

JEAN-PAUL SARTRE

Situations, IV

nrf

GALLIMARD

*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays.*

© Éditions Gallimard, 1964.

PORTRAIT D'UN INCONNU

Un des traits les plus singuliers de notre époque littéraire c'est l'apparition, çà et là, d'œuvres vivaces et toutes négatives qu'on pourrait nommer des antiromans. Je rangerai dans cette catégorie les œuvres de Nabokov, celles d'Evelyn Waugh et, en un certain sens, *Les Faux-Monnayeurs*. Il ne s'agit point d'essais contre le genre romanesque, à la façon de *Puissances du roman* qu'a écrit Roger Caillois et que je comparerais, toute proportion gardée, à la *Lettre sur les spectacles* de Rousseau. Les antiromans conservent l'apparence et les contours du roman; ce sont des ouvrages d'imagination qui nous présentent des personnages fictifs et nous racontent leur histoire. Mais c'est pour mieux décevoir : il s'agit de contester le roman par lui-même, de le détruire sous nos yeux dans le temps qu'on semble l'édifier, d'écrire le roman d'un roman qui ne se fait pas, qui ne peut pas se faire, de créer une fiction qui soit aux grandes œuvres composées de Dostoïevsky et de Meredith ce qu'était aux tableaux de Rembrandt et de Rubens cette toile de Miro, intitulée *Assassinat de la peinture*. Ces œuvres étranges et diffi-

lement classables ne témoignent pas de la faiblesse du genre romanesque, elles marquent seulement que nous vivons à une époque de réflexion et que le roman est en train de réfléchir sur lui-même. Tel est le livre de Nathalie Sarraute : un antiroman qui se lit comme un roman policier. C'est d'ailleurs une parodie de romans « de quête » et elle y a introduit une sorte de détective amateur et passionné qui se fascine sur un couple banal — un vieux père, une fille plus très jeune — et les épie et les suit à la trace et les devine parfois, à distance, par une sorte de transmission de pensée, mais sans jamais très bien savoir ni ce qu'il cherche ni ce qu'ils sont. Il ne trouvera rien, d'ailleurs, ou *presque* rien. Il abandonnera son enquête pour cause de métamorphose comme si le policier d'Agatha Christie, sur le point de découvrir le coupable, se muait tout à coup en criminel.

C'est la mauvaise foi du romancier — cette mauvaise foi *nécessaire* — qui fait horreur à Nathalie Sarraute. Est-il « avec » ses personnages, « derrière » eux ou dehors ? Et quand il est derrière eux, ne veut-il pas nous faire croire qu'il reste dedans ou dehors ? Par la fiction de ce policier des âmes qui se heurte au « dehors », à la carapace de ces « énormes bousiers » et qui pressent obscurément le « dedans » sans jamais le toucher, Nathalie Sarraute cherche à sauvegarder sa bonne foi de conteuse. Elle ne veut prendre ses personnages ni par le dedans ni par le dehors parce que nous sommes, pour nous-mêmes et pour les autres, tout entiers dehors et dedans à la fois. Le dehors, c'est un terrain neutre, c'est ce *dedans* de nous-mêmes que nous voulons être pour les autres et que les autres nous encouragent à être pour nous-mêmes. C'est le règne

du *lieu commun*. Car ce beau mot a plusieurs sens : il désigne sans doute les pensées les plus rebattues mais c'est que ces pensées sont devenues le lieu de rencontre de la communauté. Chacun s'y retrouve, y retrouve les autres. Le lieu commun est à tout le monde et il m'appartient; il appartient en moi à tout le monde, il est la présence de tout le monde en moi. C'est par essence, *la généralité*; pour me l'approprier, il faut un acte : un acte par quoi je dépouille ma particularité pour adhérer au général, pour devenir la généralité. Non point *semblable* à tout le monde mais, précisément, *l'incarnation* de tout le monde. Par cette adhésion éminemment sociale, je m'identifie à *tous* les autres dans l'indistinction de l'universel. Nathalie Sarraute paraît distinguer trois sphères concentriques de généralité : il y a celle du caractère, celle du lieu commun moral, celle de l'art et, justement, du roman. Si je fais le bourru bienfaisant, comme le vieux père de *Portrait d'un inconnu*, je me cantonne dans la première; si je déclare, quand un père refuse de l'argent à sa fille : « Si ce n'est pas malheureux de voir ça; et dire qu'il n'a qu'elle au monde... ah! il ne l'emportera pas avec lui, allez », je me projette dans la seconde; dans la troisième, si je dis d'une jeune femme que c'est une Tanagra, d'un paysage que c'est un Corot, d'une histoire de famille qu'elle est balzacienne. Du même coup, les autres, qui ont accès de plain-pied dans ces domaines, m'approuvent et me comprennent; en réfléchissant mon attitude, mon jugement, ma comparaison, ils lui communiquent un caractère sacré. Rassurant pour autrui, rassurant pour moi-même puisque je me suis réfugié dans cette zone neutre et commune qui n'est ni tout à fait l'objectif,

puisqu'enfin je m'y tiens par décret, ni tout à fait subjective puisque tout le monde m'y peut atteindre et s'y retrouver, mais qu'on pourrait nommer à la fois la subjectivité de l'objectif et l'objectivité du subjectif. Comme je prétends n'être que cela et comme je proteste que je n'ai pas de tiroirs secrets, il m'est permis, sur ce plan, de bavarder, de m'émouvoir, de m'indigner, de montrer « un caractère » et même d'être un « original », c'est-à-dire d'assembler les lieux communs d'une manière inédite : il y a même, en effet, des « paradoxes communs ». On me laisse, en somme, le loisir d'être subjectif dans les limites de l'objectivité. Et plus je serai subjectif entre ces frontières étroites, plus on m'en saura gré : car je démontrerai par là que le subjectif n'est rien et qu'il n'en faut pas avoir peur.

Dans son premier ouvrage, *Tropismes*, Nathalie Sarraute montrait déjà comment les femmes passent leur vie à *communier* dans le lieu commun « Elles parlaient « Il y a entre eux des « scènes lamentables, des disputes à propos de « rien. Je dois dire que c'est lui que je plains dans « tout cela quand même. Combien? Mais au « moins deux millions. Et rien que l'héritage de « la tante Joséphine... Non... Comment voulez-vous? Il ne l'épousera pas. C'est une femme « d'intérieur qu'il lui faut, il ne s'en rend pas « compte lui-même. Mais non, je vous le dis. « C'est une femme d'intérieur qu'il lui faut... « D'intérieur... D'intérieur... » On le leur avait toujours dit. Cela, elles l'avaient bien toujours entendu dire, elles le savaient : les sentiments, l'amour, la vie, c'était là leur domaine. Il leur appartenait. »

C'est la « parlerie » de Heidegger, le « on » et, pour tout dire, le règne de l'inauthenticité. Et,

sans doute, bien des auteurs ont effleuré, en passant, éraflé le mur de l'inauthenticité, mais je n'en connais pas qui en ait fait, de propos délibéré, le sujet d'un livre : c'est que l'inauthenticité n'est pas romanesque. Les romanciers s'efforcent au contraire de nous persuader que le monde est fait d'individus irremplaçables, tous exquis, même les méchants, tous passionnés, tous particuliers. Nathalie Sarraute nous fait voir le mur de l'inauthentique; elle nous le fait voir partout. Et derrière ce mur? Qu'y a-t-il? Eh bien justement *rien*. Rien ou presque. Des efforts vagues pour fuir quelque chose qu'on devine dans l'ombre. *L'authenticité*, vrai rapport avec les autres, avec soi-même, avec la mort est partout suggérée mais invisible. On la pressent parce qu'on la fuit. Si nous jetons un coup d'œil, comme l'auteur nous y invite, à l'intérieur des gens, nous entrevoyons un grouillement de fuites molles et tentaculaires. Il y a la fuite dans les objets qui réfléchissent paisiblement l'universel et la permanence, la fuite dans les occupations quotidiennes, la fuite dans le mesquin. Je connais peu de pages plus impressionnantes que celles qui nous montrent « le vieux » échappant de justesse à l'angoisse de la mort en se jetant, pieds nus et en chemise, à la cuisine pour vérifier si sa fille lui vole du savon. Nathalie Sarraute a une vision protoplasmique de notre univers intérieur : ôtez la pierre du lieu commun, vous trouverez des coulées, des baves, des mucus, des mouvements hésitants, amiboïdes. Son vocabulaire est d'une richesse incomparable pour suggérer les lentes reptations centrifuges de ces élixirs visqueux et vivants. « Comme une sorte de bave poisseuse, leur pensée s'infiltrait en lui, se collait à lui, le tapissait intérieurement. »

(*Tropismes*, p. 11.) Et voici la pure femme-fille « silencieuse sous la lampe, semblable à une fragile et douce plante sous-marine toute tapissée de ventouses mouvantes ». (*Ibid.*, p. 50.) C'est que ces fuites tâtonnantes, honteuses, qui n'osent dire leurs noms sont aussi des rapports avec autrui. Ainsi la conversation sacrée, échange rituel de lieux communs, dissimule une « sous-conversation » où les ventouses se frôlent, se lèchent, s'aspirent. Il y a d'abord le *malaise* si je soupçonne que vous n'*êtes pas* tout simplement, tout uniment le lieu commun que vous *dites*, tous mes monstres mous se réveillent; j'ai peur : « Elle était accroupie sur un coin du fauteuil, se tortillait le cou tendu, les yeux protubérants : « Oui, oui, oui », disait-elle, et elle approuvait chaque membre de phrase d'un branlement de la tête. Elle était effrayante, douce et plate, toute lisse, et seuls ses yeux étaient protubérants. Elle avait quelque chose d'angoissant, d'inquiétant et sa douceur était menaçante. Il sentait qu'à tout prix il fallait la redresser, l'apaiser, mais que seul quelqu'un doué d'une force sur-humaine pourrait le faire... Il avait peur, il allait s'affoler, il ne fallait pas perdre une minute pour raisonner, pour réfléchir. Il se mettait à parler, à parler sans arrêt, de n'importe qui, de n'importe quoi, à se démener (comme le serpent devant la musique? comme les oiseaux devant le boa? il ne savait plus) vite, vite, sans s'arrêter, sans une minute à perdre, vite, vite, pendant qu'il en est temps encore, pour la contenir, pour l'amadouer. » (*Ibid.*, p. 35.) Les livres de Nathalie Sarraute sont remplis de ces terreurs : on parle, quelque chose va éclater, illuminer soudain le fond glauque d'une âme et chacun sentira les bourbes mouvantes de la sienne. Et puis

non la menace écartée, le danger évité, on se remet tranquillement à échanger des lieux communs. Ceux-ci, pourtant, s'effondrent parfois et l'effroyable nudité protoplasmique apparaît : « Il leur semble que leurs contours se défont, s'étirent dans tous les sens, les carapaces, les armures craquent de toutes parts, ils sont nus, sans protection, ils glissent enlacés l'un à l'autre, ils descendent comme au fond d'un puits... ici, où ils descendent maintenant, comme dans un paysage sous-marin, toutes les choses ont l'air de vaciller, elles oscillent, irréelles et précises comme des objets de cauchemar, elles se boursouflent, prennent des proportions étranges... une grosse masse molle qui appuie sur elle, l'écrase... elle essaie maladroitement de se dégager un peu, elle entend sa propre voix, une drôle de voix trop neutre... » Il n'arrive rien d'ailleurs : il n'arrive jamais rien. D'un commun accord, les interlocuteurs tirent sur cette défaillance passagère le rideau de la généralité. Ainsi ne faut-il pas chercher dans le livre de Nathalie Sarraute ce qu'elle ne veut pas nous donner; un homme, pour elle, ce n'est pas un caractère, ni d'abord une histoire ni même un réseau d'habitudes c'est le va-et-vient incessant et mou entre le particulier et le général. Quelquefois, la coquille est vide, un « M. Dumontet » entre soudain, qui s'est débarassé savamment du particulier, qui n'est plus rien qu'un assemblage charmant et vif de généralités. Alors tout le monde respire et reprend espoir c'est donc possible! c'est donc encore possible. Un calme mortuaire entre avec lui dans la chambre.

Ces quelques remarques visent seulement à guider le lecteur dans ce livre difficile et excellent; elles ne cherchent pas à en épuiser le

contenu. Le meilleur de Nathalie Sarraute, c'est son style trébuchant, tâtonnant, si honnête, si plein de repentir, qui approche de l'objet avec des précautions pieuses, s'en écarte soudain par une sorte de pudeur ou par timidité devant la complexité des choses et qui, en fin de compte, nous livre brusquement le monstre tout baveux, mais presque sans y toucher, par la vertu magique d'une image. Est-ce de la psychologie? Peut-être Nathalie Sarraute, grande admiratrice de Dostoïevsky, voudrait-elle nous le faire croire. Pour moi je pense qu'en laissant deviner une authenticité insaisissable, en montrant ce va-et-vient incessant du particulier au général, en s'attachant à peindre le monde rassurant et désolé de l'inauthentique, elle a mis au point une technique qui permet d'atteindre, par-delà le psychologique, la réalité humaine, dans son *existence* même.

Préface à Portrait d'un inconnu, de Nathalie Sarraute, Gallimard, 1957.

L'ARTISTE ET SA CONSCIENCE

Vous avez souhaité, mon cher Leibowitz, que j'ajoute quelques mots à votre livre : c'est que j'ai eu l'occasion, il y a quelque temps, d'écrire sur l'engagement littéraire et vous désirez, en associant nos noms, marquer que, pour une même époque, les préoccupations des artistes et celles des écrivains sont solidaires. Si l'amitié n'y eût suffi, le souci de manifester cette solidarité m'eût décidé. Mais à présent qu'il faut écrire, j'avoue que je suis très embarrassé. Je n'ai pas de compétence particulière en musique et je ne veux pas me donner le ridicule de redire mal et avec des mots impropres ce que vous avez dit si bien dans le langage approprié; je ne saurais non plus avoir la sotte idée de vous présenter à des lecteurs qui vous connaissent parfaitement et qui vous suivent avec passion dans votre triple activité de compositeur, de chef d'orchestre et de critique musical. J'aurais plaisir à dire tout le bien que je pense de votre livre : il est si simple et si clair, il m'a tant appris, il débrouille les problèmes les plus confus, les plus enveloppés, il nous accoutume à les regarder avec des yeux neufs : mais quoi? le lecteur n'a

pas besoin de moi : pour en apprécier les mérites, il lui suffit de l'ouvrir. Au bout du compte, le mieux que je puisse faire, c'est de supposer que nous causions comme nous l'avons fait souvent et de m'ouvrir à vous des inquiétudes et des questions que votre ouvrage a fait naître en moi. Vous m'avez convaincu et pourtant j'éprouve encore des résistances et de la gêne; il faut que je vous en fasse part. C'est un profane, bien sûr, qui interroge un initié, un élève qui discute, après la leçon, avec le professeur. Mais après tout, beaucoup de vos lecteurs sont des profanes et j'imagine que mon sentiment reflète le leur. Cette préface, en somme, n'a d'autre but que de vous demander, en leur nom et au mien, d'écrire un nouveau livre ou simplement un article, où vous lèveriez nos derniers doutes.

Elles ne me font pas rire, les nausées du boa communiste incapable de garder comme de rejeter l'énorme Picasso dans cette indigestion du P. C. je discerne les symptômes d'une infection qui s'étend à l'époque entière.

Quand les classes privilégiées sont bien assises en leurs principes, quand elles ont bonne conscience, quand les opprimés, dûment convaincus d'être des créatures inférieures, tirent vanité de leur condition servile, l'artiste est à l'aise. Le musicien, dites-vous, s'est, depuis la Renaissance, constamment adressé à un public de spécialistes. Mais qu'était-ce, ce public, sinon l'aristocratie dirigeante qui, non contente d'exercer sur tout le territoire des pouvoirs militaires, juridiques, politiques et administratifs, se constituait à date fixe en tribunal de goût. Comme cette élite de droit divin décidait de la figure

humaine, c'est à l'homme tout entier que le cantor ou le maître de chapelle pouvaient faire entendre leurs symphonies ou leurs cantates. L'art pouvait se dire humaniste parce que la société demeurerait inhumaine.

En va-t-il de même aujourd'hui? Telle est la question qui me tourmente et que je vous pose à mon tour. Car enfin les classes dirigeantes de nos sociétés occidentales ne songent plus à prétendre qu'elles fournissent la mesure de l'homme par elles seules. Les classes opprimées sont conscientes de leur force, en possession de leurs rites, de leurs techniques, de leur idéologie. Du prolétariat, Rosenberg dit admirablement : « D'un côté, le présent ordre social est menacé d'une manière permanente par l'extraordinaire puissance virtuelle des travailleurs; de l'autre, le fait que ce pouvoir soit entre les mains d'une catégorie anonyme, un « zéro » historique, donne à tous les faiseurs de mythes modernes la tentation de prendre la classe ouvrière comme matière première de collectivités nouvelles par lesquelles la société puisse être soumise. Ce prolétariat sans histoire ne peut-il être aussi facilement converti en *n'importe quoi* qu'en lui-même? Tenant en suspens le drame entre la révolution par la classe ouvrière pour son propre compte, et la révolution comme instrument pour d'autres, le pathétique du prolétariat domine l'histoire moderne ¹. » Or, précisément, la musique — pour ne parler que d'elle — s'est métamorphosée : cet art recevait ses lois et ses limites de ce qu'il pensait être son essence; vous avez lumineusement montré comment, au terme d'une évolution rigoureuse et pourtant libre, il s'est arraché

1. Cf. *Les Temps Modernes*, n° 56, p. 2151.

à l'aliénation et s'est avisé de se créer son essence en se donnant librement ses lois. Ne pourrait-il donc influencer pour son humble part le cours de l'histoire en contribuant à présenter aux classes travailleuses l'image d'un « homme total » qui s'est arraché à l'aliénation, au mythe de la « nature » humaine et qui, dans un combat quotidien, forge son essence et les valeurs au nom desquelles il entend se juger? Lorsqu'elle se reconnaît des limites *a priori*, la musique, en dépit d'elle-même, renforce l'aliénation, célèbre le *donné*, et, en même temps qu'elle manifeste à sa manière la liberté, elle marque que cette liberté reçoit ses bornes de la nature; il n'est pas rare que les « faiseurs de mythes » l'emploient à mystifier l'auditoire en lui communiquant une émotion sacrée, comme il apparaît par l'exemple de la musique militaire ou des chœurs. Mais, si je vous comprends bien, ne faut-il pas voir dans les formes les plus récentes de cet art quelque chose comme la présentation du pouvoir nu de créer? Et je crois saisir ce qui vous oppose à ces musiciens communistes qui ont signé le manifeste de Prague ils voudraient que l'artiste se soumit à une société-objet et qu'il chantât les louanges du monde soviétique comme Haydn chantait celles de la Création divine. Ils lui demandent de copier ce qui *est*, d'imiter sans dépasser et d'offrir à son public l'exemple de la soumission à un ordre établi; si la musique se définissait comme une révolution permanente, ne risquerait-elle pas, pour sa part, d'éveiller chez les auditeurs le désir de transporter cette révolution en d'autres domaines? Vous, au contraire, vous souhaitez montrer à l'homme qu'il n'est pas fait, qu'il ne le sera jamais et qu'il conserve toujours et partout la liberté de

faire et de se faire par-delà tout ce qui est déjà fait.

Mais voici ce qui me gêne : n'avez-vous pas établi qu'une dialectique intérieure a conduit la musique de la monodie à la polyphonie et des formes polyphoniques les plus simples aux formes les plus compliquées ? Cela signifie qu'elle peut aller de l'avant mais non pas revenir en arrière : il serait aussi naïf de souhaiter la ramener à ses figures antérieures que de vouloir réduire nos sociétés industrielles à la simplicité pastorale. C'est fort bien : mais du coup, sa complexité croissante la réserve — comme vous le reconnaissez vous-même — à une poignée de spécialistes qui se recrutent nécessairement dans la classe privilégiée. Schœnberg est plus éloigné des ouvriers que Mozart ne l'était jadis des paysans. Vous me direz que la plupart des bourgeois n'entendent rien à la musique ; et c'est vrai. Mais il est vrai aussi que ceux qui peuvent la goûter appartiennent à la bourgeoisie, bénéficient de la culture bourgeoise, des loisirs bourgeois, exercent en général une profession libérale. Je sais : les amateurs ne sont pas riches ; ils se rencontrent surtout dans les classes moyennes, il est rare qu'un gros industriel soit mélomane. Cela s'est vu pourtant : mais je ne me souviens pas d'avoir remarqué un ouvrier à vos concerts. Il est donc certain que la musique moderne brise les cadres, s'arrache aux conventions, se trace d'elle-même sa route. Mais à qui donc parle-t-elle de libération, de liberté, de volonté, de la création de l'homme par l'homme ? A un auditoire usé et distingué dont les oreilles sont encrassées par une esthétique idéaliste. Elle dit « Révolution permanente » et la bourgeoisie entend « Évolution, progrès ». Et si même, parmi les jeunes

intellectuels, quelques-uns la comprennent, leur impuissance présente ne les mènera-t-elle pas à concevoir cette libération comme un beau mythe et non comme *leur* réalité? Entendons-nous : ce n'est pas la faute de l'artiste ni de l'art. L'art n'a pas changé de *l'intérieur* : son mouvement, sa négativité, sa force créatrice restent ce qu'ils ont toujours été. Aujourd'hui comme hier, ce que Malraux a écrit reste vrai : « Toute création est à l'origine la lutte d'une forme en puissance contre une forme imitée. » Et il faut qu'il en soit ainsi. Mais dans le ciel de nos sociétés modernes, l'apparition de ces énormes planètes, les masses, bouleverse tout, transforme à distance, sans même y toucher, l'activité artistique, lui dérobe sa signification et pourrit la bonne conscience de l'artiste : simplement parce que les masses luttent *aussi* pour l'homme, mais à l'aveuglette, parce qu'elles courent le risque constant de se perdre, d'oublier ce qu'elles sont, de se laisser séduire par la voix d'un faiseur de mythes et parce que l'artiste n'a pas le langage qui lui permettrait de se faire entendre d'elles. C'est bien de *leur* liberté qu'il parle — car il n'y a qu'une liberté — mais il en parle dans une langue étrangère. Qu'il s'agisse d'une contradiction historique, essentielle à notre époque, et non d'un scandale bourgeois, dû au subjectivisme des artistes, les embarras de la politique culturelle de l'U. R. S. S. suffiraient à le prouver. Bien sûr, si l'on admet que l'U. R. S. S. est le Diable, on peut supposer que ses dirigeants éprouvent une joie mauvaise à faire des purges qui bouleversent et épuisent les artistes. Et si l'on croit que Dieu est soviétique, il n'y a pas de difficulté non plus : Dieu fait ce qui est juste, voilà tout. Mais si nous osons soutenir un instant cette thèse paradoxale

et neuve que les dirigeants soviétiques sont des hommes, des hommes en position difficile, quasi intenable, qui cherchent à réaliser ce qui leur paraît bon, que les événements dépassent souvent et qui parfois sont entraînés plus loin qu'ils ne le veulent, bref des hommes pareils à nous, alors tout change; et nous pouvons penser qu'ils ne donnent pas de gaieté de cœur ces brusques coups de barre qui risquent de détraquer la machine. En détruisant les classes, la révolution russe se proposait de détruire les élites, c'est-à-dire ces organes exquis et parasites qu'on retrouve dans toutes les sociétés d'oppression et qui produisent les valeurs et les œuvres comme des bulles; partout où une élite fonctionne, aristocratie de l'aristocratie esquissant pour les aristocrates la figure de l'homme total, les valeurs nouvelles et les ouvrages de l'art, au lieu d'enrichir l'opprimé, augmentent dans l'absolu son appauvrissement : les produits de l'élite, pour la majorité des hommes, sont des refus, des absences, des limites; le goût de nos amateurs définit nécessairement le mauvais goût ou l'absence de goût des classes travailleuses et lorsque les beaux esprits consacrent un ouvrage, il y a dans le monde un « trésor » de plus que l'ouvrier ne possédera pas, une beauté de plus qu'il ne peut apprécier ni comprendre. Les valeurs ne peuvent être une détermination positive de chacun qu'elles ne soient le produit commun de tous. Une acquisition nouvelle de la société — que ce soit une nouvelle technique industrielle ou une expression nouvelle — étant faite par tous doit être pour chacun un enrichissement du monde et un chemin qui s'ouvre, bref sa possibilité la plus intime : au lieu que l'homme total de l'aristocratie se définit

par la totalité des chances qu'il enlève à tous, comme celui qui sait ce que les autres ne savent pas, qui goûte ce qu'ils ne peuvent goûter, qui fait ce qu'ils ne font pas, bref comme le plus irremplaçable des êtres, celui des sociétés socialistes se définirait à sa naissance par la totalité des chances que tous offrent à chacun et, à sa mort, par les chances nouvelles — si petites fussent-elles — que celui-ci a offertes à tous. Ainsi *tous* sont le chemin de chacun vers soi-même et chacun le chemin de tous vers tous. Mais en même temps qu'elle poursuivait la réalisation d'une esthétique socialiste, les nécessités de l'administration, de l'industrialisation et de la guerre poussaient l'U. R. S. S. à faire d'abord une politique de cadres il fallait des ingénieurs, des fonctionnaires, des chefs militaires. D'où le danger que cette élite de fait, dont la culture, la profession, le niveau de vie tranchent nettement sur ceux de la masse, produise à son tour des valeurs et des mythes, que des « amateurs » naissent en son sein qui créent une *demande* particulière pour les artistes. Le texte chinois que vous citez — revu et corrigé par Paulhan — résume assez bien la menace qui pèse sur une société en construction si les amateurs de chevaux suffisent à faire paraître les beaux courriers, une élite qui se constituerait en public spécialisé suffirait à faire naître un art pour l'élite. Une ségrégation nouvelle risque de s'opérer : une culture de cadres naîtrait avec son cortège de valeurs abstraites et d'œuvres ésotériques tandis que la masse des travailleurs retomberait dans une nouvelle barbarie qui se mesurerait justement à son incompréhension des productions destinées à cette nouvelle élite. C'est, je crois, une des explications de ces fameuses purges

qui nous révoltent : à mesure que les cadres se renforcent, à mesure que la bureaucratie risque de se transformer sinon en classe du moins en élite oppressive, une tendance à l'esthétisme se développe chez l'artiste. Et les dirigeants tout en s'appuyant sur cette élite doivent s'efforcer de maintenir, du moins à titre d'idéal, le principe d'une communauté produisant tout entière ses valeurs. Ils sont acculés, cela est sûr, à des entreprises contradictoires puisqu'ils font une politique générale de cadres et une politique culturelle de masses : d'une main on crée une élite et de l'autre on s'efforce de lui arracher son idéologie qui renaît sans cesse et qui renaîtra toujours. Mais, inversement, il y a bien de la confusion chez les adversaires de l'U. R. S. S. quand ils reprochent simultanément à ses dirigeants de créer une classe d'oppression et de vouloir briser l'esthétique de classe. Ce qui est vrai c'est que les dirigeants soviétiques et l'artiste des sociétés bourgeoises se heurtent à la même impossibilité : la musique s'est développée selon sa dialectique, elle est devenue un art qui s'appuie sur une technique complexe; c'est un fait regrettable, mais *c'est un fait* qu'elle a besoin d'un public spécialisé. Bref la musique moderne exige une élite et les masses travailleuses exigent une musique. Comment résoudre ce conflit? En « donnant forme à la profonde sensibilité populaire »? Mais *quelle* forme? Vincent d'Indy faisait de la musique savante « sur un chant montagnard ». Croit-on que les montagnards y eussent reconnu leur chant? Et puis la sensibilité populaire crée ses propres formes. Les chansons de folklore, le jazz, les mélopées africaines n'ont nul besoin d'être revus et corrigés par l'artiste professionnel. Bien au contraire l'application d'une technique

complexe aux produits spontanés de cette sensibilité a pour conséquence nécessaire de dénaturer ces produits. C'est le drame des artistes haïtiens qui n'arrivent pas à rejoindre leur culture formelle à la matière folklorique qu'ils voudraient traiter. Il faut, dit à peu près le manifeste de Prague, abaisser le niveau de la musique en élevant le niveau culturel des masses. Ou cela ne veut rien dire ou c'est avouer que l'art et son public se rejoindront dans la médiocrité absolue. Vous avez raison de faire observer que le conflit de l'art et de la société est éternel parce qu'il tient à l'essence de l'un et de l'autre. Mais de nos jours il a pris une forme nouvelle et plus aiguë l'art est une révolution permanente et, depuis quarante ans, la situation fondamentale de nos sociétés est révolutionnaire; or la révolution sociale exige un conservatisme esthétique tandis que la révolution esthétique exige, en dépit de l'artiste lui-même, un conservatisme social. Communiste sincère, condamné par les dirigeants soviétiques, fournisseur attitré des riches amateurs d'U. S. A., Picasso est l'image vivante de cette contradiction. Quant à Fougéron, ses tableaux ont cessé de plaire à l'élite mais sans éveiller l'intérêt du prolétariat.

Au reste, la contradiction s'accuse et s'approfondit lorsqu'on en vient à considérer les sources de l'inspiration musicale. Il s'agit, dit le manifeste de Prague, d'exprimer « les sentiments et les hautes idées progressistes des masses populaires ». Passe pour les sentiments. Mais les « hautes idées progressistes » comment diable les mettre en musique? Car enfin la musique est un art *non signifiant*. Des esprits qui pensent sans rigueur se sont plu à parler de « langage musical ». Mais nous savons bien que la « phrase musicale »

ne désigne aucun objet : elle est objet par elle-même. Comment cette muette pourrait-elle évoquer à l'homme son destin? Le manifeste de Prague propose une solution dont la naïveté réjouira : on cultivera « les formes musicales qui permettent d'atteindre ces buts, surtout la musique vocale, les opéras, les oratorios, les cantates, les chœurs, etc. ». Parbleu, ces œuvres hybrides sont des bavardes; elles causent en musique. On ne saurait mieux dire que la musique ne doit être qu'un prétexte, un moyen de rehausser la pompe de la parole. *C'est la parole* qui chantera Staline, le plan quinquennal, l'électrification de l'U. R. S. S. Avec d'autres paroles, la même musique célébrerait Pétain, Churchill, Truman, le T. V. A. Changez les mots : un hymne aux morts russes de Stalingrad deviendra une oraison funèbre pour les Allemands tombés devant cette même ville. Que peuvent donner les sons? Une grosse bouffée d'héroïsme sonore; c'est le verbe qui spécifiera. Il n'y aurait d'engagement musical que si l'œuvre était telle qu'elle ne puisse accepter qu'un seul commentaire verbal; il faudrait en un mot que la structure sonore *repousse* certains mots et en *attire* d'autres. Est-ce possible? En certains cas privilégiés peut-être : et vous citez vous-même *Le Survivant de Varsovie*. Encore Schoenberg n'a-t-il pas pu éviter le recours aux mots. Ce « galop de chevaux sauvages » comment y reconnaîtrait-on, sans les mots, le dénombrement des morts. On entendrait un galop. La comparaison poétique n'est pas dans la musique mais dans le rapport de la musique aux paroles. Mais, direz-vous, ici, du moins, les paroles font partie de l'œuvre, elles sont par elles-mêmes un élément musical. Soit : mais faut-il renoncer à la sonate, au quatuor,

à la symphonie? Faut-il se consacrer aux « opéras, oratorios et cantates » comme l'enjoint le manifeste de Prague? Je sais que vous ne le pensez pas. Et je suis bien d'accord avec vous quand vous écrivez que « le sujet choisi demeure un élément *neutre*, quelque chose comme une matière première qui devra être soumise à un traitement purement artistique. Ce n'est en dernière analyse que la qualité de ce traitement qui prouvera ou démentira l'adhérence... des préoccupations et émotions extra-artistiques au projet purement artistique ».

Seulement je ne sais plus très bien alors où réside l'engagement musical. J'ai peur qu'il ne se soit évadé de l'œuvre pour se réfugier dans les conduites de l'artiste, dans son attitude devant l'art. La vie du musicien peut être exemplaire : exemplaire sa pauvreté consentie, son refus du succès facile, sa constante insatisfaction, et la révolution permanente qu'il opère contre les autres et contre lui-même. Mais je crains que l'austère moralité de sa personne ne demeure un commentaire extérieur à son œuvre. L'œuvre musicale n'est pas *par elle-même* négativité, refus des traditions, mouvement libérateur : elle est la conséquence positive de ce refus et de cette négativité. Objet sonore, elle ne révèle pas plus les doutes, les crises de désespoir, la décision finale du compositeur que le brevet d'invention ne révèle les tourments et les inquiétudes de l'inventeur; elle ne nous montre pas la dissolution des anciennes règles elle fait voir *d'autres règles* qui sont les lois positives de son développement. Or l'artiste *ne doit pas être* pour le public le commentaire de son œuvre si la musique est engagée, c'est dans l'objet sonore tel qu'il se présente immédiatement à l'oreille,

sans référence à l'artiste ni aux traditions antérieures, qu'on trouvera l'engagement dans sa réalité intuitive.

Est-ce possible? Il semble que nous retrouvions sous une autre forme le dilemme que nous avons rencontré d'abord : en pliant la musique, art non signifiant, à exprimer des significations préétablies, on l'aliène; mais en rejetant les significations dans ce que vous nommez « l'extra-artistique », la libération musicale ne risque-t-elle pas de conduire à l'abstraction et de donner le compositeur en exemple de cette liberté formelle et purement négative que Hegel nomme la Terreur. La Servitude ou la Terreur : il est possible que notre époque n'offre pas d'autre alternative à l'artiste¹. S'il faut choisir, j'avoue que je préfère la Terreur : non pour elle-même mais, parce que, en ce temps de reflux, elle maintient les exigences proprement esthétiques de l'art et lui permet d'attendre sans trop de dommages une époque plus favorable.

Mais, je dois vous l'avouer, avant de vous lire j'étais moins pessimiste. Je vous donne ici mon sentiment très naïf d'auditeur assez peu cultivé : lorsqu'on exécutait devant moi une composition musicale, je ne trouvais à la succession sonore aucune signification d'aucune sorte et il m'était fort indifférent que Beethoven eût composé telle de ses marches funèbres « sur la mort d'un héros » ou que Chopin eût voulu suggérer, à la fin de sa première ballade, le rire satanique de Wallenrod; par contre il me semblait que cette succession avait un *sens* et c'est ce sens que j'aimais. J'ai

1. Je précise : *l'artiste* se distingue pour moi du littérateur en ce qu'il cultive des arts non signifiants. J'ai montré ailleurs que les problèmes de la littérature étaient fort différents.

toujours distingué, en effet, le sens de la signification. Il me paraît qu'un objet est signifiant lorsqu'on vise à travers lui un autre objet. En ce cas l'esprit ne prête pas attention au signe lui-même : il le dépasse vers la chose signifiée; il arrive même fréquemment que celle-ci nous demeure présente quand nous avons, depuis longtemps, perdu la mémoire des mots qui nous l'ont fait concevoir. Le sens, par contre, ne se distingue pas de l'objet même et il est d'autant plus manifeste que nous donnons plus d'attention à la chose qu'il habite. Je dirai qu'un objet a un *sens* quand il est l'incarnation d'une réalité qui le dépasse mais qu'on ne peut saisir en dehors de lui et que son infinité ne permet d'exprimer adéquatement par aucun système de signes; il s'agit toujours d'une totalité : totalité d'une personne, d'un milieu, d'une époque, de la condition humaine. Ce sourire de la Jonconde, je dirai qu'il ne « veut » rien dire mais qu'il a un sens : par lui se réalise l'étrange mélange de mysticisme et de naturalisme, d'évidence et de mystère qui caractérise la Renaissance. Et je n'ai besoin que de regarder pour le distinguer de cet autre sourire également mystérieux, mais plus inquiétant, plus raide, ironique, naïf et sacré qui flotte vaguement sur les lèvres de l'Apollon étrusque, ou de celui, « hideux », laïc, rationaliste et spirituel qu'ébauche le Voltaire de Houdon. Bien sûr, il a été *signifiant* le sourire de Voltaire : il apparaissait à de certaines occasions, il *voulait dire* : « Je ne suis pas dupe », ou : « Écoutez-le, ce fanatique ! » Mais, en même temps, c'est Voltaire lui-même, Voltaire comme totalité ineffable sur Voltaire, vous pouvez parler à l'infini, sa réalité existentielle est incommensurable avec la parole. Mais qu'il sourie et

vous l'avez tout entier et sans aucun effort. Or, il me semblait que la musique était une belle muette aux yeux pleins de sens. Lorsque j'entends un *Concerto brandebourgeois*, je ne pense jamais au XVIII^e siècle, à l'austérité de Leipzig, à la lourdeur puritaine des princes allemands, à ce moment de l'esprit où la raison, en pleine possession de ses techniques, demeure pourtant soumise à la foi et où la logique du concept se transforme en logique du jugement : mais tout est là, donné dans les sons, comme la Renaissance sourit sur les lèvres de la Joconde. Et j'ai toujours cru que le public « moyen » qui, comme moi, n'a pas de lumières bien précises sur l'histoire de la composition musicale, pouvait dater à l'instant une œuvre de Scarlatti, de Schumann ou de Ravel, même s'il se trompait sur le nom du compositeur, à cause de cette présence silencieuse, en tout objet sonore, de l'époque entière et de sa conception du monde. Ne serait-il pas concevable que l'engagement musical résidât à ce niveau ? J'entends ce que vous allez me répondre si l'artiste s'est peint tout entier dans son œuvre — et son siècle avec lui — il l'a fait sans le vouloir : il ne se souciait que de chanter. Et c'est le public d'aujourd'hui qui discerne, à cent ans de distance, des intentions qui sont dans l'objet sans y avoir été mises : l'auditeur du siècle dernier percevait seulement la mélodie, il voyait des règles absolues et *naturelles* dans ce que nous considérons rétrospectivement comme des postulats qui reflètent l'époque. Cela est vrai : mais ne peut-on concevoir aujourd'hui un artiste plus conscient qui, par la réflexion sur son art, tenterait d'y incarner sa condition d'homme ? Je vous pose seulement la question ; c'est vous qui êtes qua-

lifié pour y répondre. Mais, je l'avoue, si je condamne d'accord avec vous l'absurde manifeste de Prague, je ne puis m'empêcher d'être troublé par certains passages de ce fameux discours de Jdanov¹ qui a inspiré toute la politique culturelle de l'U. R. S. S. Vous le savez comme moi les communistes sont coupables parce qu'ils ont tort dans leur manière d'avoir raison et ils nous rendent coupables parce qu'ils ont raison dans leur manière d'avoir tort. Le manifeste de Prague est la conséquence extrême et stupide d'une théorie de l'art parfaitement défendable et qui n'implique pas nécessairement l'autoritarisme esthétique. « Il faut, dit Jdanov, connaître la vie afin de pouvoir la représenter véridiquement dans les œuvres d'art, la représenter non point de façon scolastique, morte, non pas seulement comme la réalité objective, mais représenter la réalité dans son développement révolutionnaire. » Que veut-il dire sinon que la réalité n'est jamais inerte : elle est toujours en cours de changement et ceux qui l'apprécient ou la dépeignent sont eux-mêmes en train de changer. L'unité profonde de tous ces changements qui se commandent c'est le sens futur du système entier. Ainsi l'artiste doit briser les habitudes déjà cristallisées qui nous font voir *au présent* des institutions et des coutumes *déjà dépassées*; il doit, pour fournir une image véridique de notre époque, la considérer du haut de l'avenir qu'elle se forge puisque c'est demain qui décide de la vérité d'aujourd'hui. En un certain sens, cette conception rejoint la vôtre n'avez-vous pas montré

1. Discours du 17 août 1934, au I^{er} Congrès des écrivains soviétiques.

que l'artiste engagé est « en avance » sur son temps et qu'il regarde avec des yeux futurs les traditions présentes de son art. Il y a très certainement chez Jdanov comme chez vous une allusion à la négativité et au dépassement; mais il ne s'en tient pas au moment de la négation. Pour lui l'œuvre vaut surtout par un contenu positif c'est un bloc de futur tombé dans le présent, elle devance de quelques années le jugement que nous porterons sur nous-mêmes, elle dégage nos possibilités d'avenir, elle suit, accompagne et précède d'un seul mouvement la progression dialectique de l'Histoire. J'ai toujours pensé que rien n'était plus sot que ces théories qui veulent déterminer le niveau mental d'une personne ou d'un groupe social. Il n'y a pas de niveau : être « de son âge » pour un enfant, c'est être simultanément au-dessus de cet âge et au-dessous. Il en est de même pour nos habitudes intellectuelles et sensibles. « Nos sens ont un âge de développement qui ne vient pas de l'ambiance immédiate mais d'un moment de la civilisation », a écrit Matisse. Oui : et réciproquement ils dépassent ce moment et perçoivent confusément une foule d'objets qu'on verra demain, ils discernent un autre monde, dans celui-ci. Mais ce n'est pas la conséquence de je ne sais quel don prophétique : ce sont les contradictions et les conflits de l'époque qui les surexcitent jusqu'à leur donner une sorte de double vue. Il est donc vrai qu'une œuvre d'art est à la fois une production individuelle et un fait social. Ce n'est pas seulement l'ordre religieux et monarchique qu'on retrouve dans *Le Clavecin bien tempéré* : à ces prélats, à ces barons, vic-times et bénéficiaires de traditions oppressives, Bach offrait l'image d'une liberté qui, tout en

paraissant se contenir dans des cadres traditionnels, dépassait la tradition vers des créations neuves. A la tradition fermée des petites cours despotiques, il opposait une tradition ouverte; il apprenait à trouver l'originalité dans une discipline consentie, à vivre enfin : il montrait le jeu de la liberté morale à l'intérieur de l'absolutisme religieux et monarchique, il dépeignait la dignité fière du sujet qui obéit à son roi, du fidèle qui prie son Dieu. Tout entier dans son époque, dont il accepte et reflète tous les préjugés, il est en même temps hors d'elle et la juge sans mots selon les règles encore implicites d'un moralisme piétiste qui donnera naissance un demi-siècle plus tard à l'éthique de Kant. Et les variations infinies qu'il exécute, les postulats qu'il s'oblige à respecter, mettent ses continuateurs à deux doigts de changer les postulats eux-mêmes. Certes il a donné dans sa vie l'exemple du conformisme et je ne suppose pas qu'il ait jamais tenu de propos bien révolutionnaires. Mais son art n'est-il pas simultanément la magnification de l'obéissance et le dépassement de cette obéissance qu'il *juge*, dans le moment même où il prétend nous la *montrer*, du point de vue d'un rationalisme individualiste qui n'est pas encore né? Plus tard, sans perdre son noble public, l'artiste en gagne un autre : par la réflexion qu'il exerce sur les recettes de son art, par les aménagements continuels qu'il apporte aux usages reçus, l'artiste reflète *par anticipation* à la bourgeoisie la progression sans heurts et sans révolution qu'elle souhaite accomplir. Votre conception de l'engagement musical, mon cher Leibowitz, me paraît convenir à cette heureuse époque : l'appropriation des exigences esthétiques de l'artiste aux exigences politiques

de son public est si parfaite qu'une même analyse critique sert à démontrer l'inutilité néfaste des douanes intérieures, des péages, des droits féodaux et celle des prescriptions qui règlent traditionnellement la longueur du thème musical, la fréquence de ses retours, le mode de ses développements. Et cette critique respecte à la fois les assises de la société et celle de l'art : l'esthétique tonale demeure la loi naturelle de toute musique, la propriété celle de toute communauté. Je ne songe pas, on s'en doute, à expliquer la musique tonale par le régime de la propriété j'indique seulement qu'il y a, pour chaque époque, des correspondances profondes entre les objets sur lesquels, en tous les domaines, la négativité s'exerce et entre les limites qu'elle rencontre, en même temps, dans toutes les directions. « Il y a une nature humaine, n'y touchez pas ! » Telle est la signification commune des interdits sociaux et artistiques vers la fin du XVIII^e siècle. Oratoire, pathétique, parfois verbeux, l'art de Beethoven nous offre, avec quelque retard, l'image musicale des Assemblées révolutionnaires : c'est Barnave, c'est Mirabeau, c'est parfois, hélas, Lally-Tollendal. Et je ne songe pas aux significations qu'il lui a plu parfois de donner à ses œuvres, mais à leur sens qui, finalement, exprimait sa manière de se jeter dans un monde éloquent et chaotique. Mais finalement ce discours torrentueux et ces déluges de larmes semblent en suspens dans une liberté d'un calme presque mortuaire. Il n'a pas bouleversé les règles de son art, il n'en a pas franchi les limites et pourtant, on dirait qu'il est au-delà des triomphes de la Révolution, au-delà même de son échec. Si tant de gens se sont avisés de chercher des consolations dans la musique, c'est,

il me semble, parce qu'elle leur parle de leurs peines avec la voix dont ils en parleront eux-mêmes quand ils seront consolés et parce qu'elle les leur fait voir avec leurs yeux d'après-demain.

