siècle, un autre artisan nommé K..., arpenteur de son métier, découvre sur une colline un château, des remparts fuyants, taillés dans cette même matière. Or, c'est la grâce, ce concours divin, qui, seule, permet sur terre de connaître et d'accomplir ce qui doit être

accompli. Le xvi^e siècle, que voit-il dans cette figuration lointaine de la verticale absolue? La grâce, montrée, biffée d'un seul mouvement. Pourquoi pas? Le Tintoret est le peintre épique de la solitude; comme tous les grands solitaires, c'est l'homme des foules : pour lui, si souvent humilié, trahi, si souvent traître, la communauté des hommes, sans la grâce, se change en caverne de brigands. Pour que l'homme cessât d'être un loup pour l'homme, il faudrait cette transmutation de l'être que la verticalité figure et que la grâce efficace peut seule opérer. Mais Dieu tarde et la vie se passe à quatre pattes, elle passe sans qu'Il soit venu et sans que nous ayions cessé de l'attendre. Regardez bien le mirage de ces murs vertigineux : c'est Godot. Mais Godot ayant pris racine : il ne viendra pas.

Quant à l'horizontale, c'est pis. Si l'homme n'est qu'une bête féroce, la verticale absolue, même réduite à son spectre, ne nous interdit pas de reporter nos espoirs sur Dieu. Or, c'est cette interdiction que nous signifie la droite couchée à l'horizon. Son office est de séparer la terre du ciel. Regardons mieux : l'eau morte et les nues se perdent, les unes au-dessus de l'autre, d'un même mouvement. Mais l'artiste n'aime pas les voyages. La sombre indistinction des lagunes et de leurs rivages ne l'intéresse pas du tout. La preuve : il ne prend pas la peine de nous y intéresser. Le ciel est sa destination; au ciel il aurait plaisir à voyager. Quel vide! Ce rose tendre et tourmenté, c'est une ouverture. « Fuir là-haut, fuir! Je sens que des anges sont ivres... » Fort bien. Mais qu'a-t-il besoin d'aller si loin? Pour peu qu'on ait vécu quelques semaines à Venise, cette nostalgie paraîtra suspecte : si l'artiste a du goût pour la raréfaction de l'être,

il n'a qu'à faire un tour sur les Fondamenta Nuove au crépuscule du soir ou du matin : il la trouvera partout, presque sur ses mains, c'est une spécialité vénitienne. Le ciel joue sur ses phalanges pâlies, crépite sec à hauteur d'homme, sans cesser d'être, au-dessus de la stratosphère, cette soie grise et lâche où le regard se perd. Entre l'écharpe subtile et les toits, l'absence, désert haché par des saccades de lumière. Même quand la chaleur accable, le soleil reste « cool » ; mais nulle part au monde il ne ronge autant : il peut escamoter une île, désintégrer un quartier, tomber dans un canal dont l'eau s'évanouit et remplacer la tendre alternance des vagues par un bégaiement d'étincelles.

Le Tintoret n'aime que cela : toute son œuvre en témoigne. Les lagunes de l'air au-dessus de sa lagune natale, ces précipités d'azur mort, tombant dans l'eau morte à travers le pur espace, il les aime tant qu'il veut les peindre partout. Cet artiste ne souffle pas mot de sa ville, disent les grognons. Pas mot ? Mais il ne parle que d'elle. Pour les gondoles, non : vous n'en trouverez pas sur ses toiles. Ni le vieux pont de bois du Rialto. Mais de quelque manière qu'on l'aborde, il faut que Venise se donne tout entière ou pas du tout. C'est ainsi qu'elle est faite, à la différence de Rome ou de Palerme. Jacopo ramasse et dilue sa ville dans un cône de translucidité : il conserve dans la transparence l'impénétrabilité bigarrée des palais. Sous l'aspect d'un éblouissement qui crève les yeux. C'est encore Venise qu'il a figurée sur cette toile, lagune de l'air glissant ses foulards roses au-dessus d'une lagune de l'eau. D'autres tableaux — le plus grand nombre — nous montreront la Perle de l'Adriatique comme une attaque du ciel contre la terre : un azur

défunt, grisonnant et saumoné, se jette par rafales contre une eau morte, à travers l'interminable pureté de l'espace. Pourquoi? Sans doute pour détruire tous les germes de la vie, pour minéraliser intégralement la bourbe gélatineuse qui tremble entre les parois des canaux. Ce n'est rien encore : la toute prochaine étape vénitienne de la peinture sera le retour somptueux au vœu de pauvreté. On fanera les couleurs trop épanouies et, plus souvent encore, on en réalisera l'érosion par des clartés fusantes; ainsi l'ont décidé l'histoire locale et la logique interne de cet art et, tant qu'elles y sont, elles désignent le réformateur : à Robusti, l'haltérophile halluciné, on donne le mandat de montrer plastiquement la décompression de la matière en luminosité. Mandater, ce n'est pas difficile : il suffit aux mandants d'installer au profond du mandataire quelques indépassables contradictions; il s'arrangera toujours pour en faire un mandat. Ainsi, bien sûr, de Jacopo. De la pesanteur à la grâce, bon : et montrer comment celle-ci n'est qu'une forme atténuée de celle-là, c'est la mission. Et qui n'a, comme on voit, que des liens fort indirects avec l'environnement de l'homme par les choses et par les produits matériels de son travail. On a renoncé depuis longtemps à chercher le secret de l'art siennois dans l'étrange relief des Apennins. Tout flottait, tout pèse, tout coulera : alors il faut se jeter dans l'Adriatique et couler aussi et découvrir l'énergie lumineuse. Voici l'ordre des questions. N'empêche : la négation d'une négation ne se change pas d'elle-même — quoi qu'on ait dit — en affirmation; on ne dépassera jamais le non vers le oui si ce n'est sous l'impulsion d'un pressentiment. Sans mandat, on ne déchiffre pas les signes; sans les

signes, le mandat restera ce qu'il est : une abstraite et balbutiante mission. Où, mieux qu'à Venise, Jacopo trouvera-t-il la pesanteur du feu et l'incendie de l'être, la proximité sans espoir des murs, l'errance dans un dédale sans perspective et, tout à coup, le cinémascope et la pâle flambée des lointains? Il n'y verrait que du bleu, bien sûr, si des soucis prédestinés ne le faisaient inventer le quotidien; mais les « terribles merveilles » qu'il va bientôt produire, il n'en aurait pas seulement l'idée si son inquiétude ne les découvrait d'abord autour d'elle, comme la réponse brute des choses.

Or, voyez un peu ce qui me gêne : la lumière vénitienne, en d'autres termes la métamorphose de la lumière en ville et de la ville en lumière, nous la retrouvons sur toutes ses toiles, même si le sujet requiert un intérieur pour décor. En dépit des apparences, ce ne sont pas les torches qui éclairent les grandes salles de ses banquets : des soleils frauduleux y font entrer la blondeur des crépuscules ou l'acier des petits matins. Pourtant le ciel reste bouché. Aujourd'hui encore, à Venise, les amateurs de ténuité n'ont qu'à prendre la peine de lever le nez : ils seront comblés, c'est fait de rien. Jacopo ne lève-t-il jamais le sien? Si : par force. Donc son regard se perd dans ce gaz raréfié. Cela n'empêche qu'il s'obstine : son firmament local, cette île claire au-dessus de sa ville, il l'embouteillera de parti pris par un trafic de poids lourds. Nuages d'encre, pesants, immobiles. Et quand il peut barrer les regards par un plafond, c'est mieux encore. La distillation de cette volatile lumière, il ne se prive pas de la peindre, telle qu'elle s'opère au-dessus de sa tête, mais à condition de la rejeter au diable, hors de portée. Dans de longues pièces

basses, les apôtres boivent le sang du Christ et mangent son corps, Robusti ne nous épargne aucun détail du plafond. Mais, tout au fond, il perce une porte dans le mur, l'ouvre sur un vide lumineux : à l'horizon, le ciel est un appel d'air, on s'y engouffre, on y vole. *A l'horizon* : en d'autres termes, cet allègement impossible — qui peut se vanter d'atteindre l'horizon? — donne la mesure de notre éloignement. Nés en exil. C'est, encore une fois, ce qu'il prétend montrer dans le *Saint Georges*. Le dragon, le militaire et la princesse se débattent sous un ciel de plomb : on ne fera pas l'erreur de confondre avec une transparence naturelle la surnaturelle lumière qui l'éclaire par en-dessous. Ce halo vient d'un ange en plongée qui a percé de part en part la calotte des nuages. Plus loin, beaucoup plus loin, au-dessus de l'horizontale, voici Venise, tendre gerbe d'incandescences, rose des vents : elle s'ouvre, tous les plaisirs du vol à voile nous attendent. Ils nous attendront jusqu'au Dernier Jugement : l'homme doit gagner ou perdre son procès sous les bitumes d'un ciel fermé.

D'où vient cela? Le symbole religieux, je le comprends, j'admets volontiers qu'il motive en partie ces procédés; mais je ne crois pas qu'il ait assez de force pour les faire adopter. D'autant que ce macadam obstruant les avenues célestes me paraît un rien huguenot sur les bords : des appelés, tant qu'on veut; des élus, qui sait s'il y en a jamais eu? Il faut rappeler, en outre, l'obsession primitive : le relief est de surplomb; la profondeur, en général, c'est le repliement d'une marée, nous n'arriverons jamais à la rejoindre. Dans les lointains, la pesanteur s'affaiblit, on peut gagner contre elle; par la même

raison, les lointains peuvent élever l'homme jusqu'à Dieu, à la condition qu'il les atteigne. Condition impitoyablement refusée au client par le Tintoret. Obsession et parti pris sont les raisons principales de cette composition. Mais elles n'expliquent pas tout : un objet, un personnage, s'ils s'appesantissent de près et de loin s'allègent, c'est parfait. Mieux que parfait : c'est notre expérience vénitienne. Mais il faut que Robusti soit curieusement fait pour attraper à pleines mains le ciel de ses ancêtres et pour le tirer vers le fond de la toile, au point de l'en faire à moitié sortir. Après avoir vidé comme une malpropre la lumière, esprit subtil de sa patrie, on trouvera plus étrange encore qu'il remplisse de goudron le trou qu'elle laisse au-dessus des têtes. Dirait-on que le sujet l'exige? Ce n'est pas croyable. L'horreur est solaire aussi. La preuve en est que, chez Carpaccio, les petits nuages — éparpillés, d'ailleurs, à *l'horizon* — sont embauchés pour faire de la figuration : le saint trucidé la Bête sous des avalanches d'or. Le sinistre vient d'ailleurs, des cadavres, par exemple, du soin minutieux et sadique qu'on a mis à les peindre. Non : on peut s'étriper au soleil. Un seul exige le poids du ciel, et que les nuées soient un plafond sur les têtes, c'est le Tintoret. Cette trahison systématique de sa Ville-Lumière, je ne peux m'empêcher d'y voir l'effet d'une secrète rancune, d'un ressentiment qui ne dit pas son nom.

Aime-t-il Venise? Passionnément. Il y vit, il compte bien y mourir, au milieu des siens. Le vaste monde lui fait peur et la séquestration lui plaît. Il ne se plaindrait pas de son sort, en somme, s'il était tout à fait sûr de ne pas retrouver là-haut la ville qu'il préfère ici-bas à tout. Malheureusement, c'est peu vraisem-

blable. Quand on a la gloire insigne d'appartenir à la Sérénissime, c'est pour toujours, la mort ne compte pas. Cet homme du peuple a trop souvent peint des Paradis officiels pour ignorer que chaque communauté nationale entretient auprès de Dieu une commission permanente d'élus : les bleus, après un bref séjour au centre d'accueil et de triage, sont acheminés vers leur patrie reconstituée. Les morts de Vénétie, en particulier, sont intégrés d'office à la Sérénissime céleste, qui ressemble à la terrestre en tout point, à ceci près que les doges défunts forment au Paradis un collège, et que le nombre des sénateurs y est multiplié par celui des générations. Contre l'anarchisme de Jésus et l'égalitarisme petit-bourgeois des apôtres, la Venise céleste a sauvé l'ordre moral en conservant la hiérarchie. Elle assure aux nouveaux immigrants des emplois équivalents à ceux qu'ils viennent de quitter et leur rend les mêmes honneurs qu'on leur rendait sur terre.

Au Tintoret, on n'en rend aucun : tout pour le Titien. Il reçoit les camouflets, essuie le dégoût, courbe l'échine sans plaie, en se déplaisant. Une vie de chien. Il rêve à cela : s'il doit retrouver pour toujours le vieux qui l'empoisonna, et si Caliari, le faussaire, l'usurpateur vient les rejoindre, qu'est-ce qui peut bien distinguer le paradis de l'enfer? Il entrera, bien sûr, dans la roue des âmes, il tournera autour du Tout-Puissant; mais son voisin sera le Véronèse qui s'arrangera pour lui voler les sourires de Dieu; et puis, de toute façon, il faudra bien porter sur sa nuque le poids d'un patricien portant un doge. En réalité, la servilité encore médiévale de l'artisan dissimule un libéralisme inquiet dont l'origine est la concurrence, un égalitarisme

morose, né de ses fréquentations bourgeoises. Il peint des Champs Élysées pour grands commis : cela lui répugne. Mourir à Venise, d'accord, c'est un beau rêve. Mais il lui arrive d'en faire un autre encore plus beau : les anges recueillent son âme et, au terme d'une longue ascension oblique, l'introduisent clandestinement au ciel par d'autres cieux; il fait quelques siècles de tourisme sans se fixer nulle part, comparant les institutions, les régimes; puis, s'il trouve une patrie qui lui convient, il se fait naturaliser en douce avant même que le collège des doges ait reçu notification de son arrivée.

Ce n'est pas ce qu'il pense? D'accord : c'est ce qu'il peint. Avec ce résultat, dans le tableau qui nous occupe, de figurer au loin l'univers impossible de la station debout et, partout ailleurs, d'arracher à l'étendue les baleines rectilignes qui la corsettent. L'espace, sans axes ni tuteurs, s'affaisse sur lui-même, en rond. Il se gondole. Cloques, bouffissures, fluxions; les êtres et les mouvements qu'on y introduit, aussitôt happés, sont soumis au cintrage de forces irrésistibles; d'un point à un autre, la ligne courbe devient le plus court chemin. Reprenons une fois encore l'itinéraire à sens unique que l'artiste prescrit : nous découvrons une série de voussures. D'abord la princesse : le bout de ses dix doigts et le sommet de sa coiffure s'inscrivent dans un demi-cercle. Sur sa gauche, vous découvrez un étagement de coupoles caractéristiques : le bord supérieur de cette corolle épanouie, le manteau; le mort, les traits d'ombre qui cernent le ventre et l'échine du cheval, le dos du saint. Je ne mentionne que l'essentiel. Observez pourtant, à l'extrême gauche, un commencement d'arceau — simple tronc d'arbre — et voyez, sur l'écran

du ciel, ces ellipses roses autour d'un ange. Plus de doute : le Tintoret prend une vieille histoire ayant eu lieu dans notre étendue quotidienne, et, du bout de son pinceau, la projette dans un espace courbe. Du coup, l'instant se dilate et surabonde. Sur la toile de Carpaccio et sur celle de Robusti, des sens uniques s'imposent aux yeux; mais les chemins ont changé. Sur la première, le regard file au plus court par une glissade sur la rigidité d'une lance; sur la seconde, il s'égare dans des vallées, pivote, pour en sortir, autour d'un balonnement, tourne entre des rotondités, enveloppe la croupe d'un cheval et remonte à l'encolure par la seule route acceptable, cela veut dire : par la plus petite déviation. Entre un raccourci et le chemin des écoliers, le tableau n'établit aucune différence. Cet épaississement de la durée présente au moins un avantage : comme la vitesse du temps, sur la toile, est largement supérieure à la vitesse réelle du nôtre, et comme c'est le nôtre, pourtant, qu'il faut prêter à la princesse et au saint, l'instant suscité pour nous sur la toile, moelleux, fourré à lui-même comme les pruneaux de Tours, ne gêne plus. C'est une molécule, bien entendu, mais une molécule géante, qui déborde et enveloppe les saccades de notre attention. Ici prend naissance le temps baroque, ce temps lourd que le siècle suivant voudra ralentir encore et qui finira par en crever. Bref, Robusti peint l'instantané, mais un instantané courbe qui s'identifie *pour nous* à une durée.

Pour en revenir à notre militaire, je reconnais que son héroïsme pâtit de cette métamorphose. Il n'arrive pas très souvent qu'un espace courbe apparaisse aux habitants d'un espace droit. Mais, comme on voit sur cet exemple, la confrontation est chaque fois scandaleuse; le spectateur

s'indigne : on lui bouffe son temps, et pour quoi faire? Pour le gaspiller sans compter. Quel coulage! Le duel de l'Homme et de la Bête serait depuis longtemps terminé si le peintre n'avait arrondi les mouvements, remplacé partout les directs par des moulinets, obligé ses créatures à téléphoner leurs coups, à les suspendre, et même à prendre des temps.

Est-ce là agir? Est-ce qu'il agit, ce militaire? Il tue, j'en conviens. Mais un éboulis peut tuer aussi : question de chance. Saint Georges, que fait-il? Que peut-on faire, dans ce monde hémisphérique où il est assigné à résidence? Il pèse. Mais, en supprimant l'axe pratique, la lance, on le réduit à peser sur le cheval plutôt que sur le monstre. Ce n'est qu'une apparence, sans doute; mais elle est fort lisible, et rien ne me paraît plus difficile, pour un artiste, que de nettoyer l'illusoire des fausses illusions. Du reste, l'équilibre secret des formes évoque sourdement la pesanteur, réduit le saint à son poids. Lorsqu'on vient à regarder un tableau de cette époque, on commence, nous l'avons dit, par apercevoir un éventail apollinien de fantasmes : on reconnaît les personnages, les lieux, l'entreprise; le savoir guide, et même les mots : ceux du titre, par exemple. Ainsi la signification anecdotique s'intègre à la vision. Cependant, par en dessous, un monde plus sourd et plus sombre se compose : les mêmes formes y participent, mais elles y perdent leur sens et s'intègrent à une ordonnance souterraine et non figurative, qui s'étend à travers les cérémonies brillantes de l'œil et finit par conditionner la perception. De ce point de vue, ce tueur collé à sa monture ne cesse pas un instant d'être clandestinement le dôme qui couronne, mais

écrase une superposition d'arcades. En d'autres termes, ce sauveteur providentiel, au lieu de saccager l'espace au galop, nous ne cessons pas de sentir qu'il se fait porter par toutes les vous-sures de la toile. Autour de ce vrai soldat, héroïque et fainéant, le monde s'arrondit en cul de poule; pondu dans ce désert courbe, il s'adapte en faisant le gros dos et se laisse emporter au lieu du crime par une cavale.

Pourtant le Tintoret n'est pas si fou que de refuser systématiquement à un saint la chance d'être sujet de l'Histoire. Il organise un jeu de suggestions et d'évidences qui, sans presque rien montrer, nous laisse décider si l'acte a lieu ou non.

Les suggestions d'abord : la lance et la main n'ont pas quitté la toile, ce sont des présences masquées. Vous entendez bien que l'œil ne les réclame pas, qu'il s'accommode de ne pas les trouver. Mais le savoir nous avertit qu'ils existent, que le saint n'était pas amputé de sa dextre, et nous pousse à chercher nonchalamment les signes du combat. Un étage plus bas, la connaissance et le sentiment se rencontrent : la première éclaire le second, le second conditionne la première. Notre aveugle sensibilité reçoit l'information que le saint n'est pas une masse inanimée, que c'est un homme et qui prend appui sur le dragon plus que sur sa monture. Du même coup, le centre de gravité se déplace, l'équilibre précaire que nous avions cru surprendre n'a jamais existé, nos sensations musculaires réclament une pondération nouvelle : l'étais. Mais le peintre a bien mené son affaire. Nous lui laissons toute liberté d'action; l'œil ne demande même pas — ni les muscles — que l'appui soit visible, nous nous

tiendrons pour satisfaits s'il est visiblement *signifié*. Le Tintoret donne tous les apaisements : la lance est là, à preuve qu'on en voit un petit bout; si l'honorable assistance veut la percevoir tout entière avec la main qui l'étreint, il suffira qu'elle fasse demi-tour et qu'elle entre à reculons dans le tableau. Quand, laissant les combattants sur place, elle touchera de son dos le fond du tableau, elle découvrira ce mystère en pleine lumière : le côté droit du capitaine. Et que sera-ce? A notre bon cœur. Puisque ce passage à travers la toile n'est permis qu'à l'imagination, c'est celle-ci, en dernier recours, qui conclura en chacun de nous. Inversement, chacun se reflétera tout entier dans cette option finale. Un test projectif, en somme. Le Tintoret n'est pas plus responsable de ce que nous imaginons sur sa toile que Rorschach de ce que nous percevons sur ses planches. Il est vrai : *du dehors et du côté gauche*, le saint ne nous est pas autrement connu que par sa masse. Mais il faut avoir l'esprit chagrin pour affirmer sans preuve qu'il en serait de même *du dedans et du côté droit*. Le pinceau n'a préjugé de rien : qui dit que la pesanteur, abordée dans l'autre sens, ne se présente pas comme la meilleure auxiliaire des hommes et des saints, comme leur servante maîtresse? Peut-être aurions-nous la chance de surprendre Georges sous son vrai jour miraculeux. Du coup, il nous enseignerait, peut-être, ce que nous sommes : des miracles instables, soumettant l'univers à leur joug par le gouvernement intelligent des servitudes qu'il leur impose. Il ne faut rien exclure, c'est clair : même la folle supposition que le tableau n'est pas habité, qu'on ne peut y découvrir que le fracas de forces inhumaines, que l'homme est

un minéral hanté. Mais, l'ouvrage étant commandé par une clientèle dévote, la conclusion la plus pieuse sera sans aucun doute la plus vraie. Bref, Robusti est payé pour peindre une action; il se garde d'en rien faire, sachant qu'il suffira de la frénésie bigote et de l'entraînement pour que tout le monde la voie où elle n'est pas. A peine plus escroc, ce tailleur qui comptait sur les courtisans pour admirer de confiance un bel habit royal sur un monarque tout nu : il savait, bien entendu, que Sa Majesté ouvrait le bal ou présidait le Conseil à l'état de nature. Mais Robusti, le faisan, croit-on qu'il soit moins malin? Si nous regardions le saint de l'autre côté, l'avis du peintre est que nous verrions la même masse, charriée par le même envol, et que la lance ni la main n'y pourraient rien changer. « Alors?, direz-vous, que ne joue-t-il franc jeu? Il n'avait rien à craindre puisque, de l'un ou de l'autre côté, avec ou sans lance, l'impuissance de l'homme est dénoncée. » Eh! justement : s'il la dénonce, il perd son client. Il est gênant sans le vouloir, le sait et s'en effraie; croit-on qu'il veuille aggraver son cas par un scandale prémédité? Pas d'ennui, voilà sa règle : s'il doit peindre un acte qui sent le fagot, autant ne pas le peindre du tout. Et, plutôt que de refuser la commande, on peindra la scène entière sauf lui; une hiérarchie de personnages et d'événements nous guidera, de la droite à la gauche et d'avant en arrière, jusqu'au côté gauche d'un militaire très manifestement droitier. L'astuce de Robusti, c'est de s'être du même coup choisi un puissant protecteur : il fait savoir à ses pratiques qu'il va reprendre point par point la composition du grand, du très pieux Carpaccio, et que c'est la seule chose à faire,

puisque le *Saint Georges* de son prédécesseur est et restera (peut-être) inégalé. Les clients le félicitent. La construction leur paraît triple-ment garantie : elle a cinquante ans d'âge, c'est l'ouvrage d'un mort, une autre paroisse l'a mise à l'essai et s'en déclare satisfaite; les frais d'un rodage seront épargnés. Par le fait, Jacopo ne ment pas : le nouveau maître s'inspirera du vieux, lui empruntera les traits généraux de sa composition. Mais ce qu'il ne dit pas, c'est qu'il poussera celle-ci aux limites, jusqu'à ce qu'elle bascule et se renverse. Robusti en a découvert d'un coup d'œil la faiblesse — cette lance qui passe par-dessus le cheval —, et qu'il n'avait qu'à la corriger pour obtenir ce qu'il voulait. On connaît son but à présent : laisser, au sein de l'enchaînement le plus rigoureux, une indétermination calculée, *ne pas peindre* le fait d'armes, figurer une éclipse d'action en l'occultant par les corps mêmes qui sont censés la produire, faire de l'acte un secret. *Le secret* de la toile. Exiler cette absence au plus loin, du côté de tous les autres exils, des remparts pâlisants, du ciel en fuite. Ne rien décider : laisser au client le soin d'assigner un nom, une essence à l'invisible événement : ensorcellement d'une masse par un vide, *clinamen* accordé par Dieu à Son soldat, ou drame, conflit né de l'homme et l'engendrant.

« Que d'embarras ! », allez-vous dire. Et c'est vrai qu'il en fait beaucoup, énormément, comme tous les artistes, moins que les écrivains. Mais je n'y peux rien : tout est inscrit là sur la toile, vous ferez le recensement si cela vous plaît. Et puis, il faut bien que je détaille ce qui lui est venu d'un coup. J'ai fait voir le tableau à plusieurs amis, chaque fois que je suis allé

à Londres, et tous sont unanimes : ce qui les frappe d'étonnement, c'est cette claire volonté de peindre une action d'éclat en commençant par une déroute, pour rejeter le coup de lance dans la coulisse. Mais à la replacer à sa date, dans les dernières années de maturité du peintre, nous comprendrons que cette disposition est familière à l'artiste. D'une certaine façon, il l'applique partout, et l'on pourrait dire que, dans le *Saint Georges*, il l'a moins inventée que comprise. Elle revenait sous son pinceau pour de tout autres motifs; il a compris le parti qu'il pourrait, dans ce cas particulier, en tirer.

L'Arc, n° 30, octobre 1966.

LE SOCIALISME QUI VENAIT DU FROID

Ces voix se sont élevées entre 66 et les premiers mois de 68; une aube timide éclairait les Karpates slovaques, la plaine morave, les monts de Bohême; encore un peu et nous verrions au grand jour ces hommes, cachés à nos yeux par des nuées depuis que nous les avions livrés aux nazis contre douze mois de paix.

Ce n'était pas l'aurore, ce n'était pas l'alouette : depuis, le socialisme est retombé dans la longue nuit de son moyen âge. Je me rappelle ce que me disaient, vers 1960, mes amis soviétiques : « Patience, cela prendra du temps, peut-être, mais vous verrez : le processus est irréversible », et j'ai parfois le sentiment que rien n'était irréversible sinon la dégradation implacable et continue du socialisme soviétique. Restent ces voix, slovaques et tchèques, gerbes de souffles coupés, encore chaudes et vives, démenties, irréfutées. On ne les entend pas sans malaise : elles parlent d'un passé sinistre et grotesque, elles nous disent qu'il est à jamais enterré et ce passé, ressuscité, redevient l'interminable présent de la Tchécoslovaquie; elles annoncent prudemment un avenir meilleur qu'un

grand coup de vent, peu après, a soufflé comme une chandelle; on est tenté de les comparer aux lumières qui nous viennent d'étoiles mortes, d'autant qu'elles ont été, avant que le pays fût replongé dans le silence, porteuses d'un message qui ne s'adressait pas à nous. Pourtant, c'est aujourd'hui qu'il nous *faut* les entendre; je tente d'expliquer ici pourquoi elles nous concernent.

Treize entretiens, quatorze témoignages ou, si vous préférez, quatorze confessions. Car la confession, au sens où Rousseau prenait le mot, est rigoureusement le contraire de l'autocritique. Ceux qui parlent, romanciers, auteurs dramatiques, poètes, essayistes — il y a même un philosophe — semblent détendus, mesurés, rarement brutaux, souvent ironiques; s'ils brûlent de la rage révolutionnaire, ils n'en laissent presque rien paraître. Ils affirment moins qu'ils n'interrogent, qu'ils ne s'interrogent. A part cela, ils diffèrent en tout. Certains sont fils d'ouvriers, de paysans, d'instituteurs, le père de Jiri Mucha était peintre, celui de Kundera musicien, Vaclav Havel est issu de la grosse bourgeoisie d'avant-guerre. Les uns sont tchèques, d'autres moraves et d'autres slovaques. Novomesky, le plus âgé, avait soixante-deux ans quand eurent lieu ces entretiens; le plus jeune, qui en avait trente-deux, pourrait être largement son fils. Novomesky a vu la naissance et l'effondrement de la I^{re} République tchécoslovaque; il fut, en Slovaquie, l'un des trois chefs de l'Insurrection; ministre, après la guerre, il a contribué à faire de son pays ce qu'il est devenu, ce qui ne l'empêche pas, un peu plus tard, de faire connaissance, comme tant d'autres, avec la prison. Havel avait deux ans lors de la capi-

tulation de Munich, quinze quand les procès ont commencé. Entre eux, les hommes mûrs, étagés. Trois générations dont la première est le destin de la troisième et dont la troisième se fait volontiers le juge des deux autres; la seconde, victime et complice, est attirée vers celle-ci et celle-là par des affinités indéniables en même temps qu'elle en est écartée par des antagonismes certains. Tel est le contenu de cet ouvrage : des intellectuels regardent autour d'eux, en eux-mêmes et se demandent : « Qu'est-ce qui s'est donc passé? »

Je crains que ces derniers mots n'écartent plus d'un lecteur : « Des intellectuels? Cette caste de mandarins n'a pas le droit de parler au nom du peuple. » Aussi se sont-ils bien gardés de le faire : citoyens de Tchécoslovaquie, ils parlent à leurs concitoyens. Non point à vous. Et leurs interlocuteurs véritables semblent s'être montrés moins sourcilleux que vous n'êtes puisque pendant des années la culture a, comme dit Liehm, assumé l'office de la politique. La raison en est que malgré leurs divergences, leurs oppositions, à travers leurs nuances, leurs hésitations et la diversité de leurs caractères, on peut reconstituer en filigrane un discours commun sur vingt-cinq ans d'histoire tchécoslovaque. C'est ce discours — tel que j'ai cru le lire — que je voudrais vous redire ici avant que vous abordiez les témoignages dans leur singularité.

« Que s'est-il passé? »

Novomesky, le premier qui s'interroge, va tout de suite à l'essentiel : le malheur présent de la nation tchécoslovaque vient d'avoir endossé

un socialisme prêt-à-porter. Il est le mieux placé pour nous parler des années qui ont immédiatement suivi la guerre : en 45, personne ne voulait restaurer la I^{re} République. Elle s'était écroulée *avant* l'occupation : à Munich. La capitulation, pour ces jeunes gens en colère, ce n'étaient pas seulement leurs alliés qui s'en étaient rendus coupables, mais, au premier chef, leur bourgeoisie nationale. L'humanisme de Benès n'était qu'un masque de plâtre : pulvérisé. Derrière, il n'y avait pas de visage humain, fût-il impitoyable : des rouages. La preuve : pourquoi le peuple uni ne s'était-il pas, en 38, dressé contre le *diktat* allemand ? C'eût été vain ? L'insurrection eût été noyée dans le sang ? Peut-être. Peut-être aussi le soulèvement eût contraint les Alliés à réviser leur politique. De toute façon, la résistance valait mieux que la passivité. Mais, cette passivité, d'où venait-elle ? Sans aucun doute des relations de production, c'est-à-dire des institutions bourgeoises : la haute industrialisation du pays développait des forces « massifiantes » qui désunissaient les travailleurs et tendaient à faire de chacun d'eux une molécule solitaire ; le règne du profit, qui est une chose, imposait aux hommes la dispersion et l'inertie des choses. Les résistants, lorsqu'ils vinrent au pouvoir, après la libération, se juraient bien qu'on ne reverrait plus cette société de l'impuissance. Le socialisme, pour eux, c'était d'abord le veau d'or renversé, l'intégration de tous à une collectivité *humaine*, pour chacun la citoyenneté à part entière, la participation de plein droit à la gestion économique, sociale et politique du pays ; on obtiendrait à *chaud* cette unité nationale qui n'avait pu se faire quand les circonstances

l'exigeaient, en mettant le destin de tous entre les mains de tous, ce qui ne pouvait se réaliser que sur une seule base : la socialisation des moyens de production.

Peu important les raisons que se donne un peuple pour venir au socialisme : l'essentiel, c'est qu'il le construise de ses propres mains. « La vérité, écrit Hegel, est *devenue*. » Et c'est aussi le principe de la psychanalyse : il serait vain ou nocif si, par impossible, on connaissait les secrets du patient, de les lui dévoiler, de lui octroyer sa vérité comme un bon coup de gourdin sur la tête; il convient au contraire que celui-ci la recherche lui-même et se modifie par sa quête en telle manière qu'il la découvrira quand il sera en état de la supporter. Ce qui vaut pour l'individu, en ce cas, vaut pour les grands mouvements collectifs : le prolétariat doit s'émanciper par ses propres moyens, se forger ses armes et sa conscience de classe dans la lutte quotidienne, de façon à prendre le pouvoir quand il sera à même de l'exercer. Ce ne fut pas le cas, en U.R.S.S. : reste qu'on se fait socialiste en faisant le socialisme, autant par les efforts qu'on s'impose pour installer les structures requises et briser les anciennes, au-dehors et en soi-même, que par le jeu des institutions mises en place. C'est ce que disait Lénine, désignant les hommes soviétiques, incertains, encore pénétrés des idéologies de l'ancien régime et pour la plupart illettrés : c'est *avec eux* et *par eux* qu'il faut édifier la société nouvelle. Et voilà bien ce que voulaient, en Bohême, en Slovaquie, les révolutionnaires : se changer en changeant le monde, se faire par la construction patiente et tenace de *leur* socialisme, des socialistes *devenus*. Aujourd'hui, vous le verrez ici même, plu-

sieurs d'entre eux appellent Yalta « un autre Munich ». A l'époque, pleins de gratitude pour l'U.R.S.S. qui venait de les délivrer, éblouis par sa victoire qu'ils tenaient pour le triomphe d'une société libérée sur une grande puissance capitaliste ou, plus simplement, du Bien sur le Mal, ils ne demandaient qu'à demeurer dans la zone d'influence soviétique et ne songeaient pas à nier le leadership du « grand frère ». Ce qu'ils souhaitaient : bénéficier de son expérience et de ses conseils mais faire le travail eux-mêmes, à partir de leurs problèmes, de leur situation particulière, de leurs ressources, de leur histoire et de leur culture : ce petit pays binational, hautement industrialisé, cent fois envahi, asservi, n'avait pas de modèle à copier; à travers des erreurs surmontées, des déviations corrigées, des distorsions redressées, il fallait qu'il inventât sa voie — comme devait le faire Cuba, quinze ans plus tard — pour pouvoir, un jour, se reconnaître dans son œuvre.

On lui épargna cette peine. Les Deux Grands y mirent chacun du sien : après Yalta, le plan Marshall. On connaît la suite. En 48, les communistes prirent le pouvoir et le grand frère fit cadeau à son petit frère d'un socialisme préfabriqué. En U.R.S.S., celui-ci s'était élaboré tant bien que mal, plutôt très mal qu'assez bien. Du moins était-il une réponse — dans les premières années — aux difficultés d'un grand pays presque entièrement agricole, encore qu'en voie d'industrialisation, sans bourgeoisie et, après la guerre civile et ses massacres, presque sans prolétariat, que le blocus des puissances capitalistes obligeait à l'autarcie, c'est-à-dire à sacrifier la classe paysanne à la production de biens d'équipement. La classe ouvrière, absente, ne pouvant

exercer sa dictature, le Parti se vit contraint de l'exercer à sa place ou plutôt à la place d'une classe ouvrière à venir. On connaît l'extraordinaire bouleversement démographique qui fut le moyen et l'effet de l'accumulation socialiste. Pour reconstituer le secteur secondaire, on préleva, comme partout, sur le primaire mais la vitesse de la métamorphose fut telle que le Parti dut forger la nouvelle classe ouvrière en façonnant les paysans requis par l'industrie : ces mutants n'avaient aucune des traditions de l'ancien prolétariat révolutionnaire; d'où leur seraient-elles venues? Il fallut procéder à une acculturation accélérée par diverses manipulations : contre les vestiges tenaces des vieilles idéologies, cette première coutume qui se prétendait nature et spontanéité, on voulut créer une nature seconde qui écraserait la première en conditionnant les réflexes et en lestant les mémoires d'un cailloutis de maximes minimarxistes assurant à la pensée des masses la stabilité, la pesanteur et l'inertie requises. Poussé par les nécessités conjoncturelles, le Parti, loin d'*exprimer* la conscience des travailleurs, fut contraint de la *produire*; seule force réelle en cet immense pays invertébré, il se vit obligé de cumuler les pouvoirs : au lieu de contribuer au dépérissement de l'État par son indépendance critique, il le renforça en s'identifiant à lui mais, du coup, fut infecté par la sclérose administrative; majoritaire dans toutes les assemblées élues, cet appareil gigantesque était à demi paralysé par sa toute-puissance : il ne pouvait, dans son omniprésence et sa solitude, *se voir*. Tout cela ne fut d'abord qu'un moyen de parer au plus pressé, qu'une déviation périlleuse — Lénine en était conscient — mais provisoire et

sans doute corrigible, jusqu'au moment où la bureaucratie, produit inévitable du cumul des charges, transforma celui-ci en système définitif. Autour de cette épine dorsale la société soviétique se structure peu à peu et devient en un demi-siècle ce qu'elle est aujourd'hui. Cette histoire, tout le monde la connaît; inutile de nous demander ici si les choses pouvaient tourner autrement. Ce qui est sûr : les relations de production se sont *instituées* en U.R.S.S. sous la poussée d'un besoin vital : produire à tout prix; du moins cette fin *s'imposait-elle* à un pays presque entièrement agricole qui venait de socialiser les moyens de production; l'électrification bouffa les soviets : du moins fut-elle partiellement réussie dans la mesure même où elle était nécessaire en ce lieu, dans cette conjoncture.

La Tchécoslovaquie, elle, avait dépassé la phase d'accumulation primitive et se trouva fort embarrassée du socialisme qu'on lui octroyait si gentiment : elle n'avait que faire de développer l'industrie lourde puisqu'elle tirait ses ressources, avant la guerre, d'industries de transformation prospères; quant à l'autarcie — cette médecine de cheval que l'U.R.S.S., à ses débuts, s'administra sous la contrainte ¹ —, cette petite nation qui vivait d'échanges avec l'extérieur, exportant des biens de consommation, important la p'lupart de ses biens d'équipement, n'avait aucune raison et, en dépit des richesses de son sous-sol, aucun moyen de la réaliser : rattachée à la zone socialiste, il lui suffisait de changer de clients ². L'extension de sa production et surtout l'absurde renversement de ses objectifs

1. Et parce qu'elle avait les moyens de vivre sur elle-même.

2. Ce qu'elle fit, d'ailleurs, substituant l'U.R.S.S. à l'Allemagne, mais aux conditions que l'on sait.

prioritaires devait l'amener très vite à *produire pour produire*, quand elle aurait dû, tout au contraire, réorganiser les industries subsistantes en fonction des besoins du peuple, des *justes* demandes de sa nouvelle clientèle et chercher, avant tout, à améliorer sa productivité. L'identification du Parti et de l'État, si elle avait pu être ou paraître nécessaire « en de fatales circonstances ¹ » pour garder le contrôle des courants démographiques dans un pays agricole en voie d'industrialisation, quel sens gardait-elle pour une nation de quatorze millions d'habitants dont une portion considérable était constituée par un prolétariat indemne qui avait acquis, sous la I^{re} République, à travers ses luttes, ses défaites, son impuissance même, une conscience de classe indéniable et de fortes traditions ouvrières? La Tchécoslovaquie pouvait être la première puissance à réaliser le passage d'une économie de capitalisme avancé à une économie socialiste, offrant par là même aux prolétariats d'Occident, sinon un modèle, du moins une incarnation de leur avenir révolutionnaire; rien ne lui manquait : ni les instruments ni les hommes; si la gestion ouvrière était possible, c'était à Prague et à Bratislava. Pour son malheur, à Moscou, les manipulateurs, manipulés par leurs manipulations mêmes, ne pouvaient pas même comprendre ce socialisme-là : ils imposèrent *le système*. Ce modèle importé, inadapté, sans bases réelles, mais soutenu de l'extérieur par la sollicitude du grand frère, se présenta donc comme une idole, c'est-à-dire comme un ensemble fixe d'exigences inconditionnelles, indiscutables, indiscutées, inexplicables, inex-

1. Rosa Luxemburg.

pliquées. Les travailleurs tchécoslovaques ne s'étaient libérés du règne du profit que pour tomber sous celui de la production fétichisée. Un clou chasse l'autre : la « Chose au pouvoir » de l'ancienne République fut chassée et remplacée par une autre Chose, l'aliénation par une autre aliénation. Dès que la lourde machine fut mise en ordre de marche, lentement d'abord puis de plus en plus vite, elle disloqua les structures et ravagea le pays.

De ce socialisme octroyé, on peut dire, certes, qu'il se fit par les Tchèques et les Slovaques ou, mieux, à travers eux. L'ennui, c'est qu'il ne les socialisa pas; entendons-nous : les hommes de 45 étaient des révolutionnaires convaincus et la plupart le sont restés mais le système leur interdit de faire par eux-mêmes l'expérience de l'édification socialiste : pour les changer, il fallait les prendre tels qu'ils étaient; il les prit tels qu'ils n'étaient pas. Au lieu de se présenter comme une problématique ouverte réclamant simultanément une transformation rationnelle des structures et un bouleversement continu des idées, bref un conditionnement réciproque et dialectique de la *praxis* et de la théorie, il se donna tout de suite, avec une incroyable suffisance, pour un don gracieux de la Providence, un socialisme sans pleurs, autrement dit sans révolution ni la moindre contestation : les tâches étaient définies, il suffisait de les remplir; le savoir était clos, on pouvait se contenter de l'apprendre par cœur. Ne nous étonnons point si, dans de telles conditions, les hommes de la première génération, ceux qui militaient au P.C.T. avant la guerre et qui ont résisté sous l'occupation, sont, comme le dit Novomesky, revenus, après 56, à leurs options

de 1920 : n'ayant rien pu construire, ils n'ont en rien changé; tassés, occultés par la pierraille des slogans, les souvenirs anciens, les espoirs de leur jeunesse sont intacts; d'autant qu'ils étaient, pour beaucoup, un refuge muet contre le discours officiel. Leur malchance est que cette mémoire, toute vivace qu'elle leur paraisse, sent le moisi : quelle folle idée que de vivre ses vingt ans quand on en a soixante. De même manière et pour la même raison, le vieux fond collectif ne fut pas touché. Nos quatorze témoins sont formels : familles, Églises, traditions locales ou nationales, courants de pensée, idéologies, tout l'héritage — qui eût été dépassé et modifié par un socialisme en devenir — se maintint sous l'ordre établi ou se renforça : à Brno, Jan Skacel signale l'influence croissante du catholicisme, d'autres rapportent que les relations entre la Bohême et la Slovaquie, toujours un peu tendues, loin de s'améliorer, comme elles eussent fait, peut-être, au sein d'une grande entreprise commune, n'ont cessé de se dégrader. Si pourtant les vieilles mœurs ont gardé de la virulence sous le manteau de la semi-clandestinité, il n'en faudrait pas conclure que les relations humaines n'ont point été changées par le nouveau régime : de 48 à 56, elles ont empiré chaque jour : de faux rapports de production se sont établis en fonction d'une économie truquée et de la réification du pouvoir.

Constatons d'abord, en effet, que le système, dans le moment qu'il appelait les citoyens à faire œuvre commune, les privait de toute participation réelle à cette entreprise nationale. Je ne prétends même pas, ici, parler de gestion ouvrière, ni d'un contrôle exercé par des assemblées régulièrement élues : le système, on l'a vu, est

allergique à ces fougades gauchistes. Je pense à ce corollaire inévitable du socialisme importé : la dépolitisation vertigineuse et radicale d'un pays que l'occupation et la résistance avaient profondément politisé. Sur ce point, tous nos témoins sont d'accord. La Chose, évidemment, ne pouvait marcher sans les hommes : elle recruta des hommes-choses, têtes de mule qu'elle mua en têtes de brique; ceux-là devinrent les possédés du pouvoir, les bureaucrates hiérarchisés dont chacun commandait au nom d'un autre, son supérieur, cet autre au nom d'un autre et le plus élevé au nom de la Chose elle-même. Celle-ci est, par essence, incapable de s'adapter ou de progresser : le moindre changement risque de la casser; elle n'a donc aucun besoin de renouveler ses cadres ou plutôt elle a besoin de ne pas les renouveler; qu'un bureaucrate disparaisse, il est remplacé par un autre qui lui ressemble comme un frère et qui n'est guère plus jeune que lui. Le « système » conserve et se conserve, il n'a d'autre fin que de persévérer dans son être; par cette raison il a tendance à produire une gérontocratie car les vieillards sont généralement conservateurs. En conséquence, la « première génération », celle qui importa le système, prit soin d'écarter la seconde de tous les postes-clés : « Nous étions, dit un témoin quadragénaire, d'éternels dauphins. » Et Kundera : « Ma génération s'est profondément clivée : certains ont choisi d'émigrer, d'autres de se taire, il y a eu ceux qui se sont adaptés et enfin ceux (dont je suis) qui ont pris le parti de recourir à une sorte d'opposition légale et constructive. Néanmoins, aucune de ces attitudes n'avait assez de dignité... L'émigration devait tourner court; l'émigration intérieure

s'étiolait dans la solitude et l'impuissance; l'opposition, lorsqu'elle continuait à publier, se voyait inévitablement vouée à l'inconséquence et au compromis; quant à ceux qui ont plié... ce ne sont plus que des morts... Que nul ne soit à même d'être content de soi, voilà ce qui unit dans l'amertume d'une même expérience une génération entière... qui n'éprouve même plus le besoin de se défendre quand les jeunes d'aujourd'hui l'attaquent. » Impuissante et compromise, écartée par les vieux des affaires publiques, attaquée par les jeunes pour y avoir pris, malgré cela, trop de part encore, telle est la génération des « intermédiaires »; pourtant ceux-ci se montrent rarement très sévères pour leurs aînés : après un constat de faillite totale et frauduleuse, ils ajoutent parfois avec une pitié qui n'est pas sans tendresse : « Ils ont eu si peu l'occasion d'agir sur quoi que ce soit. » Quant à l'agressive jeunesse qui les injurie quelquefois — beaucoup moins qu'ils ne disent —, ils ont peur d'elle et peur pour elle : elle est, nous expliquent-ils, sceptique et cynique parce qu'elle a le sentiment de ne pouvoir rien sur rien. Élevée dans l'ignorance, au temps de la dégradation du savoir, ils craignent pour elle un destin pire que le leur : elle regrettera la I^{re} République faute d'en avoir connu la pourriture et puis, progressivement, elle sera récupérée par le régime et — parce qu'il faut bien vivre — elle le perpétuera sans y croire. Voilà du moins ce qu'ils préoyaient pour leurs cadets, les adultes, avant l'hiver 67-68. Ils avaient raison sur un point : cette troisième génération refusait dans l'horreur et le dégoût le socialisme préfabriqué qu'on lui donnait pour destin. Refus sans portée puisque, jusqu'en 67, elle n'avait de prise

sur rien. Mais ce qu'ils n'ont pas compris — sauf peut-être Jan Skacel —, c'est qu'il suffirait un jour d'une ouverture, d'une possibilité quelconque d'entreprendre une action commune, pour que ce cynisme d'impuissance se change en revendication révolutionnaire et que cette jeunesse « absurdiste » devienne, aux yeux de tous, la génération de Jan Palach. Pour elle, en effet, le processus de minéralisation de l'homme venait à peine de commencer.

Sur la nature de ce processus, Kosik et Kundera donnent de précieux renseignements, d'autant plus instructifs qu'ils le considèrent sous des angles de vue différents. L'essentiel est que, par l'intermédiaire de ses servants, la Chose pensait l'homme et, cela va de soi, le concevait comme une chose. Non comme sujet de l'histoire mais, nécessairement, comme son objet. Aveugle et sourde aux dimensions proprement humaines, elle le réduisait à un système mécanique : non point seulement en théorie mais dans la pratique quotidienne. « Il ne s'agit pas là, dit Kosik, d'une idée de l'homme définie consciemment mais de son effigie telle que, d'une part, le régime la présuppose et telle que, d'autre part, il la façonne à l'échelle des masses puisque c'est justement de ces citoyens-là qu'il a besoin. » Ce qui distingue l'*homo bureaucraticus*, c'est un ensemble de caractères négatifs. Il ne rit pas : « Les responsables tenaient le rire pour déplacé dans leur position. » Autant dire qu'ils l'avaient désappris. Et si quelqu'un, contrairement à sa nature instituée, se permettait un éclat de gaieté, il risquait gros et compromettait son entourage comme l'a prouvé la mésaventure — racontée par Liehm — des jeunes étourdis qui avaient

cru pouvoir moquer Nezval impunément; c'est, j'imagine, ce grotesque épisode qui est à l'origine de *La Plaisanterie*. Défense d'*avoir envie* de rire. Impératif lumineux, découlant rigoureusement des prémisses : le rire conteste; donc, quand la révolution conserve, il est contre-révolutionnaire. L'« homme officiel », pour parler comme Kosik, ne meurt pas non plus « car l'idéologie ne reconnaît pas la mort ». Et pour cause : un robot ne vit pas, donc il ne saurait mourir : quand il se détraque, on le répare ou on le met au rebut. « D'une certaine manière, ajoute Kosik, il n'a pas de corps. » Cela s'entend : le système a des rouages, des courroies de transmission mais pas d'organes et ceux qui « pensent » à sa place et à son profit n'ont pas d'yeux pour voir les organismes, ces unités d'intégration antibureaucratiques qui risqueraient de se prendre pour des fins si l'on y prêtait trop d'attention. Le philosophe tchèque ajoute que l'*homo bureaucraticus* ne connaît « ni le grotesque, ni le tragique, ni l'absurde » parla raison que ces catégories existentielles n'ont pas de rapport décelable avec la production et, conséquemment, pas de réalité : ce sont de brumeux mirages nourris par les rêveuses bourgeoisies d'Occident. Pour conclure : « Il est dépourvu de conscience et n'en a pas besoin. » Que diable en ferait-il, en effet : les voies sont tracées, les tâches préparées, on conditionnera ses réflexes par des méthodes éprouvées, y compris ce réflexe cérébral qu'on nomme improprement la pensée. Ce merveilleux objet extérieur à lui-même et mû par des forces externes relève uniquement de la mécanique pavlovienne : il est éminemment manipulable et corvéable à merci. « Les hommes, dit Kosik, ne naissent

pourtant pas arrivistes, bornés, affublés d'œil-lères, rebelles à la réflexion, insensibles, susceptibles à toute heure de se laisser démoraliser. C'est le système qui les requiert tels et qui se les procure car il ne peut fonctionner sans eux. »

Les hommes du système, ces produits de la production fétichisée, sont *par essence* suspects; et doublement : à la fois parce qu'ils sont réifiés et parce qu'ils ne le sont jamais tout à fait. Robots, ils sont maniables donc traîtres en puissance : puisque le pouvoir sait trouver leurs leviers de commande, pourquoi les agents de l'étranger ne les découvriraient pas, eux aussi? Et comment savoir, en ce cas, qui tire les ficelles du pantin? Mais dans la mesure où la minéralisation n'est pas entière — elle ne l'est jamais, ces minéraux bipèdes, ce sont des hommes qui vivent humainement leur minéralisation — leur existence même est un danger pour le régime : rire, pleurer, mourir, éternuer même, c'est témoigner d'une spontanéité maligne et peut-être d'origine bourgeoise. *Vivre*, en somme c'est contester : sinon en fait, du moins en droit. A surveiller. De cette double suspicion, le régime tire doublement profit : d'abord, n'ayant pas d'autre fin que lui-même et, faute de contrôle et de médiations, ne pouvant, victime de son pouvoir illimité, ni se connaître ni concevoir qu'on puisse le critiquer, il pose en principe qu'il faut douter des hommes plutôt que des institutions; il lui convient donc que chez ces animaux-machines, l'animal reparaisse parfois sous la machinerie : l'animalité, c'est le Mal, le résidu irréductible d'une suite de millénaires corrompus; une critique ne révèle jamais une imperfection du système mais le vice profond de celui qui l'a faite, ce serf-arbitre qui entraîne

tout l'homme à pécher tôt ou tard, au moins en esprit, contre l'édification du socialisme. Mais surtout le principe de la corruptibilité permanente de l'*homo bureaucraticus* a deux avantages indéniables : il légitime le recours aux pratiques machiavéliennes — acheter ou terroriser; il permet à la Chose, en cas de besoin, de liquider ses ministres eux-mêmes : quand la machine grippe ou grince, elle élimine quelques responsables plutôt que de se prêter à une réparation qui serait d'ailleurs inutile. Ces dirigeants sont des traîtres vendus à l'ennemi : le moteur tournait rond, ses *ratés* inexplicables venaient tout simplement de ce qu'on tentait de le saboter. Bref, la Chose est bien forcée d'utiliser des hommes mais elle s'en défie, les méprise et les déteste : tout comme le maître ses esclaves ou le patron ses ouvriers; défiance, haine et mépris, elle n'aura de cesse que ces beaux sentiments déterminent, pour l'essentiel, les rapports des hommes entre eux et de chacun avec soi.

Reste à savoir si elle y arrive. Nos témoins répondent que cela n'est pas douteux. Au moins dans certains cas et jusqu'à un certain point. Et qui donc s'y prête? Les vendus, les lâches, les ambitieux? Tout au contraire, les meilleurs : les communistes les plus sincères, les plus dévoués, les plus scrupuleux. Kundera nous en donne la raison. La vision mécaniste de l'homme n'est pas, comme Kosik semble le penser, à l'origine du socialisme bureaucratique, elle en est le produit et, si l'on veut, l'idéologie. La Révolution de 1917 portait en elle d'immenses espoirs, l'optimisme marxiste y voisinaït avec de vieux rêves quarante-huitards, des idéaux romantiques, un égalitarisme babou-

vien, des utopies d'origine chrétienne. Le « socialisme scientifique », en s'imposant, n'eut garde de faire disparaître ce bric-à-brac humaniste : il se donna pour l'héritier et le réalisateur de ces ambitions idéalistes mais profondes : ils'agissait de libérer les travailleurs de leurs chaînes, de mettre fin à l'exploitation, de substituer à la dictature du profit, où les hommes sont les produits de leurs produits, la libre société sans classes où ils sont leur propre produit. Quand le Parti, bureaucratisé, s'est identifié à l'État, ces principes, ces idéaux, ces grand objectifs n'ont pas disparu pour autant ; bien au contraire : les porte-parole du pouvoir y faisaient de fréquentes allusions dans leurs discours, au temps où de nombreux Moscovites avaient pris l'habitude de ne s'endormir qu'au petit jour, après s'être assuré que l'heure du laitier était passée. Certes, le système bureaucratique avait engendré depuis longtemps sa propre idéologie. Mais celle-ci n'était jamais explicite ; partout présente dans les actes, on ne faisait que la deviner au détour d'une phrase, forme fugace, dans les discours officiels : on la masquait par l'autre, par l'idéologie proclamée *ad usum populi*, un vague humanisme marxien : c'est ce qui perdit les jeunes Slovaques et les jeunes Tchèques. En 45, ils tombèrent dans le panneau, galvanisés par des mots. N'est-il pas frappant que Vaculik, un des plus implacables accusateurs du système, entra d'enthousiasme au Parti — il avait vingt ans — pour avoir lu la brochure de Staline : *Sur le matérialisme dialectique et le matérialisme historique* ? C'est par cette raison que Kundera, sans prétendre comparer la société allemande à la société soviétique, déclare que l'hitlérisme était, sur un point, beaucoup moins dangereux

que ce qu'il appelle le stalinisme. Avec le premier, du moins, on savait à quoi s'en tenir : il parlait haut et clair; rarement la vision manichéiste du monde a été plus justifiée. Mais le « stalinisme », c'était bien autre chose, on s'y perdait : il y avait en lui deux axes de référence, deux visions du monde, deux idéologies, deux raisons, l'une dialectique, l'autre mécaniste; on vous répétait cette formule agaçante de Gorki : « L'homme, ça sonne fier! » pendant que des fonctionnaires décidaient d'envoyer *des* hommes — faibles et peccamineux par nature — en détention administrative. Comment s'y reconnaître ? L'idée socialiste semblait devenue folle. Il n'en était rien mais les servants de la Chose, sans aucun cynisme, croyons-le bien, exigeaient de leurs concitoyens et d'eux-mêmes qu'ils acceptent le système au nom de l'humanisme socialisme; ils présentaient — de bonne foi, peut-être — l'homme de l'avenir comme le terme ultime d'une entreprise audacieuse et sublime au nom de laquelle son ancêtre, l'homme du présent, était sommé de se laisser traiter et de se traiter lui-même comme une chose *et* comme un coupable. Ce n'était pas tout à fait leur faute; leur cerveau souffrait d'une maladie qu'on localise ordinairement dans la vessie : il avait la pierre. Mais pour tous ceux qui, par fidélité aux principes du socialisme, tentèrent de se regarder avec leurs yeux de Méduse, il en résulta une distorsion généralisée de la pensée. Ainsi s'expliquent les apparents paradoxes que Kundera dénombre amèrement : « En art, la doctrine officielle était le réalisme. Mais il était défendu de parler du réel. On célébrait publiquement le culte de la jeunesse, mais on nous frustrait de la nôtre. En ces temps impitoyables

on ne nous montrait sur l'écran que les timides approches d'amoureux tendres et transis. On exigeait de nous que nous manifestions partout notre joie mais le moindre éclat de gaieté nous exposait aux plus graves sanctions. » Il eût mieux rendu compte, peut-être, de cette situation s'il eût écrit : *au nom du réalisme*, on nous défendait de dépeindre la réalité; *au nom du culte de la jeunesse*, on nous empêchait d'être jeunes; *au nom de la joie socialiste*, on réprimait la gaieté. Et le pire était que cette ruse grossière trouvait en eux des complices : tant qu'ils croyaient encore au socialisme bureaucratique — au moins comme à la voie ingrate et pénible qui mène au socialisme véritable —, ces hommes ont utilisé leur raison vivante et dialectique à justifier le règne de la raison pétrifiée, ce qui les conduisait nécessairement à entériner la condamnation portée par celle-ci sur celle-là. Convaincus par la propagande que, comme dit Mirabeau : « Le chemin qui mène du Mal au Bien est pire que le Mal », ils se résignaient d'abord au Mal parce qu'ils y voyaient l'unique moyen d'atteindre le Bien et puis, poussés par ce que l'un d'eux a nommé « le démon de l'accord », ils y voyaient le Bien lui-même et découvraient le Mal dans leurs propres résistances à la pétrification. Le ciment leur entrait par les yeux, par les oreilles et ils considéraient les protestations de leur simple bon sens comme le résidu d'une idéologie bourgeoise qui les coupait du peuple. Tous les témoins quadragénaires le reconnaissent ici : ils éprouvaient le besoin de disqualifier d'avance toute tentative critique, de peur qu'elle ne manifestât en eux la résurrection de l'individualisme. Ils disent avec quel soin ils enfouissaient dans le coin

le plus obscur de leur mémoire le moindre étonnement, un malaise inopinément ressenti, comment ils s'efforçaient de ne pas voir ce qui eût pu les scandaliser. Le risque était gros, en effet : il eût suffi d'un doute pour mettre en question le système entier et puis, ils en étaient sûrs, la contestation les eût réduits à une ignoble solitude : nés sous la I^{re} République, ils portaient les marques ineffaçables d'une culture dont ils devaient se défaire à tout prix s'ils voulaient se retrouver en accord avec les masses. De fait, le discours de la Chose se donnait pour la pensée même de la classe ouvrière et c'était l'évidence puisque la Chose exerçait la dictature au nom du prolétariat et qu'elle en était la conscience. Personne en fait ne *pensait* vraiment les déclarations de la Chose car elles étaient précisément l'*impensable*. Mais chacun, à l'époque, les prenait pour l'expression estampillée de l'esprit objectif et, en attendant de les comprendre, les apprenait par cœur et les installait, mystérieuses icônes, dans son petit sanctuaire intérieur. Tous, ouvriers, paysans, intellectuels, ils ignoraient qu'ils étaient victimes d'une aliénation et d'une atomisation nouvelle; tous, se taxant de subjectivisme, voulaient briser l'isolement moléculaire, retrouver l'unité brûlante de l'action partisane et révolutionnaire, où chacun vient à chacun non comme un autre mais comme le *même* et personne n'osait s'apercevoir que ce qu'on lui proposait pour effacer son anomalie suspecte, c'était de se renier, de se faire *autre que lui-même* pour rejoindre les autres en tant que chacun d'eux tentait de se faire autre que soi. Ces hommes sérialisés ne communiquaient entre eux que par l'intermédiaire de l'*Autre que l'homme*.

Ainsi se plongeaient-ils plus profondément encore dans la solitude par les efforts qu'ils faisaient pour y échapper et se méfiaient-ils les uns des autres dans la mesure même où chacun se méfiait de lui-même. Liehm a fort bien décrit, ici même, la tentation ultime et hystérique, aboutissement logique du processus tout entier : se mettre à genoux pour croire et remplacer — *credo quia absurdum* — l'intellection par la foi. Ce qui revient à dire que, sous le règne de la production fétichisée, tout homme réel s'apparaît, dans sa simple existence quotidienne, comme un obstacle à l'édification du socialisme et ne peut échapper au crime de vivre qu'en se supprimant tout à fait.