Est-il donc impossible aujourd'hui qu'un artiste, sans aucune intention *littéraire* et sans souci de *signifier* se jette dans notre monde avec assez de passion, l'aime et le déteste avec assez de force, en vive les contradictions avec assez de sincérité et projette de le changer avec assez de persévérance pour que ce monde même, avec sa violence sauvage, sa barbarie, ses techniques raffinées, ses esclaves, ses tyrans, ses menaces mortelles et notre horrible et grandiose liberté se transforme à travers lui en musique? Et si le musicien a partagé les fureurs et les espoirs des opprimés, est-il impossible qu'il soit par tant d'espérance et tant de rage porté au-delà de lui-même et qu'il chante aujourd'hui ce monde-ci avec une voix future? Et si cela était, pourrait-on parler encore de préoccupations « extra-esthétiques »? De sujet « neutre »? De signification? Pourrait-on distinguer la matière de son traitement?

C'est à vous, mon cher Leibowitz, que je pose ces questions. A vous et non pas à Jdanov. Sa réponse à lui je la connais : car, au moment où je croyais qu'il me montrait la route, je me suis aperçu qu'il s'égarait : à peine a-t-il mentionné ce dépassement de la réalité objective, qu'il ajoute : « La vérité et le caractère historique et concret de la représentation doivent s'unir à la tâche de transformation idéologique et d'éducation des travailleurs dans l'esprit du socialisme. » J'avais cru qu'il invitait l'artiste à vivre intensément et librement les problèmes de l'époque *dans leur totalité* pour que l'œuvre nous les reflète

à sa manière. Mais je vois qu'il s'agit seulement de commander à des fonctionnaires des œuvres didactiques qu'ils exécuteront sous la direction du Parti. Puisqu'on impose à l'artiste sa conception de l'avenir au lieu de la lui laisser trouver, peu importe que, pour la politique, cet avenir soit encore à faire : pour le musicien il est déjà fait. Le système entier sombre dans le passé; les artistes soviétiques, pour emprunter une expression qui leur est chère, sont des *passéistes*, ils chantent le futur de l'U. R. S. S. comme nos romantiques chantaient le passé de la monarchie. Sous la Restauration il s'agissait de balancer la gloire immense de nos révolutionnaires par une gloire égale qu'on feignait de découvrir dans les premiers temps de l'Ancien Régime. Aujourd'hui on a déplacé l'âge d'or, on l'a projeté devant nous. Mais de toute façon cet âge d'or baladeur reste ce qu'il est : un mythe réactionnaire.

Réaction ou terreur? Art libre mais abstrait, art concret mais obéré? Public de masse mais inculte, auditoire spécialisé mais bourgeois? C'est à vous mon cher Leibowitz, à vous qui vivez en pleine conscience, sans médiation ni compromis, la contradiction de la liberté et de l'engagement, c'est à vous de nous dire si ce conflit est éternel, s'il n'est qu'un moment de l'histoire et, dans ce dernier cas, si l'artiste possède en lui aujourd'hui le moyen de le résoudre ou si, pour en voir l'issue, nous devons attendre un changement profond de la vie sociale et des relations humaines.

*Préface à L'Artiste et sa conscience, de
René Leibowitz, Éd. de l'Arche, Paris, 1950.*

DES RATS ET DES HOMMES

« Ils ont guéri son strabisme avec des lunettes, son zozotement avec une boucle de métal, son bégaiement par des exercices mécaniques et il a parlé à la perfection; mais d'une voix si basse et si rapide que : « Qu'est-ce que tu dis? » disait sa mère, « Parle plus haut », « Qu'est-ce que tu « marmonnes encore? » et ils l'ont surnommé Marmonneur... »

Cette voix sourde, égale, courtoise, c'est elle que vous allez entendre et vous la reconnaîtrez entre toutes, désormais. A qui appartient-elle? A personne. On dirait que le langage s'est mis à parler seul. De loin en loin, il arrive que le mot Je soit prononcé, et l'on croit entrevoir le Parleur de cette Parole, le sujet qui choisit les termes. Pur mirage; le sujet du verbe n'est lui-même qu'un mot abstrait; la phrase a suivi sa route familière, elle a pris la tournure personnelle par commodité. En fait, *quelqu'un est là*, « un type maigre, la joue et l'œil creux, le menton et le front fuyants, un long cou de tortue émergeant, tendu en avant, d'un dos un peu voûté allure de volatile aux gestes parcimonieux, comme s'il cherchait à contenir en soi

son être ». Mais il se tait : c'est un objet, chaque proposition le recompose et le désigne. Sans ce muet, la voix serait tout à fait déserte : il habite en elle, il étend son corps verbal à travers les mots; elle nous apprend qu'il est anxieux, qu'il a terminé un ouvrage philosophique, qu'il s'apprête à le déposer chez un certain Morel.

« Que nous importe, direz-vous, cet anonyme chuchotement? Nous voulons des livres construits, avec de vrais auteurs : en littérature comme au trapèze volant, notre unique agrément c'est de pouvoir apprécier le travail de l'artiste; les frissons qui parcourent un langage abandonné, nous n'y attachons pas plus d'importance qu'à l'agitation des roseaux par le vent. » Eh bien, quittez ce livre : à sa dernière page, en effet, un certain Gorz, surgi du limon, affirme ses droits rétrospectifs sur le discours qui l'a engendré : « Je n'ai pas voulu faire œuvre d'art », dit-il. Vous le croirez volontiers : à peine avez-vous entendu la voix abandonnée, vous y avez discerné, tout ensemble, l'incertaine mollesse des choses naturelles et je ne sais quelle recherche, aride, inconsciente d'elle-même, toujours près de s'ensabler dans les mots. Or l'art est une image calme du mouvement; quand vous commencez la lecture d'un roman, d'une confession même, tout est consommé depuis longtemps; l'avant et l'après ne sont plus que des signes opératoires, la naissance et l'agonie d'un amour existent à la fois, chacune s'étend à travers l'autre, dans l'éternelle indistinction de l'instant; lire, c'est faire une transfusion de temps; le héros vit de notre vie, son ignorance de l'avenir, des périls qui l'entourent, c'est la nôtre avec notre patience de lecteur il se fabrique une durée parasitaire dont nous brisons et renouons le fil

au gré de nos humeurs. Quant au style, ce grand paraphe d'orgueilleux, c'est la mort. Sa vitesse illusoire nous emporte vers le passé de l'auteur. Celui-ci peut bien se plaindre, se torturer sous nos yeux : il n'éprouve rien, il se raconte. Quand il prend la plume, il y a beau temps que les jeux sont faits, que son ami l'a trahi, que sa maîtresse l'a quitté, qu'il a pris la décision de les haïr ou de haïr le genre humain : il écrit pour communiquer sa haine, le style est un marteau qui écrase nos résistances, une épée qui déchire nos raisonnements; tout y est ellipse, syncope, saut de puce, fausse connivence la rhétorique s'y fait terreux; la rage et l'insolence, l'humiliation ruminée, la superbe règlent l'attaque et la coupe des phrases. Le grand écrivain, ce fou furieux, se lance à l'assaut du langage, le soumet, l'enchaîne, le maltraite, *faute de mieux*; seul dans son cabinet, c'est un autocrate s'il sabre son papier d'un trait de foudre qui éblouira vingt générations, c'est qu'il cherche dans cet *oukaze* verbal le symbole de la respectabilité et des humbles pouvoirs que ses contemporains s'obstinent à lui refuser. Vengeance de mort il y a beau temps que le mépris l'a tué; derrière ces fulgurations se cache un enfant défunt qui se préfère à tout : l'enfant Racine, l'enfant Pascal, l'enfant Saint-Simon, voilà nos classiques. Nous aimons nous promener entre les tombes de la littérature, ce calme cimetière, en déchiffrer les épitaphes et ressusciter pour un instant des significations éternelles : ce qui rassure, c'est que ces phrases *ont* vécu; le sens en est fixé pour toujours, elles ne profiteront pas de la brève survie que nous daignons leur prêter pour se mettre en marche inopinément et pour nous entraîner vers un avenir inconnu. Quant aux

romanciers qui n'ont pas encore le bonheur d'être en bière, ils font les morts : ils vont chercher les mots dans leur vivier, ils les tuent, les ouvrent, les vident, les accommodent et nous les serviront au bleu, meunière ou grillés.

On placera *Le Traître* en deçà et au-delà de l'entreprise littéraire : il n'est pas mort ce Gorz ; il pousse même l'impertinence, au début, jusqu'à n'être pas né. Donc, point de rhétorique : qui nous persuaderait ? et de quoi ? Il ne s'agit pas non plus de capter notre durée pour nourrir un héros fictif ni de diriger nos rêves par des mots. Il y a cette voix, c'est tout : cette voix qui cherche et qui ne sait pas ce qu'elle cherche, qui veut et qui ne sait pas ce qu'elle veut, qui parle dans le vide, dans le noir, peut-être pour donner un sens *par des paroles* aux paroles qui viennent de lui échapper ou peut-être pour se masquer sa peur.

Elle a peur : nous ne pouvons plus en douter. Elle disait : « *Il a peur, il est anxieux, parce qu'il a terminé son livre* » ; elle prétendait, elle, à l'impassibilité : elle n'était qu'un milieu sonore où venaient s'assembler des significations objectives, elle dénombrait les passions d'un type maigre, à l'œil creux et ne les ressentait pas. Nous ne sommes pas dupes d'abord enfermées dans ce corps étranger, dans l'*individu dont on parle*, les passions ont fusé hors de leur enveloppe, on ne peut déjà plus les localiser : l'angoisse imprègne la voix tout entière, c'est elle qui fait l'urgence inerte de ce marmonnement ; ces mots tâtonnants, scrupuleux, modestes, ils ont la fièvre : c'est la voix du Souci que nous entendons. Cette fois nous avons compris : celui *dont on parle*, c'est celui *qui parle* : mais les deux n'arrivent pas à ne faire qu'un. Il existe au moins un homme

sur terre qui boit, mange, dort, travaille, bref qui nous ressemble comme un frère et qu'un maléfice obscur condamne à demeurer *un autre* à ses propres yeux.

A-t-on pilonné, broyé sa vie intérieure au point de ne laisser subsister qu'un grouillement de mots dans un corps décomposé? Ou bien sa conscience, intacte, est-elle si profondément enfouie qu'elle le considère de très loin, en étrangère, et qu'elle ne le reconnaît pas? Personne ne le sait encore puisque cet être fissuré n'est personne. Il y a le mannequin aux yeux creux, ce pur objet qui ne se connaît pas; il y a ce petit tumulte de paroles qui s'effiloche dans la nuit vide et qui ne s'entend pas. Au fait, à qui parle-t-elle, la voix? A nous? Certainement non. Pour s'adresser à des hommes, il faut être déjà tout un homme. Elle ne se soucie pas d'être écoutée : c'est la fissure elle-même qui s'aggrave en cherchant à se combler, c'est une maille du langage qui s'est mise à filer. Sans repères, suscités par une inquiétude sans nom, les mots travaillent : s'ils s'acharnent à désigner cette carcasse d'homme, c'est qu'ils tentent obscurément de s'en emparer, de la dissoudre en eux; la voix naît d'un péril : il faut se perdre où gagner le droit de parler à la première personne.

C'est pour cela qu'il déconcerte, ce soliloque : nous l'écoutons par surprise. Vous allez sourire de ma naïveté, vous allez me dire : après tout, Gorz a publié son livre. Oui, *quand il y a eu* un Gorz pour en décider : mais il n'a rien ajouté ni rien ôté à ce commencement qui semblait n'aller nulle part et qui n'était destiné à personne. Enfant, quand je faisais le bavard, on me disait : « Tais-toi, filet d'eau tiède. » Un filet d'eau tiède va couler en vous : il sera fait de ces longues

phrases mouvantes comme des trains de che-
nilles, coupées de parenthèses, boursoflées par
les précisions rétrospectives qu'elles ont engen-
drées, biffées par des scrupules et des repentirs,
brusquement renversées par des retours en ar-
rière. Où est l'Ordre? Où est la Cérémonie? Où
la simple politesse? Les déclarations antérieures,
en vain tenteriez-vous de vous y accrocher : elles
se transforment sans cesse par l'action des décla-
rations qui les suivent : ce que vous lisez page 30,
vous apprendrez, page 80, qu'on ne le pensait pas
vraiment, qu'on croyait seulement le penser,
page 150 qu'on ne le croyait même pas, page 170
qu'on ne l'a d'ailleurs pas écrit, qu'on a écrit une
certaine phrase en rêvant qu'on en écrivait une
autre, page 200 que la signification rêvée et la
signification écrite sont rigoureusement inter-
changeables et d'ailleurs toutes les deux fausses.
Mais il ne faudrait pas s'imaginer que nous
sommes témoins d'une confession d'abord men-
teuse et qui invente peu à peu sa sincérité. Il
n'y a ni confesseur ni confessant ni confessionnal
ni rien à confesser; quand la voix s'est élevée,
je le sais, j'en témoigne, elle n'avait rien à dire,
et sa vérité n'existait pas. Elle disait des mots
au hasard, parce qu'il fallait bien commencer :
ces mots sont transparents, ils ne renvoient qu'à
eux-mêmes. Et qu'on ne cherche surtout pas
dans ce balbutiement désarmé je ne sais quelle
ruse d'exposition rien de plus sincère, rien de
moins artificiel que cette entreprise. Elle débute
dans l'angoisse, dans la pénurie, là, sous vos
yeux, par ces mots même; elle s'égare et nous
nous égarons avec elle : *il est vrai* qu'elle se perd
et qu'elle se retrouvera; *il est vrai* qu'elles s'échappe
et qu'elle s'enrichit.

Habitués aux exercices de l'esprit, nous

croyons, dès les premiers mots, saisir le mouvement de cette pensée, l'intention qui préside à la construction d'un paragraphe : ces devancements rapides, ces conjectures implicites, ces prévisions nous permettent à l'ordinaire de comprendre le cours du monde et les actions des hommes. Donc, nous sautons à pieds joints par-dessus les développements à venir et nous attendons ce langage en marche, confortablement établis au point final. Mais dans la circonstance, le procédé ne vaut rien : nous avons découvert une intention et, par le fait, nous ne nous étions pas trompés, seulement elle change en cours de route : personne n'est là pour la maintenir « le Maître est au Styx » ou plutôt dans les limbes, il y a ces bibelots d'inanité sonore qui se métamorphosent en s'incarnant et dont chacun, par sa seule présence, modifie tous les autres. Accotés à la borne terminale, nous voyons la coulée verbale rouler vers nous et puis, tout à coup, elle se fronce, se contracte, se détourne, glisse sur une autre pente et nous laisse en plan. Le retour indéfini de nos déceptions nous fera voir un désordre babillard dans ce qui nous apparaîtra plus tard comme un ordre en construction.

Car c'est un ordre, ce lent cheminement imprévisible : c'est une vérité qui devient, qui s'organise minutieusement, c'est toute une existence humaine qui passe de l'abstrait au concret, de la misère à la richesse, de l'universel au singulier, de l'objectivité anonyme à la subjectivité. Notre étonnement a des excuses les livres sont des morts; or en voici un qui, à peine dans vos mains, devient une bête vivante. Bien sûr, il a fallu l'ouvrir, tourner les pages et réveiller les signes : mais le seul mouvement de la lecture va susciter

un événement imprévisible dont ni les moments ni la fin ne sont donnés d'avance; vous croyez lui prêter votre propre durée et c'est lui qui vous impose la sienne; vous découvrirez les lois de ce discours hasardeux dans le moment même où il les engendre mais vous saurez, en même temps, qu'elles ne cesseront pas de changer et que le système entier les transformera dans la mesure même où il se réglera sur elles.

Elle va vivre dans vos oreilles, cette voix rocailleuse et sourde, cette voix qui mue sa lenteur est une vraie vitesse puisqu'elle nous guide vers un *vrai futur*, le *seul* qui ne soit pas une mascarade de souvenirs, vers un lieu qui n'est connu de personne, qui n'existe pas et qui pourtant *sera*. Elle dépouille ses apparences : ni tiède, ni molle, ni fluide, elle nous découvre l'ordre inflexible de l'*enrichissement*; chaque phrase ramasse en elle toutes celles qui l'ont précédée, chacune est le milieu vivant où toutes les autres respirent, durent et se changent, ou plutôt il n'y en a qu'une, roulant sur tous les terrains, nourrie de toutes les glaises, toujours plus épaisse, plus ronde, plus dense, qui s'enflera jusqu'à crever, jusqu'à devenir un homme. A chaque instant, elle court un *vrai* risque il se peut qu'elle éclate, qu'elle s'arrête piteusement et retombe sur elle-même, grosse boule inerte et figée dans le désert du présent; nous le sentons en nous ce risque, nous lisons dans l'inquiétude bien sûr, le livre semble achevé; après cette page, il y a d'autres pages mais qu'est-ce que cela prouve? Tout peut finir dans le néant ou, pis encore, dans l'enlissement. Ce qui nous rassure, pourtant, c'est que nous apercevons, derrière les hésitations de la vie et du langage, une aride passion, coupante et glacée, un fil d'acier tendu

entre les déchirures du passé et l'incertitude de l'avenir. Inhumaine passion, ignorante d'elle-même, malaise chercheur, silence maniaque au cœur du langage elle opère une trouée dans le temps du lecteur et tire après elle tout ce train de paroles; nous lui ferons confiance.

Puisque l'œuvre d'art crie à tous les vents le nom de l'artiste, ce grand mort qui a décidé de tout, *Le Traître* n'est pas une œuvre d'art : c'est un événement, une brusque précipitation, un désordre de mots qui s'ordonnent; vous tenez dans vos mains cet objet surprenant : *un ouvrage* en train de créer *son* auteur. De celui-ci nous ignorons tout, sauf ce trait négatif : il ne sera pas, il ne peut pas être ce monstre sacré qu'on nomme l'Écrivain; s'il se trouve, au bout de son effort, ce sera n'importe qui, un homme comme les autres car la voix cherche un homme et non pas un monstre. Donc, n'attendez pas ce *geste* qu'est le style tout est en acte. Mais si vous aimez, chez nos grands auteurs, une certaine saveur des mots, un air particulier de la phrase, une physionomie des sentiments et de la pensée, lisez *Le Traître* : d'abord vous perdrez tout, mais tout vous sera rendu; son délaissement, sa quête passionnée, sa mue donnent à cette voix un ton inimitable; en cette écriture sans sujet, l'impossibilité radicale du style devient à la longue un dépassement de tous les styles connus ou, si l'on préfère, le style de la mort fait place à un style de vie¹.

1. Je ne prétends pas établir la *supériorité* de Gorz mais son originalité. J'aime la mort autant que la vie, comme tout le monde, puisque l'une et l'autre font partie de notre lot.

L'entreprise déplaîra. Nous aimons qui nous aime; si l'on veut être lu, il faut s'offrir, pincer les mots sournoisement pour qu'ils vibrent, s'enrouer de tendresse : mais *lui*, l'objet, la tierce personne, le troisième couteau, comment nous aimerait-il? Comment nous aimerait-elle, la voix? Nous sommes en présence d'un homme coupé en deux, qui tente de ressouder ses tronçons : cette occupation ne laisse aucun loisir; à demain les putasseries, si l'on peut. A quoi vous répondrez sans doute que le temps vous est compté, à vous aussi, et que les problèmes de soudure ne vous intéressent pas. Mais qu'en savez-vous? Il m'arrive de lire des *Science-fiction*s; toujours avec plaisir elles donnent la mesure exacte de la peur que nous avons de nous-même. Une, entre autres, m'a charmé : des hommes débarquent sur Vénus; à peine sortis de leur fusée, ces futurs colons font joyeusement la chasse aux indigènes de cet astre, leurs colonisés futurs qui, d'abord, ne se montrent pas. On imagine l'orgueil du roi de la nature, la griserie du triomphe et d'une nouvelle liberté. Tout s'effondre bientôt devant une évidence intolérable : les conquérants sont en cage, leurs déplacements sont prévus; les chemins qu'ils inventent, quelqu'un les avait tracés pour eux. Invisibles, penchés sur la cage de verre, les Vénusiens soumettent ces mammifères supérieurs à des tests d'intelligence. Voilà, me semble-t-il, notre condition commune, à ceci près que nous sommes nos propres Vénusiens et nos propres cobayes. Ouvrez *Le Traître* vous êtes colons, vous considérez en hochant la tête un étrange animal — peut-être un indigène — qui court, tout affolé, sur le sol de Vénus. Mais je ne vous donne pas deux minutes pour vous apercevoir

que l'indigène est un rat et que ce rat n'est autre que vous. Le livre était un piège et nous sommes tombés dedans; à présent, nous détalons à travers les couloirs du trop grand labyrinthe sous le regard des expérimentateurs c'est-à-dire sous *notre* regard. L'expérience est en cours il s'agit de savoir s'il existe un seul acte dans ce monde falsifié dont nous puissions dire tranquillement *je l'ai fait*. Est-ce que nous *reconnaissons* nos entreprises? Est-ce qu'elles ne deviennent pas *autres* en se réalisant? Est-ce que *d'autres* ne les poursuivent pas à notre place? d'autres qui nous sont plus chers que nous-même et qui se nourrissent de notre sang? A peine cet étranger, en mon plus secret conseil, a-t-il décidé pour moi de mes conduites, j'entends les criaileries de la foule qui m'habite une vive agitation s'empare de tous ces gens que je ne connais pas, ils condamnent mon initiative et protestent qu'elle n'engage que moi. Je suis un autre, dit la voix du Traître; je la trouve bien modeste : à sa place, je dirais que je suis *des autres* et je parlerais de moi à la troisième personne du pluriel. Chacun de mes actes, en s'inscrivant dans la passivité de l'être, s'organise en un tourniquet dont l'impérieuse inertie définit en moi *son homme*, autrement dit, *son esclave*, l'autre qu'il faut que je sois pour lui donner l'impulsion première et pour la renouveler sans cesse. Mes gestes les plus légers, mes engagements les plus sincères esquissent des figures inanimées; je dois me glisser dans ces manèges et tourner dedans, comme un cheval de cirque, pour les faire tourner. *Lui*, l'auteur qui écrit cette préface, c'est un Autre, en ce moment même, un Autre que je n'aime pas. Le livre me plaisait et j'ai dit : oui, je le préfacerais, parce qu'il faut

toujours payer pour avoir le droit d'aimer ce qu'on aime; mais, dès que j'ai pris la plume, un petit carrousel invisible s'est mis en mouvement juste au-dessus du papier : c'était l'*avant-propos comme genre littéraire* qui requérait son spécialiste, un beau vieillard apaisé, un Académicien. Je n'étais pas Académicien? Aucune importance : il le deviendrait pour la circonstance. Comment oserait-on présenter le livre d'un autre, à moins d'être sur le point de mourir? Il s'est mis dans la peau du personnage, il s'est fait grand-aîné-diaphane-et-émerveillé; il a écrit ce qui précède du bout d'une longue main pâle que manœuvrait ma main courtaude, il plonge en moi ses tentacules, il aspire mes mots et mes idées pour en tirer ses grâces un peu surannées. Si j'essaie de m'arracher à son emprise, d'écrire naturellement, c'est pis : je n'ai plus de naturel, il le filtre et le transforme en bonhomie. Il gardera la plume jusqu'à la fin de cet exercice et puis il s'envolera. Mais, quoi que j'entreprenne par la suite, pamphlet, libelle, autobiographie, d'autres vampires m'attendent, intermédiaires futurs entre ma conscience et ma page d'écriture.

Au moins puis-je espérer que l'intrus s'en ira. Mais il arrive qu'il reste, que je sois victime et complice de son établissement. Un jour *Mirandole* s'est trouvé dans l'obligation de publier sous le pseudonyme de *Jouvence* un de ces livres coléreux et sains qui exhortent leur lecteur au courage et que, par cette raison, l'on nomme courageux. L'ouvrage a connu le succès. Des hommes tristes et las ont vu entre les lignes une figure austère et sacrée qui leur rendait l'espoir. Bref, l'ouvrage de *Mirandole*, en se refroidissant, a créé *Jouvence*, son véritable auteur. Aujourd'hui, *Jouvence* est reconnu d'utilité publique,

on enseigne ses vertus dans les écoles primaires, il fait partie de nos biens nationaux et représente souvent la France à l'étranger; il vit de Mirandole, et Mirandole meurt de lui. L'autre jour, à je ne sais quelle générale, on ne leur avait réservé qu'un méchant strapontin; Mirandole est modeste, presque timide : il prit sur lui pourtant et fit un esclandre en tremblant : « Personnellement je n'aurais rien dit, expliqua-t-il à la sortie, mais je ne *pouvais pas* les laisser faire ça à Jouvence. »

Où est sa faute? Où est la vôtre? Après tout, nous ne les souhaitons pas, ces hôtes indésirables : ce sont les *Autres* qui nous les imposent. Les autres ou les instruments des Autres, ces doigts figés qui nous montrent sans cesse : c'est la trousse et c'est le malade qui font d'un gros homme étourdi le *Docteur*, ce dictateur angélique, ce despote éclairé qui poursuit notre bien contre nous et dont nous attendons avidement les ordres, les remontrances, l'adorable sévérité. L'envie prend quelquefois de museler les Vampires et de se montrer tel qu'on est : personne n'écoute, ce sont *Eux* qu'on attend. Devant la déception ou l'indifférence générale, nous nous disons, pincés : « Si tout le monde est d'accord... » et puis nous lâchons les monstres : cela finit toujours mal. Aux premiers jours de l'après-guerre, j'ai fait connaissance d'un peintre étranger; il venait de Londres : nous causions dans un café. Encore un Traître, celui-là, ou qui croyait l'être. Il s'aimait si peu que les gens le détestaient : c'était son nom qu'ils aimaient. Je lui trouvais beaucoup de charme : autoritaire et faible, méfiant et naïf, fou d'orgueil et de honte, méchant et tendre, fasciné par sa gloire, importuné par elle, il était encore tout stupéfait d'avoir derrière lui

une œuvre considérable que pourtant il méprisait : ce Don Quichotte ne pouvait obtenir sa propre estime que s'il gagnait sur un autre terrain une bataille dont il savait à l'avance qu'il n'arriverait pas même à l'engager. Tout finit, en effet, deux ans plus tard, par des éclats de rire. Instable, malheureux, romantique, il dépendait de l'heure, de la lumière, d'une note de musique, des femmes et surtout des hommes, de tous les hommes : à nous tous, nous aurions pu le sauver; faute de cette unanimité, il oscillait entre la morgue et une gentillesse désarmée : tantôt, pour oublier cette vieille blennorrhagie mal soignée, sa Trahison, il se laissait tout entier dévorer par l'être prestigieux qu'il représentait pour autrui, alors il ne restait plus de lui qu'un insecte rutilant; et tantôt, la peur, la tendresse et la bonne foi le changeaient en lui-même, en un homme quelconque qui peignait. Ce jour-là, assis à une autre table, un petit vieux le dévorait des yeux; je le connaissais, c'était un de ses compatriotes, un émigré comme lui mais qui n'avait pas eu de chance. A la fin, n'y tenant plus, le vieillard se leva et vint se présenter à mon compagnon qui, hors de ses gardes, lui rendit naïvement son sourire : la gloire et le génie s'éteignirent ensemble; il ne resta plus que deux exilés qui se reconnaissaient sans se connaître, qui n'étaient heureux ni l'un ni l'autre et qui se parlaient avec amitié.

Ce fut le plus malchanceux des deux qui ralluma l'auréole autour du crâne de son interlocuteur : il y avait eu malentendu, ce n'était pas à l'homme qu'il s'adressait, c'était au Peintre. Il ne faut pas trop demander aux artistes : suscité par un respect trop manifeste, par quelques inflexions serviles, le Grand Homme apparut; il

fut parfait compréhensif, modeste, si génialement simple qu'il mit son compatriote en fuite : celui-ci ramassa en hâte les papiers qui traînaient sur sa table et quitta le café d'un air rancuneux et déçu, sans comprendre qu'il avait été l'artisan de son propre malheur. Nous restâmes seuls et, après un silence gêné, le grand personnage murmura ceci que je n'oublierai pas : « Encore un échec ! » Et cela signifiait *Il s'est dit qu'il oublierait son nom, sa gloire, sa volumineuse présence, qu'il serait un exilé en face d'un compagnon d'exil. Mais puisqu'on attendait l'Artiste Incomparable, il s'est résigné, il a prêté son corps et sa voix à cet Autre qui n'est même pas son parasite personnel, qui vampirise au même instant un bon millier de personnes, de Pékin à Valparaiso, en passant par Moscou et Paris, et il l'a entendu parler dans sa propre bouche, avec cette terrible douceur qui voulait dire : « Mais non, ce n'est rien, je ne suis rien, je n'ai rien de plus que vous, la chance m'a souri, voilà tout. » Et il s'est rendu compte qu'il avait manqué une fois de plus l'occasion et qu'elle se représenterait tous les jours, à toute heure, et que, tous les jours, à toute heure, il la manquerait.*

Le test n'est pas achevé, nous n'avons pas fini de trotter dans le labyrinthe, la voix n'a pas fini de parler. Ces touristes, ces routiers qui nous habitent au mois ou à la journée, l'enquête ne les concerne pas on ne nous demandera pas compte des garnis, des salons de Vénus aux cent miroirs que nous louons à nos clients de passage ; tout le monde sera relâché après vérification d'identité sauf un hôte mystérieux et rarement visible, un usurpateur qui se prétend le taulier et qui n'est, en vérité, que notre locataire le

plus ancien. Le personnage que la voix s'obstine à nommer « Il », c'est précisément *celui-là*. Écoutez-la, d'ailleurs, ce n'est déjà plus tout à fait la même. Au début, elle se bornait à commenter les gestes de l'occupant; ensuite elle a révélé que ce personnage était en observation, elle a décrit les tests qu'on lui faisait subir et donné les résultats. A présent, affirmée, tenace, parfois brutale, elle *interroge* : les Vénusiens se sont changés en flics et les rats en suspects. Naturellement, on nous fait croire d'abord que nous sommes simplement *témoins* d'une instruction judiciaire. Personne n'a l'air de s'occuper de nous. C'est un certain Gorz qui est sur la sellette; son nom vient d'être prononcé : on le questionne sans relâche, on bouscule ses alibis, on veut l'obliger à se contredire. Que faisait-il à Vienne, un certain jour de l'hiver 1936? et plus tôt, dans sa petite enfance? et plus tard, au moment de l'Anschluss? Il reconnaît avoir fréquenté de jeunes nazis, les avoir admirés. Pourquoi? Il prétend avoir ensuite rompu avec eux : est-ce bien vrai? A-t-il rompu de son plein gré? Peut-il dire . *J'ai rompu*? N'y a-t-il pas été contraint par les circonstances? Par *sa nature objective*? Et d'où lui vient-elle, cette nature? De qui? De quoi? Muets, gênés, nous assistons à l'interrogatoire et nous faisons de notre mieux pour nous sentir indiscrets. Quelle chance si nous pouvions nous dire : Je n'étais pas à Vienne, moi, au temps du chancelier Dollfuss; cette affaire-ci ne me concerne pas. Mais non : nous sommes coincés et nous le savons; au moment où nous démontrons aux gardiens que notre présence dans la chambre de torture s'explique par un simple malentendu, il y a beau temps que nous sommes passés aux aveux. Bourreaux et vic-

times, comme toujours, c'est nous, les flics, qui mettons le traître à la question. Mais dès qu'il se met à table, dès qu'il dénonce son premier habitant, ce nain difforme dont on ignore s'il est décédé ou s'il se cache et si ce n'est pas sa face espiègle qui vient de se coller à la vitre pour nous faire des grimaces, nous nous rappelons tout d'un coup le petit infirme qui nous a longtemps habités et nous essayons de reconstituer les circonstances suspectes de sa disparition : en 1920 j'existais, et *il* existait encore, *qui donc* l'avait si cruellement mutilé; je me rappelle que je ne l'aimais guère. Ensuite, je ne le revois plus; il y a eu meurtre, je crois. Mais lequel de nous deux a tué l'autre? La voix parle toujours : elle a trouvé des mots pour désigner la fissure qui nous déchire; les premiers coupables ont laissé leurs empreintes sur un couteau nous ne mettrons pas longtemps à les identifier.

Il paraît, en effet, qu'on trouve encore sur terre des sauvages assez stupides pour voir dans leurs nouveau-nés des ancêtres réincarnés. On agite au-dessus du nourrisson les armes et les colliers des vieux morts; qu'il fasse un mouvement, tout le monde se récrie : le grand-oncle est ressuscité. Ce vieillard va téter, conchier sous lui la paille, on l'appellera par son nom; les survivants de sa génération prendront plaisir à voir leur camarade de chasse et de guerre agiter ses petites jambes et s'égosiller; dès qu'il saura parler, ils lui inculqueront les souvenirs du défunt, un dressage sévère lui restituera son ancien caractère, on lui rappellera qu'*il* était coléreux, cruel ou magnanime, il en restera convaincu, malgré les démentis de l'expérience. Quelle barbarie : on prend un même bien vivant, on le coud dans la peau d'un mort, il étouffera

dans cette enfance sénile sans autre occupation que de reproduire exactement les gestes avunculaires, sans autre espoir que d'empoisonner après sa mort des enfances futures. Faut-il s'étonner après cela qu'il parle de lui-même avec les plus grandes précautions, à mi-voix, souvent à la troisième personne; ce malheureux n'ignore pas qu'il est son propre grand-oncle.

Ces aborigènes arriérés, on les trouve aux îles Fidji, à Tahiti, en Nouvelle-Guinée, à Vienne, à Paris, à Rome, partout où il y a des hommes : on les appelle des parents. Longtemps avant notre naissance, avant même de nous avoir conçu, les nôtres ont défini notre personnage. On a dit de nous : « Il », des années avant que nous puissions dire « je ». Nous avons existé d'abord *comme des objets absolus*. A travers notre famille, la société nous assignait une situation, un être, un ensemble de rôles; les contradictions de l'histoire et les luttes sociales déterminent d'avance le caractère et le destin des générations à venir.