Il s'agit là, évidemment, d'une conséquence extrême : pour beaucoup d'ouvriers, ce fut surtout le désintérêt croissant de la chose publique, la nuit, l'engourdissement. En échange de quoi on leur octroya leur titularisation : tous fonctionnaires. Les intellectuels, au contraire, furent en assez grand nombre des frénétiques de l'auto-destruction ; il faut dire qu'ils en ont l'habitude : dans les démocraties bourgeoises comme dans les populaires, ces spécialistes de l'universel sont encombrés souvent par leur singularité. Mais, comme le remarque Kundera, leur masochisme, en Occident, est tout à fait inoffensif : personne n'y fait attention. Dans les pays socialistes, on les voit d'un mauvais œil et le pouvoir est toujours prêt à leur donner un coup de main pour les aider à se détruire. En Tchécoslovaquie, au moindre reproche, ils se hâtaient de plaider coupables, n'utilisant leur raison qu'à retravailler l'absurde accusation jusqu'à la rendre acceptable, qu'à se retravailler jusqu'à l'accepter. Au Parti, d'ailleurs, les meilleurs responsables — qui

n'étaient pas tous, il s'en faut, des intellectuels — se retravaillaient aussi : par fidélité. Ce n'est qu'à cette lumière que les aveux, pendant les procès des années 50, peuvent être compris. Certes, ils ne se produisaient pas sans que le processus d'autodestruction fût poussé à l'extrême : il ne s'agissait plus d'élaborer tacitement les imputations pour leur donner quelque vraisemblance et les « référents » avaient mandat d'émousser par les menaces, les coups, l'insomnie provoquée et autres techniques les facultés critiques des accusés pour leur faire accepter l'accusation *en ce qu'elle avait d'inacceptable*. Mais si le pourcentage d'échecs fut pratiquement négligeable, c'est que l'homme tchécoslovaque était préparé de longue date à l'aveu : suspect par essence aux dirigeants, à ses voisins, à lui-même, séparatiste en dépit qu'il en ait par le seul fait de son existence moléculaire, coupable virtuel dans le meilleur des cas, criminel dans le pire sans être dans le secret de son crime, dévoué, malgré tout, au Parti qui l'écrasait, la confession, pourvu qu'elle lui fût imposée, lui semblait devoir mettre fin à son insupportable malaise. Même s'il conservait la certitude intime de n'avoir pas commis les fautes qu'on lui reprochait, il les avouerait par autopunition. Ainsi certains anxieux, torturés par un sentiment de culpabilité dont ils ignorent l'origine, volent pour se faire prendre et retrouvent le calme en prison : en les condamnant pour un délit mineur, la Société punit, en fait, leur faute originelle; ils ont payé. Il y a plus : Goldstücker raconte ici qu'il a lu, après sa libération, l'ouvrage d'un analyste qui voyait dans l'aveu une « identification à l'agresseur » et il ajoute que, d'après son expérience personnelle, cette interprétation n'est pas très loin de la

vérité. L'agresseur, c'est le Parti, sa raison de vivre, qui l'exclut et se dresse devant lui comme un mur infranchissable et lui fait répondre à chaque dénégation par la voix d'un policier : « Il n'y a qu'une vérité, la nôtre. » Quand la Vérité veut se faire prendre pour la Muraille de Chine, comment lui opposerait-on (« Je n'étais pas à Prague ce jour-là; je n'ai jamais vu Slansky ») de fragiles convictions subjectives? Mieux vaut que le malheureux réintègre le Parti secrètement, en s'identifiant à Lui et aux flics qui Le représentent, en épousant le mépris et la haine que ceux-ci lui témoignent en Son nom; s'il arrive à se regarder avec les yeux médusants de la Gorgone au pouvoir, il fera disparaître la minable incongruité qui le sépare d'elle : sa vie. Coupable! Quel vertige! Ce sera la paix, la torpeur, la mort. Sur ce sujet, je crois devoir ajouter au récit de Goldstücker un témoignage dont je garantis l'authenticité. Dans une autre démocratie populaire, à l'occasion d'une autre série de procès, une ancienne partisane, élevée à de hautes responsabilités, fut jetée en prison sous l'inculpation d'espionnage : elle travaillait pour le compte de l'Intelligence Service; pendant la résistance armée, son mari l'avait démasquée et elle s'était arrangée pour le faire tomber dans une embuscade où il avait trouvé la mort. Après un traitement de plusieurs semaines, elle fit des aveux complets et le tribunal, indigné, la condamna à la détention perpétuelle. Ses amis surent, à quelque temps de là, qu'on ne la tourmentait plus, qu'elle parlait peu à ses compagnes mais paraissait avoir retrouvé son calme. L'affaire avait été si grossièrement montée qu'elle ne convainquit personne : après que le pouvoir eut changé son personnel, la jeune femme fut libérée

et réhabilitée. Elle disparut, on sut qu'elle se cachait dans sa famille. Le premier qui, sur la supplication de ses parents, força sa porte la trouva rencognée sur un divan, les jambes ramenées sous elle, muette. Il lui parla longtemps sans obtenir de réponse et, quand enfin elle s'arracha quelques mots, ce fut pour lui dire d'une voix angoissée : « Qu'est-ce que vous avez tous? *Puisque je suis coupable!* » Ce que la condamnée n'avait pu supporter, ce n'était ni les sévices, ni sa déchéance, ni l'emprisonnement, mais bel et bien sa réhabilitation. Comme on voit, la pensée minéralisée peut procurer le repos : on l'installe comme une dalle funéraire dans une tête tourmentée, elle y reste, pesante, inerte, « sécurisante », écrasant les doutes, réduisant les mouvements spontanés de la vie à un négligeable fourmillement d'insectes. Sans aller jusque-là, l'aveu est dans la logique du système, on pourrait dire même que c'en est l'aboutissement : d'abord parce que la Chose, n'ayant ni entendement ni raison, n'exige point que l'on pense ce que l'on dit, mais seulement qu'on le dise publiquement. Ensuite parce que, dans ce socialisme importé qui prétend convaincre les ouvriers tchèques de 1950 qu'ils ne sont rien d'autre, au bout du compte, que les paysans russes de 1920, la vérité se définit comme le mensonge institutionnalisé. Ceux qui, de bonne foi, installèrent le système ou qui se persuadèrent qu'il convenait à la Tchécoslovaquie devaient en venir, tôt ou tard, à mentir désespérément sans croire à leur mensonge pour se rapprocher de ce qu'ils prenaient pour la Vérité.

On tira d'affaire la jeune femme au moyen de plusieurs chocs électriques. Procédé quelque peu stalinien, mais qui ne messied pas quand il

s'agit de déstaliniser les cerveaux. Moins atteints, un seul choc électrique suffit à nos quatorze témoins : le « rapport-attribué-à-Khrouchtchev », comme disait alors *L'Humanité*. De fait, avec la médecine de cheval qui « récupéra » l'innocente-malgré-elle, le rapport avait ceci de commun qu'il était la foudre et rien de plus. Pas une idée, pas une analyse, pas même une tentative d'interprétation. Une « histoire pleine de bruit et de fureur, racontée par un idiot ». Entendons-nous : l'intelligence de Khrouchtchev n'est pas en cause; simplement il parlait au nom du système : la machine était bonne, son principal servant ne l'était point; par bonheur, ce saboteur avait désempli le monde de sa présence, tout allait se remettre à tourner rond. Bref, le nouveau personnel éliminait un mort encombrant comme l'ancien avait éliminé des vivants. Il était *vrai*, pourtant, que Staline avait ordonné des massacres, transformé le pays de la révolution socialiste en un État policier; il était *vraiment* convaincu que l'Union soviétique n'accéderait pas au communisme sans passer par le socialisme concentrationnaire. Mais, comme le fait remarquer fort justement un des témoins, quand le pouvoir juge utile de dire la vérité, c'est qu'il ne trouve pas de meilleur mensonge. Du coup cette vérité, passant par les bouches officielles, devient un mensonge corroboré par les faits. Staline était un méchant homme? Soit. Mais comment la société soviétique l'avait-elle juché sur le trône et soutenu pendant un quart de siècle? Aux inquiets, le nouveau personnel jeta ces quatre mots : « culte de la personnalité » : qu'ils se contentassent de cette formule bureaucratique, exemple typique de l'*impensable*. Les Tchèques et les Slovaques eurent le sentiment

qu'un énorme moellon leur tombait sur la tête et se brisait en fracassant toutes les idoles. Ce fut, j'imagine, un pénible réveil. Réveil? Le mot n'est sans doute pas juste puisque, comme écrit l'un d'eux, il n'y eut pas de grosse surprise : ce qu'on leur disait, tout à coup, il leur paraissait qu'ils l'avaient toujours su. Du reste, loin de retrouver le monde de la veille et du grand jour, tout leur paraissait irréel : ceux qui assistèrent aux procès en réhabilitation en revinrent abasourdis : on acquittait les morts avec les mêmes mots, les mêmes discours qui avaient servi à les condamner. Certes, il n'était plus criminel de vivre. Mais cela se *sentait* et ne pouvait se prouver : le mensonge institutionnalisé demeurait. Inerte, intact. Témoins d'un écroulement gigantesque et lointain, ils flairaient quelque chose de pourri dans le royaume soviétique; cependant ils apprenaient de source autorisée que, chez eux, le modèle importé d'U.R.S.S. n'avait jamais mieux fonctionné. Par le fait, la machine tournait rond. Tout était changé, rien n'était changé. Khrouchtchev le fit bien voir quand le peuple hongrois s'avisa inopportunément de tirer les conséquences du XX^e Congrès. Évidemment, les Tchécoslovaques ne croyaient plus au mensonge institutionnalisé, mais ils avaient grand peur de ne plus croire à rien. Ils avaient vécu jusque-là dans ce qu'un d'eux appelle le « brouillard socialiste »; à présent qu'il se dissipait un peu, ils pouvaient recenser les dégâts : l'économie, ravagée, menaçait ruine; les usines, vieilles, débitaient, sans souci des exigences réelles de la conjoncture, des produits de médiocre qualité, le niveau des capacités techniques et professionnelles baissait de jour en jour, « les connaissances humanistes s'amenui-

saient irrésistiblement ¹ »; le pays s'ignorait, à la lettre, le mensonge officiel et le truquage des statistiques ayant écrasé le savoir ancien et stoppé net les enquêtes et les recherches socio-économiques sur sa réalité. Et n'allons pas croire, surtout, que les dirigeants connaissaient et cachaient la vérité : la vérité n'existait pas, tout simplement, et personne ne disposait des moyens de l'établir. La jeunesse, sans aucun doute, était la moins bien lotie : « Le savoir des jeunes est parcellaire, atomisé, décousu, l'école moyenne est incapable de fournir aux élèves une vue d'ensemble de quoi que ce soit, y compris notre histoire nationale; quant à l'histoire universelle, n'en parlons pas : la carence pédagogique, en cette matière, est à désespérer ². » Nos témoins se retrouvaient dans un pays inconnu, sur une planète inconnue, entre l'Est secret et l'Ouest interdit. Ils soupçonnaient que le discours bouffon et tragique sur les « forfaits de Staline » trouverait sa vérité si on l'intégrait à une analyse *marxiste* de la société soviétique. Mais quelle confiance pouvaient-ils garder dans le marxisme quand la Chose au pouvoir ne cessait de s'en réclamer? S'il était le mensonge officiel, comment pouvait-il être, en même temps, la vérité? Et s'il y en avait deux, un faux et un vrai, comment seraient-ils capables, eux, les produits du faux, de reconnaître le vrai? Ils s'aperçurent alors que, sur cette terre ignorée, les plus inconnus des indigènes, c'étaient eux-mêmes. On rapporte que le conventionnel Joseph Le Bon interrogé par ses juges, en 1795, sur les raisons de sa politique répressive dans le Pas-de-Calais, répondit avec

1. Kundera.

2. Goldstücker.

une sorte d'étonnement : « Je ne comprends pas... tout s'est passé si vite... » Rien n'allait très vite, en Tchécoslovaquie, de 48 à 56, mais il y avait sans doute — fatigue, accoutumance, résignation, manque d'imagination, volontarisme de l'illusion — une morne vraisemblance de l'invraisemblable, une normalité de l'anormal, une vie quotidienne de l'invivable et la brume sur tout cela. De la brume, déchirée, il ne restait que des écharpes traînant sur la plaine et ces hommes désabusés se disaient, eux aussi : je ne comprends pas. Qui donc étaient-ils pour avoir vécu l'invivable, toléré l'intolérable, pris la destruction de leur économie pour la construction de l'économie socialiste, abandonné la raison pour la foi au nom du socialisme scientifique et, pour finir, reconnu des fautes ou confessé des crimes qu'ils n'avaient pas commis ? Ils ne pouvaient se rappeler leur vie passée, mesurer le « poids des choses faites et dites », évoquer le plus intime des souvenirs sans tomber dans l'égarement léger que Freud nomme *estrangement*. Leurs réactions furent d'abord très diverses. Dégoût, honte, colère, mépris. Kundera choisit l'humour noir. « Je suis né le 1^{er} avril, ce qui n'est pas sans conséquence sur le plan métaphysique. » Et aussi : « Les gens de ma génération font mauvais ménage avec eux-mêmes. Moi, je ne m'aime pas beaucoup. » Ce qu'il appelle le « reflux du stalinisme » l'a poussé au scepticisme absolu : « Le stalinisme s'était appuyé sur des idéaux élevés mais, graduellement, les avait transformés en leur contraire, l'amour de l'humanité en cruauté envers les hommes, l'amour de la vérité en système de délation... Dans mon premier livre, au plus fort du stalinisme, j'avais essayé de réagir en me réclamant d'un humanisme total... Mais,

venu le reflux... je me suis posé la question : Au fait, pourquoi faudrait-il aimer les hommes? Quand j'entends parler aujourd'hui de l'innocence d'un enfant, de l'abnégation de sa mère, du devoir sacré de croître et de nous multiplier, je connais la musique : j'ai fait mes classes. » Ce lyrique abandonne la poésie pour récupérer des catégories perdues : le rire, le grotesque; il écrira *La Plaisanterie* et, par ce titre, il n'entend pas désigner seulement l'innocente facétie du héros, mais l'ensemble d'un système où une gaminerie sans conséquence conduit inévitablement son auteur à la déportation. Vaclav Havel, lui, découvre tout ensemble l'absurdité du monde et sa propre absurdité : issu d'une famille bourgeoise, gêné, dès sa petite enfance, de se trouver, gosse de riches, au milieu d'enfants pauvres et, du coup, sans racine, en l'air, il a été après la guerre victime de la discrimination dont les Juifs et les fils de bourgeois faisaient l'objet, de nombreux métiers lui étaient interdits ainsi que l'accès aux universités — avec cette conséquence d'une admirable rigueur qu'il sollicita en vain, pendant des années, l'autorisation de suivre des cours de dramaturgie à la Faculté de Prague et ne l'obtint enfin qu'après s'être affirmé comme auteur dramatique. Il était aliéné, pourtant, à la Chose souveraine. Un peu moins que les autres, peut-être : beaucoup d'entre eux cherchaient l'intégration, il la savait impossible puisqu'on ne voulait pas de lui. La conclusion, c'est qu'il eut très vite tendance à se sentir absurde dans un monde absurde. Les « révélations » de 1956 ne firent qu'accroître ce dépaysement et c'est pour cette raison qu'on a pu comparer son théâtre à celui des « absurdistes » occidentaux¹.

1. Avec cette différence, toutefois, que ses pièces ont un

Bref, qu'ils se sentissent irréels dans une société irréelle et tristement cérémonieuse, victimes, témoins et complices d'une farce monumentale et cauchemaresque ou qu'ils flottassent, absurdes ludions, dans un milieu structuré par une absurdité fondamentale de telle sorte que toute tentative pour s'y adapter ou pour le changer était, dès l'origine, absurdisée, les hommes qui parlent ici, tous, ont souffert dans les premières années qui suivirent le XX^e Congrès de ce que les psychiatres nomment une crise d'identité. Ils n'étaient pas les seuls — un malaise sourd et muet se répandait à travers les masses — mais sans doute les plus atteints. Que faire? Se tuer ou tenter de vivre. A certaines allusions que le lecteur trouvera dans les entretiens, on devine que certains prirent le premier parti; les autres voulurent user du droit à l'existence qui, depuis peu, leur était officieusement consenti. Ceux-là n'avaient pas le choix : vivre, c'était d'abord s'arracher à une dépersonnalisation qui risquait de devenir un alibi, se connaître, se reconnaître pour se reconstruire. Et comment pouvaient-ils se raconter leur propre histoire sans aller la chercher où elle était, dans les cinquante dernières années de leur histoire nationale? Entre leur aventure singulière et la grande aventure du peuple tchécoslovaque, il y avait réciprocity de perspectives : dans la situation d'extrême urgence où ils se trouvaient, sans catégories ni concepts pour penser le réel, pour se penser, ils comprirent que chacune des deux ne pouvait se restituer qu'à travers l'autre. Subjectivisme?

contenu politique qui ne peut échapper à ses compatriotes : il a clairement marqué dans *Un rapport vous concernant* que rien ne pouvait changer tant que le système restait en place et sécrétait sa bureaucratie.

Non : modestie. Il leur fallait crever ou trouver la vérité. Non pas celle du système : ils n'étaient pas encore armés pour s'y attaquer, cela viendrait. Celle de leur vie, de toutes les vies tchèques et slovaques, dans leur réalité brute, rien dans les mains, rien dans les poches, en s'abstenant de toute interprétation idéologique : revenir aux faits, d'abord, aux faits occultés, travestis, dont Novotny disait bonnement qu'il ne fallait pas s'incliner trop servilement devant eux¹. Lentement, tenacement, ces hommes en plein désarroi eurent le très grand mérite d'entreprendre publiquement, malgré la censure et les menaces du pouvoir, cette quête œdipienne. On verra ici même comment Jaroslav Putik a quitté le journalisme pour la littérature : auparavant, sans doute pour éviter de mettre en question les grandes synthèses du stalinisme, il se noyait dans les faits extérieurs tels que les rapportaient les radios et la presse du monde entier, fruits déguisés, à l'Est, par la lourdeur pédante de l'appareil, à l'Ouest, par un sournois « objectivisme ». « Le besoin d'écrire des choses de mon cru, de m'exprimer vraiment moi-même ne m'a saisi qu'après 56. Cette année-là a, comme la guerre, marqué les gens. Brutalement. Quant à moi... j'avais déjà flairé pas mal de choses et je me posais des questions. Pourtant, ce fut... la secousse décisive. C'est alors que j'eus la conscience aiguë de ne pas faire ce que je voulais en réalité. » Ce qu'il voulait : écrire pour se connaître et, comme disent la plupart des romanciers qui s'expriment ici, pour « connaître les hommes »

1. Idée somme toute assez juste et qui paraît s'opposer à la *Realpolitik* mais qui, dans cette bouche, signifiait en fait qu'il ne fallait pas en tenir compte quand ils contredisaient les décisions des responsables.

pour les retrouver dans « leurs dimensions existentielles ». « De 56 à 58, dit Kosik, la culture tchèque s'est polarisée sur les problèmes existentiels et c'est la question : " Qu'est-ce que l'homme ? " qui est devenue le commun dénominateur. » Il ne s'agissait pas, soyez sans crainte, de rapetasser un humanisme. Des humanismes, ils en avaient connu deux, celui de Benès, celui de Staline. Tous deux, comme dit fort bien un de nos témoins, « leur cachaient les hommes ». Tous deux étaient en miettes : nul ne songeait à rassembler leurs débris. L'entreprise passionnante et dure qu'ils tentaient, c'était la seule possible, la seule nécessaire : aller à leurs semblables sans préjugé philanthropique. Et la question posée par Kundera est, de ce point de vue, la marque d'un sain radicalisme : pourquoi faudrait-il *les* aimer ? Oui ; pourquoi ? On saurait la réponse un jour ou peut-être jamais. Peu importait pour le moment. Le scepticisme de Kundera n'est certes pas un mol oreiller mais n'allons pas croire qu'il conduise au désespoir ; cet auteur nous dit expressément qu'il y voit la renaissance de la pensée : « Le scepticisme n'abolit pas le monde, il le convertit en questions. » Profitant de leur dépaysement, ils veulent que rien n'aille de soi, qu'aucune vérité ne soit établie. Pour eux comme pour Platon, l'étonnement est à la source de la philosophie et, pour l'instant, ils ne veulent pas sortir de là. Aux affirmations du pouvoir, ces réponses qui précèdent les questions pour éviter qu'elles ne se posent, ils préfèrent les questions sans réponses : la pensée ne se débarrassera pas des concrétions calcaires qui la blessent ou la dévient en leur opposant d'autres concrétions, mais en les dissolvant dans une problématique. Ce qui n'empêche pas la recherche mais, tout au

contraire, la stimule, lui prescrit ses tâches et ses limites provisoires. Vaclav Havel, en avril 1968, prédit « un art social de tonalité profondément réaliste » qui montrerait « l'individu dans son contexte social, avec sa vie privée, son ménage, ses enfants, sa condition matérielle. Tout cela sera mis sur le tapis s'il est possible un jour de dire ce qu'il en est pour de vrai... Attendons-nous à un nouveau réalisme social et non seulement à cela mais, dans le roman même, à une nouvelle orientation de la recherche psychologique, avec des coups de sonde dans l'inexploré ¹ ». Goldstücker ne dit pas autre chose — et Marx l'avait dit avant lui (et Freud) — quand, pour montrer que la recherche de ces nouveaux Œdipes veut être exhaustive, il déclare : « Il est impossible de traduire la réalité profonde par ses manifestations de surface. »

Ce zèle fera sourire plus d'un lecteur occidental : c'est que nous n'en sommes plus là, nous autres du monde « libre » ! La connaissance réflexive, la métapsychologie, l'analyse, il y a beau temps que nous y sommes rompus. Il est vrai : nous avons une autre manière de nous ignorer et nous parlons plus volontiers de nos complexes que de notre condition matérielle ou que du contexte socio-professionnel où nous sommes insérés, et nous aimons mieux nous interroger sur notre composante homosexuelle que sur l'Histoire qui nous a faits et que nous avons faite; l'aliénation, la réification, la mystification, nous aussi, nous en sommes victimes et complices, nous aussi nous croulons sous « le

1. On l'aura noté, l'art que Havel envisage n'a rien de commun avec son « absurdisme » antérieur : il espère, à l'époque, que la société en gestation pourra enfin intégrer les bannis qui gravitent autour du système à l'agonie.

poids des choses faites et dites », des mensonges acceptés et colportés sans trop y croire : mais nous ne voulons pas le savoir. Des somnambules qui se promènent sur une gouttière en rêvant à leurs couilles au lieu de regarder leurs pieds. Les Tchèques aussi, bien sûr, il faut qu'ils repensent ces problèmes que la pudibonderie des années 50 leur avait masqués ¹. Mais, comme disait un d'eux à Liehm : « Quelle chance si nous n'avions à nous occuper que de cela ! » C'est qu'il leur faut *tout* dire ou disparaître : ils se posent à *chaud* et dans le concret les questions que nous nous posons du bout des lèvres, dans l'abstraction, et mille autres que nous ne nous aviserions jamais de nous poser ; s'ils ne se connaissent pas encore tout à fait, c'est que leur expérience est trop riche : il faut du temps pour la mettre en ordre.

Ce n'est pas la seule raison. Je me rappelle ma conversation avec un écrivain d'Amérique latine — c'était en 1960, il était las, plutôt lucide que déçu, il militait encore ; je savais que sa vie était remplie de combats, de victoires et d'échecs, qu'il avait connu l'exil, la prison, qu'il avait été exclu puis réintégré par ses camarades et qu'il avait, au cours de cette lutte incessante, gardé ses fidélités en perdant ses illusions. « Cette histoire-là, lui dis-je, la vôtre, vous devriez l'écrire. » Il secoua la tête — ce fut la seule fois qu'il laissa paraître de l'amertume : « Nous autres, communistes, nous n'avons pas d'histoire. » Et je compris que l'autobiographie dont je venais de lui parler, la sienne ou celle d'un de ses camarades, ici ou ailleurs, avait peu de

1. Plusieurs d'entre eux, dans les entretiens, se réfèrent explicitement à la psychanalyse comme voie d'accès à la « réalité profonde ».

chances de voir le jour. Pas d'histoire, non. Pas de mémoire. Le Parti a l'une et l'autre, mais truquées. L'histoire du P.C., qui l'écrit du dehors, sur pièces, documents et témoignages, risque d'être gêné par ses préjugés, il lui manque, en tout cas, une expérience irremplaçable; s'il en est sorti, la rancœur l'étouffe, sa plume trempe dans le fiel; qui l'écrit du dedans, en accord avec les responsables, se fait historiographe officiel, ou élude selon les positions du jour. A quoi peut se raccrocher un militant qui voudrait comprendre sa vie, puisque l'organisation qui l'encadre et qui l'a produit, outre qu'elle décourage, en principe, ce genre d'entreprises subjectivistes, l'inclinera, dans le meilleur des cas, à porter sur lui-même, jusque dans son plus secret conseil, un faux témoignage? De quoi dispose-t-il? De souvenirs reconstruits, desséchés ou biffés par une succession d'autocritiques ou d'autres vifs encore mais insignifiants ou incompréhensibles. Comment se rappeler, après tant de virages « négociés », la direction qu'on avait cru prendre au départ, comment savoir où l'on va présentement? Et qui peut se vanter, au Parti, que la clé dont il use pour interpréter ses actions aujourd'hui sera dans un an la même encore? Les faux jetons s'arrangent pour garder une dimension secrète, comme ce Soviétique dont ses amis me disaient : il a douze étages de sincérité, vous n'êtes parvenu qu'au quatrième. Ceux-là se taisent; les autres ont donné deux fois leur vie à leur parti : ils l'ont souvent risquée sur son ordre et, au jour le jour, par discipline, ils l'ont laissée s'ensabler derrière eux, dans des dunes où la moindre bourrasque suffit à effacer leurs pas.

Les Tchèques et les Slovaques qui parlent ici,

pour la plupart, sont membres du P.C.T. Ils ont, eux aussi, donné leur vie dans l'enthousiasme et l'ont perdue de vue pendant quelques années. Ce sont eux, pourtant, qui entreprennent aujourd'hui, dans ces entretiens, dans des romans, dans cent essais divers¹, la récupération qui semblait impossible en 60 et qui se heurte aujourd'hui aux mêmes difficultés. Par cette raison, il leur faut aller pas à pas, briser toutes leurs résistances intérieures, observer des empreintes presque invisibles, soulever des pierres tombales pour voir ce qui fut enterré dessous. Et surtout — toute la question est là — trouver l'*éclairage*. Par bonheur, leurs souvenirs sont encore vifs : en 56, le « brouillard socialiste » n'a que huit ans d'âge. Le rapport de Khrouchtchev, pour absurde qu'il soit, leur donne le « dernier choc » qui leur permet de parler d'eux-mêmes et du Parti comme il faut : ils ne tenteront point de survoler ce grand corps dont ils font partie intégrante : c'est leur ancrage; s'ils ont subile système, ils savent aussi qu'ils l'ont fait — bien qu'il fût préfabriqué, il fallut au moins le mettre en place — et que la lutte même qu'ils menaient tous pour en limiter certains excès n'était qu'une certaine manière de l'accepter. Ils en parleront donc *du dedans*, puisqu'ils y sont encore et avec une indéniable solidarité — sans jamais le condamner dans la haine et la rage pour mieux marquer leur innocence —, mais en prenant leurs distances à l'intérieur grâce au décalage provoqué par leur *estranement* qui met soudain en lumière des pratiques si routinières qu'ils les exerçaient sans les voir. Comme s'ils ne pouvaient récupérer leur vie, au

1. Je ne connais, de ce point de vue, rien d'aussi médité, d'aussi tenace et d'aussi lucide que l'admirable témoignage de London : *L'Aveu*.

nom même de constantes à repérer, de fidélités à ressaisir, que par une critique interne du Parti, ni contester le rôle du Parti sinon par une contestation radicale d'eux-mêmes, sans se questionner sur leurs actions et les conséquences de celles-ci, sur leurs omissions, leurs démissions et leurs compromissions. Ce qui pourrait sembler un cercle vicieux, on verra, en lisant ces entretiens, que c'est en fait un mouvement dialectique qui devait permettre à tous leurs lecteurs, autant qu'à eux-mêmes, de retrouver leur vérité perdue, cette totalisation concrète, sans cesse détotalisée, contradictoire, problématique, jamais reployée sur soi, jamais conclue, une, pourtant, dont il faut bien que parte toute recherche théorique, dont le marxisme est parti avec Marx pour en repartir encore, après lui, avec Lénine, avec Rosa Luxemburg, avec Gramsci, mais pour n'y jamais revenir ensuite.

Sur quoi s'appuieront-ils pour maintenir la *distanciation* nécessaire à la poursuite de l'enquête? La réponse est claire : sur leur culture nationale. Est-ce une raison pour les taxer de nationalisme comme fit la vieille garde des staliniens momifiés? Non : lisez-les et vous verrez. Est-ce leur faute si la marée du pseudo-marxisme, en se retirant, a découvert que leurs traditions historiques restaient intactes faute d'avoir été élaborées et dépassées dans le sens d'un vrai socialisme et s'ils s'aperçoivent que le recours à leur histoire, tout insuffisant qu'il soit, est provisoirement plus utile pour comprendre leur présent que les concepts vides dont on leur imposait l'usage? Qu'il faille revenir plus tard à une interprétation marxiste de ces données mêmes, ils n'en disconviennent pas, bien au contraire. Mais pour parer au plus pressé,

il faut partir de faits simples et connus : la configuration du sol, la situation géopolitique du pays, sa petitesse qui ont fait de la Bohême comme de la Slovaquie des champs de bataille pour leurs puissants voisins, l'annexion à l'Empire austro-hongrois qui les a, autrefois, « recatholicisés » par la force comme on tente aujourd'hui de les « restaliniser », autant d'hypothèques sur leur avenir et d'explications de leur présent. Contre les occupants, quels qu'ils soient, et leurs lourdes armées invincibles, les deux peuples ont toujours lutté par la réaffirmation permanente de leur entité culturelle. « Les Tchèques, dit Liehm, sont l'unique peuple de l'Europe à avoir traversé la majeure partie du ^{xvii}^e siècle et tout le ^{xviii}^e sans posséder une aristocratie nationale, ordinaire support, à l'époque, de l'instruction, de la culture et de la politique. Du fait de la germanisation et de la recatholicisation forcées... la politique tchèque a pris naissance comme un nécessaire effort de résurrection de la langue et de la civilisation nationales... si bien que l'étroite union de la culture et de la politique s'avère ici, depuis longtemps, organique. » A l'époque de la stalinisation, les problèmes sont autres, mais les armes des Tchèques sont restées les mêmes : contre le socialisme qui vient du froid, affirmer leur personnalité culturelle. Protéger la culture nationale, non pour la conserver telle qu'elle est, mais pour construire à partir d'elle le socialisme qui la changera tout en en gardant l'empreinte. Voilà ce que redécouvrent les intellectuels tchèques dans les années 60; voilà ce qui leur permet de mieux se situer sur la planète : ils n'étaient pas, comme ils le croyaient, des inconnus parmi des inconnus; s'ils avaient pu s'y tromper, c'est que le règne de la Chose les

avait atomisés; pour la détrôner sans verser dans le « subjectivisme », il fallait que chacun reconnût en chacun de ses voisins son *prochain*, c'est-à-dire le produit d'une même histoire culturelle. La lutte sera dure et son issue n'est pas certaine : ils savent qu'ils « vivent au siècle de l'intégration des ensembles restreints par les plus étendus »; l'un d'eux déclare même que « le processus intégrationniste risque fort d'englober (pour finir et à plus ou moins longue échéance) toutes les petites nations... ». Que faire en ce cas? Ils l'ignorent : depuis qu'ils ont refermé leur catéchisme, ils veulent n'être plus sûrs de rien. Tout ce qu'ils savent, c'est que, dans ce moment précis, la lutte de la Tchécoslovaquie pour son autonomie culturelle s'inscrit dans le cadre d'une lutte plus large que beaucoup de nations, grandes et petites, mènent contre la politique des blocs et pour la paix.

Incertain, déjà miné par des conflits intérieurs, le pouvoir jugea prudent de lâcher du lest : de peur que le nouvel engagement des hommes de culture ne les conduise à quitter le « réalisme socialiste » pour le « réalisme critique » — deux *impensables*, mais les servants de la Chose ne réagissent aux dangers qui la menacent que s'ils en trouvent la définition dans le catalogue qu'on leur a distribué —, il ouvrit la porte au désengagement : si les moyens vous manquent pour dire votre confiance dans le système, on vous permet de parler pour ne rien dire. Trop tard : ceux qui s'expriment ici — et beaucoup d'autres qu'ils représentent — refusèrent cette tolérance; Goldstücker dit excellemment : « Les notions de réalisme et de non-réalisme cachent le véritable problème que voici : jusqu'où peut aller chez nous l'engagement de l'artiste quand il s'agit

de rendre compte des conditions de vie créées historiquement par les facteurs sociaux de ces dernières années? » Il ne s'agissait pas pour eux de réclamer le retour du libéralisme bourgeois mais, puisque la vérité est révolutionnaire, de revendiquer le droit révolutionnaire de dire la vérité.

Cette revendication, les dirigeants ne pouvaient pas même la comprendre : pour eux la vérité était déjà dite, tout le monde la savait par cœur et le devoir de l'artiste était de la répéter. Dialogue de sourds. Mais il se trouva tout à coup que les masses s'embrasèrent : ce qui avait pu paraître, au départ, le souci d'une caste de professionnels privilégiés devint l'exigence passionnée de tout un peuple. Il faut expliquer ici comment se réalisa là-bas ce que nous avons si bien manqué chez nous, un mois plus tard, l'unité des intellectuels et de la classe ouvrière.