Algérie 1935 : les parents sont exploités, opprimés, réduits à la misère au nom d'un racisme qui leur refuse la qualité d'homme, la langue arabe s'apprend comme une langue morte, les écoles françaises sont en si petit nombre que la grande majorité des Algériens sont illettrés; refusés par la France, sans droits, sans culture, sans passé, ils ne trouvent de secours que dans la religion, que dans l'orgueil négatif d'un nationalisme naissant : est-ce que leurs fils, les fellaghas de 1957, ne sont pas *faits d'avance*? Et qui les a faits, si ce n'est le colon? Qui leur a prescrit, depuis Bugeaud, ce destin de colère, de désespoir et de sang? Qui a construit ces machines infernales qui doivent exploser un jour et faire éclater

la colonisation? Partout, le rôle est là, qui attend son homme : pour celui-ci, c'est le rôle de Juif; pour celui-là, le rôle de propriétaire foncier. Mais ces fonctions sont encore trop abstraites : on les particularise en famille; nous avons tous été contraints de réincarner *au moins un* défunt, en général un enfant victime de ses proches, tué en bas âge et dont le spectre désolé se survit sous la forme d'un adulte : notre propre père ou notre propre mère, ces morts vivants. À peine sorti d'un ventre, chaque petit d'homme est *pris pour un autre*; on le pousse, on le tire pour le faire entrer de force dans son personnage, comme ces enfants que les *comprachicos* tassaient dans des vases de porcelaine pour les empêcher de grandir. Au moins, dira-t-on, ceux-là n'étaient pas les fils de leurs bourreaux : on les achetait parfois, on les volait souvent. Sans doute : mais qui n'est pas enfant volé, plus ou moins? Volé au monde, volé à son prochain, volé à soi? La coutume s'est perpétuée : avec les enfants volés, on fait les voleurs d'enfants. Tout cela, nous le savions, nous l'avions toujours su une voix solitaire nous le disait sans relâche; mais nous préférons la passer sous silence, elle parlait dans le désert, dans *notre* désert il faisait ceci ou cela à notre place, et nous étions *son* homme de paille, nous déclarions, par lâcheté, par complaisance : C'est moi qui ai fait le coup; et tout le monde feignait de nous croire : à charge de revanche. Ainsi, depuis des millénaires, l'humanité, honteuse de céder à la peur, au chantage, se cache le racket volant et tournant qui vit d'elle. Heureusement, quelqu'un vient de manger le morceau : un traître, un type dans le genre de ces dockers américains qui, par dégoût de leur propre lâcheté, dénoncent le gang de leurs exploiteurs et qu'on

retrouve, peu après, dans l'Hudson, entre deux eaux. Un traître : un type lézardé comme nous tous, mais qui ne pouvait plus supporter la duplicité. Il a rompu le silence, refusé d'assumer les actes de l'intrus qui se faisait passer pour lui, de dire : moi. Du coup, les voilà nus, les *Autres*, les Zars, les loas, les anges noirs, les fils de Caïn, tous nos parasites. Nus mais pas morts : nous sommes partagés entre le scandale et la terreur; on attend d'une minute à l'autre la riposte du Syndicat et l'exécution du délateur. De fait, nous n'avons rien gagné : nous retrouvons nos lézardes, nous découvrons nos occupants, c'est tout. Mais nous sommes désabusés ce petit bruit rongeur, nous pensions qu'il entraînait en nous par l'oreille mais non : c'est dans notre cœur qu'il a pris naissance; nous avons reconnu, cette fois, l'universel marmonnement des consciences esclaves, la Voix Humaine — et nous ne sommes pas près de l'oublier.

Cela n'empêche pas, naturellement, que le Traître appartienne à une espèce bien particulière; il a sa manière propre d'être n'importe qui. Ni les Docteurs Extravagants ni les Héros Avantageux ne l'ont choisi pour résidence. S'il parle de lui-même à la troisième personne, ce n'est pas par excès mais par défaut : les actes mesurés qu'on fait en son nom, il les tiendrait pour *siens* si seulement il en retrouvait les motifs; il a opéré cent perquisitions toujours vaines; on en conclura qu'il ne tient à rien. *Il* voyage sans désir de voyager; *il* rencontre des gens, *il* va chez eux, *il* les reçoit chez lui sans aimer leur compagnie; d'autres fois, *il* se terre, *il* se claquemure sans aucune envie d'être seul. Est-il

blasé? Mais non : pour se dépandre des biens de la terre, il faut y avoir tenu. Et ne lui reprochons surtout pas « d'être revenu de tout sans y avoir été ». Car il n'a rien d'un *revenant* il n'est pas parti, voilà son vrai malheur. Pourquoi? Parce qu'il ne le souhaitait pas assez. Son cœur n'offre d'ailleurs pas trace de cette insatisfaction superbe qui a servi d'alibi chez nous à trois générations littéraires. L'infini, l'éternel Ailleurs, le Rêve, Dieu soit loué, il s'en fout. J'en connais qui se donnent le droit de mépriser le monde en le comparant à quelque prototype parfait. Mais le Traître ne méprise rien ni personne. Est-ce donc cette « valise vide » dont parlait Drieu? Non le coup de la valise, c'était bon pour l'entre-guerres : on l'ouvrait, on priait le spectateur de constater par lui-même qu'elle ne contenait rien d'autre qu'un pyjama et qu'une brosse à dents. Nous savons aujourd'hui qu'elle avait un double fond, qu'on s'en servait pour le transport d'armes et le trafic de stupéfiants la jeunesse dorée y cachait habilement tout ce qui pouvait servir à détruire l'espèce et à précipiter l'avènement de l'Inhumain. Mais le Traître se gardera bien de faire sauter le monde : l'Inhumain, c'est *déjà son lot* puisqu'il ne partage pas les fins des hommes. En un mot, je le classe parmi les Indifférents : ce sous-groupe est d'origine récente, ses représentants n'ont pas plus de trente ans; nul ne sait encore ce qu'ils deviendront. Mais il faut observer dès à présent qu'on s'ôte les moyens de les comprendre en s'obstinant à leur prêter une nonchalance d'aristocrates. Ce qui les distingue, c'est leur empressement. Gorz exerce un métier, cultive son corps et son esprit, il a pris femme. Vous le rencontreriez au Palais

ou à la Bourse, portant son élégante serviette de cuir, vous le prendriez pour un des vôtres. Ponctuel au travail, tatillon, même, personne n'est plus affable; à peine manifeste-t-il dans les rapports quotidiens une ombre de réserve que ses collègues expliquent en souriant par la timidité; mais qu'on vienne à lui demander un service, il court, il vole pour le rendre plus vite. Les plus superficiels le jugeront insignifiant : de fait, il parle peu; *il ressemble à tout le monde*; cet effacement et cette ressemblance si parfaitement imitée assureront sa popularité. Mais quand on l'examine de plus près, cet imposteur est démasqué par son zèle. La plupart des gens, convaincus d'être des hommes de père en fils, et depuis Adam, traitent leur nature humaine avec quelque négligence : ils y ont des titres si anciens et si peu contestés qu'ils suivent tranquillement leurs inclinations personnelles, sûrs de pisser, si c'est leur envie, ou de tuer fort humainement. Mais l'Indifférent ne se connaît pas d'inclination; qu'il prenne un verre ou qu'il se batte, il lui faut s'y décider, boire sans soif, se venger sans colère d'un affront qu'on n'a pas ressenti, *pour faire comme les autres*. Son premier mouvement c'est de n'en avoir pas : voilà ce qu'il faut cacher, nier sans cesse; ce curieux produit de nos sociétés, par terreur de tomber au niveau des anges ou à celui des bêtes dressées, s'efforce d'imiter en tout les Adamites; il se perd : Paulhan s'est nommé « guerrier appliqué » dans un excellent petit livre où il racontait sa guerre. L'Indifférent, lui, se rend suspect par cette simple raison que c'est un homme appliqué.

Trop appliqué pour être honnête : s'il veut se faire passer pour mon semblable, c'est donc

qu'il ne l'est pas. La communauté humaine contiendrait de faux hommes? qui ne se distingueraient pas des vrais? Comment savoir, en ce cas, si les vrais existent? Qui vérifiera leurs titres? J'ai entendu, parfois, que l'homme était l'avenir de l'homme, d'autres fois qu'il était son passé son présent jamais. Nous sommes tous faux; pour la seconde fois le Traître a vendu la mèche : par la passion qu'il met à *se faire* humain, il nous rappelle que notre espèce n'existe pas. L'auteur de ce livre est un rat, comme on pouvait s'en douter. Et qui plus est, un rat possédé. Par un autre rat? Par le Rat en soi? Justement non cet Autre dont une voix solitaire nous parle sans cesse, ce pur objet, cette ligne de fuite, cette absence, c'est l'Homme, notre tyran. Nous voilà démasqués : des rats en proie à l'Homme. Aussitôt la folle entreprise de l'Indifférent se fait reconnaître, c'est la nôtre : nous courons tous après un fantôme dans les couloirs d'un labyrinthe expérimental, Gorz est en tête. S'il l'attrape et s'il le mange, ce parasite qu'il a si longtemps nourri de ses angoisses et de ses fatigues, s'il le résorbe dans sa propre substance, notre espèce est possible; quelque part, entre les rats et les anges, elle est en train de naître, nous sortirons du labyrinthe.

Une fois de plus, le propos de ce livre s'est transformé il ne s'agit pas de se connaître mais de changer la vie; on ne s'adresse pas encore à nous mais, qu'on le veuille ou non, c'est à nous que la question fondamentale est posée par quelle activité un « individu accidentel ¹ »

1. C'est un mot de Marx (*Idéologie allemande*).

peut-il réaliser en lui-même et pour tous la personne humaine?

Cet ouvrage, je l'ai dit, s'est organisé comme une machine à *feed-back* : le présent métamorphose sans cesse le passé dont il est issu. Aux premières pages du livre, il nous semblait que la voix ramassait des mots au hasard, n'importe où, pour fuir l'angoisse et pour qu'il y eût *quelque chose* derrière elle, n'importe quoi sauf le silence. Et c'était vrai : à *ce moment-là* c'était vrai. Mais la question de l'homme s'est posée : une lumière neuve revient sur le commencement de l'entreprise, c'est une métamorphose : *avant la voix*, Gorz existait déjà, il souffrait déjà de son indifférence, il se défendait contre elle avec les moyens du bord. Brusquement, il change de tactique et renverse son rapport à soi. Cette rupture constitue par elle seule un événement absolu; mais on aurait tort d'y voir une aventure intérieure dont le principal mérite serait d'avoir donné le jour à un livre : en fait, c'est *dans* le livre qu'elle a lieu, c'est à travers lui et par lui qu'elle se développe et prend conscience de soi. *Le Traître* ne prétend pas *nous raconter* l'histoire d'un converti; il *est* la conversion elle-même.

Gorz a trente-deux ans depuis trente-deux ans, quoi qu'il fasse, il lui apparaît aussitôt qu'il eût pu faire le contraire et que le résultat eût été le même, c'est-à-dire nul — ou pire encore : insignifiant. Depuis trente-deux ans, son existence lui échappe, il n'en a d'autre preuve qu'un insurmontable ennui : je m'ennuie, donc j'existe. Mais il s'est débattu; il a cherché, il a cru trouver la parade; il s'est dit : « Puisque je ne suis de nulle part, d'aucun groupe, d'aucune entreprise, l'exilé de tous les groupes et de toutes les entre-

prises, il n'y a que cette alternative : être en marge de la société et de l'histoire, le surnuméraire de l'espèce humaine, réduit à l'ennui de vivre, à la conscience aiguë de la contingence de tout ce qui m'entoure; ou m'élever en conscience à l'absolu, c'est-à-dire tout fonder philosophiquement comme un moment de l'aventure spirituelle et, ceci fait, retrouver à partir de cet intérêt spéculatif le goût du concret... je ne peux rejoindre... le réel qu'à partir de l'Idée. » En d'autres termes, puisqu'il est ainsi fait qu'il ne se connaît pas de désir particulier, il va mettre à profit son indifférence : faute de pouvoir — ou de vouloir — rien n'est encore décidé — être *un certain* Gorz, il se fera l'Homme Universel; il déterminera ses conduites par des concepts et se donnera cette règle agis toujours de telle sorte que les circonstances et le moment servent de prétexte à tes actes pour réaliser en toi et hors de toi la généralité de l'espèce humaine. C'est pour cela qu'il a entrepris, à vingt ans, d'écrire un ouvrage de philosophie : quand on est immunisé de naissance contre les violences de la peur, de la concupiscence ou de la colère, il faut ne rien faire ou tout fonder en raison, même le geste d'ouvrir un parapluie s'il pleut.

Tout s'explique, à présent; personne ne s'étonnera plus qu'il ait trahi : c'est un de ces types qui ont la tête pleine de mots, qui analysent tout, qui veulent toujours savoir le pourquoi et le comment, un esprit critique et destructeur; un sale intellectuel, en un mot. Je ne songe pas à le nier, c'est même pour cela qu'il me plaît : j'en suis un, moi aussi. Une feuille littéraire demandait au prince de la fausse monnaie ce qu'il détestait le plus; il n'a pas hésité : « Les

intellectuels. » J'ai de l'amitié pour ce faux-monnayeur : c'est un vrai poète et un homme bon; mais je me demande quelle mouche l'a piqué ce jour-là : tout le monde connaît ses airs traqués, ses monologues sur le destin, sur le temps, sur la vie, morceaux choisis d'une apologie perpétuelle et suppliante, ces embouteillages de mots dans sa gorge, ses mains charmantes qui sont encore des paroles, qui se tournent, les paumes en dehors, pour implorer sa grâce, cette pensée harassée, éreintée, mais qui court toujours, qui saute lestement d'une idée à l'autre, sans s'apercevoir qu'elle fuit en rond dans sa cage, ces improvisations fulgurantes dont on retrouve le canevas dans les écrits de la veille et qui laissent, quand elles s'éteignent, entrevoir l'incurable tristesse d'un regard glacé; cet homme se cherche un tribunal à seule fin de le corrompre; qu'il vous rencontre, vous serez magistrat et juré, il ne vous fera pas grâce d'un seul détail de ses conduites et ne vous lâchera pas que vous ne l'ayez acquitté; mais ne vous y trompez pas, il sait tout : la sentence qu'il veut prévenir, il sait qu'il l'a portée lui-même au début de ce siècle, il sait qu'il est forçat et qu'il purge sa peine depuis cinquante ans; car il s'est condamné à plaider jusque dans la vieillesse la cause que son adolescence a jugée sans appel. Comment l'appellerez-vous, cet avocat du Diable, sinon un *intellectuel*? J'en connais d'autres, bien sûr, qui opposent volontiers à ces bavardages les grands silences de la terre ou des paysans. Mais si vous les ouvrez, quel vacarme : leur tête est toute bruisante des mots qui désignent le silence des autres. Gorz est le premier, je crois, qui ait formulé concrètement le problème; et je lui en sais gré. Peu importe qu'on

parle sur le langage ou sur le silence, sur les intuitions confuses du poète ou sur les idées claires : ce qui compte, c'est que ces parleurs sont contraints de parler. L'homme à la fausse monnaie a fait, pour défendre les ténèbres du cœur, plus de raisonnements que Kant pour établir les droits de la Raison : il y était obligé; discours, concepts, argumentations : c'est notre lot. Pourquoi? Parce que l'intelligence n'est ni un don ni une tare c'est un drame; ou, si l'on préfère, une solution provisoire qui se change le plus souvent en condamnation à vie. Quelqu'un disait à notre traître : « Tu pues l'intelligence comme on pue des aisselles. » Et c'est vrai l'intelligence pue. Mais pas plus que la bêtise : il y a des odeurs pour tous les goûts. Celle-ci sent le fauve, celle-là sent l'homme. C'est d'abord que certains individus, déchirés, exilés, condamnés, tentent de surmonter leurs conflits et leur solitude en poursuivant la folle image de l'unanimité; c'est elle que nous reflètent leurs yeux, que nous proposent timidement leurs sourires. A propos de tout et de rien l'appel est là, inscrit à demeure sur les visages; la voix réclame, quoi qu'elle dise, un consentement universel; mais les gens, lestés par leurs particularités, par des intérêts bien denses, par des passions, détestent qu'on veuille dissoudre leurs différences et leurs haines dans l'harmonie toute formelle de l'assentiment.

Et puis, l'intelligence est minutieuse elle veut tout reprendre par le début, même ce que chacun croit savoir faire : elle décompose et recompose la marche, la respiration, elle apprend à se laver, à se moucher, selon les principes. C'est elle qui donne aux intellectuels cette allure de grands mutilés en période de rééducation;

mais il faut les comprendre : chacun d'eux la réinvente pour compenser la grande braderie qui a liquidé en lui toutes les impulsions et tous les entêtements; ils ont besoin d'elle pour remplacer les signaux qu'on n'a pas inscrits dans leur chair, les habitudes qu'on ne leur a pas données, les chemins qu'on ne leur a pas frayés, bref *pour vivre*. Je me rappelle ce jeune chien, après l'ablation partielle du cervelet : il se déplaçait à travers la pièce et se heurtait rarement aux meubles mais il était devenu pensif cet animal établissait soigneusement son itinéraire, méditait longuement avant de contourner un obstacle, il lui fallait beaucoup de temps et de réflexion pour accomplir les mouvements qu'il faisait auparavant sans y prendre garde; dans le langage de l'époque, on disait que le cortex avait assumé chez lui les fonctions des centres inférieurs : c'était un chien intellectuel. Je ne sais s'il fut très utile ou très nuisible à ses congénères, mais nous pouvons imaginer assez bien qu'il avait perdu ce qu'un autre exilé, Genet, a si bien nommé « la douce confusion natale »; en somme, il lui fallait crever ou réinventer le chien. Et nous autres, les rats sans cervelet, nous sommes ainsi faits qu'il nous faut crever ou inventer l'homme nous savons bien, d'ailleurs, qu'il se fera sans nous, par le travail et par le combat, que nos modèles sont périmés d'un jour à l'autre, qu'il n'en restera rien dans le produit fini, pas même un osselet, mais la fabrication se ferait à l'aveuglette, en bricolant, par des rafistolages, si nous n'étions pas là, nous, les décérébellés, pour répéter sans cesse qu'il faut travailler selon des principes, qu'il ne s'agit pas de raccommoder mais de tailler et de construire, que notre espèce, enfin,

sera l'universel concret ou qu'elle ne sera pas.

L'intelligence de Gorz frappe dès le premier coup d'œil : c'est une des plus agiles et des plus aiguës que je connaisse; il faut qu'il ait eu grand besoin de cet outil pour l'avoir si bien affûté. Mais lorsqu'il entreprend d'écrire son traité philosophique, il n'échappe pas, pour autant, à la contradiction, propre aux intellectuels. Il veut n'agir qu'en fonction de la condition humaine; or, sitôt accompli, l'acte s'enterre dans le particulier : reste la réalisation fortuite d'une possibilité entre mille. Pourquoi justement *celle-là*? Le pis, c'est qu'elle le compromet : il ne peut seulement respirer sans ajouter une touche nouvelle à un portrait sans modèle qui n'est autre que son propre portrait. Il lui faudrait devenir à la fois tous les Gorz possibles pour que ces vaines équivalences s'annulent, pour *n'être enfin que l'homme en devenant tout l'homme*. Mais non : « Nous naissons plusieurs et nous mourons un seul », dit le Socrate de Valéry. Gorz ne peut s'empêcher de vivre ni de rétrécir à l'usage son intelligence universelle déborde son aventure personnelle et voit avec dégoût se dessiner la physionomie de ce Gorz qui sera *un seul*; elle le refuse, elle ne veut pas même le reconnaître elle eût accepté avec joie qu'il fût n'importe qui; or il n'est même pas cela; une succession d'accidents lui a donné une individualité définie qui se distingue des autres par des niaiseries.

Nous connaissons tous cette angoisse distraite et sucrée-nous, c'est-à-dire les intellectuels. Nous nous pensions universels parce que nous jouions avec des concepts et puis, tout d'un coup, nous voyons notre ombre à nos pieds; nous sommes *là*, nous faisons *ceci* et rien d'autre : à Brooklyn, une fois, j'ai cru perdre la tête. Par ma faute :

je me promenais; on ne se promène pas aux États-Unis. Donc je traversais des chaussées, je longeais des immeubles, je regardais les passants. Et, d'une rue à l'autre, immeubles, passants et chaussées, tout était pareil ou, du moins, tout me semblait tel. Je prenais à droite, à gauche, je tournais, je fonçais devant moi, pour retrouver les mêmes maisons de briques, les mêmes marches blanches devant les mêmes portes, les mêmes enfants jouant aux mêmes jeux. Au début, cela me plaisait, j'avais découvert la cité des équivalences absolues; universel et quelconque, je n'avais pas plus de raison de marcher sur ce trottoir que sur *le même*, cent blocks plus loin; mille fois recommencée, la vague de pierre me portait, me faisait participer à son inerte recommencement. Ce qui me lassa peu à peu, ce fut d'avancer sans cesse *pour n'aller nulle part*; je pressais le pas, je courais presque et je restais sur place. Tout d'un coup, j'eus conscience d'un innombrable refus : tous ces produits de série, tous ces tronçons de rue alignés côte à côte, ils se ressemblaient par-dessus le marché en ceci qu'ils étaient également vides de moi — sauf un, justement, qui ne se distinguait en rien des autres, où je n'avais pas plus de raison d'être que dans les segments voisins et qui, pour un motif inconnu ou bien sans aucun motif, tolérait ma présence. Du coup, mes mouvements, ma vie, ma pesanteur elle-même me parurent illégitimes : je n'étais pas une personne réelle puisque je n'avais aucun motif particulier de me trouver en ce point du quarante-deuxième parallèle plutôt qu'en tout autre; mais pourtant, j'étais un être singulier, irréductible, puisque ma position en latitude et en longitude me définissait rigoureusement. Ni

tous ni quelqu'un, ni tout à fait quelque chose : une détermination de l'espace, un rêve coupable et contagieux qui hantait, par places, l'asphalte surchauffé, un défaut de l'être, un loup. Mobile obstiné, ma présence dans l'univers mécanique de la répétition devenait un accident brut, aussi bête que ma naissance. L'ubiquité m'eût sauvé; il fallait être légion, arpenter cent mille trottoirs à la fois : cela seul m'eût permis d'être n'importe quel promeneur dans n'importe quelle rue de Brooklyn. Faute de pouvoir me quitter ou me multiplier, je me jetai dans le métro. Je revins à Manhattan, je retrouvai, dans mon hôtel, mes ordinaires raisons d'être, peu convaincantes mais humaines.

Pas de métro pour le jeune Gorz, pas d'hôtel ni de raison d'être : même dans sa chambre il est dehors; donc illégitime partout; et mystifié jusqu'à l'os : il croit échapper à son insignifiante personne en affichant le dégoût qu'elle lui inspire; or c'est *d'abord* ce dégoût qui le singularise; la particularité des intellectuels n'est autre que leur vain désir d'universalité.

Mais il vient d'achever son traité de philosophie, il prend du recul pour le regarder et toute la mystification s'évanouit; la pensée de l'universel s'est resserrée, condensée, elle a pris de la physionomie, elle lui ressemble; il est à l'origine d'un objet surnuméraire — cette liasse de feuillets dactylographiés — et du même coup, il s'y est emprisonné : depuis longtemps déjà les autres prétendaient le retrouver tout entier dans ses gestes les plus ordinaires, dans sa manière de manger, de s'asseoir, d'ouvrir un télégramme — ah! c'est bien de toi, c'est tout à fait toi, je te reconnais bien là, ce que tu fais là c'est du Gorz tout pur, tout craché —

Dieu sait s'il s'en irritait, mais qu'est-ce qu'il vient de faire justement si ce n'est un geste volumineux qui s'est refermé sur lui? Les autres vont être trop contents, ils se pencheront sur les parois transparentes de sa prison et ils le *reconnaîtront*, cette façon d'écrire, mon vieux, de te corriger, d'entrer dans le sujet petit à petit, de le tâter de l'orteil avant d'y plonger, mais c'est toi, c'est bien de toi, c'est tout toi, et ces idées, mon vieux, mon pauvre vieux, c'est du Gorz, du Gorz tout craché! Un diable dans une bouteille. Pour ouvrir les boîtes de conserve, les pensées d'autrui, son parapluie, il n'a qu'un seul et même geste; un seul pour entrer dans les vues d'un philosophe du *xvii^e* siècle et dans l'appartement d'un camarade, d'une jeune femme. Il reprend une à une les phrases de son livre Gestes! Gestes! Gestes! Gorz est là, sous ses yeux, il tend son long cou, il pince ses lèvres minces : tel qu'en lui-même enfin... En somme, il a tenté de vivre et il a perdu. Il sait à présent qu'il était forcé de perdre et que, d'ailleurs, il y était secrètement résolu.

A ce moment précis, la Voix s'est élevée. Un petit marmonnement presque inintelligible, né de l'angoisse et de la récrimination, qui ruminait cette défaite surprenante et prévue; la Voix fait un simple constat : c'est lui, c'est bien lui, c'est lui tout craché. Cela suffit pour que tout bascule : ce parasite qui s'engraissait de ses actes, c'étaient les autres qui prétendaient le connaître; le regard universel de l'Indifférent le traversait comme la lumière traverse une vitre. Brusquement, il est là, opaque, encombrant : « Avoue! Tu l'as vu, tu lui as parlé, on le sait; ton système de défense ne convaincra personne, on connaît la date et le lieu de vos

rendez-vous : tu es fait! » La voix passe aux aveux : « Eh bien! oui, je le connais mieux que personne, je l'ai toujours connu, je vais vous dire ce que je sais de lui. »

N'avais-je pas raison tout à l'heure quand je disais qu'on devrait parler de soi au pluriel? Ils sont deux à vivre de ce malheureux il y a l'homme universel, ce tyran insaisissable et bien armé, et puis il y a l'autre, le déchet. On se fait un *certain Gorz* en essayant de n'être que l'Homme; et, pour dire toute la vérité, on veut devenir *tout l'homme* parce qu'on refuse d'être un certain Gorz. Mais qui donc refuse d'être Gorz sinon Gorz lui-même? Ce refus l'explique et le définit. Si l'on *acceptait* d'être, autrement dit d'avoir été l'avare au long cou qui veut préserver sa vaine universalité, si l'on parlait de lui sans cesse, si l'on dénombrerait toutes ses obstinations particulières, si, au lieu de le traverser, le regard intellectuel le *perçait à jour*, est-ce que cet « original » ne disparaîtrait pas avec la négation butée qui faisait son originalité? Certes, ce n'est pas l'Homme futur qui viendrait occuper sa place, mais un autre particulier dont les obstinations fondamentales risqueraient seulement d'être plus positives. Qu'y gagnerait-on? Le jeu vaut-il la chandelle? En fait, il est trop tard pour compter les profits et les pertes la voix parle, l'entreprise est commencée. Le Traître a pris pour fin sa propre particularité.

Il ne s'agit ni de la connaître ni tout à fait de la changer, mais *d'abord* de se changer par la volonté de la connaître. L'Indifférent n'a pas le sot projet de se peindre : il veut modifier la relation fondamentale qui l'unit à Gorz. Quand il se tourne vers l'enfant, vers l'adolescent qu'il

a été, quand il interroge son personnage son enquête est déjà une action : il arrête brusquement sa fuite éperdue, il se force à se regarder sans dégoût, il reporte sur soi son goût des totalisations et, faute d'être tout l'homme, il prétend d'abord devenir pour lui-même *tout Gorz*.

Cela n'est pas si simple pour s'être si longtemps négligé, il est au milieu de soi-même comme un Robinson dans une île déserte. Comment retrouver les sentiers perdus les lianes et les ronces couvrent tout. On attrape encore des souvenirs : mais qu'est-ce qu'un souvenir ? quelle est la vérité de ce tableautin inerte ? et son importance, quelle est-elle ? Est-ce le passé qui éclate dans le présent comme une bombe ? Est-ce le présent qui se maquille en passé ? Ou les deux ensemble ? Il faut répondre à ces deux questions : *qui* est ce Gorz que je suis ? qui m'a fait tel que je sois Gorz et que je refuse si farouchement de l'être ? Mais comment décider ? Où sont les outils ? Bien sûr, les offres ne manquent pas il y a des méthodes éprouvées *qui* se proposent en hâte et font même de petites démonstrations probatoires pour montrer leur efficacité : « Ta classe, dit l'une, est en pleine décadence ; sans principes et sans espoir, elle dépense toutes ses forces à se maintenir et n'a plus assez de cœur ou, si tu veux, de naïveté, pour rien entreprendre de neuf : ton indifférence traduit son anxieuse incertitude ; l'existence te paraît sans but parce que la vie bourgeoise n'a plus de sens ; quant à ton malaise philosophique, ne lui cherche pas d'autre origine la bourgeoisie n'a même plus confiance dans son antique idéalisme, elle tente de le cacher sous de vieux oripeaux ; tu as pris ces étoffes usées dans tes mains, tu

en as vu la trame et tu es resté dégoûté, sans pouvoir ni te contenter de ces vieilleries ni trouver une pensée nouvelle. » Il écoute, il approuve, il n'est pas entièrement convaincu; il accorde sans difficulté qu'il est un jeune bourgeois. Sans besoins, tout abstrait, « pur consommateur d'eau, d'air, de pain, du travail d'autrui, réduit à la conscience aiguë de la contingence de tout ce qui l'entoure ». Mais il connaît beaucoup d'autres bourgeois de son âge qui ne lui ressemblent pas. Certes, il pourrait, sans abandonner la méthode, retrouver les circonstances historiques et sociales qui peuvent expliquer ses singularités il nous apprend lui-même qu'il est autrichien, demi-juif, qu'il a dû quitter l'Autriche au moment de l'Anschluss et qu'il a vécu plusieurs années en Suisse. Il est convaincu que ces facteurs ne sont pas sans influence sur son attitude présente. Mais *de quelle influence s'agit-il?* Et comment s'est-elle exercée? Et d'une manière plus générale encore, y a-t-il rien de plus surprenant, de plus obscur que l'action des gens, des événements ou des objets sur le développement d'un homme? Autour de lui, tout le monde est d'accord nous sommes conditionnés; il ne s'en trouve pas un pour mettre en doute l'existence de ce conditionnement et pour s'interroger sur sa nature; ce sont des choses qu'ils savent de père en fils; leurs disputes commencent quand ils essaient de classer les conditions et d'en déterminer l'importance. Mais tous ces gens sont des héritiers ces présuppositions, ces prétendues évidences font partie d'un legs très ancien que chaque génération refile à la suivante et dont personne n'a jamais fait l'inventaire. L'Indifférent, au contraire, n'a hérité aucune de leurs

convictions : l'Exilé de tous les groupes doit être aussi celui de toutes les idéologies. Lorsqu'il vient à considérer à la fois qu'il est « né d'un Juif » et qu'il a une « conscience aiguë de la contingence de tout », il admire l'isolement, l'opacité, l'irréductibilité hautaine de ces deux faits si différents à les regarder naïvement on dirait deux cités en miniature, ceintes de remparts et de fossés; chacune est peinte sur une vieille toile enfermée dans un cadre, toutes deux sont accrochées à la cimaise : entre elles *il n'y a pas de chemin visible* puisqu'elles n'existent pas dans le même monde. Il n'ignore pas, cependant, que les gens vont et viennent dans leur petit musée personnel, qu'ils passent d'une Circoncision à une Flagellation, sans même chercher le nom des auteurs, et qu'ils disent *Cela* est cause de *Ceci*, je suis l'infortuné produit de ma race, du judaïsme de mon père, de l'antisémitisme de mes camarades, comme si le lien véritable entre ces mystérieuses images de lui-même, c'était tout simplement le mur où l'on avait suspendu les tableaux qui les enferment; mais quand il pense à la paisible assurance de ces hoirs, c'est pour tomber dans l'ébahissement le plus profond.

C'est alors que l'autre méthode se propose, cet étrange dogmatisme qui se fonde sur un scepticisme absolu : se rappelle-t-il ses premières années, l'éloignement que sa mère éprouvait, qu'elle avait su lui inspirer pour le Juif qu'elle avait épousé, la tension insupportable du groupe familial, le dressage sévère auquel il a été soumis dès qu'il a su parler? Qu'il se demande donc s'il n'a pas été victime d'une mère abusive, castratrice, et s'il ne faut pas dater de cette époque obscure, de cette oppression subie dans

l'égarement, l'apparition des « complexes » qui le coupent, aujourd'hui, du monde. « *Il* », en définitive, ne serait-ce pas *l'Aryen d'honneur*, ce personnage qu'une épouse outragée veut imposer à son fils parce qu'elle reproche sans cesse à un certain Israélite d'être le seul mari qu'elle ait pu trouver? La docilité d'un enfant façonné se survivrait chez l'adulte sous forme d'apathie.

A quoi il répond que son éducation lui a en effet donné des complexes : sa mère a voulu faire de lui cet Autre qu'il est en partie devenu; dans ses premières années, il souffrait, comme à présent, d'une indifférence inquiète et zélée. Mais il ne parvient pas à comprendre comment ces fameux « complexes » se perpétuent : il était apathique à huit ans, il l'est aujourd'hui; *est-ce la même apathie?* S'est-elle conservée par une persévérance inerte de l'être? Mais il ne croira pas si facilement à la passivité humaine : toute son expérience refuse cette idée si commode et la métaphysique qui l'appuie. Admettra-t-il au contraire qu'il a nourri, câliné ses complexes, qu'il les soigne et les engraisse, que l'adolescent et l'adulte ont repris, souligné, enrichi les premiers caractères de l'enfant par une sorte de création continuée? Il serait responsable de tout, c'est lui, au jour le jour, qui se ferait indifférent.

Il ne peut conclure si vite aucune de ces interprétations n'est pleinement satisfaisante, aucune n'est tout à fait claire à ses yeux; traître une fois de plus comme l'enfant d'Andersen qui voit le roi tout nu, il fait l'inventaire de notre héritage philosophique, trouve les coffres vides et le dit ingénument. Pourquoi, d'ailleurs, se ferait-il interroger par les méthodes des autres, pourquoi se livrerait-il à la flicaille psychiatrique ou marxiste? C'est à lui qu'il revient, au

contraire, de mettre ces procédés d'enquête en question dans la question qu'il se pose sur lui-même. Cet Œdipe fait porter son investigation sur son propre passé et sur la validité de ses souvenirs, sur les droits de l'expérience et sur les limites de la raison, sur la légitimité, enfin, des dons prophétiques que s'attribuent nos Tirésias. Mais il tourne le dos à l'universel : la méthode, il l'invente en réfléchissant sur son cas, elle se prouvera par sa réussite : pour se produire au jour comme une totalité particulière, il faut qu'il se cantonne dans l'expérience de sa particularité, qu'il s'invente en inventant sa propre interrogation et les moyens d'y répondre. Le Traître efface tout et se recommence voilà ce qui nous donne, aujourd'hui, la chance de lire un livre *radical*.

Longtemps, nous avons écouté « la Voix de son Maître ». A présent, c'est Gorz qui parle : la fin du monologue revient sur son commencement, l'enveloppe, l'absorbe; le sens de l'ouvrage apparaît en pleine clarté. D'abord c'était une question, posée dans l'ombre, par *personne* : A quelles conditions le nommé Gorz pourra-t-il dire Je? Mais, tout de suite après, un être encore indistinct émerge de la nuit ces conditions, il ne s'agit pas simplement de les déterminer, le livre devient l'effort vivant de Gorz pour les remplir. *Il* sait, à présent, qu'*il* n'aura rien fait s'il ne tord pas le cou aux vampires qui le lavent, l'habillent et l'engraissent pour s'engraisser de lui : le premier acte qui naîtra tout seul de mes mains, qui ne dépendra que de lui-même et des obstacles à surmonter, qui se repliera sur soi pour se reprendre et se contrôler, c'est lui qui

dira mon premier *Je*; cet insensible glissement d'une action contre elle-même *ce sera moi*. Et qui l'empêche d'agir? Il le sait aussi : c'est le trop prompt désir d'être trop tôt universel. Il se répète à présent que son action future empruntera nécessairement *ses yeux, sa bouche, ses bras*, qu'elle aura *son air de tête*; et surtout qu'il sera chaque jour plus rigoureusement défini par l'agitation éphémère qu'elle communiquera aux objets environnants; à le prendre du dehors, ce n'est que cela, un homme : une inquiétude qui travaille la matière dans les limites d'un secteur rigoureusement défini. De vieilles entreprises singulières imposent leur singularité à une entreprise nouvelle qui revient sur toutes pour les singulariser davantage : *moi, je suis ce va-et-vient incessant*. Qu'il agisse, il sera *soi*; mais il faut *s'accepter* pour agir. Qu'est-ce qui l'en empêche? Quelle est la raison de son vain désir d'universalité? Il découvre un ramas de déchets tassé dans son cœur, son enfance il entreprend de le dissoudre; mais cela ne suffit pas : il ne peut plus se cacher qu'il réinvente à chaque instant la bâtarde, le poids de ses vieilles misères, ses infirmités; faute d'être tout, c'est lui, *aujourd'hui*, qui se jette dans une orgueilleuse passivité, pour faire entendre à tous qu'il reçoit ses déterminations de l'extérieur et sans y consentir, c'est lui qui s'anéantit de son plein gré ou, tout au moins, qui s'absente en laissant aux habitudes que d'autres lui ont fait prendre le soin d'assurer la station debout, les fonctions naturelles et sociales de son corps, c'est lui qui, en toute liberté, a décidé, comme saint Jean de la Croix mais sans mysticisme, de ne jamais rien faire pour « n'être rien en rien », librement. Il est donc libre? Bien sûr : il n'en a jamais

douté. On l'a fait, on l'a marqué, coulé dans le plâtre *et* il est libre? Oui serf arbitre, libre arbitre ne font en lui qu'une seule et même chose. Comment cela se peut-il? Il essaiera de le dire, de *se* le dire; mais son but reste pratique : il s'agit pour lui d'inventer le mouvement dialectique qui pourra totaliser les rapports changeants du passé, du présent et de l'avenir, de l'objectif et du subjectif, de l'être et de l'existence, des appareils et de la liberté, pour pouvoir à la fois s'affirmer et se dissoudre sans cesse jusqu'à faire lever enfin dans son cœur une impulsion véritable qui le ravage et sorte de lui par les mains et s'achève au-dehors par cet holocauste d'objets qu'on appelle un *acte*.

Telle est sa tâche il vient de le comprendre, il met ce qu'il a compris sur le papier; et, à cet instant même, il s'aperçoit que son désir le plus intime sort de son cœur par ses mains, qu'il est *déjà* embarqué dans une entreprise, que les mots d'aujourd'hui, d'hier, du mois passé se rassemblent et s'organisent pour lui réfléchir son nouveau visage, qu'il est en train de se défaire par la parole pour pouvoir un jour se faire par des actes, que cette destruction le crée, qu'elle le détermine irréversiblement, qu'elle le transforme peu à peu en cet être incomparable et quelconque que nous sommes chacun pour nous-mêmes pendant le sommeil de nos Vampires, qu'il s'est enfin « mouillé », mis « dans le bain », condamné, quoi qu'il fasse, à n'avoir plus jamais d'autre tremplin que soi. Voici l'instant *hic Rhodus, hic salta*; l'entreprise se retourne, se donne les mille replis de la conscience, les mille anneaux de la réflexion, elle se frôle, elle se sent, elle se voit l'entreprise, c'était la Voix. La Voix se reconnaît : en elle, l'action se découvre

et dit : je. *Je* fais ce livre, *je* me cherche, *j'*écris. Quelque part, un type à l'œil creux soupire, intimidé : « Comme c'est pompeux de parler à la première personne ! » et puis il se dissout. Gorz apparaît. Je suis Gorz, *c'était ma voix* qui parlait, *j'*écris, *j'*existe, je me subis et je me fais, j'ai gagné la première manche.