Dans les années 60, la situation économique devient de plus en plus inquiétante : parmi les économistes, les Cassandres ne manquent pas. Leurs cris d'alarme n'atteignent pas encore le grand public. Tout se passe à l'intérieur du Parti et même de l'appareil : c'est dire que la lutte pour redresser la machine se confond avec la lutte pour le pouvoir. Dans les couches dirigeantes, les conflits s'aggrave entre les bureaucrates d'hier et ceux d'aujourd'hui. Les premiers, que Liehm nomme des « amateurs », justifient leur universelle incompétence par le principe stalinien de l'autonomie du politique; les seconds, plus jeunes, appartiennent presque tous à la génération des « éternels dauphins »; sans mettre en question le système, ils affirment la primauté au moins conjoncturelle de l'économie¹. Bref, des

1. Il est frappant que les dirigeants de la R.D.A. aient, tout

réformistes. La nature du pouvoir n'est pas contestée : ceux qui le détiennent, les vieux, légitiment leur autorité par l'antique slogan de l'intensification de la lutte des classes; ceux qui le réclament, les jeunes, fondent leur revendication sur leurs capacités et sur la nécessité urgente d'aménager l'économie — ces réformistes autoritaires ne s'aperçoivent pas de la contradiction où ils sont tombés en appuyant le principe inchangé de l'autonomie du politique sur les exigences immédiates de l'infrastructure économique. Ils aboliront d'en haut le fétichisme de la production, réajusteront celle-ci aux ressources et aux besoins du pays et la soumettront, dans une certaine mesure, au contrôle de la consommation. Le conflit de ces deux despotismes, l'un obscurantiste et l'autre éclairé, les amène à se tourner l'un et l'autre vers la classe ouvrière : c'est elle qui arbitrera.

Or, au début, celle-ci semble se ranger du côté de la vieille direction : dépolitisés par la morne routine où on les a contraints de s'installer, beaucoup de travailleurs s'inquiètent d'un changement qui risque de menacer la sécurité de leur emploi. Pour les gagner, l'autre clan doit leur accorder, à eux aussi, un certain contrôle sur la production et leur promettre une « loi sur l'entreprise socialiste ». Bref, la réforme envisagée entraîne, *ipso facto*, une certaine *libéralisation* du régime : on parle de décentralisation, d'autogestion. On en *parle* : mais, tant que le système existe, ces mots sont vides de sens; l'expérience

ensemble, désamorcé les conflits au sommet et donné un coup de fouet à l'économie est-allemande en associant les technocrates à l'exercice du pouvoir. Avec cette conséquence que leur domination sur les masses est plus rigoureuse que dans les autres pays socialistes.

yougoslave prouve que l'autogestion reste lettre morte quand le pouvoir politique demeure aux mains d'un groupe privilégié qui s'appuie sur une organisation centralisée. Ce sera le mérite des intellectuels slovaques d'avoir mis à profit la paralysie du pouvoir, bloqué par ses contradictions internes, pour inciter les ouvriers à répondre aux offres du libéralisme réformiste par l'exigence révolutionnaire d'une *démocratisation* socialiste. A vrai dire, personne, ni chez les uns ni chez les autres, n'eut d'abord une conscience claire de ce qui se passait. Les intellectuels, séduits par le réformisme, voulaient contribuer, avant tout, par leurs articles, à faire basculer les masses du côté des réformateurs. Mais leurs écrits — ceux qu'on lira ici même et beaucoup d'autres encore —, résultats de la longue méditation qui avait commencé en 56, avaient une portée plus ample et plus profonde qu'ils ne le soupçonnaient eux-mêmes : en cherchant et en disant le vrai, ils mettaient à nu le système et démontraient aux lecteurs en éclairant l'expérience propre à chacun qu'il ne s'agissait point pour le peuple tchécoslovaque de mettre fin aux « abus » du régime mais de liquider le système tout entier. Les procès, les aveux, la maladie de la pensée, le mensonge institutionnalisé, l'atomisation, la méfiance universelle, non, ce n'étaient pas des abus : c'étaient les conséquences inéluctables du socialisme préfabriqué; aucun aménagement, aucun rafistolage, ne pourrait les faire disparaître et, quelle que fût l'équipe au pouvoir, elle serait, en dépit de sa bonne volonté, pétrifiée à son tour ou broyée, à moins que Tchèques et Slovaques, tous ensemble, ne tombent à coups de marteau sur la machine et ne tapent comme des sourds, jusqu'à

ce qu'elle s'effondre, irréparablement démolie. Ils apprirent à chaud le contenu véritable de leur pensée, à la fin de 67, quand leurs écrits eurent l'honneur de leur attirer les foudres d'un pouvoir fatigué : bâillonnés — pour peu de temps —, ils virent leurs idées descendre dans la rue, la jeunesse étudiante — cette génération dont ils doutaient si fort — s'en était emparée et les brandissait comme des fanions. La victoire du réformisme, en janvier 1969, n'était déjà plus leur victoire, malgré l'alliance provisoire des masses et de la technocratie : leur vrai triomphe vint un peu plus tard, quand la classe ouvrière, tirée de sa torpeur, reprit, sans en avoir d'abord tout à fait conscience sa vieille exigence maximaliste, la seule qui émanât vraiment d'elle : le pouvoir aux soviets. On discutait dans toutes les entreprises, on y apprenait la démocratie directe; dans certaines fabriques, les travailleurs n'attendirent même pas que la loi fût votée pour chasser le directeur et mettre son remplaçant *élu* sous le contrôle d'un conseil ouvrier : les nouveaux dirigeants, dépassés, durent retravailler leur projet de loi pour tenir compte de la poussée populaire; trop tard : il devenait clair que le processus de démocratisation ne s'arrêterait pas. Dans ce grand mouvement populaire, les intellectuels reconnurent la radicalisation de leur pensée et, du coup, radicalisés eux-mêmes, sans hostilité pour la nouvelle équipe au pouvoir, intensifièrent leur lutte contre le système. Jamais presse et radio ne furent plus libres qu'en Tchécoslovaquie pendant le printemps 68. Mais ce qui frappe un Occidental, c'est que la bataille des intellectuels pour la pleine liberté d'expression et d'information était soutenue par les travailleurs qui

considérèrent très vite que le droit à l'information totale faisait partie de leurs revendications fondamentales. C'est sur cette base que se scella l'union des ouvriers et des hommes de culture ¹. Ce qui marque assez combien les problèmes d'une démocratie populaire diffèrent des nôtres. Les ouvriers français n'iront pas se mettre en grève si notre gouvernement porte atteinte à la liberté de la presse et, dans la situation présente, on les comprend : le pouvoir a rarement besoin de museler les journaux, c'est le profit qui s'en charge. Les travailleurs lisent *Le Parisien libéré* sans en croire un mot et en pensant que les problèmes de la presse trouveront leur solution avec la pure et simple abolition du profit. Ils savent peut-être que la censure existe en U.R.S.S. ou en Pologne, mais cela ne les empêche pas de dormir : là-bas — on le leur a fait savoir — le prolétariat exerce sa dictature : ce serait un crime de tolérer, au nom de principes abstraits, et d'ailleurs bourgeois, que des gazettes contre-révolutionnaires s'obstinent à empoisonner l'air par leurs mensonges. Or, en 68, après vingt ans de stalinisme, pour les travailleurs tchèques et slovaques, il en allait tout autrement; eux aussi, d'abord, ils étaient rassasiés de mensonges; à

1. Cette union existait encore quand je revins à Prague en novembre 1969. Les étudiants avaient occupé certaines facultés pour protester contre le rétablissement effectif de la censure. On pouvait encore, cependant, s'exprimer avec une certaine liberté sur l'occupant et j'ai pu, à la demande d'un étudiant, dire devant une salle comble que je considérais l'intervention des cinq comme un crime de guerre; ils réclamaient la liberté d'information dans la perspective de l'exigence maximaliste dont j'ai parlé plus haut. Le gouvernement, sans trop de conviction, envisageait de sévir quand le personnel d'importantes fabriques tchèques mit un terme à ses velléités en faisant savoir qu'il se mettrait en grève sur l'heure si l'on touchait aux étudiants.

quel point, c'est ce qu'ils n'avaient jamais su et qu'ils étaient en train d'apprendre : la dictature du prolétariat, c'était la dictature d'un parti qui avait perdu tout contact avec les masses; quant à la lutte des classes, comment eussent-ils pu croire qu'elle s'était intensifiée avec les progrès du socialisme : ils s'apercevaient bien que celui-ci, depuis sa mise en place, n'avait fait que régresser? La censure, à leurs yeux, n'était pas même un moindre mal puisque c'était le mensonge qui censurait la vérité. Tout au contraire, dans la mesure où ils prenaient conscience de leur revendication maximaliste, la vérité plénière, comme savoir théorique et pratique, leur devenait indispensable : par la simple raison que le pouvoir ouvrier ne s'exercera pas même sur les lieux de travail s'il n'est, à tous les niveaux, constamment informé. Cette exigence, on s'en doute, ne portait pas seulement sur la diffusion au jour le jour des nouvelles nationales et internationales par les *mass media*; en s'approfondissant elle prenait son véritable sens : pour orienter, corriger, contrôler la production, pour situer leurs activités dans le pays et dans le monde, pour rester, en dépit des distances, en contact permanent les uns avec les autres, les travailleurs tchèques et slovaques réclamaient une participation plénière à la vie scientifique et culturelle de la nation. Cette revendication, qui, au printemps de Prague, avait à peine commencé de prendre conscience d'elle-même, eût, tôt ou tard, provoqué une révolution de la culture et de l'enseignement. Ainsi, au sein d'un vaste mouvement révolutionnaire, les ouvriers et les intellectuels étaient les uns pour les autres, par réciprocité, un facteur permanent de radicalisation : ceux-ci se convain-

quaient qu'ils ne pouvaient remplir leur office — la recherche de la vérité — que dans une société socialiste où le pouvoir est exercé par tous; ceux-là, passionnés par les polémiques qui se poursuivaient dans les journaux, se persuadaient qu'ils ne réaliseraient pas le socialisme sans briser le monopole du savoir (il existe à l'Est comme à l'Ouest) et sans assurer la diffusion la plus large de la vérité, laquelle, étant théorique et pratique inséparablement, retrouvait son plein développement dans l'unité dialectique de ces deux postulations. Il n'est pas douteux que les agents de ce processus étaient bien loin de savoir tous où ils allaient et ce qu'ils faisaient. Mais on ne peut douter non plus qu'ils tentaient de *réaliser le socialisme* en liquidant le système et en établissant de nouvelles relations de production. L'équipe au pouvoir, dépassée mais lucide, ne s'y trompa guère, comme en témoigne le timide projet de « révision des statuts du Parti » publié dans *Rude Pravo*, le 19 août 1968, qui interdisait de « cumuler les fonctions publiques dans le Parti et dans l'État ¹ ». Le premier des coups de marteau qui devaient briser la machine, c'était la bureaucratie elle-même qui était contrainte de le donner.

On sait la suite : ce socialisme n'avait pas fini de naître quand il fut étouffé par la contre-révolution. C'est ce que la *Pravda* répète et je suis tout à fait d'accord avec les feuilles

1. L'idée n'était certes pas nouvelle. Ni révisionniste. Elle s'exprime en toutes lettres dans le statut du Partisoviétique. Mais j'ai montré par quelles raisons elle ne reçut jamais, en U.R.S.S., le moindre commencement d'application. Ce qui importe, ici, c'est la volonté de revenir aux sources, de rendre vie à un principe oublié, de rendre un rôle révolutionnaire au P.C.

soviétiques sauf sur la question mineure des points cardinaux : ce n'est pas de l'Ouest que sont venues les forces contre-révolutionnaires; ce n'est pas l'impérialisme occidental, pour une fois, qui a écrasé le mouvement de démocratisation et rétabli par contrainte et violence le règne de la Chose. Les dirigeants de l'U.R.S.S., épouvantés de voir le socialisme se remettre en marche, ont envoyé leurs tanks à Prague pour l'arrêter. Le système est sauvé de justesse, une autre équipe, rapidement mise en place, prolonge l'existence du mensonge institutionnalisé en se félicitant publiquement de l'intervention soviétique. Rien n'est changé, sauf que le socialisme octroyé, en devenant socialisme oppressif, s'est démasqué : le discours officiel se poursuit au milieu du silence de quatorze millions d'hommes qui n'en croient plus un mot, ceux qui le répètent au sommet sont aussi seuls que les collabos sous l'occupation allemande, ils savent qu'ils mentent, que la Chose est l'ennemie de l'homme, mais le mensonge s'est emparé d'eux et ne les lâchera plus; l'invite à la délation est dans la logique du système : il exige, pour durer, que chacun se méfie des autres et de soi-même; or la défiance de soi, c'est fini; après le XX^e Congrès et l'agression de 68, on ne l'obtiendra plus des Tchèques et des Slovaques : reste à faire de chacun, en dépit qu'il en ait, un dénonciateur possible, donc un suspect aux yeux de ses voisins. En dépit de quelques précautions, d'ailleurs bien vaines, les cinq envahisseurs ne se sont guère souciés de dissimuler le caractère éminemment *conservateur* de leur intervention. Notre bourgeoisie occidentale ne s'y est pas trompée : l'entrée des tanks à Prague l'a *rassurée* : pourquoi ne pas

mettre fin à la guerre froide et conclure avec l'U.R.S.S. une Sainte-Alliance qui maintiendrait l'ordre partout? Voilà où nous en sommes : les cartes sont sur table; il n'est plus possible de tricher.

Pourtant, nous trichons encore : la gauche *proteste*, s'indigne, blâme ou « regrette »; *Le Monde* publie souvent des textes inspirés par un vertueux courroux et suivis d'une longue liste de cosignataires où l'on retrouve toujours les mêmes noms — le mien, par exemple. Signons! Signons donc! Tout vaut mieux qu'un mutisme qui pourrait passer pour une acceptation. A la condition de ne pas faire de ce moralisme un alibi. Et certes, ce n'est pas beau ce que les Cinq ont fait là : ils devraient avoir honte! Mais si vous saviez comme ils s'en foutent! Mieux : s'ils se souciaient de la gauche européenne, ce qu'ils pourraient souhaiter de mieux c'est qu'elle frappe du pied en leur criant : Hou! Tant que nous nous cantonnerons sur le terrain de la déontologie, le système est bien tranquille : ils sont coupables, ils n'ont pas agi en *socialistes*? C'est donc qu'ils pouvaient le faire : ils sont seuls en cause, on ne met pas le régime en question. Mais si nous lisons ces entretiens et si nous déchiffrons à travers eux l'expérience tchécoslovaque, nous comprendrons vite que les dirigeants soviétiques, recrutés et formés par le système, exerçant le pouvoir au nom de la Chose, ne pouvaient agir autrement qu'ils n'ont fait. C'est au régime qu'il faut s'en prendre, aux relations de production qui l'ont constitué et qui se sont renforcées et figées par son action : après le mois d'août 1968, il faut abandonner, à son propos, la planque du moralisme et l'illusion réformiste : on ne réparera pas la machine, il

faut que les peuples s'en emparent et la jettent au rebut. Les forces révolutionnaires d'Occident n'ont qu'une manière, aujourd'hui, d'aider — à long terme mais efficacement — la Tchécoslovaquie; écouter les voix qui nous parlent d'elle, rassembler les documents, reconstruire les événements, tenter de les analyser en profondeur, au-delà de la conjoncture, en tant qu'ils manifestent les structures de la société soviétique, celles des démocraties populaires et les rapports de celles-ci avec celle-là, et mettre à profit cette analyse pour repenser, sans présupposition ni parti pris, la gauche européenne, ses objectifs, ses tâches, ses possibilités, ses différents types d'organisation en vue de répondre à la question fondamentale de ce temps : comment s'unir, liquider les vieilles structures ossifiées, dans quel sens produire les nouvelles pour éviter à la révolution prochaine d'accoucher de *ce socialisme-là*.

Préface à Trois générations d'A. Liehm, Éditions Gallimard, Paris, 1970.

Les bons livres n'ont pas besoin de préface et pourtant ils en appellent une qui éclaire leur mystérieuse simplicité. Ainsi de *L'Inachevé*. Je voudrais dans ces quelques pages frayer au moins une lecture, la première, celle qui correspond au dessein avoué de l'auteur. Avoué à moi, en l'occurrence : Puig m'a fait part de ses intentions mais la nature même de son propos lui interdit de s'en ouvrir aux lecteurs : il n'y a pas un mot dans son roman qui s'y rapporte directement. Ou plutôt si, il y en a un, un seul, monosyllabique, un « tu » qui fera penser sans doute au « vous » de *La Modification* bien qu'il en diffère profondément. A part ce révélateur qui nous enseigne moins par ce qu'il signifie que par un autre mot auquel il renvoie et qui n'est jamais dit, tous les vocables se rapportent au négatif de son entreprise. Le positif ne se distingue pas du roman lui-même, totalité ouverte et fermée sur soi, tout ensemble, et distincte des paroles qui la composent sauf peut-être de ce Tu, arête aiguë qui la fend et pointe vers nous. Il s'agit alors d'un quasi-objet repris par le silence et qu'on peut nommer par son « titre » mais non point reconstituer par un autre dis-

cours sinon allusivement comme je vais tenter de le faire.

Évitons tout de suite une erreur. J'ai failli la commettre au début, me tromper de *sujet* — à tous les sens du terme — ou peu s'en faut. Un certain Georges — qui a la curieuse propriété de n'exister qu'à la deuxième personne du singulier — rêve au « Gymnase ». Ce café est le lieu de sa *présence*, adhérence fascinée à tout ce qui l'environne, regard toujours compromis par ce qu'il voit. Et de son *présent* : il y demeurera jusqu'à la fin du livre, prisonnier d'une grosse minute lente — une heure ou deux, pas plus — qui chatoie mais ne s'écoule pas. Hors du café, hors du livre, s'il a le courage de briser la coquille, de pousser la porte, une autre durée l'attend. Mais sortiras-tu ? C'est aussi le lieu de son absence ou plutôt de son absentéisme soit qu'il se laisse couler dans un passé proche dont il a vite fait de toucher le fond : *il y a quatre ans de cela*, soit qu'il s'incarne en des personnages fictifs, Robert, Lucien, Marcel dont il parle au passé — temps romanesque — et à la troisième personne, soit qu'il s'interroge mollement sur un avenir plus proche encore : Annette te téléphonera-t-elle ce soir chez Danielle ? Quatre ans, deux heures : deux heures pour ruminer quatre ans. *Il y a quatre ans de cela*, Georges, provincial « monté » à Paris pour écrire, s'y est égaré tout de suite : il n'a pas écrit — sauf sur Lucien, Robert, Marcel des textes brefs et inachevés —; il a mal vécu — saouleries, ruptures avec Danielle qu'il estime, maussade liaison qui traîne avec Annette qu'il n'estime plus guère. S'il pouvait les retrouver, ces quatre années perdues, il pense qu'il serait sauvé. Récupération double : les retrouver, pour

ce garçon qui s'y est disséminé, ce serait les rassembler, les structurer, les comprendre, s'y comprendre; pour cet écrivain en mal d'écrire, pour ce « muet qui veut parler ¹ », ce serait les raconter, en tirer une « histoire ». Se connaître pour s'inventer, s'inventer pour se connaître : ces deux tentatives sont pour lui inséparables. Il semble toutefois qu'il soit bien mal parti pour en venir à bout; nous devinons dès les premières lignes que, dans les dernières, il ne sera pas plus avancé. Bref, c'est un personnage falot, un raté qui se complaît à remâcher son impuissance. Échecs, conduites d'échec, naufrage : voilà un sujet rebattu dont le misérabilisme narcissiste a fini par nous écœurer : depuis *Les Faux-Monnayeurs*, combien n'en avons-nous pas vu, de ces romanciers qui rêvent sur le roman qu'ils veulent et ne peuvent achever! Le roman dans le roman, le théâtre dans le théâtre : il y a beau temps que ces roueries n'amuse plus. Et si, justement, *ce n'était pas* le sujet?

En tout écrit traitant d'une impossibilité d'écrire, c'est l'écriture elle-même qui se met en question. Ou, du moins, l'écriture faite, les modèles contemporains du discours : un nouvel objet littéraire, soudain entrevu, impose des tâches que les techniques en usage ne peuvent remplir. La question est alors clairement posée : y a-t-il des objets indisables ou ne faut-il qu'inventer de nouvelles manières de dire? D'une certaine manière, l'alternative est fautive et les deux termes n'en font qu'un : le langage ayant manifesté son insuffisance, on n'atteindra l'objet que par un usage « contre-nature » de la parole : ce discours pervers, dénaturé, n'est pas un *autre*

1. Flaubert, *Souvenirs, Notes et Pensées intimes*, p. 102.

discours; c'est le seul *possible* mais on ne l'envisage à présent que dans ses lacunes et ses manques : par les trous du langage, on cherche à entrevoir l'objet qui se refuse au dire; les nonsens sont utilisés comme moyens d'approcher le sens inarticulable. La « poésie critique » de Mallarmé n'est pas autre chose : elle naît des échecs dénoncés de la poésie spontanée et, d'une certaine manière, se tient dans les limites de cette dénonciation : d'*Igitur* au *Coup de dés* le but apparent du poète est d'écrire le discours de son impuissance¹. Mais, en vérité, ce discours n'a de sens que dans la mesure où, par ses échecs, il cerne l'objet nouveau — jamais atteint, toujours suggéré — qui est la poésie-échappant-aux-hasards-du-langage ou, si l'on veut, la poésie réfléchissant sur soi et s'affirmant, par-delà son impossibilité reconnue, comme l'imaginaire pur. C'est manifester l'inadéquation de l'homme à son projet fondamental; cet être hasardeux veut s'arracher à sa contingence originelle par un coup fumant : il lance les mots, objets fortuits qui tombent comme ils peuvent, roulent et s'arrêtent ici ou là, selon les aspérités du terrain; ce n'est jamais qu'un coup de dés; l'œuvre n'est qu'une rencontre. Toutefois, à la condition qu'elle soit expressément construite pour montrer le désastre obscur et conscient du poète, elle sera le constat d'une absence, définira strictement son nouvel objet, la poésie même, l'absente de tout poème — comme la rose est « l'absente de tout bouquet » — et sans le donner à voir, elle le livrera comme ce dont, martyr, elle témoigne. Il faut remarquer toutefois que la

1. « *Igitur* est un conte par lequel je veux terrasser le vieux monstre de l'impuissance. » (A. Cazalis, 14 nov. 1869.)

poésie réflexive se définit critique par opposition à la poésie « naturelle » ou spontanée : or, comme la nature n'est qu'une première coutume, la prétendue spontanéité n'est que le recours systématique à l'inspiration et celle-ci, à son tour, est une technique héritée qui n'avait de sens que dans un univers religieux où Dieu soufflait à l'oreille de ses prophètes. Ainsi la poésie critique, naissant de la mort de Dieu, dénonce simultanément l'irrépressible hasard du langage et le principe périmé de l'abandon-au-hasard. A l'instant que le poète déclare dans son poème : j'ai perdu, rien n'a eu lieu que le lieu, il a gagné, en fait puisqu'il a donné sans mots ou plutôt en naufrageant tous les mots une présence indirecte à l'irréalisable.

En ce sens beaucoup de romans contemporains sont critiques. J'entends par roman une prose qui se donne pour but de totaliser une temporalisation singulière et fictive. Cette définition vague et large (« singulière » ne veut pas dire « individuelle ») nous préserve d'utiliser les notions de récit, d'événement, d'histoire puisque, justement, les romanciers critiques contestent, chacun à sa façon, toute possibilité de « raconter une histoire » ce qui revient à marquer, d'une autre manière, l'inadéquation de l'homme à lui-même : nous aurons de nous-même, *peut-être*, quelques connaissances partielles et partiales, il nous est interdit de connaître en entier ce que nous sommes; entre l'être et la pensée, le divorce est total : la mémoire ne se distinguant pas de l'imagination, le passé nous échappe ou plutôt c'est un mensonge permanent qui hante le présent et du coup le dénature en lui volant sa signification.

S'il en est ainsi nul ne peut totaliser sa vie ni

en vérité ni même — le discours s'y oppose par essence — en imagination : le romancier critique commence par nous montrer l'impossibilité du roman. Toutefois, puisqu'il ne cesse pas pour autant de se dire romancier, il persiste à vouloir totaliser des processus imaginaires. En ce sens, ce qu'il dénonce, c'est aussi les techniques contemporaines. Ou, si l'on préfère, l'écriture *réaliste*. Ce mot, en effet, Chomsky l'a montré, est dépourvu de sens à moins qu'on ne s'en serve pour définir — sans préjuger de ses rapports à la « réalité » — une certaine technique acquise au cours des siècles derniers et qui se fonde sur l'idéologie bourgeoise comme la poésie inspirée sur l'idéologie précapitaliste. Ces procédés qui consistent, pour l'essentiel, à donner à voir directement et naïvement un objet romanesque à une seule dimension ne suffisent plus lorsqu'il s'agit de totaliser une temporalisation pluridimensionnelle. Le romancier critique prétend y réussir *par d'autres moyens* : il pervertira la prose et, prenant pour sujet apparent l'effondrement du réalisme, il révélera l'objet total par un éclairage indirect.

Tel est bien le projet de *L'Inachevé*. Georges veut se peindre; c'est lui, éparpillé dans ces quatre années parisiennes, qui sera son objet romanesque. Non qu'il se juge d'un bien grand intérêt; ce qui le fascine : tout savoir sur soi, se produire comme un tout achevé dans un livre qui, du coup, serait lui-même une totalité parfaite, toute ronde, close, et se suffirait. Les difficultés commencent quand il s'agit de préciser ce que peut, ce que doit être *tout un homme*, tout un Georges. Par moments, ce Georges est enclin à penser que cette totalité existe à chaque instant, ramassée, écrasée dans la conscience qu'il

a de lui-même. Par le fait, il ne peut toucher un objet sans se toucher à celui-ci : « Le garçon entre dans ton champ de vision. Tu te rends subitement compte que tu es là, immobile, le regard vague, les bras croisés sur la table, devant la chemise ouverte. Pourvu que tu ne remues pas la bouche quand tu penses. Est-ce que tu remues la bouche? » Ne serait-ce pas le concret absolu, cette existence permanente et insupportable du sujet *pour-soi*, avec son corps et son passé ramassés dans ce goût de soi qui rémane en sa gorge : « Il y a quelque chose qu'on pourrait appeler ta perpétuelle présence à toi-même... qui est la chose essentielle et qui risque bien de ne jamais être signifiée dans toutes ces histoires que tu construis... » Il serait « présent à lui-même », intuitivement, comme « un immense fichier ultra-miniaturisé qui se donnerait d'un seul coup ». A supposer qu'il soit en effet *tout entier là*, avec son costume, ses attitudes, son visage suspect de « Turc », de « moricaud », ses veuleries, ses blessures, son intransigeante ambition, sa paresse mortelle, le tout réduit, sous haute pression, à la saveur complexe mais *une* qu'il a pour soi, comment rendre cette intuition d'une totalité sans parties par le langage qui, par nature, est discursif? Georges est pleinement conscient de la question : il hésite entre deux réponses : « Il faudrait, dit-il, se glisser dans les pages creuses du livre... sans un mot. » C'était, à dix-huit ans, le rêve de Flaubert mécontent : s'installer en l'autre, total, sans médiation du langage. Rêve morose de tous les écrivains : le renoncement *littéraire* à toute écriture. Cette impossible démission entraîne aussitôt la réponse contraire et *réaliste* : on pose qu'il y a équivalence entre la saisie muette du *tout* et le discours exhaustif

qui raconterait tout ce que *tu* as vécu durant ces quatre ans et qui t'a fait ce que tu es aujourd'hui. Déplie tout ce qui s'est repleyé dans l'intuition instantanée, explicites-en le contenu directement et dans l'ordre chronologique; raconte : ton arrivée à Paris, Danielle, tes égarements, tes saouleries, Annette, ses hésitations, votre vie. Le livre refermé, tes lecteurs auront enfin dans la bouche « ce goût que tu as ». L'erreur de Georges est de s'arrêter à ce parti pris et de ne pas en sortir; son impuissance doit s'étudier à deux niveaux : elle reflète sans aucun doute son caractère acquis mais on ne doutera pas non plus qu'elle ne résulte de son obstination à utiliser les techniques réalistes. Rien d'étonnant à cela : issu des classes travailleuses, Georges — pour utiliser le langage de Bourdieu et de Passeron — n'est pas un *héritier* : son besoin d'écrire vient de lui mais sa rhétorique est empruntée du dehors à la classe dominante : il retourne contre celle-ci les armes qu'il lui vole et, trop absorbé à la contester — en elle-même et en lui — il ne conteste pas les moyens de contestation qu'elle lui offre¹; du reste, le réalisme est approprié à la gravité profonde de son milieu d'origine : quand la vie est en jeu, il est criminel de s'attarder aux subtilités inutiles; le discours juste est celui qui nomme *en direct* les dangers qui la menacent. Aussi n'est-ce pas par hasard que Puig a fait naître Georges dans une famille ouvrière : chez les jeunes bourgeois, la contestation de la culture est un fait spontané mais insignifiant; l'auteur a voulu

1. Ainsi beaucoup de Soviétiques contestataires utilisent, pour dénoncer le régime, le réalisme socialiste. En conséquence de quoi leurs écrits sont aussi mauvais que ceux des écrivains officiels.

nous montrer la décomposition du réalisme comme processus inévitable chez un fils d'ouvrier, révolté respectueux qui, de lui-même, ne s'aviserait pas de le critiquer : de fait, le propos se perd *sous nos yeux*, le « récit » s'égare ou tombe en panne, en proie à des difficultés qui nous paraissent inextricables sans que Georges, le récitant, semble s'en aviser. En d'autres termes, le réalisme est partout, dans ce livre, mais nous avons l'étrange sentiment d'assister à sa « disparition vibratoire » : dans le moment qu'il s'affirme, le voici en voie d'abolition; les choses sont appelées par leur nom, les mots les font comparaître dans leur plénitude matérielle. Puig sait convoquer les objets, fussent-ils inanimés, parler d'une tasse, d'une vitre, d'un ciel. Mais des procédés savants et invisibles donnent à Georges, au café, à la jeune fille inconnue, une sorte d'apesanteur; un maelström immobile — c'est l'originalité immédiatement sensible du roman — aspire les noms et les choses et les vide de leur *être*. Le triste héros, cependant, oscille entre un mutisme de désespoir et le bavardage biographique. Au fait, pourquoi n'a-t-il jamais entrepris ce long roman exhaustif — quatre ans mis bout à bout — qu'il s'est promis d'écrire? Quelle modestie l'a incliné à ne faire sur ce sujet que deux nouvelles fort limitées (Robert cherche et ne trouve pas « une chambre meublée »; Marcel, bourré, s'est fait casser la figure, il erre ou se séquestre, à Juan-les-Pins, la gueule en compote) et l'ébauche d'un court roman (Irène et Lucien vivent ensemble : six mois d'une liaison qui a duré trois ans)?

Il y a plusieurs raisons dont la première est fort simple : il nous l'expose sans la comprendre ou plutôt Puig, qui la comprend, la lui fait dire

à l'aveuglette : « Ne raconte pas ta vie, elle est pleine de trous. » Quoi donc ? N'est-ce pas le contraire de ce qu'il affirmait tout à l'heure lorsqu'il parlait de sa présence à soi, *exhaustive dans l'immédiate* ? Et qu'est-ce qui est en cause : Georges ou le *récit*, explicitation directe de l'implicite ? Georges, enclin à s'accuser plutôt que le réalisme, pense que tout le mal vient de sa manière de vivre : il est veule, instable, oublieux, paresseux, inarticulé, dispersé, que sais-je ? Qu'y a-t-il de *racontable* dans cette succession discontinuée *d'états* ? Une autre existence, plus pleine, plus fermement dirigée, concentrée autour d'une seule passion, d'une seule entreprise, celle d'un militant, par exemple, on pourrait en faire un récit cohérent et plein d'intérêt. Puig — qui est ce militant — pense que toutes les vies sont trouées et, par cette raison, ne peuvent faire l'objet d'un roman réaliste qui tenterait de les restituer dans l'ordre chronologique *réel*. Pour cet auteur, une personne, avec son passé, sa présence, quelques traits de son avenir est une totalité qui sans cesse se détotalise et, si le romancier tente de la retotaliser, il faut qu'il la présente avec ses lacunes qui la caractérisent en tant que totalité aussi bien que ses déterminations positives. Si Georges ne parvient pas à se raconter, c'est que l'ordonnance chronologique dans la perspective « réaliste » se donne pour l'unification rigoureuse d'un écoulement irréversible et qu'un ordre temporel ainsi constitué engendre et dissimule un ordre causal : les comportements des créatures s'enchaînent inflexiblement et chacun d'eux, conditionné par tous ceux qui l'ont précédé, conditionne à son tour ceux qui le suivront. Or, bien que Georges n'envisage jamais de récupérer le temps perdu

par une autre technique que celle du récit, des résistances profondes lui manifestent qu'il ne coulera pas sa vie dans le moule du roman bourgeois. Beaucoup de ses conduites passées lui paraissent inexplicables ou, s'il cherche des explications, il en trouve plusieurs qui ne sont guère compatibles entre elles et restent conjecturales. Il demeure convaincu, cependant, que s'il pouvait insérer ses actes à *leur* place, c'est-à-dire à *leur* date, dans la concaténation narrative, leurs motivations feraient tout à coup surface et se mettraient d'elles-mêmes en lumière. Mais, chaque fois qu'il veut commencer son grand roman exhaustif, par quelque bout qu'il le prenne, celui-ci se transforme sous sa plume en une courte nouvelle qui se suffit : la situation décrite, en effet, se présente comme une question qui suggère sa réponse et celle-ci, à son tour, détermine grossièrement la figure du répondeur qui, lui, devra se contenir dans les limites du rôle prescrit : ainsi, quand Georges tente de faire revivre un épisode de son passé, le personnage qu'il invente, borné par ses fonctions, ne peut être qu'une mutilation de sa personne. Et, certes, il en est ainsi « dans la réalité » : chacun déborde par ses latences le problème singulier qu'il affronte et, pour y faire face, doit se réduire à quelques-unes de ses possibilités, les autres demeurant inemployées donc occultées; icebergs roulés par une mer affairée, nos innombrables faces émergent tour à tour. Du moins ne cessons-nous jamais de sentir l'énorme poids de la part immergée : c'est cela, la *présence-à-soi* dont il nous parlait tout à l'heure. Mais puisque celle-ci, dans l'hypothèse réaliste, ne peut être rendue qu'au terme d'un long roman, Georges, tant qu'il écrit, n'a pas les moyens de la mani-

fester. Quand bien même sa créature dirait *Je* : « Moi, Marcel, je me sens, je me goûte », elle ne sentirait jamais que *ce* Marcel, tout spécialement engendré pour vivre trois jours à Juan-les-Pins, qui serait, présent-à-soi, le petit révolté qui s'est saoulé la veille et qui promène partout, en attendant Nicole, sa violence d'autodestruction, sa honte, son ressentiment et un œil au beurre noir, bref celui qui fut conçu pour les besoins de la cause, rien de plus. Et si nous nous avisions de lui prêter des profondeurs secrètes, il faudrait de toute évidence qu'elles correspondent à ce que nous savons de lui : qui pourrait croire qu'une des faces immergées de Marcel le râleur soit par exemple le doux Robert? Pourtant Robert et Marcel sont l'un et l'autre des incarnations de Georges : mais à peine les a-t-il inventés, ils se referment sur soi, contre leur créateur et refusent obstinément de s'ouvrir à toute détermination qui ne se rapporterait pas directement à l'épisode qu'ils sont chargés de vivre pour son compte. Du coup, Georges ne peut rien faire entrer dans leur existence de ce qui compte vraiment dans la sienne. Puig décrit joyeusement les perplexités de cet auteur malheureux : si Marcel se saoule, ce n'est point à cause d'Irène mais en raison de mauvaises habitudes contractées quatre ans auparavant; donc Annette, incarnée par Irène, n'a que faire dans cette aventure; repoussée hors de la nouvelle, elle s'abolit. L'acariâtre Marcel (Je suis créé pour subir les conséquences d'une cuite mémorable, je ne sors pas de là; le reste, je veux pas le savoir) ne tolère auprès de lui qu'une ancienne maîtresse restée son amie, Danielle, sous le nom de Nicole. Encore est-elle en voyage : il ne consent à l'évoquer que dans ses moments de remords. Or

pour Georges, qui s'est en effet fabuleusement beurré, à Juan-les-Pins, pendant la brève absence de Danielle, cette absence n'était que l'interruption provisoire d'une perpétuelle présence (ils passaient leurs vacances ensemble). Éminemment présente — et rassurante — Danielle était absente accidentellement. Pour Marcel, cet éphémère qui naît, vit et meurt en trois journées, Nicole, qui n'apparaît jamais dans sa courte existence, est absente *par essence* : le non-être est la détermination fondamentale de son caractère. Georges le reconnaît, qui se reproche (d'ailleurs injustement ¹) de n'avoir pas su la rendre vivante. En Marcel, du coup, il s'est fait subir une nouvelle ablation : la saoulerie de Juan-les-Pins était avant tout motivée, nous dit-il, par l'angoisse d'être abandonné à lui-même; cette anxieuse violence, cette peur de la solitude, accompagnées d'une rancune légère — « pourquoi m'as-tu laissé? » — c'est Lucien qui en héritera. Pas de Nicole, donc, ou si peu. Et pas d'Irène. Or, Danielle avait emmené Georges sur la Côte pour qu'il se remette de sa demirupture avec Annette : il était convalescent, somme toute; avec des rechutes. Il n'écrivait pas à sa maîtresse mais c'était par tactique; elle lui écrivait. Elle figure donc dans cette « tranche de vie » mais sans qu'il soit possible de la lier aux événements ou plutôt d'apprécier avec les critères du réalisme si et dans quelle mesure ses conduites antérieures ont poussé son amant à écluser tant de godets. Il n'en faut pas plus pour que le récit l'élimine; ainsi Georges en Marcel réduit les motifs de sa cuite à des troubles carac-

1. Puig est loin de commettre cette injustice puisqu'il a conservé la nouvelle dans *L'Inachevé*.

tériels : elle devient le succédané d'un suicide par ressentiment; Marcel est en proie aux autres, il ne cesse de sentir sur lui leurs regards; si Georges, au « Gymnase », est le voyeur, Marcel, à Juan-les-Pins, est le visible : de là sa violence contre soi, agressivité passive contre *tous* les autres; il se saoule pour exagérer par défi sa visibilité. Ce sont bien là des conduites de Georges, qui s'est bourré à mort, il y a moins d'une semaine, et qui a tout cassé dans sa chambre même sa guitare parce qu'Annette s'était attardée chez Jean. Mais s'il raconte l'aventure de Juan-les-Pins, les lois du genre le condamne à ne montrer *que* sa violence. Au « Gymnase », présentement, la violence, est au repos, l'angoisse se masque; ce voyeur a la visibilité heureuse (une jeune fille inconnue l'a remarqué, elle le regarde peut-être). Comment se reconnaîtrait-il dans l'enragé de Juan-les-Pins — qu'il *est* pourtant? ou en cette autre hypostase, Robert, résigné, « émouvant » — c'est Georges qui le dit, en toute objectivité — qui ne se saoule ni ne se fâche, n'a guère d'ambition et du coup dispose d'une certaine liberté? Comme si un événement quelconque dans une vie était, à le prendre dans sa totalité, affecté d'une sorte de surdétermination et qu'on ne puisse en rendre compte dans le discours réaliste qu'en le *déterminant* — dans le sens où toute détermination est une négation. Le romancier réaliste — c'est son parti pris — effectue dans chacun de ses livres ce qu'on nomme en physique expérimentale une simulation : c'est reproduire un phénomène global en le dépouillant de tous les périmètres aléatoires qui risquent de l'affecter. Opération fort légitime dans les sciences de la nature mais inadmissible quand il s'agit d'un personnage ou d'une personne car, en

ce cas, les périmètres qui paraissent les plus aléatoires, qui sait s'ils ne révèlent pas la réalité profonde? Quoi de plus fortuit qu'un accident de travail ou de circulation? Des enquêtes effectuées pour le compte des compagnies d'assurance ont établi pourtant le « profil des accidentés ». Aussi ne sera-t-on jamais sûr qu'on n'a pas, en éliminant ou en modifiant le détail le plus insignifiant, créé un personnage secrètement *inviable*. Georges en fait la preuve : quand il écrit sur Marcel, Robert ou Lucien, il ne peut se résoudre à dire Je, comme eût fait Proust : ces êtres partiels sont autres que lui, ils s'opposent à lui par leur pauvreté essentielle, par la part de néant qui est en eux comme les hommes, selon l'Église, s'opposent à Dieu par leur non-être.

En fait la troisième personne du singulier convient assez à un dessein plus ou moins avoué de Georges : il ressemble à Marcel en ceci que les autres ont barre sur lui : ce « Français d'origine espagnole » a une carnation trop sombre à son goût qui provoque chez ses compatriotes des réactions plus ou moins racistes, en tout cas de la défiance; il se sent en butte à une persécution légère mais universelle. Pas *ici*, dans ce café, pas *maintenant*, dans cette matinée de dimanche. Pourtant une envie double et contradictoire demeure : se totaliser, ce serait *aussi* se voir comme cet autre qu'il est pour les autres : un moricaud, un voyou, un bougnoule, ça se livre instantanément, il suffit d'un coup d'œil pour le résumer, pour l'enfermer dans son essence de triste individu, louche et bon à rien — et métèque avec ça! Georges en a marre de s'écouler par ces trous innombrables, *mangé des yeux*: il veut récupérer son objectivité, cet *Il* dont parlent peut-être le garçon de café et la jeune inconnue,

dont s'entretenaient hier encore ou avant-hier Annette et Jean, dont Annette et Danielle ont recensé ensemble les défauts; c'est un garçon qui... Cette idée le fascine au point qu'il a failli décentrer son court roman et prendre le point de vue d'Irène sur Lucien, cela veut dire qu'il aurait chargé Annette-Irène de le totaliser *en tant qu'objet*. Mais, en même temps qu'il veut arracher aux passants, aux amis l'être multiple et diffus, surdéterminé lui aussi qu'il est pour eux, l'hostilité ou la sévérité qu'il croit déceler chez les gens l'oblige à se mettre en permanence sur le plan réflexif pour opposer aux totalisations abusives qu'il devine une totalité *vraie*, soi-même enfin. Que sera-t-elle? Sujet? Objet? Dans l'incertitude, il se tutoie : c'est un moyen de prendre ses distances et de temporiser encore. Le tutoyeur est sujet, le tutoyé est objet intime. Tutoyant-tutoyé, Georges se conduit envers lui-même comme un vieil ami perspicace qui connaît par cœur ses roueries, comme Danielle, par exemple, témoin sévère de sa vie. Telle est la signification immédiate — nous verrons qu'il en est de plus profondes — du tutoiement. Georges est son propre flic : cet interrogatoire permanent comporte une seule question : « *Qui es-tu?* » Malheureusement, le Tu est instrument de miniaturisation, il manifeste, en ce café, à cette heure, la torride présence-à-soi de l'investigateur enquêtant sur l'infinitésimal, c'est, comme il dit, « le détail se détaillant ». Or, le détaillant et le grossiste n'ont pas de mesure commune : on n'arrivera pas plus à la totalité en accumulant des constats microscopiques qu'à l'unité en ajoutant des décimales aux décimales. Il faut extrapoler, passer à l'infini, feindre que l'inventaire soit *achevé* comme les mathématiciens, en

certains cas, « supposent le problème résolu ». Cela ne se peut faire ici sans sauter à pieds joints dans l'imaginaire : telles sont les limites et la portée de la « création » littéraire chez Georges : il se projettera en un personnage fictif non plus pour s'observer mais pour oser conclure : tu présenteras le détail comme s'il était l'expression singulière, ici et maintenant, de ton essence monadique et peut-être arriveras-tu, par là, à découvrir un jour, par une extrapolation minime, par un rapprochement inattendu, cette formule qui n'est autre que toi-même et qui est omniprésente comme le tout dans la partie et qui t'échappe sans cesse. Alors, à ta question fondamentale, au « *Qui es-tu?* » qui te tourmente tu pourras répondre : « *Je suis tel et tel...* » On sait la suite : la création n'est que sélection. La créature, un monstre, s'oppose au créateur; à la question « *Qui es-tu?* » Georges, à peine a-t-il pris la plume, se découvre en train de répondre : « Il est comme ça. » S'inventer ne suffit pas, pense Puig, gai tortionnaire de Georges : il faut d'abord inventer les moyens de s'inventer.

Il se trouve en effet, par suite des indécisions de Georges et des contradictions de la technique réaliste, qu'aucun des personnages n'existerait vraiment à la troisième personne du singulier. Ni d'ailleurs à aucune autre : ce sont bel et bien des *impossibles* : non seulement parce qu'ils sont des Georges expurgés mais parce que chacun d'eux renferme cette contradiction *in adjecto* d'être un objet-sujet. Marcel, Lucien, Robert sont à la fois des objets humains qu'on me fait rencontrer et que je vois agir de l'extérieur : « Marcel alluma la veilleuse... il ouvrit machinalement un robinet... » — donc des êtres opaques dont je ne peux qu'*interpréter* les comportements

— et des sujets dont on me livre la présence-à-soi immédiate sans cesser pour autant de leur donner du Il : « Marcel eut la sensation d'une infinie transparence et d'un vaste endormissement de son corps et de l'atmosphère. » Ainsi les mêmes mots servent à nommer directement des conduites qui font l'objet de concepts précis et à suggérer métaphoriquement l'indisable. Dans le même discours, « transparence » s'applique aux vitres de la fenêtre et à une certaine impression qui n'est transparente qu'allégoriquement; c'est qu'il y a deux locuteurs en un et que chacun des deux utilise le langage à sa façon — qui n'est pas compatible avec celle de l'autre. Comme si Georges, ne pouvant ni se retrouver dans ses créatures ni les désavouer tout à fait, avait trouvé cette cote mal taillée : nous présenter un Il qui est un Je qui ne se reconnaît pas (ou, inversement, un Je qui n'est rien de plus que le rêve d'un Il transi sans le savoir par l'objectivité). Il faut dire à sa décharge que ces êtres composites, internes-externes, opaques et translucides, ont pullulé au siècle passé et dans la première moitié du nôtre : ce sont les enfants du réalisme qui dénonce en eux sa parfaite irréalité.

L'embarras du pauvre Georges est attendrissant (pour tout le monde sauf pour Puig qui s'en divertit féroce-ment). Voyez plutôt comme il compare Marcel et Robert : « Robert est libre. Entièrement disponible. Il a ses rêves, bien sûr, ses désirs, ses angoisses, comme tout un chacun. Comme Marcel. Mais à l'inverse de Marcel (rancunier, violent, désagréable, parfois même insupportable), Robert est très calme, très discret, presque poli en somme. Marcel craint de mourir, se sent coupable à propos de tout et de rien, passe son temps à s'accabler... Robert, lui, n'a

aucune notion d'échec ni de réussite, ne se reproche rien, ne craint pas spécialement de mourir. Marcel trouve le monde et lui-même invivables. Robert non : le monde est ce qu'il est, et lui aussi, il est ce qu'il est, etc. » Le comique naît ici de ce que ces deux frères ennemis ne sont l'un et l'autre que des incarnations de leur créateur. D'où, chez celui-ci, la tentation de se lancer dans une entreprise que sans nul doute lui conseillerait un lecteur étourdi : après tout, il s'est mis en partie dans Robert, en partie dans Marcel et dans Lucien, que ne réunit-il ces trois personnages en un seul qui serait finalement un Georges complet. En joignant les nouvelles au court roman ébauché, n'obtiendra-t-il pas la préfiguration — imparfaite, cela va de soi, et surtout fragmentaire — de l'œuvre exhaustive qu'il médite d'écrire? Cette inspiration malheureuse lui procure aussitôt de nouveaux déboires : d'abord chaque personnage, buté sur sa détermination singulière, refuse catégoriquement de se laisser pénétrer par les deux autres. Ce n'est rien, dira le réaliste : il s'agit de raconter une temporalisation; Georges n'a qu'à nous montrer en Marcel, Robert et Lucien trois avatars d'une même personne, trois moments de son devenir. Figurez-vous qu'il y a songé; qu'il y songe encore. L'ennui, c'est qu'il ne peut décider lequel d'entre eux prendra le départ, lequel il convient de mettre à l'arrivée. Marcel avant Robert? La hargne se change en résignation. Robert avant Marcel? Après des échecs répétés, un bon jeune homme s'aigrit, devient « insupportable » aux autres et à lui-même. Deux solutions qui ne valent rien, Georges ne l'ignore pas : les échecs de Robert sont dus à des circonstances extérieures, en particulier au coefficient d'adversité

de la capitale; ceux de Marcel sont imputables à des facteurs internes qui renvoient évidemment à sa petite enfance, au milieu familial. En aucun cas, celui-là ne peut *devenir* celui-ci dont le caractère s'est constitué bien avant ses années parisiennes; et comment le second pourrait-il devenir le premier sauf chocs électriques ou lobotomie? Le recours à l'ordre chronologique *réaliste* ne servirait de rien : il est vrai que Georges fait remonter son penchant pour la boisson à sa première année parisienne dans laquelle il situe également la mésaventure de Robert; mais *justement*, à cette époque, Georges égaré, coulant bas, fou furieux, *n'était pas* Robert. Ou plutôt il l'était *à ses heures*, comme il était, à d'autres, Marcel. De fait, se dit-il tristement, un portrait de l'artiste par lui-même devrait, pour être complet, tenir compte des *répétitions*. Or, dans ces quatre ans, les saouleries ont été légion, la dernière remonte à trois jours; mais ils n'ont pas manqué non plus, les moments de mélancolie douce et d'une innocence contemplative où il se sentait disponible, sans ambition et sans angoisse (n'est-il pas, en ce moment même, assez calme, observateur naïf et modeste des consommateurs, de la caissière et du garçon?). En sorte que, de ces deux états nul ne peut décider lequel est apparu avant l'autre pas plus qu'on ne décidera si l'œuf provient de la poule ou la poule de l'œuf.

Il y a plus : le romancier réaliste nous raconte des histoires qui se déroulent dans une temporalité unique et continue dont il choisit soigneusement la vitesse d'écoulement et qu'il déplie ou resserre suivant les besoins du récit : après un dialogue qui a duré cinq minutes et qui s'étale sur dix pages, nous ne sommes pas surpris de lire, dans

les premières lignes du chapitre suivant : « Trois ans passèrent... » Cette durée *réelle* est parfaitement imaginaire : elle ne correspond ni au temps mesurable de la science ni au temps vécu; c'est une temporalité simulée que l'auteur octroie à ses simulacres en décidant du niveau de l'attention qu'ils prêtent à la « réalité »; je l'appelle pour ma part le temps de la simulation et ses à-coups, ses brusques changements de rythme ne sont tolérables que pour un lecteur qui, de connivence avec l'auteur, s'est placé au plus haut degré de l'abstraction.

Il est vrai, cependant, que les événements ne vont pas tous à la même allure. Mais — Georges commence à s'en douter, Puig le sait — nous vivons simultanément des processus distincts à des vitesses différentes. En d'autres termes, la temporalisation est pluridimensionnelle. C'est ce qui apparaît clairement aux historiens : selon qu'ils veulent restituer l'histoire de la planète, celle des espèces, les grandes transformations de la nôtre (les révolutions dans les moyens de production avec leurs incidences démographiques), l'évolution d'une société, d'une nation, d'une institution ou les phases d'un événement, ils ont affaire à des temporalités si diverses qu'elles n'ont pas d'unité de mesure commune : ce peut être le millénaire ou la minute; on considère que des communautés géographiquement séparées ont découvert et mis en pratique à peu près simultanément l'agriculture même si ce bouleversement les a atteintes une à une à quelques siècles de distance; mais s'il s'agit de savoir ce qui s'est réellement passé à la Bastille le 14 juillet 1789 et, en particulier, ce qui a motivé la première fusillade, bref ce qui l'a précédée, c'est à la

minute près — pour ne pas dire à la seconde — qu'on doit établir le rapport d'antériorité et de postériorité entre les faits connus. Certains en ont conclu qu'il y a *des* histoires ou plutôt des diachronies, mais ce pluralisme sceptique est inacceptable puisque le même groupe social vit *dans toutes* ces temporalités *à la fois*. Pour l'individu *aussi* la temporalisation s'opère à plusieurs niveaux. D'abord à tous ceux que je viens d'énumérer et dont la plupart font partie de ce que je nommerai le temps subi. Le romancier peut en tenir compte mais c'est facultatif : le lecteur est averti, le temps cosmique et le temps national font partie du contexte non dit qui éclaire le dire de l'auteur. Mais si Georges veut totaliser quatre années *vécues*, les déboires commencent : c'est qu'il doit rendre compte à la fois d'une durée encaissée, resserrée — celle de sa liaison avec Annette — et du temps étalé de ce que Nathalie Sarraute appelle les « tropismes ». Dans le premier cas, les structures fixes évoluent lentement : les relations d'Irène avec le mari qu'elle n'arrive pas à quitter ne changent guère ni, peut-être, ses sentiments pour Lucien : aussi, à ce niveau, le passé et l'avenir sont macroscopiques; Georges, s'il espère encore, ne peut attendre une solution prochaine. C'est le temps de *l'entreprise* qui se définit à partir de l'objectif à long terme et des moyens de l'atteindre. Du coup, ces hautes falaises de patience définissent la vitesse du torrent qui s'engage entre elles : *par rapport à elles*, cette durée répétitive — scènes violentes suivies d'étreintes — apparaît comme un rapide, tantôt surgissant du sol en cascades et tantôt invisible rivière souterraine. Tel doit être le temps d'Irène et de Lucien : six mois; des fré-

quentatifs *vécus comme tels*, des constances, des ellipses, des raccourcis. Malheureusement, Marcel naît et s'abolit en trois jours : peu de structures stables sinon celle-ci, toute lacunaire, l'absence de Nicole; il vit au ralenti l'aventure de sa pauvre gueule massacrée; Robert s'écoule un peu plus vite, peut-être : il se temporalise dans la quête vaine d'un garni, entreprise à court terme. Et Georges qui est Robert, Marcel et Lucien existe à la fois dans toutes ces dimensions temporelles et aussi dans le temps effondré de la « miniaturisation » : deux heures pleines de glissements, d'hésitations, de frôlements vagues, d'incidents qui s'ébauchent et s'abolissent inachevés; nulle entreprise pour les resserrer; c'est le pur vécu, microscopique. Il vit donc, le malheureux, à trois vitesses différentes et simultanées, peut-être même à quatre puisqu'il est l'amant d'Annette, l'innocente, l'émouvante victime d'une société mal faite, le buveur cuvant sa saoulerie, le détail se détaillant et, par-dessus le marché, l'écrivain qui veut se refermer sur sa pluralité et se livrer aux clients, fini, bouclé, achevé, dans une œuvre. Or, comme on ne peut mettre ces durées bout à bout ni les encastrier les unes dans les autres, comment totaliser ces quatre personnages? Nul ne peut *concevoir* ni *réaliser*, quel que soit le niveau temporel où ils s'est consciemment installé, les autres niveaux : certes, Georges est présentement structuré par sa liaison torrentielle-répétitive mais s'il veut convoquer ce temps resserré au niveau de la temporalisation dénouée, il n'a d'autre moyen que de *l'imaginer* (à moins qu'un incident inattendu, par exemple Annette entrevue, là-bas, sur l'autre trottoir, ne le fasse tomber d'un niveau à l'autre, le second s'explicitant tandis que

l'autre retourne à l'état implicite). S'il prétend en écrire, la chose est plus claire encore : les durées implicitement vécues ne s'inséreront dans son livre que comme des absences visées par des images temporelles. Ainsi, dès le début de *L'Inachevé* nous vivons dans le temps de Marcel et débouchons brutalement dans celui de Georges et cela n'est admissible que par une seule raison : Marcel, que nous prenions pour le héros d'un roman réaliste, se révèle aussitôt comme un pur fantasma du véritable héros — ou plutôt de l'antihéros — que nous rejoignons dans le temps microscopique ¹. Ainsi chaque personnage de Georges repousse tous les autres mais en même temps chacun d'eux a besoin des autres puisqu'ils représentent, chacun, des niveaux différents de l'existence : des thèmes passent de l'un à l'autre et se concentrent ou se dénouent — mêmes motifs joués prestissimo, andante, adagio — selon qu'ils se retrouvent dans la temporalité de Marcel, de Lucien, de Georges : en chaque cas prisonniers d'une vitesse de vie — qui n'est autre que la présence au monde de celui-ci ou de celui-là — et d'une humeur fondamentale — qui est elle-même dans un rapport dialectique avec la vitesse de vie. Ce ciel soudain jauni annonçant la punition des méchants

1. En vérité il y a, si l'on veut, une temporalisation originelle qui est celle de la conscience. Mais dans la mesure où celle-ci constitue, réflexive, un ensemble de quasi-objets, hétérogènes qui la débordent (la psyché, l'Ego transcendant) elle subit le choc en retour de ces temporalités constituées et vit autrement le passé et l'avenir (vit d'autres passés et d'autres avenir) selon les attentions et les attentes que les déterminations quasi-objectives exigent. Bref il y a une durée noétique, intériorisation de la temporalité objective (elle-même pluridimensionnelle) et des durées noématiques qui se retournent sur celle-ci pour lui donner ses sens.

et le triomphe de l'amour dans les rêveries de Marcel (avec cette inquiétude : tout le monde serait changé *sauf lui*) reparaît chez Robert avec la même couleur safran mais prometteur et bonasse, n'annonçant que l'amour universel; chez Georges, l'auteur supposé réel, il réapparaît, instantané, plus modeste, rapide orage, foudre jaune, inoffensive mais « tant attendue », un peu menaçante malgré tout, mais incapable de rien prédire dans le temps effondré de la contemplation. Ainsi chacun des Georges vit à son rythme ce que les autres vivent au leur, le même sentiment se retrouve à chaque niveau de la pyramide temporelle, depuis l'étalement, à la base, jusqu'au plus haut degré de condensation, toujours inachevé, incomplet puisque chacune de ses configurations appelle secrètement les autres et qu'il ne pourrait être totalisé que dans son unité *plurale*. Du coup, Georges est lui aussi un inachevé. Il déborde toutes ses incarnations et pourtant il a besoin d'elles pour se signifier. Et, sa temporalisation n'étant nullement *privilegiée* par rapport à celles de ses hypostases, on peut parfois se demander s'il n'est pas lui-même un rêve de Marcel ou un fantasme de Robert. C'est qu'il apparaît, lui aussi, comme une signification partielle et limitée de ce Tout sans parties dont il persiste à affirmer l'existence : un mode fini par rapport à d'autres modes finis, leur somme ne reconstitue pas la substance. S'il paraît plus réel que ses hypostases, c'est que la situation se fait vivre présentement à une certaine vitesse qui le définit. A cette table, devant cette tasse de café, pendant que le ciel s'assombrit, éclat jaune, et s'éclaircit, il reste le non-signifié, l'innommé, l'écoulement passif et tourbillonnant du vécu,

sans perdre conscience de l'intérêt que lui porte peut-être sa voisine inconnue (pour elle, il est un Tout *donné à voir*). S'il a quelque avantage sur les autres avatars de la totalité qui se détotalise sans cesse, il le doit à son refus très honnête — sa seule activité est négative — de se laisser déterminer : s'il laisse à l'état d'ébauches les personnages trop définis où il a tenté de se mettre, c'est pour rester ouvert à une chance improbable de se ramasser enfin dans une totalisation fulgurante. Mais cette honnêteté même le dessert : il sera indéfiniment un reflet de soi-même dans le temps effondré, le choix de n'être rien, de ne rien faire; déterminé comme indéterminable, il n'est pas plus vrai que Marcel ou Lucien qui existent, eux, à d'autres niveaux, comme ses déterminations. Georges a perdu : on ne se totalise ni dans la vie ni dans une œuvre. Ses lecteurs, s'il en a jamais, se perdront avec lui.

Puig a gagné, nous gagnons avec lui : sur l'échec de la technique réaliste, il instaure, sans nous en prévenir, une nouvelle technique romanesque fondée sur l'apprésentation indirecte du Tout. Notons pour commencer qu'il est à Georges ce que celui-ci est à Marcel, à Robert, à Lucien; il s'incarne en *un* Georges qui tente vainement de s'incarner en ces personnages de fiction. De ce point de vue le *sujet* de *L'Inachevé* à tous les sens du terme c'est Puig lui-même projetant de se totaliser dans un livre. Mais, objectera-t-on, c'est perdre la guerre avant de la commencer : s'il entend mener à bien son entreprise, écrire un jour le mot *Fin* au bas d'une page, achever *L'Inachevé*, ne s'interdit-il pas *a priori* de jamais se reconnaître dans Georges qui, lui, n'achèvera rien?

En outre, s'il veut parler de soi, de ses quatre années parisiennes, de ses ambitions littéraires, de ses amours et de ses amitiés, qu'a-t-il besoin de la médiation de l'imaginaire? Ne peut-il raconter ce qui lui est arrivé pour de bon? A la deuxième objection je réponds tout de suite que l'autobiographie n'est qu'une simulation (et tout autant les Mémoires et les Confessions) : l'auteur prétend qu'il peut tout dire sur soi *en direct*, qu'il ne déborde jamais le personnage qui porte son nom, que la vie s'est déroulée irréversiblement dans un temps unique, continu, homogène, etc.; il se condamne par là à écrire un roman *réaliste* sur des événements vrais; l'authenticité des faits ne confère au récit aucun privilège puisque la technique adoptée ne lui permet jamais de les atteindre dans leur vérité. C'est par cette raison que les romanciers critiques — et Puig en particulier — opèrent un retournement copernicien : l'imaginaire, jusqu'à eux, *représentait* le réel, ils tentent au contraire de convoquer le réel au sein de l'imaginaire; ce n'est pas l'image qui vise la réalité mais c'est la réalité qui se dévoile indirectement en dénonçant l'image dans son irréalité. Ces remarques permettront de répondre à la première objection : Puig s'est gardé de commettre les erreurs de Georges et, grâce à sa vigilance, il ne connaît point les échecs que celui-ci rumine au « Gymnase ». S'il s'était avisé de créer son hypostase à la troisième personne du singulier nous savons — il nous l'a fait comprendre — qu'elle se serait refermée comme une huître. Si, par malheur, il lui avait permis de dire Je, il se serait emprisonné en elle et réduit au flux passif d'impressions miniaturisées où elle s'éparpille, sans aucun moyen d'en sortir; complice d'un marasme, il

se serait résigné à subir l'inachèvement. Une heureuse trouvaille lui a permis d'échapper au dilemme : le tutoiement établit un nouveau rapport entre le créateur et ses créatures, une nouvelle alliance entre l'imaginaire et la réalité. Certes, le Tu marque d'abord l'attitude réflexive. Mais nous aurions grand tort de n'y voir qu'un rapport réaliste de Georges, image de Puig, avec lui-même. Puig, à ma connaissance, ne se tutoie pas quand il est seul. Ni personne sauf pour rire ou par folie. Au contraire, l'outrance manifeste de cette interpellation continuelle nous met en éveil : nous avons quitté le monde rassurant du réalisme. En vérité, ce Tu marque une lacune au centre du discours, la disparition d'un mot capital; il renvoie nécessairement à un Je qui n'apparaît nulle part : si Georges pouvait le *dire* en effet, il serait le rassembleur et le rassemblé; la première personne du singulier, si on évite le piège réaliste, ne convient qu'à la totalité se totalisant elle-même, à l'absolu-sujet. C'est pourquoi le Je impliqué par le Tu n'est celui de Georges qu'en première instance; à la seconde instance, nul doute que ce soit celui de Puig, présent *en personne* au cœur de son œuvre tout en demeurant hors d'elle : lacune — au beau milieu de l'imaginaire — qui n'est autre que la plénitude trouée de la réalité. Bref, le transcendant descendu dans l'immanence, invisiblement. Certes, Georges est l'image de Puig qui ne cesse de s'inventer dans son personnage et par là de se connaître dans son inachèvement. Mais par le tutoiement, l'auteur, refusant de s'enliser dans sa créature, en dénonce le caractère purement fictif et nous avertit de son inconsistency : il sait fort bien qu'elle n'est qu'une de ses déterminations, il la connaît dans les

coins, il déjoue — par une ironie à peine marquée mais constante — ses efforts dérisoires pour se rejoindre à elle-même et se suffire; ainsi restet-elle toujours ouverte par la simple raison qu'il l'empêche de se refermer; la richesse du contenu, la finesse du détail se détaillant, la justesse des observations, tout nous invite à donner dans le panneau réaliste mais l'impitoyable tutoiement interdit à l'illusion de *prendre*. Puig, naufrageur de Georges, se manifeste indirectement comme ce qui manque à son personnage : il se fait pressentir comme l'activité synthétique au travail. Non pas celle du « Je pense » kantien, véhicule des catégories, qui n'existe pas, mais plutôt la puissance très ancienne du dieu Lieur — lieu de gerbes, lieu d'hommes — qui totalise Puig en liant les uns aux autres les moments de la détotalisation de Georges.