Est-ce la peine de crier victoire ? Qui est Gorz, après tout ? Un « garçon sans importance sociale », un raté de l'Universel qui a lâché les spéculations abstraites pour se fasciner sur son insignifiante personne. Où est le gain ? Où est le progrès ? A cette question, Gorz ne répondra pas, j'imagine ; mais nous pouvons répondre à sa place. Car nous avons suivi pas à pas ce Cuvier fantastique qui trouve un os, reconstitue l'animal à partir de ce vestige minuscule et s'aperçoit, pour finir, que la bête reconstituée n'est autre que lui-même. La méthode ne valait que pour lui, il l'a dit et répété cent fois ; il n'a pu l'éprouver que sur son propre cas. Mais nous l'avons suivi, nous avons compris en même temps que lui le sens de ses actes, nous avons assisté à ses expériences et vu les muscles renaître autour de l'osselet, l'organisme se reconstituer de proche en proche, l'auteur et le livre se faire l'un par l'autre. Or ce que nous comprenons nous appartient, le procédé Gorz est à nous ; lorsqu'il tente d'interpréter sa vie par la dialectique marxiste, par la psychanalyse sans jamais y parvenir *tout à fait*, son échec nous concerne, nous saurons tenter l'épreuve et nous connaissons d'avance le résultat. Et lorsqu'il demande à son propre objet, c'est-à-dire à soi, de lui forger sa méthode, nous saisissons immédiatement la signification de cette tentative singulière car nous sommes ses semblables en ceci que

chacun de nous, comme lui, est un unique n'importe qui. Quel est donc cet objet qui se fait sujet sous le nom de méthode? Gorz ou vous et moi? Vous n'êtes pas des Indifférents, vous aurez d'autres questions à vous poser sur vous-même; Gorz, en s'inventant, ne vous a pas déchargés du devoir de vous inventer. Mais il vous a prouvé que l'invention totalisante était possible et nécessaire. En fermant le livre, chaque lecteur retrouve son propre maquis, les arbres vénénéux de sa jungle : à lui de frayer ses chemins, seul, de se défricher, de mettre en fuite les Vampires, de faire éclater les vieux corsets de fer, les vieilles actions éreintées où la résignation, la peur, le doute de soi l'ont enfermé. Aurions-nous retrouvé l'universel en misant sur le particulier? Non : ce serait trop beau. Nous ne sommes plus tout à fait des bêtes, sans être tout à fait des hommes; nous n'avons pas encore tourné à notre profit cette affreuse catastrophe qui s'est abattue sur quelques représentants du règne animal, la pensée : en un mot, nous resterons longtemps encore des mammifères sinistrés, c'est l'ère de la rage, des fétiches et des terreurs soudaines; l'universalité n'est qu'un rêve de mort au sein de la séparation et de la peur. Mais depuis quelques décennies, notre monde change jusqu'au fond de la haine, la réciprocité se découvre; ceux-là mêmes qui se plaisent à renchérir sur leurs différences, il faut qu'ils veuillent se masquer une identité fondamentale. Cette agitation si neuve, cette tentative modeste mais acharnée pour communiquer à travers l'incommunicable, ce n'est pas le désir fade et toujours un peu niais d'un universel inerte et déjà réalisé : c'est ce que j'appellerai plutôt le mouvement de l'universalisation. Rien n'est encore possible; aucun

accord n'est en vue entre les bêtes expérimentales; nos universaux nous séparent; ils fournissent l'occasion permanente de massacres particuliers. Mais que l'un de nous, travaillé par l'inquiétude, se détourne de l'Idée, qu'il refuse la pensée abstraite, qu'il revienne sur sa singularité *pour la dépasser*, qu'il tente de reconnaître sa solitude pour y échapper, pour jeter vaille que vaille dans un langage étrange, empirique, semblable à celui que réinvente l'aphasique, les premiers ponts entre les îlots de nos archipels, qu'il remplace nos amours intransigeantes — qui sont de la haine masquée — par des préférences appliquées, qu'il cherche dans des circonstances toujours singulières et datées, à s'unir avec d'autres qu'il n'approuve guère et qui ne l'approuvent pas, pour rendre un peu moins injuste le règne de l'Injustice, il obligera les autres à réinventer ce même effort tenace, à s'unir par la reconnaissance de leurs diversités : c'est ce qu'a tenté Gorz; ce traître a brisé les tables de l'Universel mais c'est pour retrouver le mouvement de la vie, cette universalisation lente qui se réalise par l'affirmation et le dépassement du particulier. La conséquence immédiate à l'instant même où il peut enfin dire *je fais ceci*, j'en suis responsable, il s'aperçoit qu'il s'adresse à *nous*. Car il n'y a, aujourd'hui, que deux manières de parler de soi, la troisième personne du singulier ou la première personne du pluriel. Il faut savoir dire « nous » pour dire « je » cela n'est pas contestable. Mais la réciproque est vraie aussi : si quelque tyrannie, pour établir le « nous » d'abord, privait les individus de la réflexion subjective, toute l'intériorité s'évanouirait d'un coup et, avec elle, les relations réciproques : *ils* auraient gagné pour toujours et

nous ne cesserions jamais de trotter dans le labyrinthe expérimental, rongeurs fous en proie aux Vampires.

Le livre de Gorz nous concerne tous : s'il balbutie d'abord, s'il ne sait où il va, s'il se transforme sans cesse et si nous sentons sa fièvre glacée dans nos mains, s'il nous contamine sans nous voir et si, pour finir, il s'adresse directement, intimement à chaque lecteur, c'est qu'il est d'un bout à l'autre traversé par le mouvement qui nous anime, par le mouvement de notre époque. Radical et modeste, vague et rigoureux, banal et inimitable, c'est le premier livre *d'après la défaite*; les Vampires ont fait un carnage mémorable, ils ont écrasé l'espoir; il faut reprendre souffle, faire le mort quelque temps et puis se lever, abandonner le charnier, recommencer tout, inventer un espoir neuf, tenter de vivre. Les grandes tueries du siècle ont fait de Gorz un cadavre; il ressuscite en écrivant une Invitation à la vie.

*Avant-propos au Traître, d'André Gorz,
Éd. du Seuil, Paris, 1958.*

GIDE VIVANT

On le croyait sacré et embaumé : il meurt et l'on découvre combien il restait vivant; la gêne et le ressentiment qui transparaissent sous les couronnes mortuaires qu'on lui tresse de mauvaise grâce montrent qu'il déplaisait encore et déplaira longtemps il a su réaliser contre lui l'union des bien-pensants de droite et de gauche et il suffit d'imaginer la joie de quelques augustes momies criant : « Seigneur, merci; c'est donc lui qui avait tort puisque c'est moi qui survis », il suffit de lire dans *L'Humanité* : « C'est un cadavre qui vient de mourir », pour connaître de quel poids cet homme de quatre-vingts ans qui n'écrivait plus guère pesait encore sur les lettres d'aujourd'hui.

Il y a une géographie de la pensée : de même qu'un Français, où qu'il aille, ne peut faire un pas à l'étranger sans se rapprocher ou s'éloigner aussi de la France, de même toute démarche de l'esprit nous rapprochait ou nous éloignait aussi de Gide. Sa clarté, sa lucidité, son rationalisme, son refus du pathétique donnaient permission à d'autres de risquer la pensée dans des tentatives plus troubles, plus incertaines : on

savait que dans le même temps une intelligence lumineuse maintenait les droits de l'analyse, de la pureté, d'une certaine tradition; eût-on sombré dans un voyage de découverte, on n'entraînait pas l'esprit dans le naufrage. Toute la pensée française de ces trente dernières années, qu'elle le voulût ou non, quelles que fussent par ailleurs ses autres coordonnées, Marx, Hegel, Kierkegaard, devait se définir *aussi* par rapport à Gide.

Pour ma part les restrictions mentales, l'hypocrisie, pour tout dire l'abjecte puanteur des articles nécrologiques qu'on lui a consacrés m'ont donné trop de déplaisir pour que je songe à marquer ici ce qui nous séparait de lui. Mieux vaut rappeler les dons inestimables qu'il nous a faits.

J'ai lu sous la plume de confrères — qui ne m'ont jamais étonné par leur témérité — qu'il « vivait dangereusement sous trois épaisseurs de gilet de flanelle ». La sotte raillerie. Ces timorés ont inventé une curieuse défense contre l'audace des autres : ils ne daignent l'admettre que si elle se manifeste en même temps dans tous les domaines. On eût pardonné à Gide de risquer sa pensée et sa réputation s'il avait risqué sa vie et, singulièrement, bravé la fluxion de poitrine. On affecte d'ignorer qu'il y a des courages, et qui sont différents selon les gens. Eh bien oui, Gide était prudent, il pesait ses mots, hésitait avant de donner sa signature, et, s'il s'intéressait à un mouvement d'idées ou d'opinion, il s'arrangeait pour n'y donner qu'une adhésion conditionnelle, pour rester en marge, toujours prêt à la retraite. Mais le même homme osa publier la profession de foi du *Corydon*, le réquisitoire du *Voyage au Congo*, il eut le courage

de se ranger au côté de l'U. R. S. S. quand il était dangereux de le faire et celui, plus grand encore, de se déjuger publiquement quand il estima, à tort ou à raison, qu'il s'était trompé. C'est peut-être ce mélange de cautèle et d'audace qui le rend exemplaire : la générosité n'est estimable que chez ceux qui connaissent le prix des choses et, semblablement, rien n'est plus propre à émouvoir qu'une témérité réfléchie. Écrit par un étourdi *Corydon* se fût réduit à une affaire de mœurs; mais si l'auteur en est ce rusé Chinois qui pèse tout, le livre devient un manifeste, un *témoignage* dont la portée dépasse de loin le scandale qu'il provoque. Cette audace précautionneuse devrait être une « Règle pour la direction de l'esprit » retenir son jugement jusqu'à l'évidence et, lorsque la conviction est acquise, accepter de payer pour elle jusqu'au dernier sou.

Courage et prudence : ce mélange bien dosé explique la tension intérieure de son œuvre. L'art de Gide veut établir un compromis entre le risque et la règle; en lui s'équilibrent la loi protestante et le non-conformisme de l'homosexuel, l'individualisme orgueilleux du grand bourgeois et le goût puritain de la contrainte sociale; une certaine sécheresse, une difficulté à communiquer et un humanisme d'origine chrétienne, une sensualité vive et qui se voudrait innocente; l'observance de la règle s'y unit à la quête de la spontanéité. Ce jeu de contrepoids est à l'origine du service inestimable que Gide a rendu à la littérature contemporaine : c'est lui qui l'a tirée de l'ornière symboliste. La deuxième génération symboliste s'était persuadée que l'écrivain ne pouvait traiter sans déchoir que d'un très petit nombre de sujets, tous fort

élevés, mais qu'il pouvait, sur ces sujets bien définis, s'exprimer n'importe comment. Gide nous a libérés de ce chosisme naïf : il nous a appris ou réappris que *tout* pouvait être dit — c'est son audace — mais selon certaines règles du bien-dire — c'est sa prudence.

De cette prudente audace procèdent ses perpétuels retournements, ses oscillations d'un extrême à l'autre, sa passion d'objectivité, il faudrait même dire son « objectivisme » — fort bourgeois, je l'avoue —, qui le fait chercher la Raison jusque chez l'adversaire et se fasciner sur l'opinion d'autrui. Je ne prétends point que ces attitudes si caractéristiques puissent nous être profitables aujourd'hui, mais elles lui ont permis de faire de sa vie une expérience sévèrement menée et que nous pouvons assimiler sans aucune préparation; en un mot, il a *vécu* ses idées; l'une surtout : la mort de Dieu. Je n'imaginer pas qu'un seul croyant d'aujourd'hui ait été conduit au christianisme par les arguments de saint Bonaventure ou de saint Anselme; mais je ne pense pas non plus qu'un seul incroyant ait été détourné de la foi par les arguments contraires. Le problème de Dieu est un problème humain qui concerne le rapport des hommes entre eux, c'est un problème total auquel chacun apporte solution par sa vie entière, et la solution qu'on lui apporte reflète l'attitude qu'on a choisie vis-à-vis des autres hommes et de soi-même. Ce que Gide nous offre de plus précieux, c'est sa décision de vivre jusqu'au bout l'agonie et la mort de Dieu. Il eût pu, comme tant d'autres, parier sur des concepts, décider à vingt ans de sa foi ou de son athéisme et s'y tenir toute sa vie. Au lieu de cela, il a voulu *éprouver* son rapport à la religion et la dialectique

tique vivante qui l'a conduit à son athéisme final est un cheminement qui peut se refaire après lui, mais non pas se fixer par des concepts et par des notions. Ses interminables discussions avec les catholiques, ses effusions, ses retours d'ironie, ses coquetteries, ses ruptures brusques, ses progrès, ses piétinements, ses rechutes, l'ambiguïté du mot Dieu dans son œuvre, son refus de l'abandonner alors même qu'il ne croit plus qu'à l'homme, toute cette expérience rigoureuse, enfin, ont fait plus pour nous éclairer que cent démonstrations. Il a vécu *pour nous* une vie que nous n'avons qu'à revivre en le lisant; il nous permet d'éviter les pièges où il est tombé ou d'en sortir comme il en est sorti; les adversaires qu'il a déconsidérés à nos yeux, ne fût-ce qu'en publiant leur correspondance, ne peuvent plus nous séduire. Toute vérité, dit Hegel, est devenue. On l'oublie trop souvent, on voit l'aboutissement, non l'itinéraire, on prend l'idée comme un produit fini sans s'apercevoir qu'elle n'est rien d'autre que sa lente maturation, qu'une succession d'erreurs nécessaires qui se corrigent, de vues partielles qui se complètent et s'élargissent. Gide est un exemple irremplaçable parce qu'il a choisi au contraire de *devenir sa vérité*. Décidé abstraitement à vingt ans, son athéisme eût été faux; lentement conquis, couronnement d'une quête d'un demi-siècle, cet athéisme devient sa vérité concrète et la nôtre. A partir de là les hommes d'aujourd'hui peuvent devenir des vérités nouvelles.

Les Temps Modernes, n° 65, mars 1951.

RÉPONSE A ALBERT CAMUS

Mon cher Camus,

Notre amitié n'était pas facile mais je la regretterai. Si vous la rompez aujourd'hui, c'est sans doute qu'elle devait se rompre. Beaucoup de choses nous rapprochaient, peu nous séparaient. Mais ce peu était encore trop l'amitié, elle aussi, tend à devenir totalitaire; il faut l'accord en tout ou la brouille, et les sans-parti eux-mêmes se comportent en militants de partis imaginaires. Je n'y redirai pas c'est dans l'ordre. Mais, précisément pour cela, j'eusse préféré que notre différend actuel portât sur le fond et que ne s'y mêlât pas je ne sais quel relent de vanité blessée. Qui l'eût dit, qui l'eût cru que tout s'achèverait entre nous par une querelle d'auteur où vous joueriez les Trissotin et moi les Vadius? Je ne voulais pas répondre qui convaincrais-je? Vos ennemis à coup sûr, peut-être mes amis. Et vous, qui pensez-vous convaincre? Vos amis et mes ennemis. A nos ennemis communs, qui sont légion, nous prêterons l'un et l'autre à rire : voilà ce qui est certain. Malheureusement vous m'avez mis si délibéré-

ment en cause et sur un ton si déplaisant que je ne puis garder le silence sans perdre la face. Je répondrai donc : sans aucune colère mais, pour la première fois depuis que je vous connais, sans ménagements. Un mélange de suffisance sombre et de vulnérabilité a toujours découragé de vous dire des vérités entières. Le résultat c'est que vous êtes devenu la proie d'une morne démesure qui masque vos difficultés intérieures et que vous nommez, je crois, mesure méditerranéenne. Tôt ou tard, quelqu'un vous l'eût dit : autant que ce soit moi. Mais n'ayez crainte, je ne tenterai pas votre portrait, je ne veux pas encourir le reproche que vous faites gratuitement à Jeanson je parlerai de votre lettre et d'elle seule, avec quelques références à vos ouvrages si c'est nécessaire.

Elle suffit amplement à montrer — s'il faut parler de vous comme l'anticommuniste parle de l'U. R. S. S.; hélas, comme *vous* en parlez — que vous avez fait votre Thermidor. Où est Meursault, Camus? Où est Sisyphe? Où sont aujourd'hui ces trotskystes du cœur, qui prêchaient la Révolution permanente? Assassins, sans doute, ou en exil. Une dictature violente et cérémonieuse s'est installée en vous, qui s'appuie sur une bureaucratie abstraite et prétend faire régner la loi morale. Vous avez écrit que mon collaborateur « voudrait qu'on se révoltât contre toute chose sauf contre le parti et l'État communistes », mais j'ai peur à mon tour que vous ne vous révoltiez plus facilement contre l'État communiste que contre vous-même. Il semble que le souci de votre lettre soit de vous mettre *au plus vite* en dehors du débat. Vous nous avertissez dès les premières lignes : ce n'est pas votre intention de discuter

les critiques qu'on vous adresse ni d'argumenter d'égal à égal avec votre contradicteur. Votre propos est d'*enseigner*. Dans le souci louable et didactique d'édifier les lecteurs des *Temps Modernes*, vous prenez l'article de Jeanson, où vous voyez un symptôme du mal qui ronge nos sociétés, et vous en faites le sujet d'une leçon magistrale de pathologie. Je crois voir le tableau de Rembrandt : vous en médecin, Jeanson — en mort; du doigt, vous désignez ses plaies au public étonné. Car il vous est tout à fait indifférent, n'est-ce pas, que l'article incriminé traite ou non de votre livre : celui-ci n'est pas en question, un Dieu garantit sa valeur; il servira seulement de pierre de touche pour révéler la mauvaise foi du coupable. En nous faisant l'honneur d'entrer dans ce numéro des *Temps Modernes*, vous y amenez avec vous un piédestal portatif. Il est vrai que vous changez de méthode en cours de route et que vous abandonnez votre démonstration professorale et votre « sérénité crispée » pour vous en prendre à moi avec véhémence. Mais vous avez eu soin de dire que vous ne défendiez pas votre cause à quoi bon? Seulement les critiques de Jeanson — si tendancieuses qu'elles ne sauraient vous atteindre — risquent de nuire à des principes intangibles et à des personnalités vénérables : ce sont ces personnes et ces principes que vous défendez « Ce n'est pas à moi... qu'il n'a pas fait justice mais à nos raisons de vivre et de lutter et au légitime espoir que nous avons de dépasser nos contradictions. Dès lors le silence n'était plus possible. »

Mais dites-moi, Camus, par quel mystère ne peut-on discuter vos œuvres sans ôter ses raisons de vivre à l'humanité? Par quel miracle les objec-

tions que l'on vous fait se changent-elles sur l'heure en sacrilèges? Je n'ai pas vu que M. Mauriac, quand on fit à *Passage du Malin* le succès que vous savez, ait écrit dans *Le Figaro* que la critique avait mis la foi catholique en péril. C'est que vous êtes mandaté : vous parlez, dites-vous, « au nom de cette misère qui suscite des milliers d'avocats et jamais un seul frère ». Pour le coup, nous rendons les armes s'il est vrai que la misère soit venue vous trouver et qu'elle vous ait dit : « Va et parle en mon nom », il ne reste qu'à se taire et qu'à écouter sa voix. Seulement je vous avoue que je saisis mal votre pensée vous qui parlez en son nom, êtes-vous son avocat, son frère, son frère avocat? Et si vous êtes le frère des misérables, comment donc l'êtes-vous devenu? Puisque ce ne peut être par le sang, il faut que ce soit par le cœur. Mais non : car vous choisissez vos misérables et je ne pense pas que vous soyez le frère du chômeur communiste de Bologne ou du journalier misérable qui lutte en Indochine contre Bao-Daï et contre les colons. Par la condition? Il se peut que vous ayez été pauvre mais vous ne l'êtes plus; vous êtes un bourgeois, comme Jeanson et comme moi. Par le dévouement alors? Mais, s'il est intermittent, comme nous voilà proches de M^{me} Boucicaut et de l'aumône et s'il faut, pour oser se dire le frère des misérables, leur consacrer tous les instants de sa vie, alors vous n'êtes pas leur frère : quelle que soit votre sollicitude, elle n'est pas votre unique mobile et vous ressemblez d'assez loin à saint Vincent de Paul ou à une « sœur » des pauvres. Leur frère? Non. Vous êtes un avocat qui dit « Ce sont mes frères », parce que c'est le mot qui a le plus de chances de faire pleurer le jury. J'ai trop entendu, voyez-

vous, de discours paternalistes : souffrez que je me méfie de ce fraternalisme-là. Et la misère ne vous a chargé d'aucune commission. Entendez-moi je ne songe point à vous dénier le droit de parler d'elle. Mais, si vous le faites, que ce soit, comme nous ¹, à vos propres risques et en acceptant d'avance la possibilité d'être désavoué.

Que vous importe, d'ailleurs? Si l'on vous ôte les misérables, il vous restera bien assez d'alliés. Les anciens Résistants, par exemple. Jeanson n'avait pas l'intention de les offenser, le pauvre. Il voulait simplement dire que le choix politique s'imposait en 40 pour des Français de notre espèce (car nous étions de même espèce, alors : même culture, mêmes principes et mêmes intérêts). Il ne prétendait pas que la Résistance eût été facile; et, bien que n'ayant pas encore bénéficié de vos bonnes leçons, il n'était pas sans avoir entendu parler des tortures, des fusillades et des déportations; des représailles qui suivaient les attentats et du déchirement qu'elles provoquaient en certaines consciences, on l'avait, figurez-vous, mis au courant. Mais ces difficultés naissaient de l'action elle-même, et pour les connaître, il fallait déjà s'être engagé. S'il reste persuadé que la décision de résister n'était pas difficile à *prendre*, il ne doute pas non plus qu'il ne fallût beaucoup de courage physique et moral pour la *tenir*. Pourtant il vous a vu soudain appeler les Résistants à l'aide et — j'en rougis pour vous — invoquer les morts. « Il n'est pas forcé de comprendre que la Résistance... ne m'a jamais paru une forme heureuse

1. Car il faut que vous ayez pris l'habitude de projeter vos défauts de pensée sur autrui, pour croire que Jeanson a prétendu parler *au nom* du prolétariat.

ni facile de l'histoire pas plus qu'à aucun de ceux qui en ont, eux, vraiment souffert, qui y ont tué ou qui y sont morts. »

Non; il n'est, en effet, pas forcé de le comprendre il n'était pas en France, à l'époque, mais dans un camp de concentration espagnol, pour avoir voulu rejoindre l'armée d'Afrique. Laissons ces titres de gloire. Si Jeanson avait laissé un bras dans le camp où il a failli mourir, son article ne serait ni meilleur ni pire. *L'Homme révolté* ne serait ni meilleur ni pire si vous n'étiez pas entré dans la Résistance ou si vous aviez été déporté.

Mais voici un autre protestataire. Jeanson — à tort ou à raison : je ne m'en mêle pas — vous reprochait une certaine inefficacité de pensée; aussitôt convoqué, le vieux militant entre en scène : c'est lui, l'offensé. Vous, cependant, vous vous bornez à nous le montrer du geste et à nous informer que vous êtes fatigué. Fatigué de recevoir des leçons d'efficacité, certes, mais *surtout* de les voir donner par des clampins à des pères de famille. A cela, bien sûr, on pourrait répondre que Jeanson n'a pas parlé des militants, jeunes ou vieux, mais qu'il a risqué, comme c'est son droit, une appréciation de ce fait désormais *historique* que l'on nomme le syndicalisme révolutionnaire — car on peut, voyez-vous, juger un mouvement inefficace tout en admirant le courage, l'esprit d'entreprise, l'abnégation et même l'efficiencie de ceux qui y ont pris part — et surtout qu'il parlait de *vous*, qui ne militez point. Et si je vous citais, moi, un vieux militant communiste, après l'avoir chargé d'ans et des maux les plus propres à émouvoir; si je le faisais paraître sur la scène et s'il vous tenait ce discours : « Je suis fatigué de voir des bourgeois

comme vous s'acharner à détruire le Parti qui est mon unique espoir, quand ils sont incapables de rien mettre à sa place. Je ne dis pas que le Parti soit à l'abri de toutes les critiques; je dis qu'il faut mériter le droit de critiquer. Je n'ai que faire de votre mesure, méditerranéenne ou non, moins encore de vos Républiques scandinaves. Nos espoirs ne sont pas les vôtres. Et vous êtes peut-être mon frère — la fraternité coûte si peu — mais certainement pas mon camarade. » Que d'émotion! Hein? Ce serait à militant, militant et demi. Et nous nous appuierions, vous et moi, contre les portants du décor, envahis l'un et l'autre d'une saine fatigue, aux applaudissements du public. Mais vous savez bien que je ne sais pas jouer ce jeu-là : je n'ai jamais parlé qu'en mon nom. Et puis, si j'étais fatigué, il me semble que j'aurais quelque vergogne à le dire il y a tant de gens qui le sont davantage. Si nous sommes fatigués, Camus, allons nous reposer, puisque nous en avons les moyens mais n'espérons pas faire trembler le monde en lui donnant à mesurer notre lassitude.

Comment appeler ces procédés? Intimidation? Chantage? De toute façon ils visent à terroriser le malheureux critique, entouré tout à coup par cette foule de héros et de martyrs, finit par se mettre au garde-à-vous comme un civil égaré parmi les militaires. Et quel abus de confiance! Ces militants, ces détenus, ces Résistants, ces misérables, voudriez-vous nous faire croire qu'ils se sont rangés derrière vous? Allons donc : c'est vous qui vous êtes mis devant eux. Avez-vous donc tant changé? Vous dénonciez partout l'usage de la violence et vous nous faites subir, au nom de la morale, des violences vertueuses; vous étiez le premier serviteur de

vosre moralisme, à présent vous vous en servez. Ce qui déconcerte dans vosre lettre, c'est qu'elle est trop *écrite*. Je ne vous reproche pas sa pompe, qui vous est naturelle, mais l'aisance avec laquelle vous maniez vosre indignation. Je reconnais que notre époque a des aspects déplaisants et qu'il doit y avoir parfois un soulagement, pour les natures sanguines, à frapper sur la table en criant. Mais sur ce désordre d'esprit, qui peut avoir des excuses, je regrette que vous ayez fondé un ordre rhétorique. L'indulgence qu'on témoigne à la violence involontaire, on la refusera à la violence gouvernée. Avec quelle rouerie vous jouez le calme pour que vos foudres nous étonnent davantage; avec quel art vous laissez paraître vosre colère pour la dissimuler aussitôt sous un sourire qui veut être faussement rassurant! Est-ce ma faute si ces procédés me rappellent la Cour d'assises! Seul, en effet, le procureur général sait s'irriter opportunément, garder la maîtrise de son courroux jusque dans des transports extrêmes et le changer au besoin en un Aria de violoncelle. La République des Belles-Ames vous aurait-elle nommé son accusateur public?

On me tire par la manche, on me déconseille d'attribuer trop d'importance à des procédés de style. Je veux bien : seulement il est difficile, dans cette lettre, de distinguer nettement le procédé tout court du mauvais procédé. Vous m'appellez Monsieur le Directeur, quand chacun sait que nous sommes liés depuis dix ans ce n'est, j'en conviens, qu'un procédé; vous vous adressez à moi quand vosre propos évident est de réfuter Jeanson c'est un mauvais procédé. Vosre but n'est-il pas de transformer vosre critique en *objet*, en mort? Vous parlez de lui,

comme d'une soupière ou d'une mandoline; à *lui* jamais. Cela signifie qu'il s'est mis en dehors de l'humain : en votre personne, les Résistants, les détenus, les militants et les pauvres le métamorphosent en caillou. Par moments vous parvenez à l'anéantir tout à fait et vous écrivez tranquillement « *votre* article », comme si j'en étais l'auteur. Ce n'est pas la première fois que vous usez de cet artifice. Hervé vous avait attaqué dans une revue communiste et quelqu'un, dans *L'Observateur*, avait mentionné son article en le qualifiant de « remarquable », mais sans autre commentaire; vous avez répondu à *L'Observateur*; vous avez demandé au directeur de ce journal comment il pouvait justifier l'adjectif employé par son collaborateur, vous avez longuement expliqué pourquoi l'article de Hervé n'était *justement pas* remarquable. Bref vous avez répondu à Hervé mais sans lui adresser la parole : est-ce qu'on parle à un communiste? Mais je vous le demande, Camus, *qui* êtes-vous, pour prendre de telles distances? et qu'est-ce qui vous donne le droit d'affecter sur Jeanson une supériorité que *personne* ne vous reconnaît? Vos mérites littéraires ne sont pas en cause; il importe peu que vous sachiez mieux écrire et qu'il sache mieux raisonner, ou l'inverse la supériorité que vous vous accordez et qui vous donne le droit de ne pas traiter Jeanson comme un être humain doit être une supériorité de *race*. Jeanson aurait-il, par ses critiques, marqué qu'il différerait de vous comme la fourmi diffère de l'homme? y aurait-il un racisme de la beauté morale? Vous avez l'âme belle, la sienne est laide : entre vous la communication n'est pas possible. Et c'est ici que le procédé va devenir intolérable : car pour justifier votre attitude,

il va falloir que vous découvriez de la noirceur dans cette âme. Et pour l'y découvrir, n'est-ce pas, le plus simple est de l'y mettre? Car enfin, de quoi s'agit-il? Jeanson n'a pas aimé votre livre, il l'a dit et cela ne vous a pas fait plaisir : jusqu'ici, rien que de normal. Vous avez écrit pour critiquer sa critique on ne peut vous en blâmer, M. de Montherlant fait cela tous les jours. Vous pouviez aller beaucoup plus loin, dire qu'il n'avait rien compris et que je suis une bête, mettre en doute l'intelligence de tous les rédacteurs des *Temps Modernes* c'eût été de bonne guerre. Mais quand vous écrivez : « Votre collaborateur voudrait qu'on se révoltât contre toute chose sauf contre le Parti et l'État communistes », j'avoue que je ne me sens pas à l'aise : je croyais trouver un littérateur et j'ai affaire à un juge instruisant notre affaire sur de tendancieux rapports de police. Si encore vous vous contentiez de le traiter de sous-marin : mais il faut que vous le fassiez menteur et traître : « L'auteur a fait mine de se tromper sur ce qu'il lisait... je n'y ai lu (dans l'article) ni générosité ni loyauté mais la *volonté vaine de trahir* une position qu'il ne pouvait traduire sans se mettre aussitôt dans le cas d'en débattre vraiment. » Vous vous proposez de révéler l'« intention » (évidemment cachée) qui le pousse à « pratiquer l'omission et (à) travestir la thèse du livre... à vous faire dire que le ciel est noir quand vous le dites bleu, etc. », à éluder les vrais problèmes, à cacher à la France entière l'existence des camps de concentration russes, que votre livre a révélée. Quelle intention? Eh bien, voyons! Celle de montrer que toute pensée qui n'est pas marxiste est réactionnaire. Et pourquoi fait-il cela, au bout du compte? Là, vous êtes un peu

moins net, mais j'ai cru comprendre que ce marxiste honteux avait peur de la lumière; il tâchait avec ses mains maladroites de boucher toutes les ouvertures de votre pensée, d'arrêter les rayons aveuglants de l'évidence. Car, s'il vous eût compris jusqu'au bout, il *ne pouvait plus* se dire marxiste. Le malheureux croyait permis d'être à la fois communiste et bourgeois : il jouait sur les deux tableaux. Vous lui montrez qu'il faut choisir : s'inscrire au Parti ou devenir bourgeois comme vous¹; or c'est justement ce qu'il ne veut pas voir. Voilà donc le résultat de l'enquête : intentions délictueuses, travestissement délibéré de la pensée d'autrui, mauvaise foi, mensonges réitérés. Vous imaginez sans doute le mélange de stupeur et de gaieté avec lequel ceux qui connaissent Jeanson, sa sincérité, sa droiture, ses scrupules et son goût de la vérité, accueilleront ce procès-verbal. Mais ce qu'on appréciera surtout, j'imagine, c'est le passage de votre lettre où vous nous invitez à passer aux aveux : « Je trouverais normal et presque courageux qu'abordant franchement le problème vous justifiiez l'existence de ces camps. Ce qui est anormal et trahit de l'embarras c'est que vous n'en parliez point. » Nous sommes quai des Orfèvres, le flic marche et ses souliers craquent, comme dans les films « On sait tout, je te dis. C'est ton silence qui est suspect. Allons, dis-le que tu es complice. Tu les connaissais, ces camps? Hein ? Dis-le. Ce sera fini. Et puis le tribunal te tiendra compte des aveux. » Mon Dieu! Camus, que vous êtes *sérieux* et, pour employer un de vos mots, que vous êtes frivole! Et si vous vous

1. Car vous *êtes* bourgeois, Camus, comme moi, que pourriez-vous être d'autre?

étiez trompé? Et si votre livre témoignait simplement de votre incompétence philosophique? S'il était fait de connaissances ramassées à la hâte et de seconde main? S'il ne faisait que donner une bonne conscience aux privilégiés, comme pourrait en témoigner le critique qui écrivait l'autre jour : « Avec M. Camus, la révolte change de camp »? Et si vous ne raisonnez pas très juste? Si vos pensées étaient vagues et banales? Et si Jeanson, tout simplement, avait été frappé par leur indigence? Si, loin d'obscurcir vos radieuses évidences, il avait été obligé d'allumer des lanternes pour distinguer le contour d'idées faibles, obscures et brouillées? Je ne dis point que cela soit, mais enfin ne pouviez-vous envisager *un seul instant* que ce pût être? Avez-vous si peur de la contestation? Faut-il dévaloriser en hâte tous ceux qui vous regardent et n'acceptez-vous plus que les têtes courbées? Vous était-il impossible de défendre votre thèse et de persister à la trouver juste tout en comprenant que l'autre la trouvât fausse? Vous qui défendez le *risque* en histoire, pourquoi le refusez-vous en littérature, pourquoi faut-il que vous vous fassiez protéger par tout un univers de valeurs intangibles au lieu de combattre contre nous — ou avec nous — sans intervention céleste? Vous avez écrit une fois : « Nous étouffons parmi les gens qui croient avoir absolument raison, que ce soit dans leurs machines ou leurs idées. » Et c'était vrai. Mais j'ai grand-peur que vous ne vous soyez mis du camp des étouffeurs et que vous n'abandonniez pour toujours vos anciens amis, les étouffés.

Mais ce qui passe toute mesure, c'est que vous ayez recours à cette pratique qu'on dénonçait tout récemment encore — sous le nom, je crois,

d'*amalgame* — au cours d'un meeting auquel vous avez pris part. Dans certains procès politiques, s'il y a plusieurs accusés, le juge confond les chefs d'accusation pour pouvoir confondre les peines : bien entendu cela n'arrive que dans les États totalitaires. Voilà pourtant le procédé que vous avez choisi : d'un bout à l'autre du réquisitoire vous affectez de me confondre avec Jeanson. Le moyen ? Il est simple, mais il fallait y songer par un artifice de langage vous égarez le lecteur au point qu'il ne sache plus duquel de nous deux vous parlez. Premier temps : c'est moi qui dirige la revue, c'est donc à moi que vous vous adressez : procédé irréprochable. Deuxième temps : vous m'invitez à reconnaître que je suis responsable des articles qui s'y publient : j'en conviens. Troisième temps : il s'ensuit *donc* que j'approuve l'attitude de Jeanson et, pour aller vite, que cette attitude est la mienne. Dès lors il importe peu de savoir qui de nous deux a tenu la plume de toute façon l'article est de moi. Un usage savant du pronom personnel achèvera l'amalgame : « *Votre* article. *Vous* auriez dû... *Vous* aviez le droit... *Vous* n'aviez pas le droit... Du moment que *vous* parliez... » Jeanson n'a fait que broder sur un canevas que j'ai tracé. L'avantage est double : vous le présentez comme mon valet de plume et l'exécuteur des basses besognes ; vous voilà vengé. D'autre part me voilà criminel à mon tour : c'est moi qui insulte les militants, les Résistants et les misérables, moi qui me bouche les oreilles quand on parle des camps soviétiques, moi qui cherche à mettre votre torche sous le boisseau. Un exemple suffira à dénoncer la méthode : on verra que le « délit », qui perd toute consistance si on l'impute à son véritable

auteur, se change en crime si on en fait grief à celui qui ne l'a point commis.

Lorsque vous écrivez « Aucune critique de mon livre ne peut laisser le fait (des camps russes) de côté » vous vous adressez au seul Jeanson. C'est au critique que vous reprochez de n'avoir pas parlé *dans son article* des camps de concentration. Peut-être avez-vous raison; peut-être Jeanson pourrait-il vous répondre qu'il est bouffon de voir l'auteur décider de ce que le critique doit dire, que du reste vous ne parlez pas tant des camps dans votre livre et qu'on voit mal pourquoi vous exigez tout à coup qu'on les mette sur le tapis, sinon justement parce que des informateurs mal renseignés vous ont donné à croire que vous nous embarrasseriez. De toute façon il s'agit d'une discussion légitime qui pouvait s'établir entre vous et Jeanson. Mais quand vous écrivez ensuite : « Vous gardez le droit relatif d'ignorer le fait concentrationnaire en U. R. S. S. tant que vous n'abordez pas les questions posées par l'idéologie révolutionnaire en général, le marxisme en particulier. Vous le perdez si vous les abordez et vous les abordez *en parlant* de mon livre. » Ou bien « Je trouverais normal... que vous justifiez l'existence des camps », c'est à moi que vous vous adressez. Eh bien je vous réponds que ces interpellations sont trompeuses : car vous mettez à profit le fait indéniable que Jeanson, *comme c'était son droit*, n'a pas parlé des camps soviétiques, à propos de votre livre, pour insinuer que moi, directeur d'une revue qui se prétend engagée, je n'ai jamais abordé la question, ce qui serait, en effet, une faute grave contre l'honnêteté. Seulement il se trouve que c'est faux : quelques jours après les déclarations de Rousset, nous

avons consacré aux camps un Éditorial qui m'engageait entièrement et plusieurs articles; et si vous comparez les dates, vous verrez que le numéro était composé *avant* que Rousset soit intervenu. Peu importe, d'ailleurs je voulais seulement vous montrer que nous avons posé la question des camps et pris position au moment même où l'opinion française les découvrait. Nous sommes revenus quelques mois plus tard sur le sujet *dans un autre éditorial* et nous avons précisé notre point de vue dans des articles et des notes. L'existence de ces camps peut nous indigner, nous faire horreur; il se peut que nous en soyons obsédés : mais pourquoi nous *embarrasserait-elle*? Ai-je jamais reculé quand il s'est agi de dire ce que je pensais de l'attitude communiste? Et si je suis un sous-marin, un crypto, un sympathisant honteux, d'où vient que c'est moi qu'ils haïssent et non vous? Mais n'allons pas nous vanter des haines que nous provoquons : je vous dirai franchement que je regrette profondément cette hostilité; parfois j'irais presque jusqu'à vous envier la profonde indifférence qu'ils vous témoignent. Mais qu'y puis-je, à moins justement de ne plus dire ce que je crois vrai? Qu'est-ce donc que vous prétendez, quand vous écrivez « Vous gardez le droit relatif d'ignorer... », etc.? Ou vous insinuez que Jeanson n'existe pas et que c'est un de mes pseudonymes, ce qui est absurde — ou vous prétendez que je n'ai jamais soufflé mot des camps, ce qui est calomnieux. Oui, Camus, je trouve comme vous ces camps inadmissibles : mais inadmissible tout autant l'usage que la « presse dite bourgeoise » en fait chaque jour. Je ne dis pas : le Malgache avant le Turkmène; je dis qu'il ne faut pas utiliser les souffrances que l'on inflige au Turk-

mène pour justifier celles que *nous* faisons subir au Malgache. Je les ai vus se réjouir, les anti-communistes, de l'existence de ces bagnes, je les ai vus en user pour se donner bonne conscience; et je n'ai pas eu l'impression qu'ils portaient secours au Turkmène mais qu'ils exploitaient son malheur comme l'U. R. S. S. exploite son travail. Voilà ce que j'appellerai le *full-employment* du Turkmène. Soyons sérieux, Camus, et dites-moi, s'il vous plaît, quel sentiment les « révélations » de Rousset ont pu susciter dans un cœur d'anticommuniste. Le désespoir? L'affliction? La honte d'être homme? Allons, allons! Il est difficile pour un Français de se mettre à la place d'un Turkmène, d'éprouver de la sympathie pour cet être abstrait qu'est le Turkmène vu d'ici. Au mieux, j'admettrai que le souvenir des camps allemands a réveillé, chez les meilleurs, une sorte d'horreur très spontanée. Et puis, bien sûr, la peur aussi. Mais, voyez-vous, en l'absence de toute relation avec le Turkmène, ce qui devait provoquer l'indignation, et peut-être le désespoir, c'était l'idée qu'un gouvernement socialiste, appuyé sur une armée de fonctionnaires ait pu systématiquement réduire des hommes à la servitude. Or *cela*, Camus, ne peut pas affecter l'anticommuniste, qui *croyait déjà l'U. R. S. S. capable de tout*. Le seul sentiment qu'ont provoqué en lui ces informations, c'est — cela me coûte de le dire — *de la joie*. De la joie parce qu'il la tenait enfin sa *preuve* et qu'on allait voir ce qu'on allait voir. Il fallait agir non sur les ouvriers — l'anticommuniste n'est pas si fou — mais sur tous les braves gens qui restaient « de gauche », il fallait les intimider, les frapper de terreur. Ouvrait-on la bouche pour protester contre quelque exaction, on nous la fermait sur l'heure : « Et les camps? » On

sommaît les gens de dénoncer les camps sous peine d'en être complices. Excellente méthode : ou le malheureux se mettait à dos les communistes ou bien il se faisait complice du « plus grand crime de la terre ». C'est vers ce moment-là que j'ai commencé à les trouver abjects, ces maîtres chanteurs. Car, à mon idée, le scandale des camps nous met tous en cause. Vous comme moi. Et tous les autres le rideau de fer n'est qu'un miroir et chacune des moitiés du monde reflète l'autre moitié. A chaque tour d'écrou *ici* correspond *là-bas* un tour de vis et pour finir, *ici* et *là-bas*, nous sommes les visseurs et les vissés. Un raidissement américain, qui se traduit par une recrudescence de la chasse aux sorcières, provoque un raidissement russe qui se traduira peut-être par l'intensification de la production d'armes et par l'augmentation du nombre des travailleurs forcés. L'inverse, bien entendu, peut être vrai aussi. Celui qui condamne aujourd'hui doit savoir que notre situation l'obligera demain à faire pis que ce qu'il a condamné et lorsque je vois cette plaisanterie sur les murs de Paris : « Allez passer vos vacances en U. R. S. S., pays de la liberté » avec ces ombres grises, derrière les barreaux, ce ne sont pas les Russes que je trouve ignobles. Entendez-moi, Camus : je sais que vous avez cent fois dénoncé et combattu dans la mesure de vos forces la tyrannie de Franco ou la politique coloniale de notre gouvernement; vous avez acquis le droit *relatif* de parler des camps de concentration soviétiques. Mais je vous ferai deux reproches mentionner les camps dans un ouvrage du genre sérieux et qui se proposait de nous fournir une explication de notre temps, c'était votre droit strict et votre *obligation*; ce qui me paraît

inadmissible c'est que vous vous en serviez aujourd'hui comme d'un argument de réunion publique et que vous exploitiez vous aussi le Turkmène et le Kurde pour écraser plus sûrement un critique qui ne vous a pas loué. Et puis je regrette que vous produisiez votre argument-massue pour justifier un quiétisme qui refuse de distinguer entre les maîtres. Car c'est tout un, vous le dites vous-même, de confondre les maîtres et de confondre les esclaves. Et si vous ne distinguez pas entre ceux-ci, vous vous condamnez à n'avoir pour eux qu'une sympathie de principe. D'autant qu'il arrive souvent que l'« esclave » est l'allié d'un de ceux que vous appelez les maîtres. C'est ce qui explique l'embarras où vous a plongé la guerre d'Indochine. S'il faut appliquer vos principes, les Vietnamiens sont colonisés donc esclaves, mais ils sont communistes donc tyrans. Vous blâmez le prolétariat européen parce qu'il n'a pas publiquement marqué de réprobation aux Soviets, mais vous blâmez aussi les gouvernements de l'Europe parce qu'ils vont admettre l'Espagne à l'Unesco; dans ce cas, je ne vois qu'une solution pour vous : les îles Galapagos. C'est qu'il me semble à moi, au contraire, que la seule manière de venir en aide aux esclaves de là-bas c'est de prendre le parti de ceux d'ici.