Entendons bien que l'opération ne se fait pas *du dehors* bien que l'auteur reste *aussi* à l'extérieur — comme le Tout est dans chacune de ses parties et hors d'elle. Elle s'effectue, en fait, par Georges et dans chaque effort avorté de celui-ci : c'est par elle, en effet, que la fictive détotalité est produite et soutenue dans son unité. Puig s'impose comme sujet *réel* de son discours; c'est sa *réalité* qui entre en nous, lecteurs, par les yeux. Mais le sujet ne peut être qu'une rose, absente de tout bouquet, omniprésente en tant que telle. *Je* ne peut se *dire* sans que le discours l'absorbe et le réduise à une forme vide et trop déterminée, signe pur qui ne se définit, à l'intérieur d'une trinité égalitaire, que par ses oppositions à *tu* et à *il*, comme celui qui parle s'oppose à celui qui écoute et l'un et l'autre *ensemble* à celui dont il est parlé. Benveniste remarque à juste titre

que « le langage est ainsi organisé qu'il permet à chaque locuteur de s'approprier la langue entière en se désignant comme *Je*¹ ». Mais, du même coup, le locuteur se laisse absorber par son discours dont il devient un des signifiés. Puig s'approprie le langage sans s'y perdre dans la mesure où il refuse d'y figurer directement. Non qu'il prétende dresser des procès-verbaux impersonnels. Tout au contraire : *sujet* de son roman, il est celui qui unifie la langue dans une œuvre et que sa parole ne désigne pas, celui qui est omniprésent dès qu'on s'abandonne à la lecture, toujours *ailleurs* quand on veut le saisir, jamais signifié sinon par un retournement sémantique qui ferait de chaque mot, en tant qu'il est *modifié* par le Tu, habitant considérable de toute phrase et du texte entier, un fleuve qui remonte vers sa source ou par l'œuvre achevée, renvoyant au silence qui l'entoure. C'est ainsi que le tutoiement rend parfaitement l'insupportable présence à soi de Georges mais du même coup réalise *pour Puig* le rêve de sa créature — toucher un objet sans se toucher à lui — car, finalement, le tutoyeur-lieur n'est jamais compromis par le tutoyé-lié.

Même ainsi, direz-vous, Puig échappe-t-il aux pièges qu'il dénombre? Peut-on totaliser un ramas d'hétérogénéités? Trouver une commune mesure à des quantités incommensurables? La réponse est donnée par l'œuvre elle-même. Je dirai pour commencer que la totalisation est impossible. Et que le naufrage de Georges, première hypostase de Puig, en fournit la preuve indéniablement. Mais si Georges est l'image passive de Puig, Marcel, Lucien et Robert sont les

1. *Problèmes de linguistique générale*, p. 262.

images de Georges : images d'une image-mère qui se donne elle-même pour l'inerte carrefour de leur rencontre. Il faut donc bien que Puig s'y incarne à son tour puisqu'elles prétendent représenter son représentant. Mais l'incarnation n'est jamais immédiate : Puig n'entre en Marcel que *par l'intermédiaire de Georges*. Tout est là : Georges, seul à sa table, éprouve comme un échec sa pluridimensionnalité; il sent qu'il déborde ses personnages et qu'il n'arrive jamais à les unifier : cela veut dire qu'il tombe de l'un dans l'autre et de Charybde en Scylla, indéfiniment. Pour Puig, au contraire, qui s'est bien gardé, on l'a vu, de s'identifier à son protagoniste, ils sont tous donnés *à la fois*, non pas seulement comme des échecs — c'est-à-dire comme des événements — mais comme les diverses dimensions du personnage. L'activité de l'auteur ne vise pas à créer Marcel, Robert ou Lucien, à les déterminer, à les *faire vivre* : elle s'absorbe à produire et à reproduire sans cesse *le seul Georges* car l'infortuné, séquestré dans le temps effondré de la passivité, ne saurait passer d'un instant à l'autre s'il n'était soutenu par une création continuée. Mais, à peine, l'inerte rêveur est-il articulé, des personnages émanent de lui, qu'il ne crée point — d'où donc en tirerait-il la force? — et qui semblent au contraire le compléter dans le moment même qu'ils contribuent à le détotaliser, comme si Puig ne pouvait inventer Georges au niveau microscopique sans que les autres niveaux d'être et de temporalisation — où doit exister *aussi* sa créature — d'eux-mêmes et sans convocation surgissent et le désignent. Non point *tous* les niveaux possibles : les temps *historiques* ne sont pas manifestés. Mais c'est sans importance

puisque Puig a trouvé le moyen de les apprécier : la « mise en abîme » comme disent les publicistes. Puig écrit un roman sur Georges qui veut écrire un roman sur des personnages dont la vitesse actuelle n'est pas la sienne. Rien n'empêche que Lucien soit lui-même un écrivain incapable de déterminer son héros — lui-même — comme contemporain de la révolution atomique. Ce qui compte : dans *L'Inachevé*, des durées incommensurables entre elles sont présentes simultanément; à Georges, enlisé dans l'instant, elles manifestent son incapacité de se rejoindre : son temps *réel* est microscopique; les autres, bien que sourdement vécues, il ne peut que les *imaginer*; pour Puig, qui, écrivant, vit dans le temps de l'acte, cette hétérogénéité disparaît puisque ces temporalités sont *toutes imaginaires*. Il est vrai qu'une seule se donne pour actuelle : les autres sont les rêves d'un rêve. Mais il n'y a pas de degrés, dans l'irréalité : les trois jours de Juan-les-Pins ne sont ni plus ni moins *irréels* que la matinée au « Gymnase ». Et même, curieusement, le temps de Marcel et celui d'Irène-lisant-une-lettre-de-Jean ont plus de consistance que celui du personnage onirique dont ils sont issus : Georges, en effet, par la volonté de son créateur, ne se referme jamais sur soi et puis il doute de sa vérité temporelle; il se demande *s'il est tout ce qu'il est* dans l'instant; au lieu que ses trois hypostases, traitées intentionnellement par les techniques réalistes, ne mettent jamais leur propre durée en question — du reste, ce n'est pas leur problème : Georges aimerait savoir s'il peut, à travers elles, récupérer sa vie, elles n'ont qu'à la vivre. En sorte que les temporalités des trois hypostases se retournent vers l'image-mère et la signifient

comme *une* dimension singulière et permanente du vécu au moins autant que celle-ci les désigne comme des vitesses *déterminées*. Qui donc empêcherait Georges, après tout, d'être le rêve de Marcel ou Robert d'être celui de Lucien. Quatre hommes, quatre durées, homogènes en ceci qu'elles sont toutes fictivement vécues, quatre dimensions incommensurables entre elles mais dont chacune indique les trois autres, ne fut-ce qu'en s'opposant à elles : quatre murs d'une même chambre, distincts mais unis par leur fonction commune, quatre miroirs les recouvrent — on peut en imaginer cent, ce sera la galerie des glaces — avec des indices de réfraction et de condensation divers, les uns concaves, les autres convexes, chacun reflétant les trois autres et non pas seulement celui qui lui fait face. Aucune image ne s'inscrit en l'un d'eux qu'elle n'apparaisse du coup, dilatée ou infiniment resserrée dans les trois autres, selon la courbure des temporalités; c'est au point que personne — surtout pas Georges — ne peut savoir en quelle psyché elle a vraiment commencé ou, mieux encore, au point qu'elle commence partout à la fois, bref éclair *ici, là-bas* long déploiement fastidieux qui se vivra *pli selon pli*. Par cette réciprocité de perspectives déformantes l'événement est pluralisé dans la mesure exacte où il totalise les miroirs par son unité polyvalente. Ce matin d'été et chaque geste de l'inconnue qui l'habite figurent sous haute pression, infiniment contractés dans le temps bref de quatre ans qui courent vers leur fin et, réciproquement, — pour Puig sinon pour Georges — les quatre ans sont là, symboliquement apprésentés dans chaque incident minuscule de cette matinée dominicale. Voyez ce « ciel jaune », *Mane*

Thécel Pharès et promesse d'amour; il a un sens-Robert, un sens-Marcel, un sens-Georges : celui-ci est contraint de l'attendre en ses hypostases pour lui faire rendre son sens multiple et ambigu; mais, inversement, n'est-ce pas son attente unitaire et plurale de l'image en formation qui l'oblige à inventer les personnages de Marcel et de Robert pour la vivre dans sa multiplicité unifiée. Il en va de même pour l'inconnue du « Gymnase » : sa profondeur c'est Annette puisque Georges, au *Rond-Point*, s'est longuement fasciné sur celle-ci avant de faire sa connaissance. En vérité, ce n'est pas elle puisque Georges partira sans lui parler, en partie par une timidité caractérielle ¹, en partie parce que l'évolution de ses rapports avec sa maîtresse lui a découvert qu'il était la dupe de ces fascinations toujours recommencées. *C'est Annette, pourtant* — dans la mesure où la corde et vingt autres objets dans *Le Voyeur* de Robbe-Grillet *étaient* le viol suivi de meurtre bien plus qu'ils ne le symbolisaient — car Puig, amant réel de quelque Lucienne ou de quelque Andrée, a voulu incarner sa maîtresse en cent personnages divers et, dans le moment même qu'il raconte au passé la liaison agonisante de son héros, il a souhaité donner à voir *au présent* la fraîcheur défraîchie de leur première rencontre. *Tout est encore possible* : Georges abordera la jeune inconnue, ce qu'il rêve de lui dire — ce qu'il a dit peut-être à son Annette et qui remonte intact, glorieusement jeune, d'un passé plus inventé que remémoré — il le réinvente au présent sans trop se rendre compte que c'est la répétition

1. Donc instaurée dans un autre temps, vécue à une autre vitesse.

d'une singularité morte. *Rien ne va plus* : les conduites passées d'Annette — passées sous silence ou presque — structurent l'avenir de sa liaison rêvée avec sa voisine : tout recommencerait, l'émerveillement sot, les déceptions, la commisération nuancée de dégoût : il est, il sera au « Gymnase », un dimanche de printemps, lassé d'Annette ou d'une inconnue qui aura déclaré, le lundi suivant, s'appeler Aline, Hélène, Françoise ou Sylvia. Telle est donc, abordable, inabordable, finalement inabordée, opaque de toute son impénétrabilité miteuse, transparente de toute sa prévisibilité, *l'autre* Yseut de notre minable Tristan; au miroir des singularités, elle figure, dans le vivace aujourd'hui, la contingence de la rencontre *passée* (Georges *aurait pu* abandonner le « Rond-Point » pour le « Dôme » ou le « Liberté », fuir Annette, refuser prudemment de lui adresser la parole) en même temps qu'elle en rappelle le charme — éternelle jeunesse des recommencements quand ils se font prendre pour des commencements absolus. Les quatre miroirs sont au travail; ils s'accordent à montrer l'ambiguïté des rapports avec un inconnu trop connu, possibles-impossibles, imprévisibles-prévus, originels-répétitifs, aventureuse hypothèque de l'avenir, symboles d'un *passé* — qu'ils *dépassent* de toute leur présence charnelle et indéterminée : n'est-ce pas la juste image de la vie, neuve monotonie recommencée? Et comment la susciter, cette image, sinon par une pluralité de simulacres, inséparables reflets d'un indisable événement qui les ramasse dans l'unité de la polyvalence. Dans une des glaces murales, la voisine de Georges est Annette et *plus qu'Annette*, elle a quatre ans, elle est toute neuve et n'a pas servi mais Georges s'en

servira *comme il a fait d'Annette* : parce qu'il est Georges; dans une autre, elle est Irène et plus qu'Irène puisque Irène est une abstraction d'Annette; dans une troisième, elle n'est qu'un point d'or, infiniment contracté qui zèbre la vitre et s'abolit; dans la dernière, pure singularité indéfinissable, elle donne à croire — mensongèrement *peut-être* — que les jours se suivent et ne se ressemblent pas, que l'avenir est ouvert, que nous n'avons pas de destin. Voici donc l'impossible totalité. Impossible *pour Georges* : comment montrer directement qu'un homme est tout entier destin et tout entier liberté? que Georges, Marcel, Robert, Lucien, facettes d'un même événement, dans la mesure même où ils s'opposent par leurs déterminations, ont en commun le *fondamental* qui n'est pas déterminable mais n'apparaît jamais qu'à travers le déterminé? Que le rêveur du « Gymnase » est à la fois une monade à la recherche d'une formule qui résumera sa vie (« Voilà : il passa toute sa vie dans des états intermédiaires et innombrables. Et il mourut sans avoir rien compris, ayant entrepris beaucoup de choses sans en avoir réussi aucune. Point final. ») et un « fichier ultra-miniaturisé » rebelle à toute formulation? Comment faire voir par un discours réaliste que le propre de cette totalité en haillons est justement de ne pas être totalisable ou plutôt que l'impossibilité d'être la caractérise dans son existence même et qu'elle se manifeste à l'horizon comme l'envers positif des tentatives avortées pour la saisir? De fait, il faut les échecs de Georges pour que le lecteur saisisse, à travers ce désastre obscur... qui? Puig en personne. Celui-ci n'est pas l'objet du roman ni même, d'une certaine façon, son sujet; il est le *roman-*

sujet, une activité qui invente sa passivité et, du même coup, se coule en elle pour la maintenir en vie : en chacune de ses inertes hypostases, il est la force intime qui leur donne la puissance de s'affirmer ou, si l'on veut, il est en chacune une cinquième dimension temporelle : la temporalisation pratique, celle même qui les oppose et les unit. En ce sens, Georges et ses trois mousquetaires ne sont pas Puig : ils ne sont que *son passif*. Mais en un autre, Puig présent à chacun d'eux comme l'actualisation de leur existence s'incarne en tous comme leur possibilité permanente de se faire autres qu'ils ne sont. Puig s'est saoulé, n'en doutons pas. Comme Marcel. Il a connu comme Lucien la veulerie des liaisons qu'on ne veut ni poursuivre ni rompre. Il a traîné, miteux et perplexe dans tous les cafés de Montparnasse. Mais dans tous ces avatars de sa passivité, il demeurerait *en acte* : activité passive, passivité active, action de vivre-pour-écrire-sa-vie, *praxis* au repos, s'ignorant. Par cette raison, il ne s'est pas contenté de *simuler* cette abstraction : l'inertie; il l'habite et la vivifie de l'intérieur, comme la cohésion interne de ses avatars et leur mise en perspective, tout en demeurant *aussi* à l'extérieur comme roman se totalisant sous une plume. De sorte que chaque phrase qui dénonce la paresse répétitive de Georges est un progrès de Puig dans l'invention de soi. Ou plutôt, comme je disais plus haut, dans l'invention des moyens de s'inventer. *L'Inachevé*, c'est Puig tout azimut, Puig démultiplié, absent de lui-même, comme nous sommes tous, et présent à soi, écrivant, n'écrivant pas, écrivant qu'il n'écrit pas, écrivant qu'il écrit, Puig comprenant sans le dire et nous faisant comprendre — par l'échec du

roman qui raconte — que le romancier critique doit être avant tout *architecte* et remplacer le récit unilinéaire par la construction de l'événement dans un espace-temps à $n + 1$ dimensions, Puig souscrivant à cette réflexion du jeune Flaubert : « Si les phrases produisaient les pensées... (vous verriez) les tableaux comme s'ils étaient faits au pinceau ! Je vous chanterais des airs vagues et pleins de délices que j'ai dans la tête, vous sentiriez (mes) ardeurs, je vous dirais toutes mes rêveries et vous ne savez rien de tout cela parce qu'il n'y a pas de mots pour le dire — l'art n'est pas autre chose que l'étrange traduction de la pensée par la forme ¹ » ; Puig renonçant au roman exhaustif qui dirait sa vie mais récupérant les années perdues et nous les livrant « par d'autres moyens », Puig ni sujet ni objet de savoir mais quasi-objet et quasi-sujet sans cesse présent et toujours échappant, *compris* sans être *connu* et dans la mesure même où il est inconnaissable, « senti », pressenti et surtout, à toutes les lignes de l'œuvre, à toutes les vitesses de sa vie *reconnu*.

Il y a d'autres totalisations détotalisées, non totalisables et retotalisées sans cesse ; un groupe humain, quel qu'il soit, existe à plusieurs niveaux simultanément. Je souhaite que Puig songe à modifier ses techniques en les approfondissant de manière à pouvoir un jour nous restituer un événement collectif — un repas de famille ou une réunion de cellule, ce serait déjà bien beau — sous éclairage indirect. Je sais : chercher la totalisation de l'innombrable, c'est aussi vain peut-être que de vouloir produire le *perpetuum mobile*.

1. *Souvenirs, Notes et Pensées intimes*, p. 110.

Mais ce n'est pas notre faute si le livre de Puig nous rend exigeants.

Préface à L'Inachevé, d'André Puig, Éditions Gallimard, Paris, 1970.

Une toile ne parle pas — ou si peu. Quand elle discourt, le peintre fait de la littérature. Rebeyrolle n'en fait jamais; je regarde ses rivières et ses truites et je me rappelle ce mot d'un philosophe chinois, inventé par Paulhan : « la nage poissonne ». Pourtant, voici la seconde série d'œuvres engagées qu'il nous donne en deux ans. S'engager, n'est-ce point *dire*? Et quand, pour parler comme Tardieu, « le vert hésite à peindre des feuilles », pourquoi le rouge accepterait-il de peindre du sang?

La question est mal posée. Il faut, pour comprendre, tenir présentes ces deux vérités à la fois : il n'y a d'engagement, dans les arts plastiques, qu'autant qu'une technique sûre de soi le réclame comme le seul moyen de se dépasser; inversement, si, dès le premier jour de « ces dix ou quinze années » qu'il faut, selon Rebeyrolle, pour faire un peintre, une intention *politique*, au sens le plus large, n'est pas obscurément donnée, la technique s'inventera, ira jusqu'au bout d'elle-même sans passer par l'engagement.

Chez Rebeyrolle, l'intention existe depuis l'adolescence. Cela ne signifie pas qu'il ait toujours su ce qu'il voulait peindre mais plu-

tôt que quelque chose l'entourait, qui exigeait d'être peint — ce qu'il ne pouvait qu'entrevoir faute d'avoir les moyens appropriés, puisque le « thème » d'un tableau n'est rien d'autre que l'unité des procédés qui ont permis de le produire. De famille socialiste, il sent en lui, dès l'enfance, ce que pourrait être la liberté des hommes; ce qui la lui reflète, pendant l'occupation, c'est le maquis limousin, plein de gibier et de partisans, les châtaigneraies sanglantes — du sang des bêtes et des gens; voilà l'environnement qui se propose, voilà ce qu'il peindra beaucoup plus tard, *autrement*. Tension, couleurs vives, empâtement : ses premières toiles expriment je ne sais quel combat et je me suis souvent demandé si *Les Tireurs de langue*, tableau peint à dix-neuf ans, ne s'inspirait pas, peut-être à son insu, des pendus de Tulle.

A Paris, le sens premier de sa peinture semble se perdre; son engagement lui paraît être le « réalisme », entendons la soumission à l'objet. Il peindra des femmes, des animaux, des ustensiles tristes et d'usage commun, lésinant sur la couleur, comme pour nous faire voir le monde quotidien, et peu supportable où nous vivons. En vérité il apprend à peindre et il s'en rend bien compte puisqu'il travaille dans la gaieté. Mais, précisément parce qu'il s'écarte de son thème, il sent dans son effort une carence qui le conduit à militer : c'est son art lui-même qui exige d'être complété par une activité politique : « Je travaillais pour moi, cela ne suffisait pas. » Il écrira plus tard, dès 54 : « Je crois que nous allons nous éloigner du formalisme et de l'art pour l'art, que nous verrons des tentatives pour réintroduire dans la peinture de grands sentiments. » C'est dire que la peinture peut être *tout*

mais il sait déjà que les grands sentiments doivent se trouver dans *l'acte* de peindre et qu'on ne peut les représenter sur la toile. En 56, il quitte le Parti pour les raisons qu'on devine; il n'en sort pas par la porte de droite mais par celle de gauche : il n'existe pour lui qu'un radicalisme, le même en art et en politique. A *gauche* du P.C. il n'y a rien encore : seul, il reprend en charge *dans la peinture*, l'activité qu'il développait en dehors d'elle, c'est dire qu'elle s'enrichit de tout ce qu'il vient de perdre. Engagement? Oui et non : progrès vers l'engagement visible. En 1957, *La Pluie et le beau temps* : ce n'est pas la nage qui poissonne, c'est le ciel qui orage. Il orage en haut, en bas, par tourbillons. L'unité de la toile, c'est la nature naturante ressaisissant partout le thème, ou nature naturée. En d'autres termes, la nature apparaît comme totalité et le sujet n'est plus séparable de ce qui l'entoure : le fond passe dans la forme et la forme dans le fond; libéré du « réalisme », Rebeyrolle se permet enfin le lyrisme de la couleur. Mais où sont les « grands sentiments »? Son art n'a-t-il pas changé de sens? De fait, il écrit en 62 : « On parlait de Courbet, à propos de ma peinture d'autrefois. C'est maintenant que je commence à être d'accord... à cause de cette connaissance qu'il avait des verts, de la lumière, de la structure intime de ce que le réalisme facile ne voit et ne traite que de l'extérieur. » Grands sentiments? Structure intime? La référence à Courbet, seul peintre engagé de son temps, ne laisse-t-elle pas entendre que ce sont, pour Rebeyrolle, deux aspects inséparables de son engagement?

L'autre jour, il mangeait une aile de perdrix qu'il trouvait bonne et que recouvrait une épaisse sauce brune et granuleuse : « Quel beau

paysage! » a-t-il dit en la montrant. Et c'était un paysage en effet, un des siens. Mais il était apparu au *mangeur* : je veux dire que la substance n'en était pas saisie seulement par les yeux mais par les dents, par les papilles de la langue : et, s'il l'avait peint, c'est ce goût de paysage mangé qu'il aurait tenté de lui donner *sur la toile*, comme sa « structure intime ». Entre 62 et 64, c'est au *pêcheur* que se livre la truite, au *chasseur* que se donne le paysage, les nus se montrent à *l'amant*; les couples aussi, enserrés dans les réseaux mouvants de la chambre ou de l'orage : ils ne sont pas vus mais sentis, non par un témoin mais par l'un des partenaires qui touche et caresse sa chair sur la chair de l'autre et qui se connaît *deux*. Autrement dit, l'unité du tableau, c'est toujours un des grands actes simples de sa vie qui la donne, réunissant plusieurs sens pour découvrir la matière vivante ou morte dans ses résistances et ses complicités : c'est par l'acte qu'il entre dans la toile, non pas en observateur mais piégeant, cherchant, attendant, pénétrant fouillant, guettant sur la terre, dans l'eau, des signes favorables à son entreprise, un éclat de lumière, un mouvement dans les herbes, que sais-je, lui révélant que la bête pourchassée, oiseau, poisson, femme, peut être forcée. Plus d'objets enfermés dans des contours; la matérialité vraie dans sa violence gaie et mortelle. Ses nus, ses couples saignent; on a parlé d'« écorchés » à ce propos. C'est qu'on fait l'amour dans le sang, c'est que les bêtes et les hommes sont des sacs de sang — sang de mort et sang de vie — c'est que le moment approche où il pourra peindre son sujet, le sanglant maquis limousin. De la peinture classique, il ne conserve qu'une convention — qui pour lui n'en est pas une — :

la verticale. Que le lit soit pris dans un tourbillon, il y a toujours le haut, le bas. En haut *le poids du ciel*, en bas, contre cette pesanteur, la terre dressée, turgescences vertes, énormes phallus végétaux, dardés contre les nuages et, parfois, effondrements; entre les deux, dilués, nos fragiles organismes. Quand les forces célestes et telluriques s'équilibrent, la toile s'allonge — 50 × 100 cm —, une truite soluble se fond à l'eau ou file à travers le torrent : c'est le moment de la justice. On l'a compris : les voilà, les grands sentiments. Ils naissent des besoins les plus simples, manger, chasser, baiser, ils dévoilent la matière à tous les sens, c'est l'amour de la vie, la haine et l'amour de la mort, ces pulsions élémentaires et déjà *politiques* dont les autres affections ne sont que des variantes. Tout cela est peint dans cette « alacrité » dont parlait Flaubert, qui ne masque jamais tout à fait une horreur discrète. N'est-ce pas le moment? La technique ne va-t-elle pas réclamer *tout son sujet*?

Pas encore. Quelque chose fait que le peintre s'impose le temps de réflexion. Non pas avec des mots : sur ses toiles. Son sujet, pour l'instant, c'est l'être de la matérialité tel que les grands actes humains le découpent et le révèlent. Or, il n'en a pas *sorti* toutes les forces matérielles; pourtant il ne peut aller plus loin sur le même chemin : quand on veut changer la vie, il faut changer la peinture. Dans sa nouvelle série *Les Instruments du peintre*, l'acte qui unifie, aussi matériel, aussi élémentaire que manger, que pêcher, c'est peindre. Mais il ne s'agit pas de représenter un artiste à son chevalet, comme ont fait tant d'autres : ce serait un trompe-l'œil puisque tout serait *peint*; ce qui le tente, c'est de se mettre du côté de la matière qui va s'exténuer

sur la toile et d'indiquer sa transformation : en haut, un tableau s'ébauche, comme l'aboutissement d'une série de mutations — du côté du ciel. En bas et sur les côtés, voilà la matérialité brute et les premières modifications qu'elle subit avant d'aller empâter cette surface verticale. D'où les collages : il y aura les sacs de poudre, renversés, dans leur splendeur primitive; les journaux sur lesquels il a essayé son pinceau : le thème, c'est le mouvement qui porte ces couleurs sur une toile : donc ces tableaux, superbes, ne sont déjà plus des tableaux; ils racontent une histoire, le temps s'introduit dans la peinture de Rebeyrolle. A vrai dire, il y a toujours été depuis 1957. Et pourquoi s'arrêter là? pourquoi ne disposer sur la toile que les *instruments* du peintre? pourquoi pas ses *objets*, pierrailles, éboulis de terre, champignons, plumes, matérialité pure? Depuis longtemps, on dit : pourquoi les peindre, ils *sont*. C'est vrai mais Rebeyrolle ne veut pas les abandonner non plus : toute cette matière, il faut la prendre à pleines mains et la *disposer*. Cela change tout : on nous offre un autre imaginaire. La goutte rouge qui tombe sur une écorce collée, ce n'est plus la pure couleur, même massive, qui s'isole sur un tableau, le bois s'en imbibe et la change, elle devient la couleur des choses, celle qui nous entoure et que nous voyons sans la remarquer. Et, en même temps, ce n'est pas cela puisqu'elle s'impose : c'est la couleur des choses *enragée*. Pourtant ces matières collées demeureraient mortes si le « tableau » tout entier ne se disposait à les accueillir. Rebeyrolle n'a rien perdu de ses « quinze années de travail »; même ce qu'il a abandonné, il s'en sert : « réaliste », il soumettait la peinture à l'objet extérieur, aujourd'hui il la soumet aux mêmes objets intériorisés,

déjà incorporés à l'œuvre : que seraient ces plumes de corbeau mort si la toile entière ne leur communiquait par les mouvements de ses couleurs peintes une rage de vie malsaine ou une mort visible et imaginaire? Encore faut-il que ces mouvements du pinceau ou de la brosse soient par eux-mêmes « corbeaux ». Ainsi se constitue un ordre nouveau, matériel et plastique tout ensemble, comme on voit dans cette *vraie* chute de pierres, irréalisée pour toujours par la colle qui l'arrête, par les stries, les faisceaux, les frottis qui l'exaspèrent. Il est prêt : la disparition des « figures » au profit des thèmes cosmiques, le poids du ciel, la pesanteur, la terre qui monte à l'assaut ou qui s'effondre, les nus saignants enveloppés par toute la nature, cette nouvelle matière plastique, combinaisons de *choses* et de peinture, toutes ces recherches patiemment mises au point exigent à présent de se déposer dans cet engagement total qu'il cherche depuis l'adolescence. Il ne faut que l'anecdote de son voyage à Cuba — est-ce bien une anecdote? — pour qu'il fasse enfin ce qu'il a toujours voulu faire. Les *guérilleros* sont des partisans : il met à leur service cette mémoire qui lui a conservé et toujours proposé les forêts et les monts sanglants de son adolescence. Sans doute, tout est changé, le sens du combat, le ciel et la terre : n'importe; le passé se coule dans le présent et donne un sens neuf à l'engagement plastique. Voyez *Guernica* : c'est un engagement *moral* : rien n'y pèse; ce beau tableau classique et mythologique nous rappelle des événements mais n'apprend rien sur eux; il transforme l'horreur en figures abstraites. Les *Guérilleros* nous apprennent la lourde fatigue de l'acte révolutionnaire et que la révolution est un

travail. Les grands sentiments, nous les ressentons dans leur matérialité élémentaire : pas de symboles; l'oiseau au disque vert n'est pas une métaphore pour désigner les avions et les hélicoptères qui volent au-dessus de la Sierra : c'est une *attaque*, la chute inhumaine, animale encore du ciel sur les hommes. Jamais les corps — ici simples sueurs de sang et mains rouges dressées — n'ont été, chez Rebeyrolle, plus présents, plus concrets et plus anonymes : à cause de cela, ce sont les nôtres. C'est sur nous que dégringole le ciel impérialiste. Horreur et alacrité. Je me demandais, l'autre année, en regardant les « écorchés » de ces grandes toiles éclatantes : d'où vient que nous supportions *cela*? Peut-être à cause de la gaiété du peintre : Cuba vaincra; à la fin de la série, l'oiseau va mourir. « En tout cas, me suis-je dit, voilà jusqu'où on peut aller sans mettre le public en fuite. »

Je me trompais. On peut aller plus loin : voici *Coexistences*. La technique n'est pas tout à fait la même : l'espace, malgré l'épaisseur de l'empâtement, n'avait, depuis plusieurs années, que deux dimensions; dans les *Guérilleros*, pourtant, on trouvait une indication de la troisième; dans sa nouvelle série, la profondeur réapparaît par endroits : sur la plupart des toiles deux *objets* sont représentés, tous deux inconnus, tous deux pesants. L'un est rouge; parfois c'est une étoffe; l'autre, on dirait une dalle, en fait c'est un parallélépipède rectangle tantôt opaque, tantôt vitreux, quelquefois transparent : sa fonction principale est d'écraser. En dessous, broyé, mou, désossé, un corps nu *coule*; guère de sang, la Chose rouge s'en est-elle imbibée? Des vergetures, la sanie, la purulence des charognes, parfois d'énormes taches noires, autour des corps.

Des feuilles — fiches anthropométriques — portent des empreintes de mains. Peu de collages : des morceaux de bois cassés adhèrent à cette chair flasque, ils rappellent les instruments dans *Saint Marc sauvant un esclave* du Tintoret. Mais s'ils se sont rompus ici, c'est après avoir servi. Peu de ciel ou, par crevés, sinistre : tout se passe au secret. Et surtout, *pas de bourreaux* : tout juste ces deux choses, ces deux systèmes, qui s'associent pour triompher de l'homme.

Est-ce un reniement? Dans ces toiles, la force s'impose, et la colère, *notre* colère. Mais où est l'alacrité? Eh bien, elle existe au niveau du travail manuel; mais, cette fois, c'est elle qui reste voilée. Ce qui fait l'unité en acte de ces toiles, c'est l'horreur; j'ai dit qu'elle a toujours existé sourdement dans les œuvres de Rebeyrolle, parfois travestie, jamais supprimée : aujourd'hui la technique se renverse, l'horreur devient le grand sentiment qui guide le peintre et qu'il nous fait éprouver. Il n'a rien renié : il dit que ses deux dernières séries sont complémentaires et c'est vrai; certes, entre les deux, il a appris le coup de Prague mais quand il travaillait à la première, il était déjà hanté par la seconde. Et c'est vrai : il y a eu Cuba, il y a le Viêt-nam, cent autres foyers de guerre populaire, et puis il y a la coexistence, complicité secrète des deux systèmes : l'horreur, pour un homme de gauche, ce n'est pas que les forces impérialistes commettent des crimes, c'est que le camp socialiste les tolère pourvu qu'on lui reconnaisse le droit de commettre ailleurs les siens : passe-moi la rhubarbe et je te donnerai le séné; tu me laisses faire à Prague, je te laisse faire à Athènes, pour le Viêt-nam on s'arrangera; c'est que les deux choses accotées l'une à l'autre représentent le

produit de l'homme retourné contre lui. Ces deux séries *gauchistes* se complètent et il y aurait avantage à les exposer ensemble : ce qu'on ressent en les voyant à côté l'une de l'autre, c'est que les *guérilleros*, sans même les avoir, se battent en vérité contre le capitalisme et contre le socialisme soviétique; c'est que la révolution se fera contre les deux systèmes ou que l'homme est foutu.

Rebeyrolle s'est mis tout entier dans ces toiles, alacrité et horreur, poésie, contestation : pour lui, cette fois, la peinture a été *tout*, lui-même et le monde. Que fera-t-il, à présent? Il n'en sait rien. Ce qui est sûr, il le dit et je le crois : il ne reviendra jamais plus en arrière. Il ne peindra donc que des toiles de colère? Non : il y a encore des arbres dans les châtaigneraies du Limousin, des truites dans les torrents; partout, sur terre, il y a des couples qui font l'amour. Rien ne permet d'affirmer qu'il ne nous donnera plus de paysages ou de nus. Mais il sent, m'a-t-il dit, que rien de ce qui sortira de ses mains ne sera plus « comme avant » : ceux qui chassent, ceux qui s'aiment, c'est dans ce monde-ci qu'ils le font, dans le monde de la coexistence et de la guerre populaire. Il l'a toujours su mais les moyens lui ont manqué d'abord pour le donner à voir. Il les a : ses couples s'étreindront encore sous l'orage, sous la lune, dans une chambre mais la nature naturante qui s'emparera d'eux sera humaine et tragique *aussi*, c'est-à-dire politique. Ou, si l'on préfère, l'acte qui fera l'unité de la toile sera, plus ou moins visiblement, celui dont tous les autres, pour Rebeyrolle, procèdent, celui qui le rejoindra à son adolescence, l'acte révolutionnaire.

*Préface à l'exposition de Paul Rebeyrolle
parue dans Derrière le miroir, octobre 1970.*

L'HOMME AU MAGNÉTOPHONE

Le texte d'A... nous a profondément divisés. Et puis nous avons fait une paix de compromis qui durera, je l'espère ¹ : je dirais pourquoi, du premier jour, j'ai été d'avis qu'il fallait le publier; Pontalis et Pingaud, qui sont de l'avis contraire, diraient les raisons de leur opposition. Voici donc ce témoignage, en sandwich entre nos articles.

Quelques mots, d'abord, pour éviter un malentendu probable : je ne suis pas « un faux ami » de la psychanalyse mais un compagnon de route critique et je n'ai nulle envie — et nul moyen, d'ailleurs — de la ridiculiser. Ce dialogue fera sourire : on se plaît toujours à voir Guignol rosser le commissaire. Personnellement, je ne le trouve pas drôle : ni pour l'analyste ni pour le ci-devant analysé. Évidemment, celui-ci a le beau rôle et je dirai tout à l'heure pourquoi je le trouve exceptionnel; mais celui-là s'est, après tout, tiré d'affaire sans gloire (qui ferait mieux à moins d'être judoka?) mais sans désastre : il n'a pas parlé. Je reconnais volontiers, en outre, que l'entretien se déroule dans le cadre de la

1. Elle n'a pas duré (7 oct. 1970).

relation analytique : ce qui est en jeu, semble-t-il, c'est, au premier chef, une certaine interprétation que, selon A..., le docteur X... aurait imposée pendant des années à son patient puis brusquement reniée (il va de soi que nous ne prendrons parti ni sur l'interprétation ni sur la palinodie puisque le magnétophone n'a pas enregistré le début de la conversation). A..., d'ailleurs, est le premier à le reconnaître il intitule ce témoignage : « Dialogue psychanalytique. » Titre ironique : il veut nous faire entendre que « tel, comme dit Merlin, cuide analyser autrui qui, souvent, s'analyse lui-même ». Le docteur X... aurait projeté en A... ses propres « problèmes d'enfance ». Cette conception n'engage qu'A... et d'ailleurs, ce n'est pas ce qui importe pour nous : si je la souligne, c'est qu'elle montre l'aspect *problématique* du dialogue. A... se réfère à Freud par deux fois avec un respect sincère; il ne décide pas si la pratique analytique *en tant que telle* a échoué ou si un meilleur analyste l'eût guéri. De toute manière, *pour nous*, ce n'est pas la question : même si une erreur a été commise, nous comprenons fort bien qu'A..., qui en a souffert, puisse s'en indigner mais, à nos yeux, la psychanalyse ne peut être mise en cause par ce cas isolé pas plus que le crime d'Uruffe ne met l'Église en péril aux yeux d'un croyant : l'analyse est une discipline qui vise à la rigueur et dont le but est de guérir; au reste, elle n'est point une mais multiple; si elle devait soulever des objections — qui, d'ailleurs, ne porteraient pas sur les principes mais sur certains aspects de la pratique — il faudrait mettre autant de rigueur dans la discussion que les praticiens qui s'en réclament en mettent dans leurs démarches cliniques et thérapeutiques.

Pourquoi donc, alors, ce dialogue m'a-t-il fasciné? Eh bien, parce qu'il met en lumière, avec une éblouissante évidence, l'irruption du *sujet* dans le cabinet analytique ou plutôt le renversement du rapport univoque qui lie le sujet à l'objet. Et par sujet ici, je n'entends pas le Moi ou l'Ego, ce quasi-objet de la réflexion, mais l'agent : dans cette brève aventure A... est sujet au sens où Marx dit du prolétariat qu'il est sujet de l'Histoire. Entendons-nous : A... reconnaît qu'il avait « besoin d'aide », il reproche au docteur X... de « ne l'avoir pas guéri », de l'avoir tenu dans la dépendance en lui « promettant » de lui donner un jour l'« autorisation » de recouvrer la santé. Il parle des clients du docteur X... comme de « malades », entre guillemets, et, par là, il entend : ceux que les analystes *tiennent* pour des malades, mais non pas ceux qu'ils ont rendus tels. Vous avez, dit-il, aggravé mon cas. Donc, il ne se présente point comme un sujet parfaitement libre et sain — qui l'est? — ou comme ceux que Jones appelle « les adultes » — mot terrible si l'on pense que M^{me} Freud, à ses yeux, était une adulte et que Freud ne l'était pas — mais comme un sujet blessé ou, si l'on préfère, comme le sujet de sa blessure, comme l'unité tourmentée de graves problèmes insaisissables dont il demande aux autres de l'aider à trouver la solution. Ceci dit, qu'est-ce qu'il reproche au docteur X...? Laissons-le parler : « On ne peut pas guérir là-dessus (il désigne le divan professionnel)... Vous n'osez pas regarder les gens en face. Tout à l'heure vous avez commencé en parlant de “ faire face à mes fantasmes ”. Je n'aurais jamais pu faire face à quoi que ce soit! Vous m'aviez obligé à vous tourner le dos. Ce n'est pas comme ça qu'on peut guérir

les gens. C'est impossible puisque... vivre avec les autres, c'est savoir leur faire face. » Contestet-il la méthode, le divan, le mutisme appliqué des grands écouteurs professionnels? Oui et non : pendant des années, il a mis son zèle à s'exprimer, à s'exposer, n'ignorant pas que ses propos, apparemment libres et hasardeux, renvoyaient à un texte obscur et caché qu'il lui fallait construire, d'ailleurs, plutôt que découvrir et qui était contenu dans la parole dite au sens où, dit Éluard : « Il y a un autre monde et il est dans celui-ci. » Mais dans ce raccourci saisissant : « faire face... tourner le dos », il nous livre son expérience profonde : par sa seule présence, l'invisible et silencieux témoin de son discours — entendons : de ce qu'il dit et de ce qui se fait dire par l'indispensable médiation d'un sujet — transforme dans la bouche même du patient la parole en *objet* par la simple raison qu'il ne saurait y avoir, entre ce dos tourné et cet homme assis, invisible, insaisissable, aucune réciprocité. Je sais : le « malade » doit s'émanciper lui-même, à lui de se découvrir peu à peu. L'ennui, nous dit A..., c'est qu'il est entendu *au départ* qu'il se découvrira comme une passivité, à travers ce regard qu'il ne peut capter et qui le jauge. L'homme au magnétophone est convaincu que le chemin qui mène à l'indépendance (faire face à ses fantasmes, aux hommes) ne peut passer par la dépendance absolue (transfert et frustration, promesse au moins tacite — je vous guérirai — attente d'une « permission »). Il est déçu, c'est vrai, il en veut à son médecin et certains parleront de transfert mal liquidé, mais que lui répondre s'il nous dit que la guérison de « malade » doit commencer par un face-à-face et devenir une entreprise en commun où chacun

prend ses risques et assume ses responsabilités? On l'a châtré? Soit. Il veut bien qu'on le lui dise mais en le regardant dans les yeux. Qu'on lui propose, à *lui*, A..., cette interprétation, au cours d'une longue aventure à deux, *en intériorité*, et non pas qu'elle lui « advienne » anonyme, impersonnelle, comme une parole de pierre. Ce sujet souhaite se comprendre en tant que sujet blessé, dévié; faute d'une collaboration intersubjective, il « passe à l'acte », pour parler comme les analystes : c'est renverser la *praxis* et du même coup la situation. Dans le « Dialogue psychanalytique », les rôles s'invertissent et l'analyste devient objet. Pour la seconde fois le rendez-vous de l'homme avec l'homme est manqué. Cette histoire, que certains jugeront bouffonne, est la tragédie de l'impossible réciprocité.

Il y a violence, dit le docteur X... Et cela n'est pas douteux. Mais n'est-ce pas, plutôt, une contre-violence. A... pose admirablement la question : cette « interminable relation psychanalytique », cette dépendance, ce transfert escompté, provoqué, cette féodalité, cette longue gésine de l'homme prostré sur un divan, rendu aux balbutiements de l'enfance, déculotté, ne serait-ce pas la violence originelle. Je sais ce que le docteur X... lui répondrait — lui aurait répondu sans la présence du magnétophone : « Nous n'usons jamais de contrainte, chacun vient et s'en va quand il veut; quand un patient veut nous quitter, il arrive que nous tâchions de l'en détourner — c'est que nous savons que cette rupture lui est nuisible — mais s'il persiste, nous nous inclinons; la preuve en est que je vous ai, il y a trois ans, laissé partir à regret. » C'est vrai et, pour moi, les analystes ne sont pas

en cause. Mais A... ne se tiendrait pas pour battu; il nous le dit : si l'on écarte les hommes et si l'on ne considère que la situation, l'abdication hebdomadaire ou bihebdomadaire de l'analysé en faveur de l'analyste devient un besoin de plus en plus impérieux; cela signifie que la condition d'objet a ses avantages; la violence est partout latente, insinuante : être sujet, c'est si fatigant et, sur le divan, tout invite à remplacer l'angoissante responsabilité d'être un seul par la société anonyme des pulsions.

Le renversement de la *praxis* démontre clairement que la relation analytique est *par elle-même* violente, quel que soit le couple médecin-patient que nous envisagions. De fait, quand la violence retourne la situation, l'analyste devient sur-le-champ analysé ou plutôt analysable : c'est que le coup de force et son impuissance le mettent artificiellement en situation de névrose. A... y comptait bien, qui a ruminé trois ans son coup. Écoutez-le : « Jusqu'à maintenant vous aviez l'habitude de contrôler complètement la situation et brusquement voilà l'étrangeté qui s'introduit et qui s'installe chez vous... » Et la réponse de l'analyste prouve qu'il est devenu, d'un seul coup, *patient*. Son discours, à présent, doit être décrypté : « Je n'ai pas l'habitude de la violence physique. » Quelle phrase étrange : pourquoi ne pas dire tout simplement : de la violence? La violence *morale*, il en a donc l'habitude? Et comment se fait-il qu'il donne en exemple de violence physique le fait de « sortir cet enregistreur maintenant ». Je ne prétends nullement faire un sort à ces quelques mots prononcés dans un moment de trouble bien légitime : je souhaite seulement faire comprendre que la violence casse le discours et que chaque

parole est sursignifiante alors parce qu'elle signifie trop ou pas assez. La transformation brusque du docteur X..., sujet de l'analyse, agent de la thérapie, en objet entraîne chez lui une crise d'identification : comment se *reconnaître*? C'est la raison de l'étrangeté — « *estrangement* » dirait Lacan, traduisant le terme freudien *Unheimlichkeit* — qu'il ressent tout à coup et de la résistance désespérée qu'il oppose à A... : il ne parlera pas devant le magnétophone. La raison doit en être cherchée d'abord dans la déontologie professionnelle. Mais suffit-elle? Rend-elle compte de l'horreur qu'il éprouve pour l'enregistreur? Ne découvre-t-il pas, tell'objet d'une analyse, que ses paroles, dont il était si avare et qui s'envolaient si légèrement, parfois, dans le silence du cabinet — un « malade » n'est pas un témoin — vont être gravées, inscrites à jamais : elles n'étaient que le gai murmure de sa pensée souveraine, elles risquent d'en devenir la pétrification. Inertes, elles porteront témoignage. Ce magnétophone enrage les plus doux car il correspond à l'avertissement de la Justice anglaise aux accusés : à partir de cet instant, tout ce que vous dites peut être retenu contre vous. Le docteur X... tente une dernière fois d'intimider A..., de le traiter en objet pour lui rappeler sa dépendance : « Vous êtes dangereux parce que vous méconnaissez la réalité. » Mais il s'attire cette réponse géniale : « Qu'est-ce que c'est que la réalité? » Oui : qu'est-ce que la réalité quand analyste et patient sont face à face, quand, la violence aidant, l'analyste ne peut plus décider, seul et souverainement, de ce qu'est le réel, autrement dit privilégier une certaine conception du monde? Qu'est-ce que la réalité quand le patient refuse désormais de par-

ler? Ou quand dans un mouvement bouffon de réciprocité antagonistique chacun des deux hommes fait la psychanalyse de l'autre ou plutôt quand ils s'appliquent l'un à l'autre les mêmes schèmes: c'est votre père que nous imitez; non, c'est vous qui imitez le vôtre; vous faites l'enfant; non, c'est vous? Quand le langage analytique, dédoublé, répété en écho, anonyme, semble devenu fou?

Cette situation-limite — j'ajoute que d'autres analystes s'y sont trouvés et qu'elle constitue un des risques de leur profession — permet de poser la vraie question: faut-il choisir entre l'*être-sujet* du « malade » et la psychanalyse? Voyez l'homme au magnétophone. Voyez comme il a réfléchi pendant ces trois années — qu'il se soit ou non trompé, peu m'importe — voyez comme son plan a mûri dans sa tête, comme il a combiné son coup, comme il l'a exécuté, écoutez-le parler, sentez son ironie et aussi son angoisse (« Il faut que je sois culotté pour me permettre une chose pareille... ») et son aisance quand il joue avec les concepts qu'on lui a si longtemps appliqués. A présent je vous demande *qui* est-il? *Qui* est cet A... qui parle? Un aveugle processus ou le dépassement de ce processus par un acte? Je ne doute pas que la moindre de ses paroles ni que toutes ses conduites ne puissent être interprétées analytiquement: à la condition de le ramener à son statut d'objet analytique. Ce qui disparaîtra avec le sujet c'est la qualité inimitable et singulière de la scène: son organisation synthétique, autrement dit l'action en tant que telle. Et qu'on ne me dise pas que c'est un « malade » qui l'organise: j'en conviens, je conviens qu'il l'organise en *malade*. N'empêche qu'il *l'organise*. Les analystes

peuvent donner les motivations du « passage à l'acte », mais l'acte lui-même, qui intériorise, dépasse et conserve les motivations morbides dans l'unité d'une tactique, l'acte qui donne un sens au sens qui nous est advenu, ils ne se sont pas souciés jusqu'ici d'en rendre compte. C'est qu'il faudrait réintroduire la notion de sujet. En Angleterre, en Italie, A... sujet incontestable de cette brève histoire trouverait des interlocuteurs valables : une nouvelle génération de psychiatres cherchent à établir entre eux-mêmes et les personnes qu'ils soignent un lien de réciprocité. Sans rien abandonner de l'immense acquis psychanalytique, ils respectent d'abord, en chaque malade, la liberté déviée d'entreprendre, l'agent, le sujet ¹. Il ne me paraît pas impossible qu'un jour les psychanalystes de stricte obédience les rejoignent. En attendant, je présente ici ce « Dialogue » à titre de scandale bénéfique et bénin.

Les Temps modernes, n° 274, avril 1969.

1. Je ne méconnaissais pas les difficultés qu'ils rencontreront la « psychologie des profondeurs », comme dit Lagache, nécessite la détente, l'abandon, une certaine démission, donc le divan; le face-à-face exige au contraire la vigilance, la souveraineté, une certaine tension. Mais l'on n'avancera pas si l'on ne prend pas la chaîne par les deux bouts.

DIALOGUE PSYCHANALYTIQUE

A. — *Je veux que quelque chose soit mis au point finalement. Jusqu'ici j'ai suivi vos règles, il faudrait maintenant que vous essayiez...d'ailleurs je ne vois pas pourquoi...*

D^r X. — *Maintenant si vous voulez bien... Nous sommes bien d'accord; voilà; nous arrêterons là, ce sera bien dommage pour vous.*

A. — *Mais vous avez donc peur de cet enregistreur?*

D^r X. — *Je ne désire pas cela; je ne marche pas.*

A. — *Mais pourquoi? Expliquez-moi au moins cela; vous avez peur de cet enregistreur?*

D^r X. — *Je coupe!*

A. — *Vous coupez? tiens c'est intéressant, vous reprenez la « coupure »; tout à l'heure vous parliez de la coupure du pénis; donc c'est vous maintenant qui voulez couper tout d'un coup.*

D^r X. — *Écoutez! Maintenant c'est fini avec cet enregistreur!*

A. — *Mais qu'est-ce qui est fini?*

D^r X. — *Ou bien vous le sortez de la pièce ou bien l'entretien est fini! Nous sommes d'accord! Je veux bien vous expliquer ce que je voulais vous expliquer; mais pour le moment, ou bien*

cet enregistreur est dehors, ou bien je ne dirai plus rien; je le regretterai beaucoup mais je ne ferai pas ceci.

A. — *Je crois que vous avez peur! Je crois que vous avez peur et vous avez tort parce que ce que je viens faire c'est dans votre intérêt; mine de rien je prends un gros risque et je le fais pour vous et pour beaucoup d'autres gens, mais je veux aller jusqu'au fond de cette mystification et j'ai l'intention de poursuivre.*

D^r X. — *Bon, eh bien...*

A. — *Non! Vous allez rester là, Docteur! Vous allez rester là et vous n'allez pas toucher à votre appareil, vous allez rester là et n'essayez surtout pas de me faire le coup de la collocation (internement).*

D^r X. — *Je ne vous ferai pas le coup de la collocation si vous quittez cette pièce.*

A. — *Je ne quitte pas cette pièce! J'ai des comptes à vous demander; et des comptes importants, et vous allez me répondre. Et je ne vous les demande pas uniquement en mon nom, mais au nom de... Allez, soyez gentil et asseyez-vous; ne nous fâchons pas! Vous allez voir... ça ne fera pas mal; il ne s'agit pas de vous enculer! Allez, soyez calme! Asseyez-vous... vous ne voulez pas vous asseoir? eh bien, restons debout.*

Bon! Alors, donc « la coupure du pénis ». Hein, n'est-ce pas? Mon père voulait me... non? Qu'est-ce que c'était encore?

D^r X. — *Écoutez! Pour le moment vous n'êtes pas en état de discuter.*

A. — *Mais si! C'est vous qui ne voulez pas discuter. C'est vous qui n'êtes pas en état.*

D^r X. — *Je vous ai demandé de rentrer votre enregistreur.*

A. — *Mais mon enregistreur n'est pas une*

queue, vous savez! C'est un auditeur qui nous écoute avec beaucoup de bienveillance.

D^r X. — J'étais en train de vous expliquer quelque chose...

A. — Oui, eh bien continuez!

D^r X. — Et à ce moment-là vous avez plutôt que d'essayer de comprendre...

A. — Parce que vous avez voulu laisser tomber quelque chose qui était capital et que vous m'avez fourré dans la tête depuis des années, et je voudrais justement que vous n'essayiez pas de vous en tirer en esquivant le problème, c'est-à-dire, encore une fois le problème de votre responsabilité.

D^r X. — La vôtre!

A. — Quoi?

D^r X. — Pour le moment vous avez envie de me rendre responsable de ce dont vous êtes responsable.

A. — Pas du tout! Je fais un travail pour l'instant, un travail scientifique!

D^r X. — C'est possible.

A. — Bon, alors continuons; vous savez que cela va beaucoup mieux quand on enregistre les travaux scientifiques, comme ça nous sommes libres, nous ne devons pas prendre des notes. Nous allons avancer.

D^r X. — Il ne s'agit pas ici de travaux scientifiques!

A. — Si! Je croyais être chez un homme de science! En tout cas, je me suis confié à un homme de science et je voudrais savoir de quelle science il s'agit en définitive, car je ne suis plus du tout convaincu que cette « science » n'est pas du charlatanisme.

D^r X. — Eh bien, moi, j'ai le droit de ne pas parler devant un enregistreur.

A. — Vous avez le droit, bien sûr, et vous ne

manquez pas de le dire; on vous remercie... Vous vous sentez accusé, et vous parlez comme un Américain qui ne parlera que devant son avocat... Asseyez-vous!

D^r X. — Je suis prêt à parler avec vous et vous expliquer.

A. — Eh bien, continuons!

D^r X. — Mais je ne suis pas prêt à parler devant un enregistreur.

A. — Mais pourquoi est-ce que vous alliez téléphoner?

D^r X. — Parce que je vous avais demandé de sortir au cas où vous mainteniez cet enregistreur.

A. — Et alors? Mais pourquoi? Pourquoi alliez vous téléphoner?

D^r X. — Parce que je vous avais demandé de sortir si vous mainteniez cet enregistreur; je ne voulais pas vous faire colloquer mais...

A. — Mais pourquoi est-ce que vous avez... Vous ne pourriez pas me faire colloquer vous savez! Parce que s'il y a quelqu'un qui doit se faire colloquer ce serait plutôt vous, si jamais il s'agissait de déterminer qui est déséquilibré.

D^r X. — Je... je... de toute façon...

A. — Mais écoutez, je vous aime bien, je ne vous veux aucun mal; au contraire...

D^r X. — Eh bien, nous sommes d'accord; déposez cet appareil.

A. — On s'amuse beaucoup en ce moment; cependant je voudrais que vous cessiez d'avoir peur...

D^r X. — Moi, je ne m'amuse pas.

A. — Mais vous avez peur. Et la libido, qu'est-ce que vous en faites? Croyez-vous que je veux vous couper le zizi? Mais non! je viens vous en donner un vrai; un vrai... c'est formidable! enfin! vous aviez longtemps attendu cette petite

fête! Écoutez, avouez que vous vous en tirez très élégamment. Docteur!!! Docteur, je vous veux du bien, mais vous, vous ne vous voulez pas du bien.

Dr X. — Vous êtes pour le moment...

A. — Je vous veux du bien mais, mais... je trouve que vous abusez! oui vous abusez, vous avez beaucoup abusé de moi; je dirai même que vous m'avez un peu escroqué, s'il fallait poser les choses en termes juridiques, parce que vous n'avez pas rempli vos obligations, vous ne m'avez pas du tout guéri; vous n'êtes d'ailleurs pas prêt à remplir vos obligations; car, vous ne savez pas guérir les gens; vous ne savez que les rendre un peu plus fous. Vous savez... Il n'y a qu'à interroger vos autres malades, enfin vos « malades », ceux que vous appelez les malades, ceux qui viennent chercher un peu d'aide et qui n'en reçoivent pas, qui ne reçoivent que de l'attente.. alors asseyez-vous! Soyons calmes! Soyons calmes! Allons! Vous êtes un homme ou vous êtes une nouille? Est-ce que vous êtes un homme?

Dr X. — Encore une fois, je vous l'ai dit une fois pour toutes que vous avez là un enregistreur, que je ne désire pas cette attitude-là.

A. — Je regrette, je vous répète pourquoi j'ai sorti cet enregistreur, pour employer votre mot de « sortir », c'est que moi, je n'apprécie pas du tout la manière dont vous avez tout d'un coup demandé que je laisse tomber la question de la castration.

Dr X. — Moi, je veux bien parler de la question de la castration, si c'est ça le vrai problème, mais je ne désire pas parler devant un enregistreur.

A. — Bon, eh bien, on n'en parlera pas, on attendra que vous ayez changé d'avis; vous êtes coincé.

Dr X. — Qu'est-ce que vous voulez gagner à me coincer?

A. — Moi, je n'ai rien à perdre!

Dr X. — C'est possible.

A. — Vous avez peur!... Allez Jeannot! Desserre les fesses! quoi? Non? Tu ne veux pas?

Dr X. — Est-ce que vous ne croyez pas que c'est une situation sérieuse?

A. — Terriblement sérieuse! C'est pour ça qu'il vaut beaucoup mieux que tu tires une autre tête que celle que tu tires...

Il faut que je sois culotté pour me permettre une chose pareille! Il faut quand même que je sois vraiment sûr...

Dr X. — Mais non! Il ne faut pas que vous soyez sûr. Si vous étiez sûr vous n'agiriez pas comme ça! Maintenant laissez-moi sortir, c'est une situation très dangereuse!

A. — Dangereuse?

Dr X. — Oui, vous êtes dangereux.

A. — Mais pas du tout, vous le dites! Vous n'arrêtez pas d'essayer de me faire croire que je suis dangereux, mais je ne suis pas du tout dangereux!

Dr X. — Vous êtes dangereux parce que vous méconnaissiez la réalité!

A. — Pas du tout!

Dr X. — Vous méconnaissiez la réalité!

A. — Je suis un petit mouton! J'ai toujours été un petit mouton!

Dr X. — Vous méconnaissiez la réalité!

A. — C'est vous qui êtes dangereux! C'est celui qui le dit qui l'est.

Dr X. — Vous méconnaissiez la réalité!

A. — La « réalité », qu'est-ce que c'est?

Dr X. — Pour le moment, vous êtes dangereux parce que vous méconnaissiez la réalité.

A. — *Mais qu'est-ce que c'est la « réalité » ? Il faudrait qu'on s'entende d'abord. Moi, je sais une chose, du point de vue de votre réalité, c'est que vous êtes très en colère, vous avez un mal fou à vous dominer et vous allez sûrement éclater ; ça va péter, vous êtes sous pression ; vous allez sûrement vous énerver, et ça ne sert à rien : je ne vous veux pas de mal, il n'y a aucune raison, je ne suis pas votre père !*

D^r X. — *Vous avez là votre enregistreur !*

A. — *Je ne suis pas votre père !*

D^r X. — *Vous avez votre enregistreur.*

A. — *Et alors ?*

D^r X. — *Terminons là !*

A. — *Mais voyons, il ne vous fait pas si mal ! Il vous fait peur ? Ce n'est pas un revolver.*

D^r X. — *Terminons là !*

A. — *Vous avez peur ?*

D^r X. — *Terminons là.*

A. — *Qu'est-ce que ça veut dire ? Terminons quoi ?*

D^r X. — *Je ne désire pas un entretien de ce genre.*

A. — *Dites, est-ce que vous voulez une fessée ?*

D^r X. — *Vous voyez que vous êtes dangereux !*

A. — *Est-ce que vous voulez une fessée ?*

D^r X. — *Vous voyez que vous êtes dangereux !*

A. — *Mais non, je vous pose une question ; si vous voulez arrêter de faire le gosse.*

D^r X. — *Je vous dis que vous êtes dangereux.*

A. — *Mais moi je vous dis que vous faites l'enfant !*

D^r X. — *Et vous allez me le démontrer, je le crains.*

A. — *Non, je ne vais pas vous le démontrer.*

D^r X. — *Terminons là.*

A. — *Mais qu'est-ce que ça veut dire : « Terminons là » ?*

D^r X. — *Je n'ai rien à vous dire; vous êtes dangereux.*

A. — *Comment, vous n'avez rien à me dire? Mais vous avez des comptes à me rendre.*

D^r X. — *Je vous ai invité à sortir.*

A. — *Pardon! Vous vous trompez!*

D^r X. — *Vous voyez que vous êtes dangereux!*

A. — *Vous avez des comptes à me rendre!*

D^r X. — *Vous voyez que vous êtes dangereux!*

A. — *Je ne suis pas dangereux; j'élève seulement la voix, mais vous ne le supportez pas; si on crie vous avez peur n'est-ce pas? si vous entendez crier vous ne savez plus ce qui se passe; c'est épouvantable; c'est affreux; c'est le papa qui crie (depuis quelques instants les deux interlocuteurs sont à 20 cm l'un de l'autre), mais moi, Jeannot, je ne crie ici que pour te montrer que ce n'est pas grave cette fois; tu vois maintenant, déjà tu surmontes ta peur; voilà! ça y est! Tu surmontes ta peur! ça y est, ça va mieux, tu t'habitues, voilà; parfait. Ça va mieux. Tu vois ce n'est vraiment pas si grave : je ne suis pas ton père; et je peux crier encore, mais non! voilà, c'est assez.*

D^r X. — *Vous imitez votre père pour le moment?*

A. — *Mais non voyons, le vôtre! Celui que je vois dans vos yeux.*

D^r X. — *Vous essayez de prendre le rôle...*

A. — *Je ne veux rien vous prendre comme rôle auprès de vous; je veux simplement me délivrer de vos angoisses! C'est vous qui faites dans votre culotte pour l'instant! Sûrement! Regardez ça : pourquoi croisez-vous les bras ainsi, c'est vous qui vous défendez! croyez-vous vraiment que je veux vous frapper! Où allez-vous chercher que je vou-*

drais vous frapper! Je suis beaucoup trop sage! Je me contiens, je ne veux pas faire ce que vous voudriez que je fasse : ce serait tellement plus simple : je vous frapperais, je serais dans mon tort, j'aurais commencé, j'aurais commis un acte qui vous donnerait le pouvoir de... je ne sais pas, moi.. d'être le médecin, de jouer au docteur, hein!... au psychiatre.