J'allais terminer, mais, à vous relire, je crois voir que votre réquisitoire prétend porter aussi

1. Je n'ai pas à défendre celles de Marx mais permettez-moi de vous dire que le dilemme où vous prétendez les enfermer (ou ses « prophéties » sont vraies ou le marxisme n'est qu'une méthode) laisse échapper

sur nos idées¹. Tout indique en effet que par les mots « liberté sans frein » vous visez notre conception de la liberté humaine. Vous ferais-je l'injure de croire que ces mots sont de vous? Non vous n'avez pas pu commettre un tel contresens; vous les avez ramassés dans l'étude du Père Troisfontaines; j'aurai du moins ceci de commun avec Hegel que vous ne nous aurez lu ni l'un ni l'autre. Mais quelle manie vous avez de n'aller pas aux sources. Vous *savez bien* pourtant qu'un frein ne peut s'appliquer qu'aux forces réelles du monde et qu'on freine l'action physique d'un objet en agissant sur un des facteurs qui la conditionnent. Or la liberté n'est pas une force : ce n'est pas moi qui le veux ainsi, c'est sa définition même. Elle est ou n'est pas : mais si elle est, elle échappe à l'enchaînement des effets et des causes; elle est d'un autre ordre. Ne ririez-vous pas si l'on parlait du *clina-men* sans frein d'Épicure? Depuis ce philosophe, la conception du déterminisme et, partant, celle de la liberté se sont un peu compliquées. Mais l'idée reste d'une rupture, d'un décrochage, d'une solution de continuité. Je n'ose vous conseiller de vous reporter à *L'Être et le Néant*, la lecture vous en paraîtrait inutilement ardue : vous détestez les difficultés de pensée et décrétez en hâte qu'il n'y a rien à comprendre pour éviter d'avance le reproche de n'avoir pas compris. Reste que j'y expliquais justement les conditions de cette rupture. Et, si vous aviez consacré quelques minutes à réfléchir sur la pensée d'un autre, vous auriez vu que la liberté ne peut être freinée : elle n'a pas de roues. Ni de pattes

toute la *philosophie* marxiste et tout ce qui constitue pour moi (qui ne suis pas marxiste) sa profonde vérité.

ni de mâchoires où mettre un mors et comme elle se détermine par son entreprise, elle trouve ses limites dans le caractère positif mais nécessairement *fini* de celle-ci. Nous sommes embarqués, il faut choisir : le *projet* nous éclaire et donne son sens à la situation mais réciproquement il n'est rien d'autre qu'une certaine manière de la dépasser, c'est-à-dire de la comprendre. Notre projet, c'est nous-même : sous son éclairage notre rapport au monde se précise; les buts et les outils paraissent qui nous réfléchissent en même temps l'hostilité des choses et notre propre fin. Ceci dit, permis à vous d'appeler « sans frein » cette liberté qui seule peut fonder *vos propres exigences*, Camus (car, si l'homme n'est pas *libre*, comment peut-il « exiger d'avoir un sens » ? Seulement vous n'aimez pas penser à cela). Mais cela n'aura pas plus de signification que si vous disiez : liberté sans œsophage ou liberté sans acide chlorhydrique; et vous aurez seulement révélé que vous faisiez, comme tant de gens, la confusion du politique et du philosophique. Sans frein bien sûr. Sans police, sans magistrature. Si l'on accorde la liberté de consommer des boissons alcoolisées, sans fixer de limites, que deviendra l'épouse vertueuse de l'ivrogne ? Mais la pensée de 1789 est plus nette que la vôtre : la limite d'un droit (c'est-à-dire d'une liberté) c'est un autre droit (c'est-à-dire encore la liberté) et non je ne sais quelle « nature humaine » : car la nature — qu'elle soit ou non « humaine » — peut écraser l'homme mais non le réduire vivant à l'état d'objet; si l'homme est un objet, c'est pour un autre homme. Et ce sont ces deux idées — difficiles, j'en conviens l'homme est libre — l'homme est l'être par qui l'homme devient objet — qui définissent notre sta-

tut présent et permettent de comprendre l'*oppression*. Vous aviez cru — sur la foi de qui? — que je donnais d'abord à mes congénères une liberté paradisiaque pour les précipiter ensuite dans les fers. J'en suis si loin que je ne vois autour de moi que des libertés *déjà asservies* et qui tentent de s'arracher à la servitude *natale*. Notre liberté aujourd'hui n'est rien d'autre que le *libre choix de lutter pour devenir libres*. Et l'aspect paradoxal de cette formule exprime simplement le paradoxe de notre condition *historique*. Il ne s'agit pas, vous le voyez, d'*encager* mes contemporains ils sont déjà dans la cage; il s'agit au contraire de nous unir à eux pour briser les barreaux. Car nous aussi, Camus, nous sommes encagés, et si vous voulez vraiment empêcher qu'un mouvement populaire ne dégénère en tyrannie, ne commencez pas par le condamner sans recours et par menacer de vous retirer au désert, d'autant que vos déserts ne sont jamais qu'une partie un peu moins fréquentée de notre cage; pour mériter le droit d'influencer des hommes qui luttent, il faut d'abord participer à leur combat; il faut d'abord accepter beaucoup de choses, si l'on veut essayer d'en changer quelques-unes. L'« Histoire » présente peu de situations plus désespérées que la nôtre, c'est ce qui excuse les vaticinations : mais quand un homme ne sait voir dans les luttes actuelles que le duel imbécile de deux monstres également abjects, je tiens que cet homme nous a déjà quittés : il s'est mis tout seul au coin et il boude; loin qu'il me paraisse dominer comme un arbitre une époque à laquelle il tourne délibérément le dos, je le vois tout entier conditionné par elle et buté sur le refus que lui inspire un ressentiment très historique. Vous me plaignez

d'avoir mauvaise conscience et cela n'est pas, mais quand je serais tout empoisonné par la honte, je me sentirais moins aliéné et plus disponible que vous n'êtes car pour vous garder la conscience bonne, vous avez besoin de condamner; il faut un coupable : si ce n'est vous, ce sera donc l'univers. Vous prononcez vos sentences et le monde ne souffle mot; mais vos condamnations s'annulent quand elles le touchent, il faut toujours recommencer : si vous vous arrêtiez, vous pourriez vous voir; vous vous êtes condamné à condamner, Sisyphe.

Vous avez été pour nous — demain vous pouvez l'être encore — l'admirable conjonction d'une personne, d'une action et d'une œuvre. C'était en 1945 : on découvrait Camus, le Résistant, comme on avait découvert Camus, l'auteur de *L'Étranger*. Et lorsqu'on rapprochait le rédacteur du *Combat* clandestin de ce Meursault qui poussait l'honnêteté jusqu'à refuser de dire qu'il aimait sa mère, et sa maîtresse, et que notre société condamnait à mort, lorsqu'on savait, surtout, que vous n'aviez cessé d'être ni l'un ni l'autre, cette apparente contradiction nous faisait progresser dans la connaissance de nous-mêmes et du monde, vous n'étiez pas loin d'être exemplaire. Car vous résumiez en vous les conflits de l'époque, et vous les dépassiez par votre ardeur à les vivre. Vous étiez une *personne*, la plus complexe et la plus riche : le dernier et le mieux venu des héritiers de Chateaubriand, et le défenseur appliqué d'une cause sociale. Vous aviez toutes les chances et tous les mérites car vous unissiez le sentiment de la grandeur au goût passionné de la beauté, la joie de vivre au sens de la mort. Déjà, avant la guerre, contre l'expérience amère de ce que vous appeliez l'*absurde*, vous

aviez choisi de vous défendre par le mépris, mais vous étiez d'avis que « toute négation contient une floraison de *oui* » et vous vouliez trouver le consentement au fond du refus, « consacrer l'accord de l'amour et de la révolte ». Selon vous, l'homme n'est entièrement lui-même que lorsqu'il est heureux. Et « qu'est-ce que le bonheur sinon le simple accord entre un être et l'existence qu'il mène. Et quel accord plus légitime peut unir l'homme à la vie, sinon la double conscience de son désir de durée et de son destin de mort? ». Le bonheur n'était ni tout à fait un état ni tout à fait un acte mais cette tension entre les forces de mort et les forces de vie, entre l'acceptation et le refus, par quoi l'homme définit le *présent* — c'est-à-dire à la fois l'instant et l'éternel — et se change en lui-même. Ainsi, lorsque vous décriviez un de ces moments privilégiés qui réalisent un accord provisoire entre l'homme et la nature et qui, depuis Rousseau jusqu'à Breton, ont fourni un de ses thèmes majeurs à notre littérature, vous pouviez y introduire une nuance toute nouvelle de *moralité*. Être heureux, c'était faire son métier d'homme; vous nous découvriez « le devoir d'être heureux ». Et ce devoir se confondait avec l'affirmation que l'homme est le seul être du monde qui ait un sens « parce qu'il est le seul à exiger d'en avoir ». L'expérience du bonheur, semblable au *Supplice* de Bataille mais plus complexe et plus riche, vous dressait en face d'un Dieu absent comme un reproche mais aussi comme un défi : « L'homme doit affirmer la justice pour lutter contre l'injustice éternelle, créer du bonheur pour protester contre l'univers du malheur. » L'univers du malheur n'est pas *social* ou du moins pas d'abord : c'est la Nature indifférente et vide

où l'homme est étranger et condamné à mourir; en un mot c'est « le silence éternel de la Divinité ». Ainsi votre expérience unissait étroitement l'éphémère et le permanent. Conscient d'être périssable, vous vouliez n'avoir affaire qu'à des vérités « qui dussent pourrir ». Votre corps était de celles-là. Vous refusiez la duperie de l'Âme et de l'Idée. Mais puisque, d'après vos propres termes, l'injustice est *éternelle* — c'est-à-dire puisque l'absence de Dieu est une constante à travers les changements de l'histoire — la relation immédiate et toujours recommencée de l'homme qui exige d'*avoir* un sens (c'est-à-dire qu'on le lui donne) à ce Dieu qui garde éternellement le silence, est elle-même transcendante à l'Histoire. La tension par laquelle l'homme se réalise — qui est, en même temps, jouissance intuitive de l'être — est donc une véritable conversion qui l'arrache à l'« agitation » quotidienne et à l'« historicité » pour le faire coïncider enfin avec sa condition. On ne peut aller plus loin; aucun progrès ne peut trouver place dans cette tragédie instantanée. Absurdiste avant la lettre, Mallarmé écrivait déjà : « (Le Drame) est résolu tout de suite, le temps d'en montrer la défaite qui se déroule fulguramment » et il me paraît avoir donné par avance la clé de votre théâtre quand il écrit : « Le Héros *dégage* l'hymne (maternel) qui le crée et se restitue au théâtre que c'était — du Mystère où cet hymne était enfoui. » Bref, vous restez dans notre grande tradition classique qui, depuis Descartes et si l'on excepte Pascal, est tout entière hostile à l'Histoire. Mais vous faisiez enfin la synthèse entre la jouissance esthétique, le désir, le bonheur et l'héroïsme, entre la contemplation comblée et le devoir,

entre la plénitude gidienne et l'insatisfaction baudelairienne. Vous acheviez l'immoralisme de Ménalque par un moralisme austère : le contenu n'était pas changé : « Il n'y a qu'un seul amour dans ce monde. Êtreindre un corps de femme, c'est aussi retenir contre soi cette joie étrange qui descend du ciel vers la mer. Tout à l'heure, quand je me jetterai dans les absinthes pour me faire entrer leur parfum dans le corps, j'aurai conscience, contre tous les préjugés, d'accomplir une vérité qui est celle du soleil et sera aussi celle de ma mort. » Mais comme cette vérité est celle de tous, comme son extrême singularité est justement ce qui la fait universelle, comme vous brisiez l'écorce du pur présent où Nathanaël cherche Dieu et l'ouvriez sur « la profondeur du monde » c'est-à-dire sur la mort, vous retrouviez au terme de cette sombre et solitaire jouissance l'universalité d'une éthique et la solidarité humaine. Nathanaël n'est plus seul; cet amour de la vie, plus fort que la mort, il est « conscient et orgueilleux de le partager avec toute une race ». Tout finit mal, bien entendu le monde engloutit le libertin irréconcilié. Et vous aimiez à citer ce passage d'Obermann : « Périßons en résistant et si le néant nous est réservé ne faisons pas que ce soit une justice. »

Donc ne le niez pas : vous n'avez pas refusé l'Histoire pour en avoir souffert et pour avoir découvert dans l'horreur son visage. Vous l'avez refusée avant toute expérience parce que notre culture la refuse et parce que vous placiez les valeurs humaines dans la lutte de l'homme « contre le ciel ». Vous vous êtes choisi et créé tel que vous êtes en méditant sur les malheurs et les inquiétudes qui étaient votre lot person-

nel et la solution que vous leur avez donnée, c'est une amère sagesse qui s'efforce de nier le temps.

Cependant, la guerre étant venue, vous vous êtes donné sans réserve à la Résistance; vous avez mené un combat austère, sans gloire et sans panache; les dangers n'étaient guère exaltants : pis, on courait le risque d'être dégradé, avili. Cet effort toujours pénible, souvent solitaire se présentait *nécessairement* comme un *devoir*. Et votre premier contact avec l'Histoire prit pour vous l'aspect du *sacrifice*. Vous l'avez écrit, d'ailleurs, et vous avez dit que vous luttiez « pour cette nuance qui sépare le sacrifice de la mystique ». Comprenez-moi : si je dis « votre premier contact avec l'Histoire » ce n'est pas pour laisser entendre que j'en aie eu un autre et qu'il ait été meilleur. Nous n'avons eu vers ce moment, nous autres intellectuels, que celui-là; et si je l'appelle *votre*, c'est que vous l'avez vécu plus profondément et plus totalement que beaucoup d'entre nous (et que moi-même). Il n'empêche que les circonstances de ce combat vous ont ancré dans l'idée qu'on devait parfois payer son tribut à l'Histoire, pour avoir le droit, par après, de revenir aux vrais devoirs. Vous avez accusé les Allemands de vous avoir arraché à votre lutte contre le ciel pour vous obliger à prendre part aux combats temporels des hommes : « Depuis tant d'années, vous essayez de *me faire entrer dans l'Histoire...* » Et plus loin : « Vous avez fait ce qu'il fallait, *nous sommes entrés dans l'Histoire*. Et pendant cinq ans, il n'a plus été possible de jouir du cri des oiseaux¹. » L'Histoire, c'était la guerre; pour

1. *Lettres à un ami allemand*. C'est moi qui souligne.

vous c'était *la folie des autres*. Elle ne crée pas, elle détruit : elle empêche l'herbe de croître, les oiseaux de chanter, l'homme de faire l'amour. Il s'est trouvé, en effet, que les circonstances extérieures semblaient confirmer votre point de vue : vous meniez *dans la paix* un combat intemporel contre l'injustice de notre destin et les nazis avaient, à vos yeux, pris le parti de cette injustice. Complices des forces aveugles de l'univers, ils cherchaient à détruire l'homme. Vous avez combattu, comme vous l'écrivez, « pour sauver l'idée de l'homme¹ ». Bref, vous n'avez pas songé à « faire l'Histoire », comme dit Marx, mais à l'empêcher de se faire. La preuve après la guerre, vous n'envisagiez que le retour du *statu quo* : « Notre condition (n'a pas) cessé d'être désespérante. » Le sens de la victoire alliée vous a paru être « l'acquisition de deux ou trois nuances qui n'auront peut-être pas d'autre utilité que d'aider quelques-uns d'entre nous à mieux mourir ». Après avoir tiré vos cinq ans d'histoire, vous pensiez que vous pourriez revenir (et tous les hommes avec vous) au désespoir d'où l'homme doit tirer son bonheur et à « faire la preuve que nous ne méritons pas tant d'injustice » (aux yeux de qui?) en reprenant la lutte désespérée que l'homme mène « contre son destin révoltant ». Comme nous vous aimions alors. Nous aussi, nous étions des néophytes de l'Histoire et nous l'avions subie avec répugnance sans comprendre que la guerre de 1940 n'était qu'un mode de l'historicité ni plus ni moins que les années qui l'avaient précédée. Nous vous appliquions le mot de Malraux : « Que la victoire demeure à ceux qui ont fait la guerre sans l'aimer » et nous nous

1. *Lettres à un ami allemand*. C'est moi qui souligne.

attendrissions un peu sur nous-mêmes en le répétant; pendant ce temps, nous étions menacés, comme vous, en vous, sans nous en rendre compte. Il arrive souvent que les cultures produisent leurs œuvres les plus riches quand elles vont disparaître et ces œuvres résultent du mariage mortel des vieilles valeurs avec des valeurs neuves qui semblent les féconder et qui les tuent. Dans la synthèse que vous tentiez, le bonheur et l'assentiment venaient de notre vieil humanisme; mais la révolte et le désespoir étaient des intrus; ils venaient du dehors; du dehors où des inconnus regardaient nos fêtes spirituelles avec des yeux de haine. Vous leur aviez emprunté ce regard pour considérer notre héritage culturel; c'était leur simple existence nue qui mettait nos tranquilles jouissances en question; le défi au destin, la révolte contre l'absurdité, tout cela, bien sûr, venait de vous ou passait par vous : mais trente ou quarante ans plus tôt on vous eût fait passer ces mauvaises manières et vous eussiez rejoint les esthètes ou l'Église. Votre Révolte n'a pris cette importance que parce qu'elle vous a été soufflée par cette foule obscure à peine avez-vous eu le temps de la dériver contre le ciel où elle se perd. Et les exigences morales que vous faisiez paraître n'étaient que l'idéalisation d'exigences bien réelles qui sourdaient autour de vous et que vous aviez captées. L'équilibre que vous réalisiez ne pouvait se produire qu'une seule fois, pour un seul moment, en un seul homme : vous aviez eu cette chance que la lutte commune contre les Allemands symbolisât à vos yeux et aux nôtres l'union de tous les hommes contre les fatalités inhumaines. En choisissant l'injustice, l'Allemand s'était rangé de lui-même parmi les forces aveugles de la

Nature et vous avez pu, dans *La Peste*, faire tenir son rôle par des microbes, sans que nul ne s'avisât de la mystification. Bref, vous avez été, pendant quelques années, ce que l'on pourrait appeler le symbole et la preuve de la solidarité des classes. C'est aussi ce que paraissait être la Résistance et c'est ce que vous manifestiez dans vos premières œuvres : « Les hommes retrouvent leur solidarité pour entrer en lutte contre leur destin révoltant. »

Ainsi un concours de circonstances, un de ces rares accords qui pour quelque temps font d'une vie l'image d'une vérité, vous ont permis de vous masquer que la lutte de l'homme contre la Nature est à la fois la cause et l'effet d'une autre lutte, aussi vieille et plus impitoyable la lutte de l'homme contre l'homme. Vous vous révoltiez contre la mort mais, dans les ceintures de fer qui entourent les villes, d'autres hommes se révoltaient contre les conditions sociales qui augmentent le taux de la mortalité. Un enfant mourait, vous accusiez l'absurdité du monde et ce Dieu sourd et aveugle que vous aviez créé pour pouvoir lui cracher à la face; mais le père de l'enfant, s'il était chômeur ou manœuvre, accusait les hommes : il savait bien que l'absurdité de notre condition n'est pas la même à Passy et à Billancourt. Et finalement les hommes lui masquaient presque les microbes dans les quartiers misérables, les enfants meurent deux fois plus que dans les quartiers aisés et, puisqu'une autre répartition de revenus pourrait les sauver¹, la moitié des morts, chez les pauvres, paraissent des exécutions capitales dont le

1. Ce n'est pas entièrement exact. Certains sont condamnés de toute manière.

microbe n'est que le bourreau. Vous vouliez réaliser en vous-même, par vous-même, le bonheur de tous par une tension *morale*; la foule sombre que nous commencions à découvrir demandait que nous renoncions à être heureux pour qu'elle devînt un peu moins malheureuse. Tout à coup les Allemands ne comptaient plus, on eût dit, même, qu'ils n'avaient jamais compté; nous avions cru qu'il n'y avait eu qu'une seule manière de résister, on découvrait qu'il y avait deux manières de *voir* la Résistance. Et quand vous incarniez encore pour nous l'homme du passé immédiat, peut-être même l'homme du proche avenir, vous étiez déjà devenu un privilégié pour dix millions de Français qui ne reconnaissaient pas leurs colères trop réelles dans votre révolte idéale. Cette mort, cette vie, cette terre, cette révolte, ce Dieu, ce non et ce oui, cet amour, c'étaient, vous disait-on, jeux de prince. D'autres allaient jusqu'à dire jeux de cirque. Vous aviez écrit : « Une seule chose est plus tragique que la souffrance et c'est la vie d'un homme heureux » et : « Une certaine continuité dans le désespoir peut engendrer la joie » et aussi : « Cette splendeur du monde, je n'étais pas sûr qu'elle ne fût (la justification) de tous les hommes qui savent qu'un point extrême de la pauvreté rejoint toujours le luxe et la richesse du monde ¹. » Et certes, moi qui suis comme vous un privilégié, je comprends ce que vous avez voulu dire et je crois que vous avez payé pour le dire. J'imagine que vous avez été plus proche d'une certaine mort et d'un certain dénuement que ne l'ont été beaucoup d'hommes et je pense que vous avez dû connaître la vraie pauvreté

1. Ces trois citations sont extraites de *Noces*.

sinon la misère. Ces phrases *n'ont pas* sous votre plume le sens qu'elles prendraient dans un livre de M. Mauriac ou de M. de Montherlant. Et puis, quand vous les avez écrites, elles semblaient naturelles. Mais l'essentiel, aujourd'hui, c'est qu'elles ne *le semblent plus* on sait qu'il faut, sinon l'aisance, du moins la culture, cette inappréciable et injuste richesse pour trouver le luxe au fond du dénuement. On pense que les circonstances, même les plus douloureuses, de votre vie vous ont élu pour témoigner que le salut personnel était accessible à tous; et la pensée qui prévaut au cœur de tous, pensée de menace et de haine, c'est qu'il n'est possible que pour quelques-uns. Pensée de haine mais qu'y pouvons-nous? Elle ronge tout; vous-même, vous qui ne vouliez pas même haïr les Allemands, il y a une haine de Dieu qui paraît dans vos livres et l'on a pu dire que vous étiez « anti-théiste » plus encore qu'athée. Toute la valeur qu'un opprimé peut encore avoir à ses propres yeux, il la met dans la haine qu'il porte à d'autres hommes. Et son amitié pour ses camarades passe par la haine qu'il porte à ses ennemis; vos livres ni votre exemple ne peuvent rien pour lui, vous enseignez un art de vivre, une « science de la vie », vous nous apprenez à redécouvrir notre corps mais son corps à lui, quand il le retrouve le soir — après qu'on le lui ait volé tout le jour — ce n'est plus qu'une grosse misère qui l'encombre et l'humilie. Cet homme est *fait* par d'autres hommes, son ennemi n° 1 c'est l'homme et si l'étrange nature qu'il retrouve à l'usine, au chantier lui parle encore de l'homme, c'est que ce sont les hommes qui l'ont transformée en bague à son usage.

Que vous restait-il à faire? A vous modifier

en partie pour garder certaines de vos fidélités tout en satisfaisant aux exigences de ces masses opprimées. Vous l'eussiez fait peut-être si leurs représentants ne vous eussent insulté, à leur habitude. Vous avez stoppé net le glissement qui se faisait en vous et vous vous êtes obstiné, par un nouveau défi, à manifester aux yeux de tous l'union des hommes devant la mort et la solidarité des classes quand déjà les classes avaient repris leurs luttes sous vos yeux. Ainsi ce qui avait été quelque temps une *réalité exemplaire* devint l'affirmation parfaitement vaine d'un *idéal*, d'autant plus que cette solidarité menteuse s'était changée en lutte jusque dans votre cœur. Vous avez donné tort à l'Histoire et plutôt que d'en interpréter le cours vous avez préféré n'y voir qu'une absurdité de plus. Dans le fond, vous n'avez fait que reprendre votre attitude première. Vous avez emprunté à Malraux, à Carrouges, à vingt autres je ne sais quelle idée de « divinisation de l'homme » et, condamnant le genre humain, vous vous dressez à côté de lui mais hors du rang, comme le dernier Abencérage. Votre personnalité qui fut réelle et vivante tant que l'événement la nourrissait devient un mirage; en 1944 elle était l'avenir, en 1952 elle est le passé et ce qui vous paraît la plus révoltante injustice c'est que tout cela vous arrive du dehors et sans que vous ayez changé. Il vous semble que le monde présente les mêmes richesses qu'autrefois et que ce sont les hommes qui ne veulent plus les voir; eh bien, essayez de tendre la main et vous verrez si tout ne va pas s'évanouir la Nature même a changé de sens parce que les rapports que les hommes entretiennent avec elle ont changé. Il vous reste des souvenirs et un langage de plus

en plus abstrait; vous ne vivez plus qu'à moitié parmi nous et vous êtes tenté de nous quitter tout à fait pour vous retirer en quelque solitude où vous puissiez retrouver ce drame qui devait être celui de l'homme et qui n'est même plus le vôtre, c'est-à-dire tout simplement dans une société demeurée à un stade inférieur de civilisation technique. Ce qui vous arrive est parfaitement injuste, en un sens. Mais, en un autre, c'est pure justice il fallait changer si vous vouliez rester vous-même et vous avez eu peur de changer. Si vous me trouvez cruel, n'ayez crainte : je parlerai de moi bientôt et sur le même ton. Vous essaieriez en vain de m'atteindre; mais faites-moi confiance, je veillerai à payer pour tout ceci. Car vous êtes parfaitement insupportable mais vous êtes tout de même mon « prochain » par la force des choses.

Engagé dans l'Histoire, comme vous, je ne la vois pas à votre manière. Je ne doute pas qu'elle ait ce visage absurde et terrible pour ceux qui la regardent des Enfers : c'est qu'ils n'ont plus rien de commun avec les hommes qui la font. Et s'il était une histoire des fourmis ou des abeilles, je suis sûr que nous la verrions comme une suite bouffonne et macabre de forfaits, de satires et d'assassinats. Mais si nous étions fourmis peut-être jugerions-nous différemment. Je ne comprenais pas votre dilemme « Ou bien l'Histoire a un sens ou bien elle n'en a pas... », etc., avant d'avoir relu vos *Lettres à un ami allemand*. Mais tout m'est devenu clair quand j'y ai trouvé cette phrase que vous adressez au soldat nazi « Depuis des années vous essayez de me faire entrer dans l'Histoire. » « Parbleu, me suis-je dit, puisqu'il se croit dehors, il est normal qu'il pose ses conditions avant

d'entrer dedans. » Tout comme la fillette qui tâte l'eau de l'orteil en demandant « Est-elle chaude? » vous regardez l'Histoire avec défiance, vous y plongez un doigt que vous retirez très vite et vous demandez « A-t-elle un sens? » Vous n'avez pas hésité en 1941 mais c'est qu'on vous demandait de faire un sacrifice. Il s'agissait tout simplement d'empêcher la folie hitlérienne de casser un monde où l'exaltation solitaire était encore possible à quelques-uns et vous consentiez à payer le prix de vos exaltations futures. Aujourd'hui, c'est différent. Il ne s'agit plus de *défendre le statu quo* mais de le changer : voilà que vous n'accepterez que sur les plus formelles garanties. Et si je pensais que l'Histoire fût une piscine pleine de boue et de sang, je ferais comme vous, j'imagine, et j'y regarderais à deux fois avant de m'y plonger. Mais supposez que j'y sois déjà, supposez que, de mon point de vue, votre bouderie même soit la preuve de votre historicité. Supposez qu'on vous réponde comme Marx « L'Histoire ne fait rien... C'est l'homme, l'homme réel et vivant qui fait tout; l'Histoire n'est que l'activité de l'homme poursuivant ses propres fins. » Si c'est vrai, celui qui croit s'éloigner d'elle cessera de partager les fins de ses contemporains et ne sera sensible qu'à l'absurdité des agitations humaines. Mais s'il déclame contre elles, il rentrera par là même et contre son gré dans le cycle historique car il fournira sans le vouloir à celui des deux camps qui se tient sur la défensive idéologique (c'est à-dire dont la culture agonise) des arguments propres à décourager l'autre. Celui qui adhère au contraire aux fins des hommes concrets, il lui sera imposé de choisir ses amis, car l'on ne peut, dans une société déchirée par la guerre

civile, ni assumer les fins de tous, ni les refuser toutes en même temps. Mais du moment qu'il choisit, tout prend un sens il sait pourquoi les ennemis résistent et pourquoi il se bat. Car c'est dans l'action historique que la compréhension de l'Histoire est donnée. L'Histoire a-t-elle un sens? demandez-vous, a-t-elle une fin? Pour moi, c'est la question qui n'a pas de sens : car l'Histoire, en dehors de l'homme qui la fait, n'est qu'un concept abstrait et immobile, dont on ne peut dire ni qu'il a une fin ni qu'il n'en a pas. Et le problème n'est pas de *connaître* sa fin, mais de lui en *donner* une. Au reste, personne n'agit en vue de l'Histoire *seulement*. En fait, les hommes sont engagés dans des projets à court terme éclairés par des espoirs lointains. Et ces projets n'ont rien d'absurde (ici ce sont les Tunisiens qui se révoltent contre le colon, ailleurs ce sont des mineurs qui font une grève de revendication ou de solidarité. On ne discutera pas s'il y a ou non des valeurs transcendantes à l'Histoire : on remarquera simplement que, *s'il y en a*, elles se manifestent à travers des actions humaines qui sont par définition historiques. Et cette contradiction est essentielle à l'homme : il se fait historique pour poursuivre l'éternel et découvre des valeurs universelles dans l'action concrète qu'il mène en vue d'un résultat particulier. Si vous dites que ce monde est injuste, vous avez perdu la partie : vous êtes déjà dehors en train de comparer un monde sans justice à une Justice sans contenu. Mais vous découvrirez la Justice dans chaque effort que vous ferez pour régler votre entreprise, pour répartir les charges entre vos camarades, pour vous soumettre à la discipline ou pour l'appliquer. Et Marx n'a jamais dit que l'Histoire aurait une

fin : comment l'eût-il pu? Autant dire que l'homme, un jour, serait sans buts. Il a seulement parlé d'une fin de la préhistoire, c'est-à-dire d'un but qui serait atteint au sein de l'Histoire elle-même et dépassé comme tous les buts. Il ne s'agit pas de savoir si l'Histoire a un sens et si nous daignons y participer, mais, du moment que nous sommes dedans jusqu'aux cheveux, d'essayer de lui donner le sens qui nous paraît le meilleur, en ne refusant notre concours, si faible soit-il, à aucune des actions concrètes qui le requièrent.

La Terreur est une violence abstraite. Vous êtes devenu terroriste et violent quand l'Histoire — que vous rejetiez — vous a rejeté à son tour : c'est que vous n'étiez plus qu'une abstraction de révolté. Votre méfiance des hommes vous a fait présumer que tout accusé était *avant tout* un coupable : de là vos méthodes policières avec Jeanson. Votre morale s'est d'abord changée en moralisme, aujourd'hui elle n'est plus que littérature, demain elle sera peut-être immoralité. Ce qu'il adviendra de nous je ne sais : peut-être nous retrouverons-nous dans le même camp, peut-être pas. Les temps sont durs et mêlés. De toute façon il était bon que je puisse vous dire ce que je pensais. La revue vous est ouverte si vous voulez me répondre, mais moi, je ne vous répondrai plus. J'ai dit ce que vous avez été pour moi et ce que vous êtes à présent. Mais quoi que vous puissiez dire ou faire en retour, je me refuse à vous combattre. J'espère que notre silence fera oublier cette polémique.

Les Temps Modernes, n° 82, août 1952.

ALBERT CAMUS ¹

Il y a six mois, hier encore, on se demandait : « *Que va-t-il faire?* » Provisoirement, déchiré par des contradictions qu'il faut respecter, il avait choisi le silence. Mais il était de ces hommes rares, qu'on peut bien attendre parce qu'ils choisissent lentement et restent fidèles à leur choix. Un jour, il parlerait. Nous n'aurions pas même osé risquer une conjecture sur ce qu'il dirait. Mais nous pensions qu'il changeait avec le monde comme chacun de nous : cela suffisait pour que sa présence demeurât vivante.

Nous étions brouillés, lui et moi : une brouille, ce n'est rien — dût-on ne jamais se revoir — tout juste une autre manière de vivre *ensemble* et sans se perdre de vue dans le petit monde étroit qui nous est donné. Cela ne m'empêchait pas de penser à lui, de sentir son regard sur la page du livre, sur le journal qu'il lisait et de me dire « Qu'en dit-il? Qu'en dit-il *en ce moment?* »

Son silence que, selon les événements et mon humeur, je jugeais parfois trop prudent et par-

1. Article publié après la mort de Camus. (N. de l'Éd.)

fois douloureux, c'était une qualité de chaque journée, comme la chaleur ou la lumière, mais *humaine*. On vivait avec ou contre sa pensée, telle que nous la révélaient ses livres — *La Chute*, surtout, le plus beau peut-être et le moins compris — mais toujours à travers elle. C'était une aventure singulière de notre culture, un mouvement dont on essayait de deviner les phases et le terme final.

Il représentait en ce siècle, et contre l'Histoire, l'héritier actuel de cette longue lignée de moralistes dont les œuvres constituent peut-être ce qu'il y a de plus original dans les lettres françaises. Son humanisme têtu, étroit et pur, austère et sensuel, livrait un combat douteux contre les événements massifs et difformes de ce temps. Mais, inversement, par l'opiniâtreté de ses refus, il réaffirmait, au cœur de notre époque, contre les machiavéliens, contre le veau d'or du réalisme, l'existence du fait moral.

Il *était* pour ainsi dire cette inébranlable affirmation. Pour peu qu'on lût ou qu'on réfléchît, on se heurtait aux valeurs humaines qu'il gardait dans son poing serré : il mettait l'acte politique en question. Il fallait le tourner ou le combattre : indispensable, en un mot, à cette tension qui fait la vie de l'esprit. Son silence même, ces dernières années, avait un aspect positif : ce cartésien de l'absurde refusait de quitter le sûr terrain de la moralité et de s'engager dans les chemins incertains de la *pratique*. Nous le devinions et nous devinions aussi les conflits qu'il taisait : car la morale, à la prendre seule, exige à la fois la révolte et la condamne.

Nous attendions, il fallait attendre, il fallait savoir quoi qu'il eût pu faire ou décider par la suite, Camus n'eût jamais cessé d'être une

des forces principales de notre champ culturel, ni de représenter à sa manière l'histoire de la France et de ce siècle. Mais nous eussions su peut-être et compris son itinéraire. Il avait tout fait — toute une œuvre — et comme toujours, tout restait à faire. Il le disait « *Mon œuvre est devant moi.* » C'est fini. Le scandale particulier de cette mort, c'est l'abolition de l'ordre des hommes par l'inhumain.

L'ordre humain n'est qu'un désordre encore, il est injuste, précaire, on y tue, on y meurt de faim du moins est-il fondé, maintenu et combattu par des hommes. Dans cet ordre-là, Camus devait vivre : cet homme en marche nous mettait en question, était lui-même une question qui cherchait sa réponse; il vivait *au milieu d'une longue vie*; pour nous, pour lui, pour les hommes qui font régner l'ordre et pour ceux qui le refusent, il était important qu'il sortît du silence, qu'il décidât, qu'il conclût. D'autres meurent vieux, d'autres, toujours en sursis, peuvent mourir à chaque minute sans que le sens de leur vie, de *la* vie en soit changé. Mais, pour nous, incertains, déboussolés, il *fallait* que nos meilleurs hommes arrivent au bout du tunnel. Rarement, les caractères d'une œuvre et les conditions du moment historique ont exigé si clairement qu'un écrivain vive.

L'accident qui a tué Camus, je l'appelle scandale parce qu'il fait paraître au cœur du monde humain l'absurdité de nos exigences les plus profondes. Camus, à vingt ans, brusquement frappé d'un mal qui bouleversait sa vie, a découvert l'absurde — imbécile négation de l'homme. Il s'y est fait, il a *pensé* son insupportable condition, il s'est tiré d'affaire. Et l'on croirait pourtant que ses premières œuvres seules disent la vérité

de sa vie, puisque ce malade guéri est écrasé par une mort imprévisible et venue d'ailleurs. L'absurde, ce serait cette question que nul ne lui pose plus, qu'il ne pose plus à personne, ce silence qui n'est même plus un silence, qui n'est absolument plus *rien*.

Je ne le crois pas. Dès qu'il se manifeste, l'inhumain devient partie de l'humain. Toute vie arrêtée — même celle d'un homme si jeune — c'est à *la fois* un disque qu'on casse et une vie complète. Pour tous ceux qui l'ont aimé, il y a dans cette mort une absurdité insupportable. Mais il faudra apprendre à voir cette œuvre mutilée comme une œuvre totale. Dans la mesure même où l'humanisme de Camus contient une attitude *humaine* envers la mort qui devait le surprendre, dans la mesure où sa recherche orgueilleuse du bonheur impliquait et réclamait la nécessité *inhumaine* de mourir, nous reconnaissons dans cette œuvre et dans la vie qui n'en est pas séparable la tentative pure et victorieuse d'un homme pour reconquérir chaque instant de son existence sur sa mort future.

§

France-Observateur, n° 505, 7 janvier 1960.

III

PAUL NIZAN

I

Un jour que Valéry s'ennuyait, il s'approcha de la fenêtre et, le regard perdu dans la transparence d'une vitre, demanda : « Le moyen de cacher un homme ? » Gide était présent ; déconcerté par ce laconisme étudié, il se tut. Pourtant les réponses ne manquaient pas ; tous les moyens sont bons, depuis la misère et la faim jusqu'aux dîners priés, de la maison centrale à l'Académie. Mais ces deux bourgeois trop fameux avaient bonne opinion d'eux-mêmes ; ils faisaient tous les jours, publiquement, la toilette de leurs âmes jumelles et croyaient se révéler dans leur vérité nue ; quand ils moururent, longtemps après, l'un morose, l'autre satisfait, tous les deux dans l'ignorance, ils n'avaient pas même écouté la jeune voix qui criait pour nous tous, leurs petits-neveux : « Où l'homme s'est-il caché ? Nous étouffons ; dès l'enfance on nous mutile : il n'y a que des monstres ! »

Celui qui dénonçait ainsi notre situation véritable, ce ne serait pas assez de dire qu'il souffrait dans sa chair : vivant, il ne fut pas une heure sans risquer de se perdre ; mort, il courut un danger pire encore : pour lui faire payer sa

clairvoyance, une conjuration d'infirmes prétendit l'escamoter.

Il était du Parti depuis douze ans, quand, en septembre 1939, il fit savoir qu'il le quittait. C'était la faute inexpiable, ce péché de désespérance que le Dieu des chrétiens punit par la damnation. Les communistes ne croient pas à l'enfer ils croient au néant. L'anéantissement du camarade Nizan fut décidé. Une balle explosive l'avait, entre tant, frappé derrière la nuque, mais cette liquidation ne satisfait personne : il ne suffisait pas qu'il eût cessé de vivre, il fallait qu'il n'eût pas du tout existé. On persuada les témoins de sa vie qu'ils ne l'avaient pas connu pour de vrai : c'était un traître, un vendu; il émargeait au ministère de l'Intérieur et l'on y avait trouvé des reçus qui portaient sa signature. Des ouvrages qu'il avait laissés un camarade se fit l'exégète bénévole : il y découvrit l'obsession de trahir : un auteur, disait ce philosophe, qui met dans ses romans des mouchards, d'où connaîtrait-il leurs mœurs à moins de moucharder lui-même? Argument profond, comme on voit, mais dangereux en effet, l'exégétiste est devenu traître; on vient de l'exclure; faut-il lui reprocher d'avoir projeté sur sa victime ses propres obsessions? En tout cas, la manœuvre réussit : les livres suspects disparurent; on intimida les éditeurs qui les laissèrent pourrir dans des caves et les lecteurs qui n'osèrent plus les demander. Cette graine de silence germerait; en dix ans elle produirait la négation la plus radicale ce mort évacuerait l'Histoire, son nom tomberait en poussière, on exfolierait sa naissance du passé commun.

Ils portaient gagnants : un viol de sépulture, la nuit, dans un cimetière mal gardé, ce n'est

que du bricolage; s'ils ont perdu la première manche, c'est qu'ils nous méprisaient trop. Aveuglés par les deuils et par la gloire, les intellectuels du Parti se prenaient pour un ordre de chevalerie, ils se nommaient entre eux les « héros permanents de notre temps » et c'est vers cette époque, je crois, qu'un de mes anciens élèves me dit avec une suave ironie : « Nous autres, les intellectuels communistes, nous souffrons, voyez-vous, d'un complexe de supériorité! » En un mot, des sous-hommes inconscients de leurs sous-humanité. Donc ils poussèrent la morgue jusqu'à faire l'essai de leurs calomnies sur les meilleurs amis de Nizan un test en quelque sorte. L'épreuve fut décisive : sommés publiquement de produire leurs preuves, ils se débandèrent en nous reprochant de ne jamais leur faire confiance et de n'être vraiment pas gentils.

La seconde manche, c'est nous qui l'avons perdue : confondre n'est rien; il fallait convaincre, pousser notre avantage, couper la retraite aux ennemis. Notre victoire nous fit peur : nous les aimions bien dans le fond, ces injustes soldats de la Justice; quelqu'un dit : « N'insistons pas, ils vont finir par se fâcher. » Nous n'entendîmes plus parler de cette histoire, mais, de bouche à oreille, elle fit le tour du P. C. et les nouvelles recrues, à Bergerac, à Mazamet apprirent sans passion mais sans l'ombre d'un doute les antiques forfaits d'un inconnu qui s'appelait Nizan.

Quand j'y réfléchis, notre négligence me paraît suspecte; que nous ayons cru de bonne foi l'homme rétabli dans son innocence, je l'admets à la rigueur. Mais l'œuvre? Est-il admissible que nous n'ayons rien tenté pour la sauver de l'oubli? Elle avait voulu déplaire c'est son plus grand mérite; et je suis sûr à présent qu'elle nous

déplaisait. Je rappelle en effet que nous avions acquis des âmes neuves et belles si belles que j'en rougis encore. La Nation ne veut rien perdre; elle décida de nous confier ces lagunes insatiables et vides dont elle n'avait que faire : les douleurs englouties, les exigences insatisfaites des trépassés, bref tout ce qui n'est pas récupérable. On reversa sur nos têtes les mérites de ces martyrs, on nous décora vifs à titre posthume. Morts d'honneur, en somme : tout le monde chuchotait que nous étions des Justes; souriants, légers, funèbres, nous prenions cette vacuité noble pour une plénitude et cachions notre promotion sans pareille sous la simplicité de nos manières. La Vertu fut, avec le whisky, notre principal divertissement. Amis de tout le monde! L'ennemi avait inventé les classes pour nous perdre : battu, il les remportait avec lui. Ouvriers, bourgeois, paysans communiaient dans l'amour sacré de la Patrie. Dans les milieux autorisés, on croyait savoir que l'abnégation paie *cash*, que le crime ne paie pas, que le pire n'est jamais sûr et que le progrès des mœurs fait avancer les techniques. Nous prouvions par notre existence même et par notre infatuation que les méchants sont toujours punis et les bons toujours récompensés. Glorieuse, apaisée, la Gauche venait d'entrer dans cette inflexible agonie qui devait la mettre au tombeau treize ans plus tard au son des fanfares militaires et nous, pauvres cons, nous lui trouvions bonne mine. Des soldats et des politiques venus d'Angleterre et d'Algérie écrasaient sous nos yeux la Résistance, subtilisaient la Révolution et nous écrivions dans les journaux, dans nos livres, que tout allait très bien nos âmes avaient repris à leur compte l'essence exquise de ces mouvements anéantis.

Nizan, c'était un trouble-fête. Il appelait aux armes, à la haine : classe contre classe; avec un ennemi patient et mortel, il n'y a pas d'accommodements; tuer ou se faire tuer : pas de milieu. Et ne jamais dormir. Il avait répété toute sa vie, avec sa gracieuse insolence, le regard baissé sur ses ongles ne croyez pas au Père Noël. Il était mort, la guerre venait de finir; dans toutes les cheminées françaises il y avait des souliers, des bottes et le Père Noël les remplissait de conserves américaines. Ceux qui feuilletèrent alors *Aden*, *Antoine Bloyé*, je suis sûr qu'ils en interrompirent vite la lecture, avec une noble pitié : « littérature d'avant-guerre; simpliste et décidément périmée ». Qu'avions-nous besoin d'une Cassandre? S'il eût vécu, nous pensions qu'il eût partagé notre nouvelle subtilité, autant dire nos compromissions. Qu'est-ce qui avait préservé sa violente pureté? Une balle perdue, rien d'autre; il n'y a pas de quoi se vanter. Ce mauvais mort se marrait doucement : il avait écrit dans ses livres qu'un bourgeois français, passé quarante ans, n'est plus qu'une carcasse. Et puis, il s'était esquivé. A trente-cinq ans. A présent, nous, ses condisciples, ses camarades, gonflés de cette flatulence que nous appelions notre âme, nous tournions sur les places publiques, distribuant à chacun nos baisers Lamourette. Et nous avions quarante ans. Protéger l'innocence, c'était notre affaire; justes, nous rendions la Justice. Mais nous laissâmes *Aden* aux mains des communistes parce que nous abominions ceux qui contestaient nos mérites.

D'après la loi, cette attitude est punissable : refus de secourir une personne en danger. Si nous n'avons pas liquidé moralement ce confrère, c'est que nous n'en avons pas le moyen. La

réhabilitation fut une farce. « Tu causes, tu causes, c'est tout ce que tu sais faire. » Nous causions : notre belle âme, c'était la mort des autres; nos vertus, c'était notre radicale impuissance. En vérité, il n'appartenait qu'aux jeunes de ressusciter l'écrivain Nizan. Mais les jeunes gens de l'époque — aujourd'hui carcasses quadragénaires — n'y songèrent pas. A peine réchappés d'une épidémie, que leur importait ce mal endémique, la mort bourgeoise? Nizan leur demandait de rentrer en eux-mêmes quand ils croyaient enfin pouvoir en sortir. Oh! bien sûr! ils mourraient, Socrate est mortel, Madame se meurt, Madame est morte : on leur avait fait apprendre à l'école des pages célèbres, *Le Lac*, un sermon de Bossuet. Mais il y a temps pour tout : et c'était le temps de vivre puisque, pendant cinq ans, ils avaient pensé mourir. Adolescents, la défaite les avait étourdis; ils s'étaient désolés de ne plus respecter personne, ni leurs pères ni la meilleure armée du monde qui avait foutu le camp sans combattre. Les plus généreux s'étaient donnés au Parti qui leur avait tout rendu : une famille, une règle monastique, un tranquille chauvinisme, une respectabilité. Au lendemain de la guerre, cette jeunesse-là devint folle d'orgueil et d'humilité : elle trouva son plaisir dans un emportement d'obéissance; j'ai dit qu'elle nous méprisait tous par compensation. Elle pinçait au sang les lendemains pour les contraindre à chanter; on peut imaginer que l'horrible clairon de ces volatiles couvrait la voix mince et glacée de Nizan, la voix sans lendemain de la mort et de l'éternité. D'autres adolescents se décomprimaient doucement dans des caves : ils dansaient, ils aimaient, ils allaient

les uns chez les autres et, dans de grands pot-latches tournants, ils jetaient par les fenêtres les meubles de leurs parents ils faisaient, en un mot, tout ce qu'un jeune homme peut faire. Quelques-uns, même, lisaient. Désespérés, bien sûr. Tous : c'était la mode. Et de tout : sauf du vigoureux plaisir de se désespérer. Sauf de la vie. Après cinq ans, leur avenir se dégelait : ils avaient des projets, le candide espoir de renouveler les lettres par le désespoir, de connaître les dégoûts des grands voyages autour du monde, l'insoutenable ennui de gagner de l'argent ou de séduire les femmes, ou, tout simplement, de devenir un pharmacien, un dentiste désespéré et de le rester longtemps, très longtemps, sans autre souci que ceux de la condition humaine dans sa généralité. Qu'ils étaient gais ! Nizan n'avait rien à leur dire : il parlait peu de la condition de l'homme, beaucoup des choses sociales et de nos aliénations ; il connaissait la terreur et la hargne plutôt que les douceurs du désespoir ; les jeunes bourgeois qu'il fréquentait, il haïssait en eux son reflet et, qu'ils fussent ou non désespérés, il les trouvait désespérants. On garda ses livres pour le temps des vaches maigres et l'on fit bien.

Enfin Marshall vint cette génération de danseurs et de féaux reçut la guerre froide en plein cœur. Nous autres, les vieux, nous y laissâmes quelques plumes et toutes nos vertus. « Le crime paie ; on paie le crime. » Au retour de ces bonnes maximes, nos belles âmes crevèrent dans la peste bon débarras. Mais nos cadets payèrent pour tout le monde. Les rats de cave devinrent de vieux jeunes gens stupéfaits. Les uns grisonnent, d'autres ont un genou, d'autres la brioche. Figée, leur décom-

pression n'est plus qu'une inerte cavité. Ils font ce qu'il faut, modestement, gagnent leur pain, possèdent une 403, une maison de campagne, une femme, des enfants. Mais d'un même coup d'aile, espoir et désespoir les ont quittés. Ces garçons s'apprêtaient à vivre, ils « partaient » : leur train s'est arrêté en pleins champs. Ils n'iront nulle part et ne feront rien. Quelquefois, un souvenir brouillé leur revient de leur superbe turbulence; alors ils se demandent « Mais qu'est-ce que nous voulions? » et ne se rappellent pas. Ces adaptés souffrent d'une désadaptation chronique, ils en mourront : des clochards sans misère; on les gave; ils ne servent pas. Je les revois, à vingt ans, si vifs, si gais, appliqués à prendre la relève. Je regarde aujourd'hui leurs yeux rongés par ce cancer, l'étonnement, et je pense qu'ils ne méritaient pas cela. Quant aux fidèles vassaux, les uns n'ont pas renouvelé l'hommage, les autres sont tombés au rang de vavasseurs. Tous misérables : les premiers trublionnent à ras-de terre mais sans pouvoir se poser; ces moustiques consternés ont tout perdu et d'abord la pesanteur; sacrifiant leurs organes de locomotion, les seconds se sont enracinés dans le sable, le moindre coup de vent peut transformer ces végétaux en essaim. La même stupeur unit nomades et sédentaires où donc s'est perdue leur vie? Nizan peut répondre. Aux désespérés comme aux féaux. Seulement je doute qu'ils veuillent ou qu'ils puissent le lire pour cette génération perdue, mystifiée, ce mort vigoureux sonne le glas.

Mais ils ont des fils de vingt ans, nos petits-fils, qui font le constat de leurs défaites et des nôtres. Jusqu'à ces derniers temps, les enfants prodigues disaient merde à leurs pères et pas-

saient à la Gauche, avec armes et bagages; le révolté, c'était classique, se changeait en militant. Mais si les pères sont à gauche? Que faire? Un jeune homme est venu me voir : il aimait ses parents mais, dit-il avec sévérité : « Ce sont des réactionnaires! » J'ai vieilli et les mots avec moi : dans ma tête ils ont mon âge; je m'égarai, je crus avoir affaire au rejeton d'une famille aisée, un peu bigote, libérale peut-être et votant pour Pinay. Il me désabusa : « Mon père est communiste depuis le congrès de Tours. » Un autre, fils de socialiste, condamnait à la fois la S. F. I. O. et le P. C. : « Les uns trahissent, les autres s'encroûtent. » Et quand les pères seraient conservateurs, quand ils soutiendraient Bidault? Croit-on qu'elle puisse attirer les fils, la Gauche, ce grand cadavre à la renverse, où les vers se sont mis? Elle pue, cette charogne; les pouvoirs des militaires, la dictature et le fascisme naissent ou naîtront de sa décomposition; pour ne pas se détourner d'elle, il faut avoir le cœur bien accroché. Nous les grands-pères, elle nous a faits : nous avons vécu par elle; c'est en elle et par elle que nous allons décéder. Mais nous n'avons plus rien à dire aux jeunes gens : cinquante ans de vie en cette province attardée qu'est devenue la France, c'est dégradant. Nous avons crié, protesté, signé, contresigné; nous avons, selon nos habitudes de pensée, déclaré : « Il n'est pas admissible... » ou : « Le prolétariat n'admettra pas... » Et puis finalement nous sommes là : donc nous avons tout accepté. Communiquer à ces jeunes inconnus notre sagesse et les beaux fruits de notre expérience? De démission en démission, nous n'avons appris qu'une chose : notre radicale impuissance. J'en conviens : c'est le commencement de la Raison, de la lutte pour

la vie. Mais nous avons de vieux os : et nous découvrons que nous n'avons rien fait à l'âge où l'on médite d'écrire son testament. Leur dirons-nous : « Soyez cubains, soyez russes ou chinois, selon votre goût, soyez africains » ? Ils nous répondront qu'il est bien tard pour changer de naissance. Bref, comptables ou casseurs d'assiettes, blousons noirs ou techniciens, ils luttent sans espoir et seuls, contre l'asphyxie. Ceux qui choisissent la famille et le métier, ne croyez pas qu'ils se résignent : ils ont tourné leur violence contre eux-mêmes et se ravagent; réduits par leurs pères à l'impuissance, ils se font culs-de-jatte par ressentiment. Les autres brisent tout, frappent n'importe qui avec n'importe quoi, un couteau, une chaîne de bicyclette : pour fuir leur malaise, ils feront tout sauter. Rien ne saute, ils se retrouvent au commissariat, en sang : c'était un beau dimanche, ils feront mieux dimanche prochain. Donner les coups, les prendre, c'est pareil : faut que ça saigne; dans l'hébétude qui suit les bagarres, on ne souffre que de meurtrissures, on a le plaisir funèbre de ne penser à rien.

A ces *Angry young men* qui parlera ? Qui peut éclairer leur violence ? Nizan : c'est leur homme. D'année en année, son hibernation l'a rajeuni. Il était notre contemporain hier; aujourd'hui c'est le leur. Quand il vivait, nous partagions ses colères, mais, finalement, aucun d'entre nous n'a fait « l'acte surréaliste le plus simple », et puis nous voilà vieux; nous avons tant de fois trahi notre jeunesse qu'il est simplement décent de la passer sous silence. Nos souvenirs anciens ont perdu leurs griffes et leurs dents; vingt ans, oui, j'ai dû les avoir, mais j'en ai cinquante-cinq et je n'oserais pas écrire : « J'avais vingt ans.

Je ne laisserai personne dire que c'est le plus bel âge de la vie. » Tant de passion — et si hautaine — sous ma plume, ce serait de la démagogie. Et puis, je mentirais : le malheur des cadets est total, je le sais, je l'ai peut-être senti, autrefois, mais il est humain encore puisqu'il leur vient par des hommes qui sont leurs pères ou leurs aînés; le nôtre vient de nos artères; étranges objets à demi rongés par la nature, par des végétations, couverts de fourmis nous ressemblons aux boissons tièdes, aux peintures idiotes qui divertissaient Rimbaud. Jeune et violent, frappé de mort violente, Nizan peut sortir du rang, parler de la jeunesse à nos jeunes gens : « Je ne permettrai à personne... » Ils reconnaîtront leur propre voix. Il peut dire aux uns « Vous mourez de modestie, osez désirer, soyez insatiables, délivrez les forces terribles qui se font la guerre et tournent en rond sous votre peau, ne rougissez pas de vouloir la lune : il nous la faut. » Et aux autres : « Dirigez votre rage sur ceux qui l'ont provoquée, n'essayez pas d'échapper à votre mal, cherchez ses causes et cassez-les. » Il peut tout leur dire car c'est un jeune monstre, un beau jeune monstre comme eux, qui partage leur terreur de mourir et leur haine de vivre dans le monde que nous leur avons fait. Il était seul, il devint communiste, cessa de l'être et mourut seul, près d'une fenêtre, sur les marches d'un escalier. Cette vie s'explique par son intransigeance il se fit révolutionnaire par révolte et quand la révolution dut céder le pas à la guerre, il retrouva sa violente jeunesse et finit en révolté.

Nous voulions écrire l'un et l'autre. Il publia son premier livre bien avant que je trace un mot du mien. A l'époque où parut *La Nausée*,

si nous eussions prisé ces présentations solennelles, ce fût lui qui m'eût préfacé. C'est la mort qui a renversé les rôles. La mort et la diffamation systématique. Il trouvera ses lecteurs sans mon aide j'ai dit quel sera son public naturel. Mais j'ai cru qu'il fallait cet avant-propos pour deux raisons principales montrer à tous les yeux la scientifique abjection de ses calomniateurs; avertir les jeunes gens de donner à ses mots tout leur poids. Ils étaient jeunes et durs, ces mots; c'est nous qui les avons fait vieillir. Si je veux leur restituer l'éclat qu'ils eurent avant la guerre, il faut que je me rappelle la belle époque de nos refus et que je la fasse revivre avec Nizan, l'homme qui a dit non jusqu'au bout. Sa mort fut la fin d'un monde : après lui la Révolution construisit, la Gauche se définit par l'assentiment si bien qu'elle expira, un jour de l'automne 1958, en murmurant un dernier oui. Tâchons de retrouver le temps de la haine, du désir inassouvi, de la destruction, ce temps où André Breton, à peine plus âgé que nous n'étions, souhaitait voir les Cosaques abreuver leurs chevaux dans le bassin de la Concorde.

II

L'erreur que je veux éviter aux lecteurs, je l'ai commise moi-même et de son vivant. Nous étions pourtant liés : au point qu'on nous prenait l'un pour l'autre; Léon Brunschvicg, en juin 1939, nous rencontra tous deux chez l'éditeur Gallimard et me félicita d'avoir écrit *Les Chiens de garde* « ...bien que, me dit-il sans amertume, vous ne m'ayez guère ménagé ». Je lui souris en silence; à côté de moi, Nizan

lui souriait : le grand idéaliste partit sans être détrompé. Depuis dix-huit ans qu'il durait, ce confusionnisme, il était devenu notre statut social et nous avions fini par l'accepter. De 1920 à 1930, surtout, lycéens puis étudiants, nous fûmes indiscernables. Pourtant je ne le voyais pas tel qu'il était.

Son portrait, j'eusse été capable de le faire : taille moyenne, cheveux noirs. Il louchait, comme moi, mais en sens inverse, c'est-à-dire agréablement. Le strabisme divergent faisait de mon visage une terre en friche; le sien convergeait, lui donnait un air de malicieuse absence même quand il nous prêtait attention. Il suivait de près la mode, avec insolence : à dix-sept ans, il fit serrer ses pantalons autour de ses chevilles, si étroitement qu'il avait peine à les enfiler; un peu plus tard ils s'élargirent en *pattes d'éléphant* jusqu'à dissimuler ses souliers; puis, d'un seul coup, remontés au genou et bouffant comme des jupes, ils se métamorphosèrent en culottes de golf. Il eut une canne de jonc, un monocle, de petits cols ronds, des cols cassés; il troqua ses lunettes de fer contre d'énormes lunettes d'écaille; touché par le snobisme anglo-saxon qui ravageait la jeunesse, il les appelait ses « guggles ». J'essayai de le suivre; mais ma famille fit une résistance efficace, alla jusqu'à soudoyer le tailleur et puis on avait dû me jeter un sort : sur mon dos les beaux habits se changeaient en hardes. Je me résignai à contempler Nizan. Avec un ébahissement plein d'admiration. A l'École Normale, nul ne soignait sa mise sauf quelques provinciaux qui portaient fièrement des guêtres, et qui mettaient des mouchoirs de soie dans la pochette de leur veston; je ne me rappelle pas cependant que

personne ait désapprouvé les toilettes de Nizan : nous étions fiers d'avoir un dandy parmi nous. Il plaisait aux femmes, d'ailleurs, mais les tenait à distance. A l'une d'elles qui vint s'offrir à lui jusque dans notre « thurne » il répondit : « Madame, nous nous salirions. » En vérité, il n'avait de goût que pour les jeunes filles : il les choisissait sottes et vierges, séduit par le secret vertigineux de la bêtise, notre seule profondeur et par l'éclat verni d'une chair sans souvenirs. De fait, durant l'unique liaison que je lui connus, il fut tourmenté sans répit par la jalousie la plus vaine : il ne supportait pas que sa maîtresse eût un passé. Je ne comprenais rien à ces conduites pourtant fort claires. Je m'obstinais à n'y voir que des traits de caractère. Traits de caractère aussi, son cynisme charmant, son « humour noir », son implacable et douce agressivité il ne haussait jamais le ton ; je ne l'ai jamais vu froncer les sourcils, ni jamais entendu forcer la voix : il repliait les doigts et, comme je l'ai dit, s'absorbait dans la contemplation de ses ongles, en lâchant ses violences avec une sournoise et trompeuse sérénité. Nous avions donné ensemble dans tous les pièges à seize ans, il m'avait proposé d'être surhomme et j'avais accepté très volontiers. Nous serions deux ; breton, il nous donna des noms gaéliques ; nous couvrîmes tous les tableaux noirs de ces mots étranges : R'hâ et Bor'hou. R'hâ, c'était lui. Un de nos camarades voulut partager notre dignité nouvelle. Nous lui imposâmes des épreuves. Il devait, par exemple, déclarer à voix haute qu'il conchait l'armée française et le drapeau ; ces propos n'avaient pas l'audace que nous leur prêtions : ils étaient courants à l'époque et reflétaient l'internationalisme, l'anti-

militarisme de l'ancienne avant-guerre. Pourtant, le candidat se déroba, les deux surhommes restèrent seuls et finirent par oublier leur surhumanité. Nous marchions à travers Paris, pendant des heures, des journées nous en découvrons la faune et la flore, les pierres, émus aux larmes quand s'allumaient les premiers feux de réclames électriques; nous pensions que le monde était neuf parce que nous étions neufs dans le monde; Paris fut notre lien, nous nous aimions à travers les foules de cette ville grise, sous les ciels légers de ses printemps. Nous marchions, nous parlions, nous inventions notre langage, un argot intellectuel comme en fabriquent tous les étudiants. Une nuit, les surhommes en disponibilité montèrent sur la colline du Sacré-Cœur et virent à leurs pieds une joaillerie en désordre. Nizan planta sa cigarette dans la commissure gauche de ses lèvres, tordit la bouche en une affreuse grimace et dit simplement : « Hé! Hé! Rastignac. » Je répétai : « Hé! Hé! » comme il se devait et nous redescendîmes, satisfaits d'avoir marqué si discrètement l'étendue de nos connaissances littéraires et la mesure de notre ambition. De ces promenades, de ce Paris, personne n'a mieux parlé que mon ami : qu'on relise *La Conspiration*, on y retrouvera le charme neuf et vieillot de cette capitale du monde qui ne savait pas encore qu'elle deviendrait chef-lieu de canton. L'ambition, les sautes d'humeur, les colères blanches et douces : je prenais tout comme cela venait; tel était Nizan, calme et perfide, charmant; tel je l'aimais. Il s'est décrit lui-même, dans *Antoine Bloyé*, comme « un adolescent taciturne, enfoncé déjà dans les aventures de la jeunesse et qui désertait l'enfance avec une sorte d'avidité exaltation ». Et c'est

ainsi que je le voyais. Sa taciturnité, j'en fis l'expérience à mes dépens. En hypokhagne nous restâmes six mois brouillés, j'en souffris. A l'École Normale où nous partagions la même thurne, il restait des jours sans me parler; en seconde année, il s'assombrît encore, il traversait une crise dont il ne prévoyait pas l'issue; il disparaissait, on le retrouvait trois jours plus tard, ivre avec des inconnus. Et, quand mes camarades m'interrogeaient sur « ses frasques », je ne trouvais rien à répondre sinon qu'il était « d'une humeur de chien ». Il m'avait dit pourtant qu'il avait peur de mourir, mais étant assez fou pour me croire immortel, je le blâmais, je lui donnais tort la mort ne valait pas une pensée; les affres de Nizan ressemblaient à sa jalousie rétrospective c'étaient des originalités qu'une saine morale devait combattre. N'y tenant plus, il partit il devint précepteur dans une famille anglaise, à Aden. Nous autres, les enracinés de l'École, ce départ nous scandalisa, mais comme Nizan nous intimidait, nous trouvâmes une explication bénigne l'amour des voyages. Quand il revint, l'année suivante, c'était la nuit, personne ne l'attendait, j'étais seul dans ma thurne, l'inconduite d'une jeune provinciale m'avait plongé, depuis la veille, dans une indignation chagrine. Il entra sans frapper; il était blême, un peu soufflé, sinistre. Il me dit : « Tu n'as pas l'air gai. » Je lui répondis : « Toi non plus. » Sur quoi nous allâmes boire et faire le procès du monde, tout heureux de notre entente retrouvée. Mais ce n'était qu'un mal-entendu : ma colère n'était qu'une bulle de savon, la sienne était vraie; l'horreur de retrouver sa cage et d'y rentrer déconfit lui brûlait le gosier; il cherchait un secours que personne

ne pouvait lui donner; ses paroles de haine, c'était de l'or pur; les miennes, de la fausse monnaie. Dès le jour suivant, il s'enfuit. Il vécut chez sa fiancée, entra au P. C., se maria, eut une fille, pensa mourir de l'appendicite puis, agrégé, enseigna la philosophie à Bourg et se présenta aux élections législatives. Je le vis moins j'étais professeur au Havre et puis il vivait en famille, sa femme lui avait donné un second enfant, un fils, mais surtout, le Parti nous sépara : j'étais sympathisant, mais non pas initié. Je demeurais son ami d'adolescence, un petit bourgeois qu'il aimait bien. Pourquoi ne l'ai-je pas compris? Les signes ne manquaient pas pourquoi n'ai-je pas voulu les voir? Ce fut par jalousie, je crois : je niai les sentiments que je ne pouvais partager. J'ai tout de suite pressenti qu'il avait d'incommunicables passions, un destin qui nous séparerait; j'ai eu peur et je me suis aveuglé. A quinze ans, ce fils de dévot voulut entrer dans les Ordres : je ne l'ai su que longtemps après. Mais je me rappelle encore mon égarement scandalisé, quand, tournant avec moi dans la cour du lycée, il me dit : « J'ai déjeuné chez le pasteur. » Il vit ma stupeur et m'expliqua d'un air détaché : « Il se pourrait que je me convertisse au protestantisme. — Toi, lui dis-je, indigné. Mais... tu ne crois pas en Dieu. — Eh non, répondit-il, mais leur morale me plaît. » M^{me} Nizan menaça de lui couper les vivres et le projet fut abandonné : mais il avait suffi d'un instant pour me faire entrevoir derrière cet « enfantillage » l'impatience d'un malade qui se tourne et se retourne pour échapper à la douleur. Je ne voulais pas, moi, qu'il eût cette douleur inaccessible : nous avions en commun des mélancolies de surface, cela suffisait; pour

le reste, j'essayais de lui imposer mon optimisme. Je lui répétais que nous étions libres . il ne répondait pas, mais son mince sourire de coin en disait long. D'autres fois, il se disait matérialiste — à peine avions-nous dix-sept ans — et c'était moi qui souriais dédaigneusement; matérialiste, déterministe il sentait le poids physique de ses chaînes; je ne voulais pas sentir celui des miennes. Je détestais qu'il fît de la politique parce que je n'avais pas le besoin d'en faire. Communiste, puis valoisien, puis de nouveau communiste, il était facile de le tourner en dérision et je ne m'en privais pas en fait ces amples oscillations marquaient son opiniâtreté : qu'il hésitât entre deux termes extrêmes, rien de plus excusable à dix-huit ans. Ce qui ne variait pas, c'était son extrémisme : il fallait, en tout cas, ruiner l'ordre établi. Cet ordre, pour ma part, j'aimais qu'il existât et pouvoir lui jeter ces bombes mes paroles. Ce vrai besoin de s'unir à des hommes pour soulever ensemble les pierres qui les étouffaient, je voulus n'y voir qu'une extravagance de dandy : il était communiste comme il portait monocle, par un goût menu de scandaliser. A l'École, il souffrait, je lui reprochais sa souffrance : nous allions écrire, nous ferions de beaux livres qui justifieraient notre existence, de quoi se plaignait-il, puisque je ne me plaignais pas? Au milieu de la seconde année, il déclara brusquement que la littérature l'ennuyait, qu'il serait opérateur de cinéma, un ami lui donna quelques leçons. Je lui en voulus; en m'expliquant qu'il avait pris les mots en horreur pour en avoir trop lu, trop écrit et qu'il voulait agir sur les choses, les transformer en silence, avec ses mains, il ne fit qu'aggraver son cas : ce démissionnaire du Verbe ne pouvait

condamner l'écriture sans porter sentence contre moi. Il ne me vint pas à l'idée que Nizan cherchait, comme on disait alors, à faire son salut et que les « cris écrits » ne sauvent pas.

Il ne fut point opérateur et je triomphai. Mais brièvement son départ pour Aden m'agaça; pour lui, c'était une question de vie ou de mort, je le devinai; pour me rassurer, j'en fis une excentricité nouvelle. Je fus obligé de m'avouer que je ne comptais guère à ses yeux; mais je me dis aujourd'hui : A qui la faute? Où trouvera-t-on refus plus opiniâtre de comprendre, et, par conséquent, d'aider. Quand il revenait de ses bordées, fuites paniques, en rond, avec la mort à ses trousses, je l'accueillai sans dire un mot, les lèvres pincées, avec la dignité d'une vieille épouse qui se résigne aux outrages à la condition de marquer le coup. Il est vrai qu'il ne m'encourageait guère : il allait s'asseoir à sa table, sombre, hirsute, les yeux tachés de sang et, s'il m'arrivait de lui adresser la parole, il me regardait, avec une stupeur haineuse. N'importe : je me reproche de n'avoir eu dans la tête que ces trois mots : « Quel sale caractère! » et de n'avoir jamais tenté, fût-ce par curiosité, de m'expliquer ces escapades. Son mariage, je l'ai compris tout à l'envers : j'avais de l'amitié pour sa femme, mais je faisais du célibat un principe moral, une règle de vie; donc il ne pouvait en être autrement pour Nizan : je décidai qu'il avait épousé Rirette parce qu'il ne pouvait pas l'avoir autrement; j'ignorais, à vrai dire, qu'un jeune homme en proie à une famille terrible ne peut s'en délivrer qu'en fondant une famille. J'étais vieux garçon de naissance, mais le célibataire qui vivait à mes côtés, je n'ai pas compris que le célibat lui pesait, qu'il

détestait les aventures — parce qu'elles ont un goût de mort — comme il a détesté les voyages et que, lorsqu'il disait « les hommes sont sédentaires » ou « donnez-moi mon champ... mes besoins, mes hommes », il réclamait tout simplement sa part de bonheur une maison, une femme, des enfants.

Quand il a publié *Aden, Arabie*, j'ai trouvé que le livre était bon et je m'en suis réjoui. Mais je n'y ai vu qu'un leste pamphlet, un tourbillon de paroles légères; beaucoup de ses camarades ont fait la même erreur nous étions de parti pris. L'École Normale, pour la plupart d'entre nous, pour moi, fut, du premier jour, le commencement de l'indépendance. Beaucoup peuvent dire, comme je fais, qu'ils y ont eu quatre ans de bonheur. Or, voici qu'un furieux nous sautait à la gorge «...L'École Normale, objet comique et plus souvent odieux, présidée par un petit vieillard patriote, hypocrite et puissant qui respectait les militaires... » Nous étions « des adolescents fatigués par des années de lycée, corrompus par les Humanités, par la morale et la cuisine bourgeoise ». Nous prîmes le parti d'en rire « Il ne crachait pas sur l'École, dis donc, quand il y était; il s'amusait plutôt, le gars, avec les adolescents fatigués. » Et de rappeler toutes nos sages folies : il y avait participé de bon cœur. Oubliant ses fugues, ses mépris, la grande déroute qui l'emporta jusqu'en Arabie, nous ne vîmes dans sa passion qu'une rhétorique démesurée. Pour moi, j'étais sottement peiné, il ternissait mes souvenirs : puisque Nizan partageait ma vie à l'École, il fallait qu'il y eût été heureux ou que, dès ce temps-là, notre amitié fût morte. Je préfèrai sauver le passé; je me dis : « Il exagère! » Je pense aujourd'hui qu'elle était

déjà morte, cette amitié, sans qu'il y eût de notre faute, et que Nizan, rongé de solitude, avait besoin de combattre au milieu des hommes plutôt que de bavarder avec son image infidèle et trop connue. C'est moi qui l'ai maintenue et embaumée, par des ignorances préméditées, par des mensonges. Nos chemins n'ont cessé de s'écarter l'un de l'autre, voilà le vrai; il aura fallu beaucoup d'années et que je comprenne enfin ma route pour que je puisse aujourd'hui parler sans erreur de la sienne.

Plus sinistre est la vie, plus absurde la mort. Je ne prétends pas qu'on ne puisse être ébloui, en plein travail, en plein espoir par les foudres d'une évidence funèbre. Je dis qu'un jeune homme craint de mourir quand il est mécontent de son sort. Avant qu'on le conduise par la main au strapontin qu'on lui réserve, un étudiant, c'est l'infini, l'indéfini : il passe aisément d'une doctrine à l'autre, aucune ne le retient, il éprouve l'équivalence de toutes les pensées. De fait, ce qu'on nomme « humanités » dans les programmes scolaires, ce n'est que l'enseignement des grandes erreurs passées. Formés par nos républiques à l'image de M. Teste, ce citoyen idéal qui ne dit, qui ne fait rien mais qui n'en pense pas moins, ces jeunes gens mettront vingt ans à comprendre que les idées sont des pierres, qu'elles ont un ordre inflexible et qu'il faut en user pour bâtir. Tant que des hommes usés, discrets jusqu'à la transparence pousseront l'objectivité bourgeoise jusqu'à leur demander d'entrer dans les vues de Néron, de Loyola, de M. Thiers, chacun de ces apprentis se prendra pour l'Esprit, gaz incolore et sans saveur qui tantôt s'étend jusqu'aux galaxies et tantôt se condense en formules; la jeune élite est tout, elle n'est rien : cela veut

dire qu'elle est entretenue par l'État, par les familles; sous cette vaporeuse indistinction sa vie brûle; tout à coup l'Esprit pur rencontre ce butoir la mort. En vain cherche-t-il à l'envelopper pour la dissoudre la mort ne peut se penser. Un accident frappe un corps; un fait brut doit mettre un terme à l'indétermination brillante des idées. La nuit, ce scandale réveille plus d'un adolescent terrifié : contre la peine capitale et son incompréhensible singularité, la Culture universelle n'est pas un recours. Plus tard, quand l'individualité de son corps se reflétera dans celle de son entreprise, un jeune homme intégrera sa mort à sa vie, n'y verra plus qu'un risque parmi d'autres — parmi tous ceux qui menacent son travail et sa famille. Pour les hommes qui ont la chance bien rare de pouvoir aimer ce qu'ils font, le naufrage final, moins effrayant à mesure qu'on s'en approche, se monnaye en petits soucis.

J'ai décrit le sort commun. Ce n'est rien; mais quand l'angoisse survit à l'adolescence, quand elle devient le secret profond de l'adulte et le ressort de ses décisions, l'infirmes connaît ses plaies : sa terreur de ne vivre bientôt plus reflète simplement son horreur d'avoir encore à vivre. La mort est la sentence irrémédiable; elle condamne pour l'éternité les misérables à n'avoir été que cela d'indécents calamités. Nizan redoutait ce destin : ce monstre rampait au hasard parmi les monstres; il craignait d'éclater un jour et qu'il ne restât rien. Que la mort fût l'éclairage définitif de la vie, il le savait depuis longtemps quand il a prêté ces propos à l'un de ses personnages : « Si je pense à ma mort, c'est bien fait. C'est que ma vie est creuse, ne mérite que la mort. » Dans le même livre, Bloyé prend peur « du visage

uniforme de sa vie... et (cette peur) vient d'une région plus profonde encore que les endroits sanglants du corps où se forment les avertissements des maladies ».