Si je suis dangereux, je ne suis pas dangereux pour le petit Jeannot, je suis dangereux pour le médecin, pour le médecin sadique, pas pour le petit Jeannot; celui-là il a assez souffert lui aussi; je n'ai pas du tout envie de le frapper... mais le médecin, le psychiatre, celui qui a pris la place du père, celui-là, il mérite des coups de pied au cul.

Maintenant laissez-moi vous expliquer; asseyez-vous; Non? vous ne voulez pas?

Dr X. — Vous pouvez parler. Moi, je ne parlerai pas, je vous ai dit que je ne...

A. — D'accord, c'est moi qui parlerai. Enfin! Tant mieux! D'ailleurs j'allais vous le dire au moment où j'ai sorti l'enregistreur, je ne le sortais que pour parler, que parce que j'allais moi-même parler. Évidemment, vous aussi vous pouvez être enregistré si vous voulez; d'ailleurs, je vous ferai une copie si vous le désirez; ça devrait vous intéresser prodigieusement... enfin peut-être... je l'espère pour vous. Bon... voilà! On ne peut pas guérir là-dessus! (il désigne d'un mouvement de tête le divan professionnel) c'est impossible! et vous-même vous n'êtes pas guéri parce que vous avez passé trop d'années là-dessus. Vous n'osez pas regarder les gens en face. Tout à l'heure vous avez commencé en parlant de « faire face à mes fantasmes ». Je n'aurais jamais pu faire face à quoi que ce soit! vous m'aviez obligé à vous tourner le dos. Ce n'est pas comme ça qu'on peut guérir les

gens. C'est impossible puisqu'en fait, vivre avec les autres c'est savoir leur faire face. Qu'est-ce que vous vouliez que j'apprenne là-dessus? au contraire! vous m'avez désappris le goût d'essayer même de vivre avec les autres ou d'affronter quoi que ce soit en face, et ça c'est votre problème! c'est pour ça que vous mettez les gens comme ça, parce que vous ne pouvez pas leur faire face, et vous ne pouvez pas les guérir, vous ne pouvez que leur refiler vos problèmes de père dont vous ne sortez pas; et de séance en séance vous traînez des victimes comme ça avec le problème du père, hmm! Vous comprenez un peu ce que je veux dire? et j'ai eu beaucoup de mal à comprendre et à en sortir et à me retourner. Bien sûr que vous m'avez fait faire de la gymnastique mentale. Au moins un petit peu, mais avouez que c'était tout de même un peu cher, si ce n'était que ça! Mais il y a pire : vous m'avez désappris à faire face en me promettant et je m'en suis remis à vous, seulement comme je ne pouvais pas vous voir je ne pouvais pas imaginer quand vous alliez enfin me donner ce que je venais chercher chez vous. J'attendais l'autorisation. Oui c'est ça! Vous auriez été bien bête de me la donner, hein, de me retourner, de me délivrer puisque je vous nourrissais, vous viviez à mes dépens, vous me pompiez, moi j'étais le malade, vous étiez le médecin; vous aviez enfin retourné votre problème d'enfance, d'être l'enfant vis-à-vis du père... C'est vous qui aviez le droit pour vous, humm, le droit de colloquer éventuellement par exemple, peut-être pas moi mais enfin vous avez le droit de colloquer d'autres gens...

D^r X. — Je téléphonais au 609 pour vous faire partir, au 609, à la police, pour vous faire expulser.

A. — A la police? Le papa? c'est ça! votre papa

est agent de police! et vous alliez téléphoner à votre papa pour venir me chercher.

D^r X. — *Parce qu'à mon avis...*

A. — *Mais écoutez, ça devient intéressant; pourquoi vouliez-vous appeler la police! vous auriez manqué tout ceci. Avouez quand même...*

D^r X. — *Vous êtes docteur en droit...*

A. — *Que j'ai bien fait de vous en empêcher...*

D^r X. — *Quand quelqu'un ne veut pas quitter chez vous c'est à la police qu'on s'adresse.*

A. — *Ah oui! Voilà la vérité! vous m'aviez amené chez vous, vous m'aviez attiré dans votre petit intérieur, dans votre caverne...*

D^r X. — *Je vous avais demandé de quitter.*

A. — *Écoutez! si vous prenez la parole pour dire des choses pareilles, alors autant me laisser continuer parce que sinon nous allons nous énerver, perdre du temps, hein, d'accord?*

Si vous avez vraiment des trucs importants à dire, alors il faut que vous les disiez, d'accord, il faut que vous les sortiez, sûrement; c'est vrai : vous êtes plein de refoulements... Mais si c'est pour me dire que vous appelez la police ou que vous auriez voulu l'appeler voilà quelque chose qu'il faudra que vous analysiez.

Bon, alors... ça va mieux? (ton extrêmement doux et calme) ça va mieux?

D^r X. — *Mais non (il se lève), vous allez aller écouter votre enregistreur.*

A. — *Non, non, non, non, ce n'est pas ça qui m'importe pour le moment, regardez un peu comme vous avez réagi, quelle histoire de fou! vous vous êtes énervé, excité uniquement parce qu'on sort un petit appareil qui va nous permettre de comprendre ce qui se passe ici. C'est absurde, voyons, d'ailleurs vous n'avez pas pu au fond expliquer pourquoi vous ne vouliez pas d'enregis-*

trement. Vous ne voulez pas me le dire au moins, pourquoi vous êtes si fâché? Parce que tout d'un coup je prenais les commandes de quelque chose! Jusqu'à maintenant vous aviez l'habitude de contrôler complètement la situation, et brusquement voilà l'étrangeté qui s'introduit, qui s'installe chez vous.

D^r X. — Je n'ai pas l'habitude de la violence physique.

A. — Comment la « violence physique »?

D^r X. — C'est une violence que de sortir cet enregistreur maintenant.

A. — Une violence physique? (Étonnement extrême.)

D^r X. — Et d'ailleurs vous l'avez très bien perçu... il n'y a qu'à regarder où est mon téléphone pour voir que c'est de la violence physique. (Le téléphone est en effet par terre depuis l'incident initial : « Vous n'allez pas toucher à votre appareil... »)

A. — Mais écoutez : est-ce que vous parlez sérieusement? Est-ce que vous avez du plaisir à dire ce que vous venez de dire? Est-ce que vous êtes content pour l'instant? Je voudrais m'assurer de votre bien-être! Est-ce que vous êtes en forme? Est-ce que vous vous sentez bien? Ouh, ouh... (Ton amical s'adressant à un enfant :) Docteur! (Très bas et doux :) Coucou... Allons, vous voulez pas me répondre, vous voulez pas me dire? Enfin! Regardez un peu la situation! C'est ridicule! Tâchons de nous montrer à la hauteur.

D^r X. — Regardez un peu : ce que vous venez de dire maintenant, ce que vous venez de m'expliquer...

A. — Oui? Quoi?

D^r X. — Vous auriez intérêt à le réécouter.

A. — Sûrement, et vous aussi, à écouter votre

silence... C'est vous qui êtes refoulé puisque vous ne pouvez pas parler. On sort un enregistreur et tout d'un coup ça vous la coupe! C'est bien ce que vous avez dit : « Je coupe. » Vous vous êtes coupé vous-même, n'est-ce pas, dans le sens de l'assassin qui se coupe, qui se dénonce lui-même. Moi je n'ai rien coupé, au contraire, je veux continuer et je veux qu'on avance vers plus de vérité...

D^r X. — Le temps que je vous avais réservé est passé, il faut quitter.

A. — Mais non! le temps n'existe pas.

D^r X. — Si, il existe!

A. — Non il n'existe pas... Maintenant, c'est le bon temps qui commence, je vous assure.

D^r X. — Mais vous avez expliqué quelque chose, eh bien, vous n'avez qu'à en tirer la leçon : vous avez expliqué quelque chose...

A. — Oui?

D^r X. — ...que vous auriez dû comprendre depuis longtemps.

A. — Quoi?

D^r X. — Votre attitude.

A. — Comment mon attitude?

D^r X. — Mais oui, ce que vous avez expliqué...

A. — C'est vous qui aviez une attitude... (bruit de sonnerie de porte)... de coupure.

D^r X. — Ce que vous venez d'expliquer maintenant c'est votre attitude. Écoutez, maintenant il y a quelqu'un d'autre qui m'attend.

A. — Je m'en fous! La prochaine victime n'est pas pressée.

D^r X. — Moi je ne m'en fous pas.

A (ton catégorique et martelé). — Nous ne sortirons pas de ce huis clos tant que les choses ne seront pas plus claires sur ce qui s'est passé et sur le problème de vos engagements et du non-accomplissement de vos engagements. Ne parlez surtout

pas de violence physique parce que c'est vous, en m'obligeant à me retourner sur le divan qui avez commencé la violence physique, c'est vous qui m'avez tortu, qui m'avez mis la tête à l'envers. C'est vous qui avez faussé les conditions, vous ne vous rendez pas compte de ça? Est-ce que vous ne vous rendez pas compte que vous êtes ridicule tout d'un coup! Il y a quelque chose qui dépasse le moment présent! Il y a quelque chose de honteux dans votre comportement actuel et d'infantile!

Dr X. — Vous voyez que vous êtes dangereux, je vous ai dit que vous étiez dangereux.

A. — Docteur X..., vous êtes un pitre!... et vous êtes un pitre sinistre! Vous esquiviez... Je suis venu chez vous pendant combien d'années deux ou trois fois par semaine, et qu'est-ce que j'ai eu? Si je suis fou et dangereux comme vous le dites maintenant vous ne feriez que ramasser ce que vous avez semé, ce que vous avez investi avec votre théorie trompeuse. Rendez-vous compte de ça. Et au fond, vous vous en tireriez à très bon compte avec votre petite trouille que vous avez en ce moment et la petite réflexion que je vous demande de faire, c'est un petit devoir qu'on vous impose, un tout petit devoir, c'est pas si grave! ça ne fait pas si mal! Allons, mais souriez voyons, ne prenez pas cette tête boudeuse! c'est très important vous savez de s'occuper de guérir les gens, d'être médecin; et la psychanalyse, on écrit beaucoup de livres là-dessus; ça mérite qu'on y réfléchisse et que nous essayions de nous expliquer franchement et de comprendre ce qui s'est passé entre nous parce que nous pouvons peut-être en tirer quelque chose pour d'autres gens et je ne suis pas dangereux, donc ne me dites pas ça tout le temps parce que là vous essayez de nous égarer! vous avez empoché le bénéfice d'une situation ambiante, vous êtes un privilégié : vous êtes

venu après Freud, on vous a payé des études, et vous avez réussi à mettre une plaque sur votre porte! et maintenant vous emmerdez des tas de gens avec le droit de le faire, et ainsi vous croyez vous en tirer. Vous êtes un raté et vous ne ferez rien de votre vie que de coller votre problème à d'autres gens...

Bon... Eh bien maintenant c'est fini tout ça vous comprenez! vous serez très content de ce que je vous fais subir pour l'instant, parce que je ne vous fais rien subir en fait, rien subir du tout.

D^r X. — Si, vous me faites subir votre présence.

A. — Je ne vous fais pas subir ma présence, je voudrais que vous restiez assis.

D^r X. — Violence physique!

A. — Je voudrais que vous vous asseyiez.

D^r X. — Violence physique! Violence physique!

A. — Pas du tout; je voudrais que vous continuiez à rester assis.

D^r X. — Violence physique!

A. — Asseyez-vous voyons.

D^r X. — Violence physique!

A. — Mais non. (Ton paternel et rassurant.)

D^r X. — Violence physique!

A. — Mais non, c'est du théâtre.

D^r X. — Vous me faites subir des violences physiques.

A. — Pas du tout, je ne vous fais pas subir de violence physique.

D^r X. — Je vous ai donné l'occasion de vous expliquer.

A. — Moi, je voudrais que vous vous expliquiez maintenant.

D^r X. — Je vous ai donné l'occasion de vous expliquer et je vous ai proposé de...

A. — Pas du tout vous m'avez coupé, vous avez interrompu l'explication que je voulais commencer par vous donner.

Dr X. — *Dans la mesure où je ne voulais pas parler devant un enregistreur.*

A. — *Mais au début je ne vous ai pas demandé de parler, je vous ai demandé de me laisser parler.*

Dr X. — *Non, vous m'avez demandé de parler.*

A. — *Vous m'avez interrompu, c'est comme ça que ça s'est passé : tout d'un coup, vous m'avez parlé de la police.*

Dr X. — *Maintenant l'entrevue est terminée.*

A. — *Sans blague! Chiche! Moi je dis que non!*

Alors? qui va faire le premier pas vers la violence physique?

Dr X. — *C'est vous qui êtes en train de le faire.*

A. — *Mais pas du tout je suis très bien ici! je suis comme un sénateur sudiste qui ne quitte pas son pupitre.*

Dr X. — *Vous êtes vraiment très dangereux, oui, vous vous êtes assurément très bien...*

(Le docteur va vers sa fenêtre, le bureau est à un rez-de-chaussée surélevé; bruit très intense de volets qu'il ouvre.)

A. — *Vous allez sauter par la fenêtre? C'est extraordinaire! vous allez vraiment faire ça? (Nouveau bruit de volets qu'A... vient de refermer en riant.) Vous voyez que c'est vraiment du théâtre.*

Dr X. — *Ça va finir mal.*

A. — *Ça va finir par un drame! Un drame sanglant! Ça va saigner!*

Dr X. — *Oui, ça va saigner.*

A. — *Qui va saigner?*

Dr X. — *Ça va saigner.*

A. — *Mais non ça ne va pas saigner, ça ne va pas finir comme ça! ça va finir très gentiment! On s'amuse beaucoup.*

Dr X. — *Ça va se terminer par des violences.*

A. — *Mais non on ne va pas terminer sur des violences quand même.*

Dr X. — *Laissez-moi ouvrir la porte et quitter...*

A. — *Mais vous avez peur? Vous recommencez?*

Hoou!

Dr X. — *Vous voyez que vous êtes dangereux.*

A. — *Mais non j'ai besoin de me détendre.*

Dr X. — *Drôle de manière de se détendre, vous avez peur.*

A. — *Vous voulez me faire peur.*

Dr X. — *Vous êtes dangereux parce que vous avez peur.*

A. — *Dangereux? Qu'est-ce que ça veut dire dangereux?*

Dr X. — *Vous agissez physiquement en restant ici.*

A. — *C'est ça qui est dangereux?*

Dr X. — *C'est comme ça!*

A. — *Et la torture morale! Qu'est-ce que vous en faites?*

Dr X. — *Vous agissez sur le plan physique.*

A. — *Écoutez, les esclaves quand ils se révoltent, évidemment ça fait parfois un peu de sang et pourtant vous voyez maintenant personne ne saigne encore.*

Dr X. — *Vous agissez sur le plan physique.*

(Il faudrait préciser qu'A... occupe une position stratégique, adossé à la seule porte de la pièce.)

A. — *Vous faites dans votre culotte.*

Dr X. — *Vous voudriez que je fasse dans ma culotte.*

A. — *Mais pas du tout, seulement je le constate que vous faites dans votre culotte.*

Dr X. — *Vous avez l'impression d'avoir le bon bout... vous croyez que vous m'emmiélez.*

A. — *Je ne vous emmièle pas : je n'ai aucune intention de vous emmieler, je voudrais que vous commenciez à parler sérieusement.*

Dr X. — *Eh bien moi je vous parle sérieusement : il est l'heure.*

A. — *Comment?*

Dr X. — *Il est l'heure et j'ai d'autres personnes à recevoir.*

A. — *Il est l'heure? Mais comment? Il est l'heure des comptes! Sûrement! l'heure est venue.*

Dr X. — *Je regrette beaucoup.*

A. — *Comment, vous regrettez beaucoup? Mais vous permettez! c'est moi qui regrette beaucoup, vous ne vous rendez vraiment pas compte! vous m'avez rendu dingue, vous m'avez rendu fou pendant des années! des années! et vous voulez en rester là!*

Dr X. — *Au secours!... Au secours!!*

(A partir de maintenant le docteur va crier au secours une dizaine de fois de plus en plus fort avec une voix de mieux en mieux modulée de cochon satisfait qu'on égorge.)

A l'assassin! Au secooours! Au secooours! Au secooours! Au secooours!

A. — *Taisez-vous et asseyez-vous.*

Dr X. — *Au secoooooours! Au secoooooours!*

A. — *Taisez-vous! ou je vous bâillonne!*

Dr X. — *Au secoooooooooouuuuurs. (Long hurlement.)*

A. — *Pauvre con va! Pauvre idiot! Asseyez-vous!*

Dr X. — *Au secooours! (Très faible marmonnement.)*

A. — *De quoi avez-vous peur?*

Dr X. — *Ausecooooouurrrs! (Reprise des hululements.) Vous voyez que vous êtes dangereux.*

A. — *Mais non je ne suis pas dangereux.*

Dr X. — *Au secoooouuurs!*

A. — *Vous avez peur que je vous coupe le zizi?*

Dr X. — *Au secoooooouuuuuuuuurrss! (Cet appel-ci est le plus beau de tous.)*

A. — *Quel enregistrement rigolo!*

Dr X. — *Ça sera très rigolo! Au secours! Au secours! Au secours!*

(Cette fois-ci, c'est le cri lugubre final d'une baudruche qui se dégonfle comme une bête crevée — suivi d'un long silence.)

A. — *Allons mon bonhomme, prenez vos lunettes.*

Dr X. — *Cassées. (Ce qui n'était pas vrai.) (Nouvelle pause.)*

A. — *Hé bien! Je ne m'attendais pas à ce que vous vous comportiez comme un con comme ça! vraiment pas! vous êtes vraiment un enfant! c'est vraiment vous qui avez commencé la bagarre. Asseyez-vous. Et vous êtes un homme de science! Eh bien, elle est belle votre science! C'est du propre, il serait ravi, Freud! Ça ne lui est jamais arrivé d'en arriver à une situation de fou furieux comme ça.*

Dr X. — *Maintenant si vous le voulez bien terminons-en là. On a été prévenu dehors, il vaut peut-être mieux que vous vous en alliez.*

A. — *Moi je serais ravi que vous alliez jusqu'au bout.*

Dr X. — *Vous risquez la collocation mais ce ne sera pas ma faute.*

A. — *Très bien, ravi, je l'attends de pied ferme cette collocation, je suis curieux de savoir si vous irez jusque-là, nous écrivons pour l'instant un excellent chapitre de la psychanalyse.*

Dr X. — *Qu'est-ce que vous voulez que je vous dise d'autre?*

A. — *Mais alors asseyons-nous et attendons la police, l'arrivée de votre papa. Asseyez-vous, calmez-vous, vous êtes terriblement énervé, docteur Jekyll... Hein... Le monsieur Hyde n'est jamais très loin, Hmm... et dire que je vous voulais du bien... (pause), je ne suis pas dangereux, je suis très gentil.*

D^r X. — *Oui bien sûr, croyez-le.*

A. — *Non, non... nous allons commencer maintenant le procès des psychanalystes et nous allons voir un peu ce qui se passe et ce qu'ils font dans leur cabinet et où ils en sont avec leurs clients, nous allons voir et je crois que ce sera passionnant comme découverte pour savoir qui a la caboche à l'envers. Quoi, vous voulez partir? vous voulez ficher le camp en courant? Trouillard!*

(On entend dans le lointain le docteur s'adressant à sa femme : « Lulu, s'il te plaît, téléphone au 609! »)

A (imitant la voix et le ton du docteur). — *De grâce, fais vite... Bon, on s'en va...*

Vous n'avez plus rien à dire docteur; avant qu'on ne se quitte.

D^r X. — *La prochaine fois...*

A. — *Oui?*

D^r X. — *Aujourd'hui, je ne parlerai plus, je veux bien parler encore avec vous, mais cette fois-ci je ne parlerai plus que devant des personnes capables de limiter vos violences.*

A. — *Très bien!*

D^r X. — *Mais je suis prêt à m'expliquer avec vous sans enregistreur et devant des personnes capables de vous retenir.*

A. — *Très bien! Vous n'avez plus rien à dire? C'est fini alors? On coupe alors? On interrompt la séance?*

D^r X. — *Oui!*

A. — *Très bien, on interrompt la séance alors, c'est la première séance, à la suivante alors. Au revoir, Docteur.*

Les Temps modernes, n° 274, avril 1969.

RÉPONSE A SARTRE,
PAR J.-B. PONTALIS

On comprendra, je l'espère, que je ne souhaite pas commenter le « document » que Sartre a pris la responsabilité de publier. Je n'ajouterai qu'un mot à la présentation qu'on vient de lire.

Ce qui m'intéresse, c'est que Sartre nous dise avoir été « fasciné » par le compte rendu de l'exploit contestataire d'A... se dressant face à son oppresseur féodal. Sartre peut se reconnaître dans ce miroir, même déformant. Il y voit projetés ses couples d'opposés favoris et les retrouve d'autant plus aisément qu'A... paraît y obéir.

Mais conclure de ce fragment tragi-comique que le temps est venu pour les analysés de suivre le mot d'ordre lu à Censier « Analysés, levez-vous ! » — à moins qu'ils n'émigrent en Italie — et, pour les psychanalystes, d'annoncer à leurs patients la bonne nouvelle : « On vous a châtrés », en les regardant dans leurs yeux de sujets, cela me paraît une réponse un peu précipitée. Y souscrire serait en tout cas, à mon sens, avouer qu'on méconnaît tout de la psychanalyse. Comment, par exemple, peut-on à la fois saluer l'« immense acquis » de celle-ci et récuser la relation analytique dans son principe même ? N'est-ce pas, ici comme ailleurs, la praxis qui rend possible l'émergence

de l'objet théorique? Il faudra un jour écrire l'histoire du rapport ambigu, fait d'une attirance et d'une réticence également profondes, que Sartre entretient depuis trente ans avec la psychanalyse, et peut-être même relire son œuvre dans cette perspective.

Quant aux vertus salvatrices du dialogue, je crois ne les avoir jamais vu célébrer par Sartre — et c'est une chance! Autrement, il n'aurait pas su témoigner comme il l'a fait de l'échec de toute réciprocité ni donner à ce qu'il a nommé les « situations limites » — la folie, entre autres — leur valeur exemplaire. Souvenons-nous de Huis clos, de La Chambre, et surtout, en cette occasion, du héros des Séquestrés d'Altona, cette pièce admirable où, sur un autre théâtre, un magnétophone servait déjà à fixer les traces d'un « dialogue intérieur ».

Les Temps modernes, n° 274, avril 1969.

RÉPONSE A SARTRE, PAR BERNARD PINGAUD

N'étant ni psychanalyste ni psychanalysé, je ne me sens pas tenu à la même réserve que Pontalis. Je vais donc essayer de dire pourquoi ce texte nous a « profondément divisés ». Qui ne lirait que le prologue de Sartre pourrait s'en étonner. Mais si on lit parallèlement le texte d'A..., on mesure déjà la distance qui les sépare. De toute évidence — pour moi, du moins, qui revendique ici ma pleine liberté de « sujet » —, ce que voit Sartre dans le dialogue partiellement transcrit par A... ne s'y trouve pas, ou ne s'y trouve que très en filigrane. De toute évidence aussi, Sartre ne voit pas ce qui s'y trouve, ou plutôt fait comme s'il ne le voyait pas. Car il s'agit bien d'un entretien qui se déroule « dans le cadre de la relation analytique » et dont nous ne connaissons que la fin « puisque le magnétophone n'a pas enregistré le début de la conversation ». Il n'est pas besoin d'être très versé en psychanalyse pour comprendre que ce « passage à l'acte » fait partie de la cure même qu'il est censé contester radicalement, et qu'à le publier ici nous intervenons avec beaucoup de légèreté dans un rapport de « médecin » à « malade » dont nous ne savons rien ou presque. La première question que nous devons nous poser était donc celle-ci : « A qui et à quoi

servira la publication de cet entretien? » La réponse me paraît à tout le moins incertaine.

Voyons maintenant le fond. Sartre n'a rien contre la psychanalyse, soit. Mais que fait-il d'autre, après avoir affirmé ses bonnes intentions, que de dénoncer non seulement la pratique psychanalytique, mais la théorie sur laquelle elle se fonde? Soutenir que le refus du face à face équivaut à transformer le patient en objet est un argument trop gros et trop usé pour que Sartre n'y réponde pas aussitôt lui-même : « Je sais : le malade doit s'émanciper lui-même, à lui de se découvrir peu à peu. » Mais lisons la suite : « L'ennui, nous dit A..., c'est qu'il est entendu au départ qu'il se découvrira comme une passivité, à travers ce regard qu'il ne peut capter et qui le jauge. » J'admire ce « nous dit A... » et j'aimerais bien savoir s'il faut l'entendre comme un « nous dit Sartre ». Car de deux choses l'une : ou Sartre reprend la thèse à son compte, et c'est une autre psychanalyse qu'il nous propose, fondée sur une autre conception de l'homme, employant d'autres méthodes thérapeutiques, celles, par exemple, de ces psychiatres italiens ou anglais qui « cherchent à établir entre eux-mêmes et les personnes qu'ils soignent un lien de réciprocité ». Mais il faudrait se demander si les deux situations sont comparables et pourquoi l'analyste, apparemment, refuse la « réciprocité ». Ou bien Sartre laisse à A... la responsabilité de son interprétation, et le problème est de savoir ce que signifie, dans une cure, ce type d'interprétation, pourquoi elle surgit, si c'est parce que la cure était contre-indiquée ou parce qu'elle a été mal conduite — ou si le renversement de la relation ne fait pas toujours partie, à un moment ou à un autre, de la cure elle-même. Je parle ici en profane et me garderai donc de trancher. Mais à lire le texte de Sartre, à voir dans

quels termes il décrit cette « abdication hebdomadaire ou bihebdomadaire » qu'il assimile à une drogue, je ne peux m'empêcher de penser que c'est la psychanalyse tout entière qu'il met en cause, au nom de sa conception personnelle du sujet. Il est normal, d'ailleurs, que le débat porte là-dessus puisque la découverte essentielle de Freud a été, non pas comme certains l'affirment un peu vite, de nier l'existence du sujet, mais de le déplacer, de le « décentrer » en faisant apparaître le non-sujet à partir de quoi il se constitue dans une position toujours dérivée. La question est seulement de savoir si l'entretien transcrit par A... se prête à un tel débat.

Je ne le crois pas pour ma part. A supposer qu'on puisse en tirer la leçon qu'en tire Sartre (comme s'il s'agissait effectivement d'une mise en cause de la psychanalyse, et non pas d'une mise en cause de l'analyste), c'est simplifier abusivement les choses que de décréter que, dans la cure, le patient est réduit à une totale passivité et que l'analyste « décide, seul et souverainement de ce qu'est le réel ». Car il ne serait pas difficile de faire comparaître ici quantité de témoins qui pourraient affirmer le contraire, et dire comment cette aliénation initiale les a aidés, précisément, à devenir davantage sujets. Il me semble que la non-réciprocité critiquée par Sartre — et que l'analyste a lui-même subie en son temps — est la condition même de la découverte ou de la restauration d'un « être-sujet » compromis, obscurci, « aliéné » par ce qu'on appelle la « maladie ». Et que la relation ne peut jamais être égale, réciproque, sinon au moment où elle cesse — ce moment idéal qu'on appelle, lui, la « guérison ». Cela ne privilégie nullement le psychanalyste en tant qu'individu. Cela privilégie l'Autre par le détour de qui s'ef-

fectue ce rétablissement qui, d'une certaine manière, vient toujours trop tard, ou, comme disait Freud, « nachträglich », après-coup. Il n'y a donc pas contradiction ni lieu de choisir entre l' « être-sujet du malade » et la psychanalyse : en un sens, l'être-sujet est toujours là, en un autre il est toujours à conquérir. L'homme le plus « malade », c'est vrai, « organise » sa maladie. La psychanalyse ne lui apporte donc pas le moyen de s'organiser. Mais elle ne le lui retire pas non plus. Elle peut seulement, quand elle réussit, l'aider à modifier une organisation où il s'aliène. Et c'est, bien sûr, le sujet lui-même qui la modifie en « se découvrant » à travers la relation analytique.

Il est loisible à Sartre de critiquer la conception de Freud au nom d'une autre, et d'opposer une thérapeutique de la réciprocité à une thérapeutique de la « violence ». Mais c'est alors un débat au fond qu'il faudrait engager. Le principal mérite du « compromis » auquel nous avons abouti, dans cette affaire, aura été de nous amener à poser le problème. Je persiste toutefois à penser que le texte d'A..., justement, parce qu'il ne va pas plus loin qu'un « passage à l'acte », était, pour cela, le plus mal choisi des prétextes.

Les Temps modernes, n° 274, avril 1969.

I. SUR MOI-MÊME

<i>Les écrivains en personne.</i>	9
<i>L'écrivain et sa langue.</i>	40
<i>L'anthropologie.</i>	83
<i>Sartre par Sartre.</i>	99

II. TEXTES

<i>Palmiro Togliatti.</i>	137
<i>L'universel singulier.</i>	152
<i>Mallarmé (1842-1898).</i>	191
<i>Saint Georges et le dragon.</i>	202
<i>Le socialisme qui venait du froid.</i>	227
<i>Je - Tu - Il.</i>	277
<i>« Coexistences. »</i>	316

III

<i>L'homme au magnétophone.</i>	329
<i>Dialogue psychanalytique.</i>	338
<i>Réponse à Sartre, par J.-B. Pontalis.</i>	359
<i>Réponse à Sartre, par Bernard Pingaud.</i>	361

Œuvres de Jean-Paul Sartre (suite).

SAINT GENET, COMÉDIEN ET MARTYR (Les Œuvres complètes de Jean Genet, tome I).

LES MOTS.

LES ÉCRITS DE SARTRE, de Michel Contat et Michel Rybalka.

L'IDIOT DE LA FAMILLE, *Gustave Flaubert de 1821 à 1837*, I, II et III.

PLAIDOYER POUR LES INTELLECTUELS.

UN THÉÂTRE DE SITUATIONS.

LES CARNETS DE LA DRÔLE DE GUERRE (novembre 1939-mars 1940).

LETTRES AU CASTOR *et à quelques autres* :

I. 1926-1939.

II. 1940-1963.

LE SCÉNARIO FREUD.

MALLARMÉ, *La lucidité et sa face d'ombre*.

Philosophie

L'IMAGINAIRE, *Psychologie phénoménologique de l'imagination*.

L'ÊTRE ET LE NÉANT, *Essai d'ontologie phénoménologique*.

CRITIQUE DE LA RAISON DIALECTIQUE (précédé de QUESTIONS DE MÉTHODE), I : *Théorie des ensembles pratiques*.

CAHIERS POUR UNE MORALE.

CRITIQUE DE LA RAISON DIALECTIQUE, II (inachevé) : *L'intelligibilité de l'Histoire*.

Essais politiques

RÉFLEXIONS SUR LA QUESTION JUIVE.

ENTRETIENS SUR LA POLITIQUE, avec David Rousset et Gérard Rosenthal.

L'AFFAIRE HENRI MARTIN, textes commentés par Jean-Paul Sartre.

ON A RAISON DE SE RÉVOLTER, avec Philippe Gavi et Pierre Victor.

Scénario

SARTRE, un film réalisé par Alexandre Astruc et Michel Contat.

Entretiens

Entretiens avec Simone de Beauvoir, *in* LA CÉRÉMONIE DES ADIEUX de Simone de Beauvoir.

Iconographie

SARTRE, IMAGES D'UNE VIE, album préparé par L. Sendyk-Siegel, commentaire de Simone de Beauvoir.

*Composé et achevé d'imprimer
par l'Imprimerie Floch
à Mayenne, le 18 février 1987.
Dépôt légal : février 1987.
1^{er} dépôt légal : janvier 1972.
Numéro d'imprimeur : 25179.*

ISBN 2-07-028088-8 / Imprimé en France.