De quoi souffrait-il, en somme? Pourquoi lui semblais-je, plus qu'à tous les autres, dérisoire quand je parlais de notre liberté? S'il croyait, dès seize ans, à l'inflexible enchaînement des causes, c'est qu'il se sentait contraint et manœuvré : « Il y a en nous des divisions, des aliénations, des guerres et des palabres... » « Chaque homme est divisé entre les hommes qu'il peut être... » Enfant solitaire, il connaissait trop sa singularité pour se jeter, comme je le fis, sur les idées universelles esclave, il vint à la philosophie pour se délivrer et Spinoza lui fournit son modèle dans les deux premiers genres de connaissance, l'homme reste serf parce qu'il est incomplet; la connaissance du troisième genre fait sauter les cloisonnements, les déterminations négatives : c'est tout un, pour le mode, que de retourner à la substance infinie et de réaliser la totalité affirmative de son essence particulière. Nizan voulait supprimer tous les murs : il unifierait sa vie par la proclamation de ses désirs et par leur assouvissement.

Le désir le plus facile à nommer vient du sexe et de ses convoitises brimées : dans une société qui réserve ses femmes aux vieillards et aux riches, c'est le premier malheur d'un jeune homme sans fortune et la prémonition de ses ennuis futurs. Nizan parlait avec amertume des vieux qui baisaient nos femmes et prétendaient nous châtrer. Mais, pour tout dire, nous vivions à l'époque du Grand Désir : les surréalistes voulaient réveiller cette infinie concupiscence dont l'objet n'est autre que Tout. Nizan cherchait

médecine et prenait ce qu'il trouvait : à travers leurs œuvres il connut Freud et le mit dans son panthéon. Révu et corrigé par Breton et par un jeune écrivain en péril, Freud ressemblait à Spinoza il arrachait les toiles d'araignée, les voiles, imposait la concorde aux ennemis qui se massacraient dans nos tunnels, dissolvait dans la lumière nos avortons furieux, nous réduisait à l'unité de puissants appétits. Mon ami l'essaya quelque temps, non sans quelque bonheur. De cette influence, on trouve les traces jusque dans *Antoine Bloyé*, elle nous a valu cette phrase si belle : « Aussi longtemps que les hommes ne seront pas complets et libres, ils rêveront la nuit. » Antoine rêve aux femmes qu'il n'a pas eues, pas même osé souhaiter. Au réveil, il refuse d'entendre « cette voix si sage ». C'est que « le veilleur et le dormeur font rarement bon ménage ». Antoine est un vieil homme mais Nizan parle ici d'expérience, je le sais; il rêvait, il rêva jusqu'au jour de sa mort : ses lettres de guerre sont remplies de ses songes.

Pourtant ce ne fut qu'une hypothèse de travail, qu'un moyen provisoire de s'unifier. Il adorait les passantes, pâles tournures effacées par la lumière, par les fumées de Paris, signes légers de l'amour; mais il aimait surtout qu'elles lui fussent inaccessibles ce jeune homme sage et littéraire s'enivrait de privations; cela sert, dans les livres. Mais n'allons pas croire qu'il supportât malaisément la chasteté une ou deux liaisons — brèves douleurs — et, le reste du temps, des jeunes filles nettes, glissantes qu'il effleurerait. Trop heureux s'il n'eût trouvé en lui que le conflit de la chair et de la loi : il eût arbitré, condamné la loi : « Morale, c'est trou de balle », disait-il à vingt ans. En fait les tabous sont

plus sournois, nos corps mêmes s'en font les complices : la morale ne se montrait pas, mais devant toutes les femmes sauf les vierges, son trouble s'accompagnait d'un fort dégoût. Plus tard, quand il eut son champ et ses hommes, il me vanta avec un émerveillement stupéfait, mais précis, la beauté de *tout* le corps féminin. Sur le moment, je me demandai ce qui l'avait empêché de faire une découverte si générale au temps de ses ravageuses amours. Je le sais à présent : c'était le dégoût, une répugnance infantile pour les corps qu'il jugeait fatigués par d'anciennes caresses. Adolescents, quand nous regardions les femmes, je les voulais toutes, il n'en voulait qu'une et qui fût la sienne. Il ne concevait pas qu'on pût aimer si ce n'est dès l'aube et jusqu'à la nuit, ni qu'il pût y avoir possession quand on ne possédait pas la femme, quand elle ne vous possédait pas. Il pensait que l'homme est sédentaire, que les aventures sont comme les voyages des abstractions; mille et trois femmes sont mille et trois fois la même, il en souhaitait une seule qui fût mille et trois fois une autre; il aimerait en elle, comme une promesse contre la mort, jusqu'aux signes secrets de la fécondité.

En d'autres mots, l'insatisfaction des sens fut un effet, non pas une cause. Marié, elle disparut : le Grand Désir rentra dans le rang, redevint un besoin parmi tant d'autres qu'on assouvit mal, trop vite ou pas du tout. De fait, Nizan ne souffrait de ses contradictions présentes que pour les déchiffrer à la lumière de l'avenir. S'il voulut se tuer, un jour, ce fut pour mettre fin tout de suite à ce qu'il croyait n'être qu'un recommencement. Dès l'enfance, la bigoterie bretonne le marqua; trop ou trop peu pour son bonheur

la contradiction s'était installée sous son toit. C'était un enfant de vieux : ces adversaires l'avaient engendré au cours d'une trêve; quand il naquit, ils avaient repris leur querelle. Le père, ouvrier puis ingénieur des Chemins de fer, lui donnait l'exemple d'une pensée technique, incroyante, adulte et témoignait dans ses propos d'une fidélité triste à la classe qu'il avait quittée. Ce conflit muet d'une vieille bourgeoise enfantine et d'un ouvrier renégat, Nizan l'interiorisa dès la petite enfance, il en fit l'assise future de sa personne. Si petit soit-il, l'enfant d'une femme de ménage participe à l'avenir de sa famille le père fait des projets. Les Nizan n'avaient pas d'avenir : le chef de dépôt se trouvait presque au sommet de sa carrière; qu'attendait-il? Un avancement qui lui était dû, quelques honneurs, la retraite et la mort; M^{me} Nizan vivait, tout à la fois, dans l'instant capital où l'on fait « revenir » les oignons, où l'on « saisit » la côtelette et dans cet instant fixe qu'on nomme Éternité. L'enfant n'était pas loin de son point de départ, ni la famille de son point de chute : entraîné par cette retombée, il voulait apprendre, bâtir et tout se défaisait à vue, même la querelle conjugale : au dehors, elle s'était changée en indifférence; elle n'existait plus nulle part sauf en lui. Cet enfant entendait dans le silence leur dialogue le babillage cérémonieux et futile de la Foi était parfois interrompu par une voix rude, qui donnait des noms aux plantes, aux pierres, aux outils. Ces deux voix se dévorèrent; le discours dévot parut d'abord l'emporter : on parlait de Charité, de Paradis, de Fin suprême et toute cette eschatologie contestait l'activité précise des techniciens à quoi bon faire des locomotives? Il n'y

a pas de trains pour le ciel. L'ingénieur, dès qu'il le pouvait, quittait la maison; entre cinq et dix ans, son fils le suivait dans les champs, lui prenait la main, courait à ses côtés; à vingt-cinq ans, il se rappelait avec tendresse ces promenades d'hommes seuls, si visiblement dirigées contre la femme, contre la mère. Je remarque pourtant qu'il préféra aux Sciences la courtoisie fatiguée du Verbe. Un ouvrier devient ingénieur, souffre des lacunes de sa culture; son fils prépare Polytechnique, c'est la règle. Mais Nizan montrait une répugnance suspecte pour les Mathématiques : il fit du grec et du latin. Beau-fils de polytechnicien, j'avais les mêmes dégoûts pour des motifs différents nous aimâmes les mots imprécis et rituels, les mythes. Le père eut pourtant sa revanche sous l'influence de son positivisme, mon ami voulut s'arracher aux verroteries de la Religion. J'ai dit les étapes de cette délivrance l'emportement mystique — dernier sursaut — qui pensa le faire entrer dans les ordres, ses coquetteries avec Calvin, la métamorphose de son catharisme dévot en manichéisme politique, le royalisme, Marx enfin. Nous gardâmes longtemps, lui et moi, le vocabulaire chrétien athées, nous ne doutions pas d'avoir été mis au monde pour y faire notre salut et, avec un peu de chance, celui des autres. Une seule différence : j'avais la certitude d'être élu; Nizan se demandait souvent s'il n'était pas damné. Il tenait de sa mère et du catholicisme son radical mépris des œuvres mondaines, la crainte de s'égarer dans le siècle et ce goût — qui ne le quitta pas — de poursuivre une Fin absolue. On le persuada qu'il cachait en lui, sous l'embroussaillement des soucis quotidiens, une belle totalité blanche et sans défaut; il fal-

lait sarcler, arracher les herbes, incendier les brousses — et cette Éternité sans parties se manifesterait dans sa pureté. Ainsi jugeait-il, en ce temps, le métier de son père comme une agitation maniaque et vaine : on sacrifiait l'ordre des fins premières à celui des moyens, l'homme à la machine. Il cessa vite de croire aux blanches pilules de vie, aux âmes, mais il garda l'obscur sentiment que son père avait perdu la sienne.

Ces vieilles superstitions n'empêchent pas de vivre à *la condition qu'on ait la Foi*. Mais la technique, disqualifiée, se vengea en tordant le cou de la Religion. Nizan conserva ses insatisfactions, mais déracinées, en l'air : les activités séculières sont bouffonnes, mais si rien n'existe hors la terre et les bêtes humaines qui la grattent, il faut que les petits d'hommes prennent la relève et se mettent à gratter : car il n'y a pas d'autre occupation, à moins de falsifier les vieux mots chrétiens. Quand il me fit l'étrange proposition d'être surhomme, ce n'était pas tant l'orgueil qui le poussait qu'un obscur besoin d'échapper à notre condition. Hélas, il ne s'agissait que de changer de nom. Par la suite et jusqu'à son départ pour Aden, il n'arrêta pas de traîner son boulet ni de forger des symboles d'évasion.

Mais on ne comprendrait rien à son angoisse si l'on ne se rappelle ce que j'ai dit plus haut : il déchiffrait ce présent laborieux, désenchanté, troué par de brèves exaltations, à la lumière sinistre d'un avenir qui n'était autre que le passé de son père. « J'avais peur. Mon départ était un enfant de la peur. » Peur de quoi ? Il le dit ici même : « Des mutilations... nous attendent. Après tout, nous savons comment vivent nos parents. » Il a développé cette phrase dans un long et très beau roman : *Antoine Bloyé*. Il y

raconte la vie et la mort de son père. Quant à lui, bien qu'il paraisse à peine, il parle sans cesse de lui-même : d'abord c'est le témoin de cette décrépitude; et puis M. Nizan ne se confiait à personne toutes les pensées, tous les sentiments qu'on lui prête, nous savons que l'auteur les arrache de soi pour les projeter dans ce vieux cœur déréglé. Cette présence double et constante est un signe de ce que les analystes nomment l'identification au père.

J'ai dit que Nizan, dans les premières années l'admira, envia cette force stérile mais visible, ces silences, ces mains qui avaient travaillé. M. Nizan parlait de ses anciens camarades : fasciné par ces hommes qui connaissaient la vérité de la vie et qui passaient pour s'aimer, le petit garçon voyait dans son père un ouvrier et souhaitait lui ressembler en tout il aurait sa patience terrestre, il ne faudrait rien de moins que l'obscur densité interne des choses, de la matière pour sauver le futur moine de sa mère, de M. le Curé, de ses propres bavardages. « Antoine, dit-il avec admiration, était un homme corporel, il n'avait pas une conscience assez pure pour qu'elle se désintéressât du corps qui la nourrissait et lui fournissait depuis tant d'années la preuve admirable de l'existence. »

Or l'homme admirable chancela; tout à coup l'enfant le vit se défaire, Nizan s'était donné à son père sans réserves : « Je serai comme lui. » Il dut assister à l'interminable décomposition de son propre avenir : « Ce sera moi. » Il vit sombrer la matière; le babillage maternel triompha — et l'Esprit, cette écume après le naufrage. Que s'est-il passé? Il le raconte dans *Antoine Bloyé* : pour des raisons que j'ignore, car Nizan, dans son livre, bien que suivant la vérité d'as-

sez près a sûrement changé les circonstances, l'homme qui servit de modèle à Antoine, dès quarante ans, voulut faire le bilan. Tout avait commencé par cette fausse victoire, un passage de ligne, au temps où la bourgeoisie promettait à tous « le grand avenir des chances égales », où chaque fils d'ouvrier avait dans son cartable... « un diplôme en blanc de bourgeois ». Depuis l'âge de quinze ans, sa vie ressemblait déjà aux rapides qu'il devait plus tard conduire et « qu'emporte une force pleine de certitude et d'étouffement » : et puis, en 1883, il sortit des Arts et Métiers, dix-huitième sur soixante-dix-sept. Un peu plus tard, à vingt-sept ans, il épouse Anne Guyader, la fille de son chef de dépôt. A partir de là, « toutes choses sont désormais réglées, établies. Il n'y a pas d'appel ». Il le sent au moment même où le curé les unit et puis il oublie ses inquiétudes : les années passent, le ménage traverse des villes différentes, emménage sans cesse, déménage, ne s'installe jamais; le temps s'use et la vie reste provisoire; pourtant chaque jour est, dans son abstraction, semblable à tous les autres. Antoine rêve sans trop de conviction que « quelque chose arrivera ». Rien n'arrive. Il se console : il donnera sa mesure dans de vrais combats; mais pendant qu'il attend les grandes circonstances, ce sont les petites qui le frôlent et le fatiguent insensiblement, comme une salade. « Le vrai courage consiste à vaincre les petits ennemis. » Il s'élève, pourtant, irrésistiblement; il connaît d'abord « la paix la plus sournoise », il écoute les sirènes bourgeoises : les faux devoirs qu'on lui donne — envers la Compagnie, envers la Société, même envers ses anciens camarades — il sait puiser en eux ce que l'on pourrait nommer un minimum vital de bonne conscience.

Cependant « le tas d'années monte »; des désirs, des espoirs, des souvenirs de jeunesse s'enfoncent « dans cette ombre des pensées condamnées où sombrent les forces humaines ». La Compagnie mange ses agents : pendant quinze ans, il n'y a pas d'homme moins conscient de soi qu'Antoine Bloyé : il est mené par « les exigences, les idées, les jugements du travail »; à peine parcourt-il les journaux « les événements qu'ils racontent se déroulent dans une autre planète, ne le concernent pas ». Il lit avec passion dans les revues techniques « des descriptions de machines ». Il vit ou plutôt son corps imite les attitudes de la vie. Mais les ressorts de sa vie, les mobiles de son action ne sont pas en lui. En fait, « des puissances compliquées l'empêchent d'être complètement posé sur la terre ». On pourrait lui appliquer, en changeant quelques mots, rien, ce que Nizan dit d'un riche Anglais d'Aden « Chaque être est divisé entre les hommes qu'il peut être, il a laissé vaincre celui pour qui la vie consiste à faire monter ou descendre les cuirs abyssins... Combattre des êtres de raison, comme des firmes, des syndicats, des corporations de marchands : appelez-vous cela des actions? » Certes Bloyé n'a pas tant de puissance, mais quoi? Tout n'est-il pas abstrait dans son métier : projets, devis, paperasses, tout n'est-il pas *déjà* réglé ailleurs, fort loin, par d'autres? Cet homme n'est plus qu'une succursale de sa Compagnie : ce *full employment* de lui-même le laisse à la fois vacant et disponible. Il dort peu, ne s'épargne pas, porte sur son dos des sacs, des poutrelles, quitte le dernier son bureau, mais, comme dit Nizan « tout son travail cache le désœuvrement essentiel ». Je le sais : j'ai vécu dix ans de ma vie sous la

coupe d'un polytechnicien : il se tuait à la tâche ou plutôt, quelque part, à Paris sans doute, la tâche avait décidé qu'elle le tuerait. C'était l'homme le plus futile : le dimanche il rentrait en soi, trouvait le désert et s'y égarait ; il tint bon, pourtant, sauvé par la somnolence ou par des colères de vanité. Quand on le mit à la retraite, c'était la guerre, heureusement : il lut les journaux, découpa des articles et les colla sur les pages d'un cahier. Au moins déclarait-il son jeu à vue : sa chair était abstraite. Pour le petit Bloyé, le scandale vint d'une insoutenable contradiction : Antoine avait un vrai corps, dur et capable, autrefois avide ; et ce corps imitait la vie : mobilisé par des abstractions lointaines, sabordant ses riches passions, il se changeait de lui-même en un être de raison : « Antoine était un homme qui avait un métier et un tempérament : c'était tout. C'est tout ce qu'est un homme dans le monde où vit Antoine Bloyé. Il y a des marchands nerveux, des ingénieurs sanguins, des ouvriers bilieux, des notaires coléreux : les gens disent ces choses-là et croient avoir travaillé à la définition d'un homme ; ils disent aussi, un chien noir, un chat tigré. Un médecin... lui avait dit : « Vous, vous êtes un nerveux sanguin. » Voilà, tout était dit. Tout le monde pouvait le manier comme une pièce au titre connu. Il circulait parmi d'autres pièces. »

L'enfant adorait son père je ne sais s'il en eût remarqué par lui-même cette misère intérieure. Le malheur de Nizan, c'est que son père était meilleur qu'un autre : après avoir négligé beaucoup d'avertissements, il s'avisa de ce qu'il était, trop tard, et prit en horreur sa vie ; cela veut dire qu'il vit sa mort et la détesta. Pendant près d'un demi-siècle, il s'était menti, il avait

voulu se persuader qu'il pouvait encore « devenir quelqu'un de nouveau, quelqu'un d'étranger qui serait vraiment lui-même ». Il connut tout à coup l'impossibilité de se changer. Cette impossibilité, c'était la mort au cœur de la vie : la mort tire le trait, fait l'addition ; mais, pour le père de Nizan, le trait était déjà tiré, l'addition faite. Cet être schématique, à demi général partageait le lit d'une femme qui n'était pas plus que lui une personne singulière, mais plutôt un centre de diffusion pour les bonnes pensées qu'on fabrique à Rome et qui avait sans doute refoulé, comme lui, des besoins simples et voraces. Il dénonçait leur double échec à son fils apeuré. La nuit, il se levait : « Il emportait ses vêtements sur son bras et s'habillait au pied de l'escalier... Il sortait... « Je suis en surnombre, se disait-il, « je suis de trop, je ne sers à rien, je n'existe déjà « plus, si je me laisse tomber à l'eau, personne ne « s'en apercevrait, il y aurait simplement des « faire-part. Je suis manqué, je suis fini... » Il rentrait... il grelottait, il passait la main sur sa face et il sentait que sa barbe avait poussé pendant la nuit. Près de la maison sa femme et son fils éveillés le cherchaient, l'appelaient : il entendait de loin leurs voix aiguës, mais il ne répondait pas, il les laissait jusqu'au dernier moment dans l'inquiétude, comme pour les punir. Ils craignaient qu'il ne se fût tué... Arrivé près d'eux, il leur disait avec une colère étouffée : « Je n'ai donc plus le droit de faire ce qu'il me « plaît?... » Il remontait dans sa chambre sans s'occuper d'eux. »

Ces fugues nocturnes ne sont pas une invention de romancier : Nizan m'a parlé de son père et je sais que tout est vrai. La méditation de la mort pousse au suicide : par vertige, par impa-

tience. Je demande qu'on imagine les sentiments d'un adolescent que sa mère éveille la nuit en disant : « Ton père n'est pas dans sa chambre; cette fois, je suis sûre qu'il va se tuer. » La mort entre en lui, s'installe au carrefour de toutes ses routes, c'est la fin et c'est le commencement : mort d'avance, son père veut devancer l'appel; c'est le sens et la conclusion d'une vie volée. Mais cette vie paternelle occupait Nizan comme une puissance étrangère; la mort qui devait conclure, son père l'en infecta. Quand ce vieux désenchanté — les médecins disaient : neurasthénique — s'enfuyait de la maison sous l'aiguillon de la peur, son fils craignait deux morts en une : la première, dans son imminence, présageait l'autre, lui donnait sa figure d'épouvante. Le père hurlait à la mort et l'enfant mourait de peur chaque nuit. Dans ce retour au néant d'une vie qui fut néant, l'enfant crut voir son destin; « toutes choses sont désormais réglées, établies, il n'y a pas d'appel » : il serait ce jeune homme superflu, puis cette carcasse et plus rien. Il s'était identifié à la forte maturité d'un autre; et quand l'autre montra ses plaies, mon ami s'aliéna à cette mortelle misère. Les vagabondages indécents de l'ingénieur se multiplièrent quand Nizan entra dans sa quinzième année; or, entre quinze et seize ans, l'adolescent prit une assurance sur la vie éternelle : dans un dernier effort, il demandait à l'Église de lui donner l'immortalité. Trop tard quand la foi s'est perdue, le dégoût du siècle ne suffit pas à la rendre. Il vécut son aliénation : il se crut un autre, déchiffra chaque minute à la lumière d'une autre existence. Partout il retrouvait les pièges qu'on avait tendus à son père : des gens affables et trompeurs le circonvenaient par des flatteries ou par de fausses

victoires : lauriers scolaires, menus cadeaux, invitations. Le fils de l'ingénieur ferait partie du corps enseignant. Après ? Les professeurs, comme les chefs de dépôt, emménagent et déménagent, traversent les villes en courant, prennent femme dans la petite bourgeoisie de province et se rangent, par intérêt, par faiblesse du côté de leurs maîtres. Sont-ils moins divisés que les techniciens ? Et qu'est-ce qui vaut le mieux ? Faire des locomotives pour servir quelques hauts seigneurs et l'État bourgeois ou donner aux enfants l'avant-goût de la mort par l'enseignement des langues mortes, d'une histoire truquée, d'une morale menteuse ? Les universitaires montrent-ils plus d'indulgence « à leurs grandes douleurs, aux aventures enroulées dans les crevasses de leur corps » ? Tous ces petits bourgeois sont de même espèce : on leur impose une imbécile dignité, ils se châtent, les fins réelles de leur travail leur échappent, ils se réveillent à cinquante ans pour se voir mourir.

J'avais cru, dès seize ans, que nous étions unis par le même désir d'écrire ; je me trompais. Chasseur maladroit, les mots m'éblouissaient parce que je les manquais toujours ; Nizan, plus précoce, en avait une pleine gibecière. Il en découvrait partout, dans les dictionnaires, dans les livres et même en liberté, sur des lèvres. J'admirais son vocabulaire et comme il plaçait avec aisance, dans ses premières ébauches, les termes qu'il venait d'acquérir — entre autres, bimétallisme et percolateur. Mais il était loin de s'engager tout entier dans la littérature : moi, j'étais dedans ; la découverte d'un adjectif me ravissait ; lui, il écrivait mieux et se regardait écrire : avec les yeux mornes de son père. Les mots crevaient ou se changeaient en feuilles

mortes : est-ce qu'on se justifie par des mots ? Sous les feux de la mort, la littérature devenait un jeu de société, une variante du Kanasta : un professeur écrit, c'est bien naturel ; on l'y encourage ; les mêmes pièges serviront pour l'ingénieur et pour l'écrivain : flatteries, tentations. A quarante ans, tous ces valets seront carcasses ; les honneurs ont caché Valéry : il voyait des princes, des reines, des industriels puissants, il dînait à leur table : c'est qu'il travaillait pour eux ; la magnification du Verbe profite directement aux grands de ce monde ; on enseigne aux hommes à prendre le mot pour la chose, c'est moins onéreux. Nizan comprenait cela : il craignait de perdre sa vie en rassemblant des souffles de voix.

Il se mit à *répéter* les sombres folies de son père : il recommençait ses courses nocturnes, ses fuites. Il marchait à travers les rues et soudain « il éprouvait qu'il devait mourir (et) et se séparait d'un coup de tous les passants... Il connaissait cette chose d'un seul mouvement de connaissance, d'un savoir particulier et parfait ». Ce n'était pas une idée mais « une angoisse parfaitement nue... dédaigneuse de toutes les formes ». Il croyait alors jouir d'une intuition fondamentale et matérielle, apprendre l'unité sans parties de son corps par l'unité de sa négation radicale. Je pense qu'il n'en était rien : nous n'avons pas même cela, pas même cette communication sans intermédiaires avec notre néant. En fait, un choc avait réveillé sa vieille douleur apprise : en lui, la vie du père fuyait, l'œil de la *mort autre* se rouvrait, décolorant ses modestes plaisirs : la rue devenait un enfer.

Dans ces moments-là, il nous détestait : les amis rencontrés, les femmes aperçues étaient

des complices de la vie, tiraient des traites sur le temps ». Il n'eût pas même songé à nous demander secours nous étions inconscients, nous ne l'eussions pas même compris : « Qui de ces fous l'aimait assez habilement pour le protéger de la mort ? » Il fuyait nos visages rapaces, bouches humeuses, narines goulues, et nos yeux toujours futurs. Disparu. Trois jours de suicide, la gueule de bois pour finir : il *reproduisait* les crises nocturnes du père; elles s'amplifiaient, s'achevaient sur la boisson, par des paroles encore : je pense qu'il forçait sur le tragique, faute d'atteindre à la sincérité parfaite et sinistre d'un quinquagénaire. N'importe : son angoisse ne mentait pas; et si l'on veut connaître la vérité la plus profonde et la plus singulière, je dirai que c'était *ceci* et rien d'autre : l'agonie d'un vieillard rongé par la vie d'un très jeune homme. Il avait du feu, de la passion et puis cet implacable regard glaçait tout; Nizan, pour se juger au jour le jour s'était placé de l'autre côté de sa tombe. En fait, il tournait en rond il y avait, bien sûr, la hâte et la terreur d'arriver au bout, ce temps qui s'usait, le « tas des années », ces traquenards qu'il évitait de justesse, cette chasse à l'homme dont il ne comprenait pas tout à fait le sens; mais il y avait aussi, malgré tout, ses muscles, son sang : comment empêcher un jeune bourgeois bien nourri de faire confiance à l'avenir. Il lui arrivait d'avoir un enthousiasme sombre, mais sa propre exaltation lui faisait peur, engendrait sa méfiance : si c'était un piège, un des mensonges qu'on se fait pour étouffer l'angoisse, la souffrance? Il n'aimait en lui que sa révolte : elle prouvait qu'il résistait encore, qu'il n'était pas encore engagé sur ces rails qui conduisent aux voies de garage, irrésistiblement.

Mais, quand il y pensait, il craignait qu'elle ne faiblît : ils ont jeté sur moi tant de couvertures, ils ont failli m'avoir; ils recommenceront. Si j'allais m'habituer, tout doucement, à la condition qu'ils me préparent. Aux environs de 1925-1926, ce fut sa folle terreur l'accoutumance « Tant de liens à rompre, de timidités secrètes à vaincre, de petits combats à livrer... On redoute d'être... d'une singularité insoutenable, de ne plus être pareil à n'importe qui... le faux courage attend les grandes occasions; le courage véritable consiste chaque jour à vaincre les petits ennemis. » Arriverait-il à les vaincre, ces rongeurs; tous ces liens — chaque jour plus nombreux — serait-il, dans cinq ou dix ans, capable encore de les briser? Il vivait en pays ennemi, entouré par les signes familiers de l'aliénation universelle : « Essayez donc d'oublier vos souvenirs civiques et filiaux dans vos arrondissements et vos préfectures. » Tout l'invitait au sommeil, à l'abandon, à la résignation : il en était à dénombrer ses abdications : « les vieilles habitudes terribles ». Il avait peur aussi de cet alibi cher aux hommes de culture : le vain bruit, dans sa tête, de mots précieux et déchirés. De fait, la méditation de la mort a d'autres conséquences, plus graves que ces conversations intermittentes : elle désenchante. Je courais après des étincelles qui n'étaient pour lui que des cendres. Il écrivait « Je vous dis que tous les hommes s'ennuient. » Or le plus grand méfait de l'ennui, « cet avertissement continu de la mort », c'est d'engendrer un sous-produit pour âmes sensibles : la vie intérieure. Nizan craignait que ses dégoûts très réels ne finissent par lui donner une subjectivité trop exquise et de bercer ses griefs au ronronnement « des pensées vaines et

des idées qui n'en sont pas ». Ces rejetons avortés de notre impuissance nous détournent de regarder nos plaies, nos hémorragies. Il faut ne jamais dormir. Mais Nizan, les yeux grands ouverts, sentait la montée du sommeil.

Pour les fils de bourgeois, je dirai cette révolte exemplaire, parce qu'elle n'a pas la faim pour cause directe, ni l'exploitation. Nizan voit toutes les vies à travers le froid carreau de la mort : elles deviennent à ses yeux des bilans; son aliénation fondamentale, c'est son flair : il débusque toute espèce d'aliénation. Quelle gravité quand il nous interroge en présence de notre mort, comme un croyant : « Qu'as-tu fait de ta jeunesse? » Quel désir profond et sincère de reposer l'éparpillement de chacun, de contenir nos désordres dans l'unité synthétique d'une forme : « L'homme ne sera-t-il toujours qu'un fragment d'homme, aliéné, mutilé, étranger à lui-même; que de parties en friche... que de choses avortées! »

Ces revendications d'un « sous-homme » forment l'esquisse au creux de l'homme qu'il voulait être. Il a mis de côté ses élans mystiques, ses goûts aventureux, ses châteaux de paroles. L'image inaccessible reste simple et familière : l'homme, ce serait un corps harmonieux et libre. Il existe une sagesse corporelle — toujours étouffée, toujours présente depuis Adam —; « dans la partie la plus obscure de l'être se cachent nos plus authentiques besoins ». Il ne s'agit plus d'amour fou ni d'entreprises qui dépassent nos pouvoirs : l'homme est sédentaire, il aime la terre, parce qu'il peut la toucher; il se plaît à produire sa vie. Le Grand Désir n'était qu'une vaine parole : restent les désirs, modestes mais concrets et qui s'équilibrent; Nizan avait de l'amitié pour Épicure dont, plus tard, il parla fort bien : celui-

là s'adressait à tous, aux putains comme aux esclaves et ne leur mentait point.

On pensera sans doute à Rousseau et l'on n'aura pas tort : Nizan, cet homme des villes, conservait, par fidélité à son enfance, une sorte de naturalisme agreste. On se demandera aussi comment ce bon sauvage aurait pu s'adapter aux nécessités de la production socialiste et du nomadisme interplanétaire. Il est vrai : on ne retrouvera pas la liberté perdue à moins de l'inventer; défense de se retourner, fût-ce pour prendre la mesure de nos besoins « authentiques ».

Mais laissons l'épicurisme et Rousseau : ce serait pousser à l'extrême des indications fuyantes et rapides. Nizan a commencé par l'individualisme, comme tous les petits bourgeois de son époque : il voulait être *soi* et le monde entier le séparait de lui-même; contre les êtres de raison, contre les entités symboliques qu'on voulait glisser dans son cœur, dans ses muscles, il défendait sa vie particulière. Il n'a jamais perdu sa peine à décrire la plénitude des instants ou des passions : elle n'existe pas. C'est elle qu'on nous vole. Mais il a dit que l'amour était vrai et qu'on nous empêchait d'aimer; que la vie pouvait être vraie, qu'elle pouvait enfanter une vraie mort, mais qu'on nous faisait mourir avant même que d'être nés. Dans ce monde à l'envers, où la défaite finale est la vérité d'une vie, il a montré que nous avions souvent des « rencontres avec la mort » et que, chaque fois, des signes brouillés réveillaient « nos plus authentiques besoins » : Antoine et Anne Bloyé ont une petite fille; elle est condamnée, ils le savent; la douleur rapproche ces personnages abstraits qui vivaient dans la solitude au cœur de leur

promiscuité. Pour peu de temps : jamais la singularité d'un accident ne pourra sauver les individus.

Dès quinze ans, il avait compris l'essentiel : cela tenait à la nature de son mal. Certaines aliénations, en effet, sont d'autant plus redoutables qu'elles prennent pour couverture un sentiment abstrait de notre liberté. Mais Nizan ne s'est jamais senti libre : il y avait eu *possession*; le « malheur maladroît » de son père l'occupait comme une puissance étrangère, s'imposait, détruisait ses plaisirs, ses élans, gouvernait par *diktat*; et ce destin de misère, on ne pouvait même pas dire que l'ancien ouvrier l'eût produit; il venait de tous les horizons, de toute la France, de Paris. Nizan avait essayé quelque temps — à l'époque du mysticisme, de R'hâ et de Bor'hou, de lutter seul et par des mots, par des élévations contre ses dégoûts, contre ses discordes. Mais non : les tissus de l'homme social nous écrasent. Spinoza vint à son secours il faut agir sur les causes. Mais si les causes ne sont pas dans nos mains? Il déchiffra son expérience : « Quel homme sait triompher de sa division? Il n'en triomphera pas tout seul, car les causes de sa division ne sont pas en lui. » C'est le moment de dire un adieu méprisant aux exercices spirituels « J'avais l'impression que la vie humaine se découvre par révélation : quelle mystique! » L'évidence, c'est qu'il faut se battre et qu'on ne peut rien faire par soi seul. Puisque tout vient d'ailleurs, même les contradictions intimes qui ont produit les traits les plus singuliers de son caractère, c'est ailleurs et partout que la bataille sera livrée. D'autres lutteront pour lui *là-bas*; *ici*, Nizan luttera pour d'autres : il ne s'agit pour l'instant que de voir

clair, que de reconnaître ses frères d'ombre.

Dès la deuxième année, à l'École, il s'était rapproché des communistes : bref, il avait conclu. Mais les décisions se prennent dans la nuit et nous luttons longtemps, sans la reconnaître, contre notre propre volonté. Il lui a fallu frapper à toutes les portes, essayer tout, faire l'expérience de solutions qu'il avait depuis longtemps rejetées. Il voulait, je crois, connaître les biens de ce monde avant de faire le vœu de pauvreté. Il partit pour enterrer sa vie de garçon. Et puis la peur montait : il fallait rompre. Aden fut sa dernière tentation, son dernier essai pour trouver une issue individuelle. Sa dernière fugue aussi : l'Arabie l'attirait, comme la Seine avait, certains soirs, attiré son père. N'a-t-il pas écrit plus tard, d'Antoine Bloyé, qu'il « aurait voulu abandonner cette existence... pour devenir quelqu'un de nouveau, quelqu'un d'étranger, qui serait vraiment lui-même ? Il s'imaginait... perdu, comme un homme qui n'a pas laissé d'adresse et qui fait des choses et qui respire ». Il fallait nous fuir et se fuir.

Nous le perdîmes, il ne se quitta pas. Il fut rongé par une abstraction nouvelle : courir le monde, courir les femmes, c'est ne rien tenir. Aden est un comprimé d'Europe, chauffé à blanc. Nizan fit un jour ce que son père — encore vivant — n'osa jamais : il prit une auto et partit sur la route sans casque, à midi. On le retrouva dans un fossé, évanoui mais sauf. Ce suicide liquida quelques vieilles terreurs. Ranimé, il regarda autour de lui et vit « l'état le plus nu, l'état économique ». Les colonies dénoncent un régime qui, dans les métropoles, s'entoure de nuées. Il revint : il avait compris les causes de notre servitude; la terreur, en lui, devint une force

d'agression : ce fut la haine. Il ne se battait plus contre des infiltrations sournoises, anonymes, il avait vu la nudité de l'exploitation, de l'oppression et compris que ses adversaires avaient des noms, des visages, que c'étaient des hommes. Malheureux, sans doute, et aliénés, comme son père et comme lui-même. Mais « défendant et conservant leur malheur et ses causes, avec ruse, avec violence, avec obstination et sagesse ». La nuit de son retour, lorsqu'il vint frapper à ma porte, il savait qu'il avait tout essayé, qu'il était le dos au mur, que les issues sont toutes de fausses fenêtres sauf une : la guerre. Il revenait au milieu de ses ennemis pour se battre : « Il ne faut plus craindre de haïr. Il ne faut plus rougir d'être fanatique. Je leur dois du mal : ils ont failli me perdre. »

Fini : il trouva sa communauté, s'y fit recevoir; elle le protégea contre eux. Mais puisque je le présente aux jeunes lecteurs d'aujourd'hui, il faut que je réponde à la question qu'ils ne manqueront pas de poser : Trouva-t-il enfin ce qu'il cherchait? A cet écorché vif, qui souffrait jusqu'aux moelles du mal de mourir, qu'est-ce que le Parti pouvait donner? Il faut nous le demander avec scrupule je raconte une existence exemplaire, ce qui est tout le contraire d'une vie édifiante. Nizan fit peau neuve et pourtant le vieil homme — le vieux jeune homme — demeura. De 1929 à 1939, je l'ai moins vu, mais je peux donner le sens de ces rencontres plus brèves d'autant plus vivaces. Je crois comprendre qu'on choisit aujourd'hui la famille contre la politique. Nizan avait choisi l'une et l'autre, d'un même coup. Énée s'était lassé de porter si longtemps le vieil et morne Anchise : d'un coup d'épaule, il le fit choir les quatre fers en l'air : il fut mari

et père précipitamment, pour tuer son père. Mais la paternité, seule, ne guérit pas assez de l'enfance; au contraire : l'autorité du nouveau chef de famille le condamne à répéter les enfantillages millénaires qu'Adam nous a légués à travers nos parents. Mon ami connaissait la musique : au père de père en fils assassiné, de père en fils recommencé, il voulut donner le coup de grâce : il deviendrait *un autre* et se garderait des caprices familiaux par une discipline publique. Voyons s'il y parvint.

La doctrine le combla. Il détestait les conciliations et, plus que tous les autres conciliateurs, Leibniz, leur Grand Maître; contraint par le programme d'étudier le *Discours de métaphysique*, il se vengeait en dessinant avec talent la déroute de ce philosophe coiffé d'un chapeau tyrolien, la fesse droite marquée par la semelle de Spinoza. De *L'Éthique* au *Capital*, par contre, le passage fut aisé. Nizan fit du marxisme une seconde nature ou, si l'on préfère, une Raison. Ses yeux furent marxistes; et ses oreilles. Et sa tête. Il s'expliquait enfin son incompréhensible misère, ses lacunes, son angoisse : il voyait le monde et s'y voyait. Mais surtout la doctrine — tout en légitimant ses haines — réconciliait en lui les discours contraires de ses parents. La rigueur des techniques, l'exactitude des sciences, la patience de la raison, tout était conservé. Mais on dépassait, du même coup, la mesquinerie du positivisme, son absurde refus de « connaître par les causes »; on laissait aux ingénieurs le triste monde des moyens et des moyens de moyens. Au jeune homme inquiet qui voulait sauver son âme, on proposait des fins absolues : accoucher l'Histoire, faire la révolution, préparer

l'Homme et son règne. On ne parlait pas de salut ni d'immortalité personnelle, mais on accordait de survivre, anonyme ou glorieux, au sein d'une entreprise commune qui ne finirait qu'avec l'espèce. Il mit tout dans le marxisme : la physique et la métaphysique, la passion d'agir et celle de récupérer ses actes, son cynisme et ses rêves eschatologiques. L'homme fut son avenir : mais c'était le moment de tailler, d'autres se chargeraient de recoudre; il avait l'allègre plaisir de mettre tout en pièces pour le bien de l'humanité.

Il ne fut pas jusqu'aux mots qui soudain ne se lestèrent : il s'en méfiait parce qu'ils servaient de mauvais maîtres, tout changea quand il put les tourner contre l'ennemi. Il utilisa leur ambiguïté pour égarer, leurs charmes incertains pour séduire. Gagée par le Parti, la littérature pouvait même devenir bavardage, l'écrivain, comme le sage antique, ferait, s'il voulait, trois fois la culbute tous les mots sont aux ennemis de l'homme, la Révolution donnait permission de les voler, rien de plus. Cela suffit : Nizan maraudait depuis dix ans et produisit d'un coup la somme de ses larcins : le vocabulaire. Il comprenait son rôle d'écrivain communiste et qu'il revenait au même, pour lui, de déconsidérer les ennemis de l'homme ou leur langage. Tout était permis : la jungle. Le Verbe des maîtres est mensonge : on démontrera les sophismes et, tout aussi bien, on inventera des sophismes contre eux, on leur mentira. On ira jusqu'à bouffonner : c'est prouver en parlant que la parole du Maître bouffonne. Aujourd'hui, ces jeux sont devenus suspects l'Est édifie; il a donné à nos provinces un nouveau respect pour les « bibelots d'inanité sonore ». J'ai dit que nous étions sé-

rieux : pris entre deux fausses monnaies dont l'une vient d'Orient, l'autre d'Occident. En 1930, il n'y en avait qu'une et la Révolution, chez nous, n'en était qu'à détruire : l'intellectuel avait mission de brouiller les paroles et d'emmêler les fils de l'idéologie bourgeoise; des francs-tireurs mettaient le feu aux brousses, des secteurs linguistiques tombaient en cendres. Nizan fit rarement le bouffon, donna fort peu dans les escamotages; il mentait, comme tout le monde en cet âge d'or, quand il était bien sûr qu'on ne le croirait pas : la calomnie venait de naître, preste et gaie; elle touchait à la poésie. Mais ces pratiques le rassurèrent : on sait qu'il voulait écrire contre la mort et que la mort avait changé sous sa plume les vocables en feuilles mortes; il avait eu peur d'être dupe, de perdre sa vie à jouer avec du vent. On lui disait, à présent, qu'il ne s'était pas trompé, que la littérature est une arme entre les mains de nos maîtres, mais on lui donnait une mission nouvelle : en période négative, un livre peut être un acte si l'écrivain révolutionnaire s'applique à déconditionner le langage. Tout lui fut permis, même de se faire un style : ce serait, pour les méchants, la dorure d'une pilule amère; pour les bons, un appel à la vigilance : quand la mer chante, n'y sautez pas. Nizan étudia la forme négative : sa haine était perlière; il prit les perles et nous les jeta, tout réjoui qu'il dut servir les fins communes par une œuvre si personnelle. Sa lutte contre les dangers précis qui menacent un jeune bourgeois, sans changer d'objectif immédiat, devint un office : il parlait de fureur impuissante et de haine, il écrivit de la Révolution.

L'écrivain, donc, c'est le Parti qui l'a fait.

Mais l'homme? Avait-il enfin « son champ »? Sa plénitude? Était-il heureux? Je ne le crois pas. Les mêmes raisons nous ôtent le bonheur et nous rendent pour toujours incapables d'en jouir. Et puis la doctrine était claire, rejoignait son expérience personnelle : liées aux structures présentes de la société, ses aliénations disparaîtraient avec la classe bourgeoise; or il ne croyait pas qu'il verrait de son vivant le socialisme ni, l'eût-il entrevu dans les derniers jours de sa vie, que cette métamorphose du monde eût le temps de transformer aussi les vieilles habitudes d'un mourant. Pourtant il avait changé : jamais il ne retrouva ses désolations anciennes; jamais plus il ne craignit de laisser perdre sa vie. Il eut une violence tonique, des joies : il accepta de bon cœur de n'être que l'*homme négatif*, que l'écrivain de la démoralisation, de la démystification. Y avait-il de quoi satisfaire cet enfant si grave qu'il n'avait cessé d'être? En un sens, oui. Avant d'entrer au Parti, il se cramponnait à ses refus : puisqu'il ne pouvait pas être vrai, il serait vide, il tirerait son unique valeur de son insatisfaction, de ses désirs frustrés. Mais sentant poindre l'engourdissement, il avait la terreur de lâcher prise et de sombrer, un jour, dans le consentement. Communiste, il consolida ses résistances : il n'avait, jusque-là, cessé de craindre ce chancre : l'homme social. Le Parti le socialisa sans larmes : son être collectif ne fut rien d'autre que sa personne individuelle; il suffit de consacrer les remous qui l'agitaient. Il se jugeait un monstrueux avorton; on le hissa sur l'estrade, il montra ses plaies, disant : « Voilà ce que les bourgeois ont fait à leurs propres enfants. » Il avait tourné contre lui sa violence : il en fit des bombes qu'il jeta contre les palais de l'industrie. Ces bâtisses

ne furent pas endommagées, mais Nizan fut délivré : il contrôlait sa hargne sacrée, mais ne l'éprouvait pas plus qu'un fort chanteur n'entend sa voix; ce mauvais sujet se fit objet terrible.

Il ne se délivra pas si facilement de la mort ou plutôt de l'ombre qu'elle projetait sur sa vie. Mais cet adolescent rongé par une angoisse étrangère gagna, lorsqu'il fut homme, le droit de mourir pour son compte. Le marxisme lui découvrit le secret de son père : la solitude d'Antoine Bloyé venait de la trahison. Cet ouvrier bourgeoisé pensait sans cesse « aux compagnons qu'il avait eus aux chantiers de la Loire et dans le corps de garde des Dépôts, qui étaient du côté des serviteurs, du côté de la vie sans espoir. Il disait... une parole qu'il s'efforcerait d'oublier, qui ne disparaîtrait que pour reparaître aux temps de sa déchéance, à la veille de sa propre mort : « Je suis donc un traître. » Et il l'était ». Il avait passé la ligne et trahi sa classe pour se retrouver, simple molécule, dans le monde moléculaire des petits bourgeois. Il sentit son délaissement cent fois, un jour surtout, pendant une grève, en voyant le défilé des manifestants : « Ces hommes sans importance emportaient loin de lui la force, l'amitié, l'espoir dont il était exclu. Ce soir-là, Antoine pensait qu'il était un homme de la solitude. Un homme sans communion. La vérité de la vie était du côté de ceux qui n'avaient pas « réussi ». « Ceux-là ne « sont pas seuls, pensa-t-il. Ils savent où ils « vont. » »

Ce transfuge s'était désagrégé, il tourbillonnait, à présent, dans la pulvérulence bourgeoise. Il connaissait l'aliénation, le malheur des riches pour s'être fait complice de ceux qui exploitaient

les pauvres. Cette communion des « hommes sans importance », c'eût été une arme contre la mort. Avec eux, il eût connu la plénitude du malheur et de l'amitié. Sans eux, il restait à découvert : défunt par avance, un même coup de faux avait tranché ses liens humains et sa vie.

M. Nizan fut-il vraiment ce déserteur éploré ? Je n'en sais rien. En tout cas son fils le voyait tel : Nizan découvrit ou crut découvrir la raison des mille résistances menues qu'il opposait à son père : il aimait en lui l'homme, il détestait la trahison. Les marxistes bien intentionnés qui se sont penchés sur le cas de mon ami et l'ont expliqué par l'obsession de trahir, je les prie de relire ses œuvres avec les yeux ouverts, s'ils le peuvent encore, et de ne pas se refuser à l'éclatante vérité. Il est vrai : ce fils de traître parle souvent de trahison ; il écrit dans *Aden* : « J'aurais pu être un traître, j'aurais pu étouffer. » Et dans *Les Chiens de garde* : « Si nous trahissons la bourgeoisie pour les hommes, ne rougissons pas d'avouer que nous sommes des traîtres. » Traître aux hommes, Antoine Bloyé ; traître encore, dans *La Conspiration*, le triste Pluvinage, fils d'un flic, et flic lui-même. Et qu'est-ce donc qu'il veut dire, ce mot si souvent répété ? Que Nizan se vendait à Daladier ? Quand ils parlent des autres, les bien-pensants de notre Gauche ont d'ignobles effarouchements ; je ne sais rien de plus puéril et de plus sale si ce n'est les femmes « honnêtes » quand elles ragotent sur une femme libre. Nizan voulait écrire, il voulait vivre qu'avait-il besoin de trente malheureux deniers touchés sur les fonds secrets ? Mais, fils d'un ouvrier devenu bourgeois, il se demandait ce qu'il pouvait bien être : bourgeois ou ouvrier ? Son principal souci fut

« 2 »
sans aucun doute cette guerre civile en lui; traître au prolétariat, M. Nizan avait fait de son fils un bourgeois traître; ce bourgeois malgré lui passerait la ligne en sens inverse : mais cela n'est pas si facile; quand les intellectuels communistes veulent rire, ils se disent prolétaires « Nous faisons du travail manuel en chambre. » Des dentellières, en quelque sorte. Nizan, plus lucide et plus exigeant, voyait en eux, en lui-même, de petits bourgeois qui avaient pris parti pour le peuple. Entre un romancier marxiste et un ouvrier spécialisé, le fossé n'est pas comblé : d'un bord à l'autre, on échange des risettes, mais si l'auteur fait un seul pas, il tombe dans le trou. Passe encore quand il s'agit d'un bourgeois, fils et petit-fils de bourgeois : contre la naissance les bons sentiments ne font rien. Mais Nizan? Il était proche par le sang de ses nouveaux alliés : il se rappelait son grand-père qui « restait du côté des serviteurs de la vie sans espoirs »; il avait grandi comme les enfants de cheminots dans des paysages de fer et de fumée; pourtant, un diplôme des Quat'zarts avait suffi pour plonger son enfance dans la solitude, pour imposer à la famille entière une métamorphose irréversible. Jamais il ne repassa la ligne il trahit la bourgeoisie sans rejoindre l'armée ennemie et dut rester comme « le Pèlerin », un pied de chaque côté de la frontière; il fut jusqu'au bout l'ami, mais il n'obtint jamais d'être le frère de « ceux qui n'ont pas réussi ». Ce ne fut la faute de personne sauf des bourgeois qui avaient embourgeoisé son père. Cette discrète absence, ce vide le gêna toujours un peu il avait entendu les sirènes bourgeoises; scrupuleux il resta dans l'inquiétude : faute de participer à la « communion des serviteurs, de ceux qui

vivent sans espoir », jamais il ne se jugea suffisamment protégé contre les tentations, contre la mort; il connut les camaraderies de militants, sans échapper à la solitude, héritage d'une trahison.

Sa vie ne lui serait pas volée; délivré d'une mort étrangère, il regarda sa mort : ce ne serait pas celle d'un chef de dépôt. Mais cet homme négatif, privé de la plus humble plénitude, connut qu'il essuierait pour finir une irréparable défaite. Après lui, rien n'aurait eu lieu que la disparition d'un refus. Trépas fort hégélien en somme : ce serait la négation d'une négation. Je doute que Nizan ait tiré de cette vue philosophique la moindre des consolations. Il fit un long voyage en U. R. S. S. En partant, il m'avait dit son espoir : là-bas, peut-être, ces hommes étaient immortels. L'abolition des classes comblait tous les fossés. Unis par une entreprise à long terme, les travailleurs se changeaient par la mort en d'autres travailleurs, ceux-là en d'autres encore et les générations se succéderaient, toujours autres et toujours la même.

Il revint. Son amitié pour moi n'excluait pas tout à fait le zèle du propagandiste il me fit savoir que la réalité passait toutes les espérances. Sauf sur un point la Révolution délivrait les hommes de la crainte de vivre, elle n'était pas celle de mourir. Il avait interrogé les meilleurs ils avaient tous répondu qu'ils pensaient à la mort et que leur zèle pour le travail commun ne les sauvait pas de cet obscur désastre personnel. Désabusé, Nizan renonça pour toujours au vieux rêve spinoziste : il ne connaîtrait jamais cette plénitude affirmative du mode fini qui, du même coup, brise ses limites et retourne à l'infinie substance. Au cœur de

l'engagement collectif, il conserverait la singularité de son inquiétude. Il voulut ne plus penser à lui, il y parvint, il n'eut d'attention que pour les nécessités objectives : il demeurerait pourtant par ce creux néant indissoluble, par cette bulle de vide, en lui, le plus fragile et le « plus irremplaçable » des êtres. Individualisé malgré lui, quelques phrases éparpillées montrent qu'il finit par choisir la solution la plus individuelle : « Il faut beaucoup de forces et de créations pour échapper au néant... Antoine comprenait enfin qu'il n'aurait pu être sauvé que par des créations qu'il aurait faites, par des exercices de sa puissance. » Nizan n'était pas ingénieur. Ni politique. Il écrivait; l'exercice de sa puissance ne pouvait être qu'un exercice de style. Il mit sa confiance en ses livres : il survivrait par eux. Au cœur de cette existence disciplinée, chaque jour plus militante, la mort mit son cancer d'anarchie. Cela dura, vaille que vaille, dix ans. Il se dévoua à son parti, vécut dans l'insatisfaction, écrivit passionnément. De Moscou vint une bourrasque — les procès — qui le secoua sans le déraciner. Il tint bon. N'importe ce révolutionnaire manquait d'aveuglement. Son mérite et sa faiblesse furent de demander tout à *l'instant*, comme font les jeunes gens. Cet homme de la négation ne connut pas la démission des consentements. Sur les procès il se tut voilà tout.

Je le tenais pour le communiste parfait, c'était commode : il devint à mes yeux le porte-parole du Bureau Politique. Je pris ses humeurs, ses illusions, ses frivolités, ses passions pour des attitudes concertées en haut lieu. En juillet 1939, à Marseille, où je le rencontrai par hasard et

pour la dernière fois, il était gai : il allait s'embarquer pour la Corse; je lus dans ses yeux la gaieté du Parti; il parla de la guerre, il pensait que nous y échapperions : la traduction se fit à l'instant dans ma tête : « Le Bureau Politique est très optimiste, son porte-parole déclare que les négociations avec l'U. R. S. S. vont aboutir. Avant l'automne, dit-il, les nazis seront à genoux. »

Septembre m'enseigna qu'il était prudent de dissocier les opinions de mon ami et les décisions de Staline. J'en fus surpris. Vexé apolitique, réfractaire à tout engagement, j'avais le cœur à gauche, bien sûr, comme chacun; la rapide carrière de Nizan m'avait flatté, donné à mes propres yeux je ne sais quelle importance révolutionnaire; notre amitié avait été si précieuse et l'on nous prenait encore si souvent l'un pour l'autre que c'était moi tout aussi bien qui écrivais dans *Ce Soir* les leaders de politique étrangère — et j'en connaissais un bout! Si Nizan ne savait rien, quelle déchéance nous redevenions, lui et moi, de pauvres cloches. De la piétaille en un mot. A moins qu'il ne m'eût délibérément trompé. Cette conjecture m'amusa quelques jours : je l'avais cru, j'étais idiot; mais il conservait ses hautes fonctions, sa parfaite intelligence de ce qu'on appelait alors l'« échiquier diplomatique » — et, dans le fond, je préférais cela. Quelques jours plus tard, j'appris par les journaux, en Alsace, que le porte-parole du Bureau Politique venait de quitter le Parti en donnant à cette rupture beaucoup d'éclat. Donc je m'étais trompé sur tout, depuis toujours. Je ne sais ce qui me retint de tomber dans la stupeur ma futilité peut-être; et puis je découvrais au même moment l'erreur monu-

mentale de toute une génération — la nôtre — qui dormit debout : on nous poussait vers les massacres, à travers une féroce avant-guerre et nous pensions marcher sur les pelouses de la Paix. A Brumath, je vécus notre immense réveil anonyme, je perdis enfin et pour toujours mes marques distinctives : cela m'absorba.

Aujourd'hui, je me rappelle sans déplaisir mon apprentissage et je me dis que Nizan, dans le même temps, *désapprenait*. Comme il dut souffrir ! Un Parti se quitte malaisément : il y a cette loi, qu'on doit arracher de soi pour la briser, ces hommes, dont les visages aimés, familiers deviendront de sales gueules ennemies, il y a cette foule sombre qui continuera de marcher obstinément et qu'on verra s'éloigner, disparaître. Mon ami était interprète il se retrouva seul, dans le Nord, au milieu de soldats anglais. Seul parmi les Anglais, tel qu'il fut au pire moment de sa vie, en Arabie, fuyant sous l'aiguillon du taon, séparé de tous et disant non.

Il donna, bien sûr, des explications politiques. Ses anciens amis l'accusaient de moralisme; il leur reprocha de n'être pas machiavéliens; il approuvait, dit-il, le cynisme souverain des dirigeants soviétiques : tous les moyens sont bons pour sauver la patrie du socialisme; mais les communistes français n'avaient pas imité cette aisance cavalière ni compris qu'il leur fallait se désolidariser de l'U. R. S. S. en apparence; ils allaient perdre leur influence pour n'avoir pas pris à temps les dehors de l'indignation.

Il ne fut pas le seul à fournir ces raisons; comme elles paraissent légères aujourd'hui ! En fait, ce recours à Machiavel n'était rien de plus qu'une riposte : Nizan voulait prouver son réa-

lisme; tacticien, il condamnait une tactique : rien de plus — et qu'on n'allât pas croire, surtout, qu'il démissionnait par passion, par un désordre des nerfs! Ses lettres prouvent, au contraire, que la colère le bouleversait. Aujourd'hui, nous connaissons mieux les circonstances, les documents, nous comprenons les motifs de la politique russe : j'incline à penser qu'il fit un coup de tête, qu'il n'eût pas fallu rompre avec ses amis, avec sa vraie vie; s'il eût vécu, je me dis que la Résistance l'eût ramené, comme tant d'autres, dans le rang. Mais ce n'est pas mon affaire : je veux montrer qu'il fut transpercé, frappé au cœur, que ce revirement inattendu lui démasqua sa nudité, le renvoya à son désert, à lui-même.

Il écrivait à *Ce Soir*; on l'avait chargé de la politique étrangère. Un seul thème s'unir à l'U. R. S. S. contre l'Allemagne. Il l'avait tant de fois développé qu'il s'en était convaincu quand Molotov et Ribbentrop mettaient la dernière main à leur Pacte, Nizan, forçant sa voix rèche, exigeait pour son propre compte, avec des menaces, le rapprochement franco-soviétique. Au cours de l'été 1939, en Corse, il vit des dirigeants : ils lui parlaient avec amitié, le félicitaient de ses articles et, quand il s'était retiré, la nuit, ils tenaient de longs concilia-bules secrets. Savaient-ils ce qu'on nous préparait? Rien n'est moins sûr : la révélation de septembre foudroya un Parti en pleines vacances. On vit, à Paris, des journalistes prendre à l'aveuglette, dans l'effarement, les plus graves responsabilités. En tout cas, Nizan ne douta pas un instant qu'on ne lui eût menti. Il en souffrit : non pas dans sa vanité ni même dans son orgueil mais, bien plus profondément, dans son humilité. Jamais il n'avait franchi la frontière des

classes, il le savait; suspect à ses propres yeux, il vit dans le silence des chefs le signe de la méfiance populaire. Dix ans d'obéissance ne l'avaient pas désarmée : on ne pardonnerait jamais à cet allié douteux la trahison de son père.

Ce père avait travaillé pour d'autres, pour des messieurs qui lui volaient sa force et sa vie; contre cela, Nizan s'était fait communiste. Or il apprenait qu'on l'utilisait comme un instrument, en lui cachant les objectifs véritables, qu'on lui avait soufflé des mensonges et qu'il les avait répétés de bonne foi : à lui aussi, des hommes lointains, invisibles avaient volé la force, la vie; il avait mis tout son entêtement à refuser les mots corrosifs et doux de la bourgeoisie et, d'un seul coup, il retrouvait jusque dans le Parti de la révolution ce qu'il redoutait le plus : l'aliénation au langage. Les mots communistes, si simples, presque bruts, qu'est-ce que c'était? Des fuites de gaz. Il avait écrit de son père « (Il avait fait) des actes solitaires que lui avait imposés une puissance extérieure et inhumaine... des actes qui n'avaient pas fait partie d'une authentique existence humaine, qui n'avaient pas eu de suites véritables. C'étaient des actes simplement enregistrés dans des dossiers ficelés et poussiéreux... » A présent, ses actes de militant lui revenaient à la mémoire et ils ressemblaient comme des frères à ceux de l'ingénieur bourgeois : pas de « suites véritables »; des articles éparpillés dans des journaux poussiéreux, des phrases creuses, imposées par une puissance extérieure, l'aliénation d'un homme aux nécessités d'une politique internationale, une vie légère, vidée de sa substance, « image vaine de cet être décapité qui marchait dans

la cendre du temps, à pas précipités, sans direction, sans repères ».

Il revint à son éternel souci : il militait pour sauver sa vie et le Parti la lui volait, contre la mort et la mort lui venait par le Parti. Il se trompait, je crois le massacre fut enfanté par la Terre et naquit partout. Mais je dis ce qu'il sentait Hitler avait les mains libres, il allait se jeter sur nous; Nizan imaginait dans la stupeur que notre armée de paysans, d'ouvriers serait exterminée avec le consentement de l'U. R. S. S. A sa femme, il parlait d'une autre crainte il reviendrait trop tard, usé, d'une guerre interminable; il survivrait pour ruminer ses regrets, sa rancœur, hanté par la fausse monnaie des souvenirs. Contre ces menaces retrouvées, il ne restait que la révolte, la vieille révolte anarchique et désespérée : puisque tout trahissait les hommes, il préserverait ce peu d'humanité qui reste en disant non à tout.

Je sais le soldat irrité de 1940, avec ses partis pris, ses principes, son expérience, tous ses instruments de pensée, ressemble d'assez loin au jeune aventurier qui partit pour Aden. Il voulait raisonner, voir clair, tout peser, garder ses liens avec « ceux qui n'ont pas réussi »; la bourgeoisie l'attendait, affable et corruptrice : il fallait la déjouer; trahi, pensait-il, par le Parti, il retrouvait l'impérieux devoir de ne pas trahir à son tour; il persistait à se dire communiste. Il réfléchissait, patiemment : comment corriger les déviations sans tomber dans l'idéalisme? Il eut des carnets, des registres; il écrivit beaucoup. Mais croyait-il vraiment corriger à soi seul l'inflexible mouvement de ces millions d'hommes? Un communiste solitaire est perdu. La vérité de ses derniers mois, ce fut la haine. « Je veux,

avait-il écrit, combattre de vrais hommes. » Il pensait alors aux bourgeois, mais les bourgeois n'ont pas de visage : celui que l'on croit détester, il s'efface, et l'on retrouve la Standard Oil, la Bourse. Nizan nourrit jusqu'à la mort des rancunes particularisées : tel ami ne l'avait pas soutenu, par lâcheté; tel autre l'avait encouragé à rompre et l'avait ensuite condamné. Sa colère se nourrissait de souvenirs vivaces il revoyait des yeux, des bouches, des sourires, la couleur d'une peau, un air sévère ou cagot et il haïssait ces faces trop humaines; s'il connut jamais la plénitude, ce fut à ces heures violentes où, choisissant ses têtes à massacre, sa rage devenait jouissance. Quand il fut tout à fait solitaire, « sans direction, sans repères » et réduit à l'inflexibilité de ses refus, la mort vint et le prit. Sa mort idiote et sauvage, telle qu'il l'avait toujours crainte et toujours pressentie. Un soldat anglais prit le temps d'enterrer ses carnets intimes et son dernier roman « La Soirée à Somosierra » qu'il avait presque achevé. La terre mangea ce testament : quand sa femme, en 1945, sur des indications précises, tenta de retrouver ses papiers, les dernières lignes qu'il avait écrites sur le Parti, sur la guerre ou sur lui-même, il n'en restait rien. Vers ce moment, la calomnie se prit au sérieux : on condamna ce mort pour haute trahison. Quelle drôle de vie aliénée, puis volée, puis cachée et sauvée jusque dans la mort parce qu'elle disait non. Exemple, aussi, parce qu'elle fut un scandale comme toutes les vies qu'on a faites, comme toutes celles qu'on fabrique aujourd'hui aux jeunes gens; mais un scandale conscient et qui se dénonça publiquement.

Voici son premier livre. On le croyait anéanti,

il ressuscite parce qu'un nouveau public l'exige. J'espère qu'on nous rendra bientôt ses deux chefs-d'œuvre : *Antoine Bloyé*, la plus belle, la plus lyrique des oraisons funèbres et *La Conspiration*. Mais il n'est pas mauvais de commencer par cette révolte nue : à l'origine de tout, il y a d'abord le refus. A présent, que les vieux s'éloignent, qu'ils laissent cet adolescent parler à ses frères : « J'avais vingt ans, je ne laisserai personne dire que c'est le plus bel âge de la vie. »

(Mars 1960.)

Avant-propos à Aden Arabie, de Paul Nizan, Éd. Maspero, Paris, 1960.

MERLEAU-PONTY

Que d'amis j'ai perdus qui vivent encore. Ce ne fut la faute de personne : c'étaient eux, c'était moi; l'événement nous avait faits et rapprochés, il nous a séparés. Et Merleau-Ponty, je le sais, ne disait pas autre chose quand il lui arrivait de penser aux gens qui hantèrent et quittèrent sa vie. Il ne m'a jamais perdu pourtant, il a fallu qu'il meure pour que je le perde. Nous étions des égaux, des amis, non pas des semblables : nous l'avions compris tout de suite et nos différends, d'abord, nous amusèrent; et puis, aux environs de 1950, le baromètre tomba : bonne brise sur l'Europe et sur le monde; nous deux, la houle nous cognait crâne contre crâne et, l'instant d'après, jetai chacun de nous aux antipodes de l'autre. Nous ne rompîmes jamais des liens si souvent tendus : si l'on demande pourquoi, je dirai que nous eûmes beaucoup de chance et, quelquefois, du mérite. Nous essayâmes chacun de rester fidèle à soi et à l'autre, nous y réussîmes à peu près. Merleau est encore trop vif pour qu'on puisse le peindre, il se laissera mieux approcher — à mon insu peut-être — si je raconte cette brouille qui n'a pas eu lieu, notre amitié.

A l'École, nous nous connaissions sans nous fréquenter. Il était externe, j'étais pensionnaire : chacun de ces deux états se prend pour une chevalerie dont l'autre est la piétaille. Vint le service militaire; je fus deuxième classe, il devint sous-lieutenant : encore deux chevaleries ¹. Nous nous perdîmes de vue. Il eut une chaire à Beauvais, je crois; j'enseignais au Havre. Pourtant, nous nous préparions sans le savoir à nous rencontrer : chacun de nous essayait de comprendre le monde comme il le pouvait avec les moyens du bord. Et nous avions les mêmes moyens — qui s'appelaient alors Husserl, Heidegger — parce que nous étions du même bord.

Merleau m'a dit un jour, en 1947, ne s'être jamais guéri d'une incomparable enfance. Il eut le bonheur le plus intime dont il ne fut chassé que par l'âge. Pascalien dès l'adolescence, avant d'avoir lu Pascal, il éprouvait sa personne singulière comme la singularité d'une aventure : quelque'un, c'est quelque chose qui arrive et s'efface non sans avoir tracé les nervures d'un avenir toujours neuf et toujours recommencé. Qu'était-il, lui, sinon le paradis perdu : une chance folle, imméritée, cadeau gratuit, se tournait, après la chute, en adversité, dépeuplait le monde, le désenchantait d'avance. Cette histoire est extraordinaire et commune : notre capacité de bonheur dépend d'un certain équilibre entre

1. Je ne sais s'il a regretté en 1939, au contact de ceux que leurs chefs appellent curieusement des hommes, la condition de simple soldat. Mais, quand je vis mes officiers, ces incapables, je regrettai, moi, mon anarchisme d'avant-guerre : puisqu'il fallait se battre, nous avons eu le tort de laisser le commandement aux mains de ces imbéciles vaniteux. On sait qu'il y est resté, après le court intérim de la Résistance; c'est ce qui explique une partie de nos malheurs.

ce que nous a refusé notre enfance et ce qu'elle nous a concédé. Tout à fait sevrés, tout à fait comblés, nous sommes perdus. Donc il y a des lots, en nombre infini : le sien, c'était d'avoir gagné trop tôt. Pourtant, il lui fallait vivre il lui restait à se faire jusqu'à la fin tel que l'événement l'avait fait. Tel et autre : cherchant l'âge d'or; son archaïque naïveté, forgeant à partir de là ses mythes et ce qu'il a nommé depuis son « style de vie », instituait des préférences — à la fois pour les traditions, qui rappellent les cérémonies de l'enfance, et pour la « spontanéité » qui en évoque la liberté surveillée — découvrait le sens de ce qui *se passe* à partir de ce qui *s'est passé* et, finalement, faisait de l'inventaire et du constat une prophétie. Voilà ce qu'il sentait, jeune homme, sans pouvoir l'exprimer encore; voilà par quels détours il vint à la philosophie. Il s'étonna, rien de plus tout est joué d'abord et pourtant l'on continue; pourquoi? Pourquoi mener une vie disqualifiée par des absences? Et qu'est-ce que vivre?

Futiles et sérieux, nos maîtres ignoraient l'Histoire ils répondaient que ces questions ne se posaient pas, qu'elles étaient mal posées ou — c'était un tic de plume, à l'époque — que « les réponses étaient dans les questions ». Penser, c'est mesurer, disait l'un d'eux qui ne faisait ni l'un ni l'autre. Et tous : l'homme et la nature font l'objet de concepts universels. Voilà justement ce que Merleau-Ponty ne pouvait admettre : tourmenté par les secrets archaïques de sa préhistoire, il s'agaçait de ces braves gens qui se prenaient pour des aviettes et pratiquaient la « pensée de survol » en oubliant notre enlèvement natal. Ils se targuent, dira-t-il plus tard, de regarder le monde en face : ne savent-ils pas

qu'il nous enveloppe et nous produit? L'esprit le plus délié en porte la marque et l'on ne peut former une seule pensée qu'elle ne soit conditionnée en profondeur, dès l'origine, par l'être qu'elle prétend viser. Puisque nous sommes des histoires ambiguës — chance et malchance, raison, déraison — dont l'origine n'est jamais le savoir mais l'événement, il n'est pas même imaginable qu'on puisse traduire en termes de connaissance notre vie, cette maille qui file. Et que peut valoir une pensée humaine sur l'homme, puisque c'est l'homme lui-même qui s'en fait juge et garant? Ainsi Merleau « ruminait-il sa vie ». Et qu'on n'aille pas penser à Kierkegaard : ce serait trop tôt. Le Danois fuyait le savoir hégélien; il s'inventait des opacités par terreur de la transparence si le jour passait à travers lui, Sören ne serait plus rien. Merleau-Ponty, c'est tout le contraire : il voulait comprendre, se comprendre; entre l'idéalisme universaliste et ce qu'il appellera son « historicité primordiale », ce ne fut pas sa faute s'il découvrit à l'usage qu'il y avait incompatibilité. Il n'a jamais prétendu donner le pas à la déraison sur le rationalisme : il ne voulait qu'opposer l'Histoire à l'immobilisme du sujet kantien. C'est, comme disait Rouletabille, prendre la raison par le bon bout rien de plus. Bref, il cherchait son « ancrage »; on voit ce qui lui manquait pour commencer par le commencement : l'intentionnalité, la situation, vingt autres outils qu'on pouvait se procurer en Allemagne. Vers ce temps, j'eus, pour d'autres motifs, besoin des mêmes instruments. Je vins à la phénoménologie par Levinas et partis pour Berlin où je restai près d'un an. Quand je revins, nous étions au même point, sans nous en douter; jusqu'en

septembre 1939, nous poursuivîmes nos lectures et nos recherches; au même rythme mais séparément.

La philosophie, comme on sait, n'a pas d'efficacité directe : il fallut la guerre pour nous rapprocher. En 1941, des groupes d'intellectuels se formèrent un peu partout sur notre sol, qui prétendaient résister à l'ennemi vainqueur. J'appartenais à l'un d'eux, « Socialisme et Liberté »; Merleau nous rejoignit. Cette rencontre n'est pas l'effet d'un hasard : issus l'un et l'autre de la petite bourgeoisie républicaine, nos goûts, la tradition et notre conscience professionnelle nous poussaient à défendre la liberté de plume : à travers celle-ci, nous découvrîmes toutes les autres. A part cela, des naïfs. Née dans l'enthousiasme, notre petite unité prit la fièvre et mourut un an plus tard faute de savoir que faire. Les autres groupes de la zone occupée eurent le même sort, sans doute pour la même raison : il n'en restait plus un en 1942. Un peu plus tard, le gaullisme et le Front National récupérèrent ces résistants de la première heure. Quant à nous deux, en dépit de notre échec, « Socialisme et Liberté » nous avait mis en présence l'un de l'autre. L'époque nous servit : il y avait entre Français une transparence des cœurs, inoubliable, qui était l'envers de la haine. A travers cette amitié nationale qui préférait tout d'avance en chacun pourvu qu'il détestât les nazis, nous nous reconnûmes; les mots essentiels furent dits : phénoménologie, existence; nous découvrîmes notre vrai souci. Trop individualistes pour mettre en commun nos recherches, nous devînmes réciproques en restant séparés. Seul, chacun se fût trop aisément persuadé d'avoir compris l'idée phénoménologique; à deux, nous en incarnions

l'un pour l'autre l'ambiguïté : c'est que chacun saisissait comme une déviation inattendue de son propre travail le travail étranger, parfois ennemi, qui se faisait en l'autre. Husserl devenait à la fois notre distance et notre amitié. Sur ce terrain nous n'étions, comme Merleau l'a bien dit à propos du langage, que « des différences sans termes ou plutôt des termes engendrés par les différences qui apparaissent entre eux ». Il a gardé de nos entretiens un souvenir nuancé. Dans le fond, il ne voulait que s'approfondir et les discussions le dérangent. Et puis je lui faisais trop de concessions, avec trop d'empressement : il me l'a reproché plus tard, aux heures sombres, et aussi d'avoir exposé *notre* point de vue à des tiers sans tenir compte de ses réserves; il attribuait cela, m'a-t-il dit, à l'orgueil, à je ne sais quel aveugle mépris des autres. Rien n'est plus injuste : j'ai toujours trouvé, je trouve encore que la Vérité est une; sur les points de détail il me paraissait alors que je devais abandonner mes vues si je n'avais pu convaincre l'interlocuteur d'abandonner les siennes. Merleau-Ponty, au contraire, trouvait sa sécurité dans la multiplicité des perspectives : il y voyait les facettes de l'être. Quant à passer sous silence ses réserves, si je l'ai fait ce fut de bonne foi. Ou presque : sait-on jamais? Ma faute était plutôt de laisser tomber les décimales pour réaliser plus vite l'unanimité. De toute manière, il ne m'en voulait pas trop puisqu'il a conservé l'idée tout amicale que j'étais un conciliateur. Je ne sais s'il tira profit de ces discussions : parfois j'en doute. Mais je n'oublie pas ce que je leur dois une pensée ventilée. A mon avis, ce fut le moment le plus pur de notre amitié.

Il ne me disait pas tout, pourtant. Nous ne parlions plus de politique sauf pour commenter les nouvelles de la B. B. C. J'étais tombé dans un dégoût dont je sortis le jour où je pus rallier une organisation solide. Merleau, autrefois plus réservé sur notre tentative, fut moins prompt à l'oublier : elle lui offrait en miniature l'image d'un événement : c'était ramener l'homme à soi, à cet accident qu'il était, qu'il continuait d'être et qu'il produisait. Qu'avaient-ils subi, voulu et finalement qu'avaient-ils fait, ces professeurs — dont nous étions — ces étudiants, ces ingénieurs brusquement accolés et soudain séparés par un tourbillon ? Merleau-Ponty interrogeait alors la perception ; c'était, pensait-il, un des commencements du commencement cette épreuve ambiguë livre notre corps par le monde et le monde par notre corps ; la charnière et l'*ancrage*. Mais le monde, c'est aussi l'Histoire ; peut-être sommes-nous historiques d'abord. En marge du livre qu'il écrivait lentement, il réfléchissait sur ce qui lui parut dix ans plus tard l'*ancrage* fondamental. La *Phénoménologie de la perception* porte les traces de ces méditations ambiguës, mais je ne sus pas les reconnaître ; il lui fallut dix ans pour rejoindre ce qu'il cherchait depuis l'adolescence, cet *être-événement* de l'homme, qu'on peut aussi nommer l'existence. Dirais-je que la phénoménologie demeurerait une « statique » dans sa thèse et qu'il allait la transformer peu à peu en « dynamique » par un approfondissement dont *Humanisme et Terreur* constitue la première étape ? Ce ne serait pas faux ; exagéré, sans doute, mais clair. Disons que ce grossissement permet au moins d'entrevoir le mouvement de sa pensée doucement, prudemment, inflexiblement, elle se retournait

sur elle-même pour atteindre à travers soi l'originel. En ces années qui précédèrent la Libération, il n'était pas fort avancé : il savait déjà pourtant que l'Histoire, pas plus que la nature, ne se peut regarder en face. C'est qu'elle nous enveloppe. Comment? Comment nous enfermait-elle, la totalité du temps futur et du temps écoulé? Comment découvrir les autres en nous comme notre vérité profonde? Comment nous apercevoir en eux comme la règle de leur vérité? La question se pose déjà au niveau de la spontanéité perceptive et de l'« intersubjectivité »; elle devient plus concrète et plus urgente quand on replace l'agent historique au sein de l'universel écoulement. Les travaux et les peines, les outils, le régime, les coutumes, la culture, comment y « insérer » la personne? Inversement, comment l'extraire d'une trame qu'elle ne se fatigue pas d'ourdir et qui ne cesse jamais de la produire? Merleau avait cru vivre de la paix; une guerre l'avait fait guerrier et lui, cependant, il avait fait la guerre. Si cet étrange tourniquet nous marquait les limites et la portée de l'action historique? Il fallait y regarder de près. Investigateur, témoin, accusé, juge, il revint en arrière, examinant à la lumière de notre défaite, de la future défaite allemande — dont nous étions, après Stalingrad, assurés — la fausse guerre qu'il avait faite, la fausse paix qu'il avait cru vivre et lui, toujours, à la charnière, arroseur arrosé, mystificateur mystifié, victime et complice en dépit d'une bonne foi qui ne faisait pas de doute et qu'il fallait pourtant mettre en question¹.

1. Non pas, comme je fis en 1942, par une eidétique de la mauvaise foi mais par l'étude empirique de nos fidélités historiques et des forces inhumaines qui les pervertissent.

Tout se passa dans le silence : il n'avait nul besoin d'un partenaire pour faire tomber ce jour nouveau sur la singularité de son époque, sur sa propre singularité. Mais on a la preuve qu'il n'a cessé de réfléchir sur son temps; dès 1945, il écrivait : « En somme, nous avons appris l'Histoire et nous prétendons qu'il ne faut pas l'oublier ¹. »

C'était un « nous » de politesse : pour apprendre ce qu'il savait, il me fallut encore un lustre. Comblé dès la naissance et puis frustré, il était voué par son expérience à découvrir la force des choses, les puissances inhumaines qui nous volent nos actes et nos pensées. Investi, enveloppé, prédestiné mais libre, son intuition originelle le disposait à comprendre l'événement, cette aventure issue de partout, sans consistance ni signification tant qu'elle ne nous a pas emplis de ses ténèbres chanceuses, tant qu'elle ne nous a pas contraints à lui donner librement et malgré nous sa nécessité de fer. Et puis il souffrait de ses rapports avec autrui : tout avait été trop beau trop vite; la Nature qui l'enveloppait d'abord, ce fut la Déesse Mère, sa mère, dont les yeux lui donnaient à voir ce qu'il voyait; elle fut l'*alter ego*; par elle, en elle, il vécut cette « intersubjectivité d'immanence » qu'il a souvent décrite et qui nous fait découvrir par l'autre notre « spontanéité ». Morte l'enfance, l'amour resta, aussi fort mais désolé. A ses amis, sûr de ne jamais retrouver l'intimité rompue, il ne savait que demander : tout et rien; quelquefois trop, d'autres fois pas assez. Il passait vite de l'exigence au désintérêt, non sans

1. Merleau-Ponty, « La guerre a eu lieu », *Les Temps Modernes*, n° 1, octobre 1945.

souffrir de ces échecs qui confirmaient son exil. Malentendus, refroidissements, séparations aux torts réciproques : la vie privée lui avait enseigné déjà que nos actes s'inscrivent dans notre petit monde autrement que nous ne l'avions voulu et nous font autres que nous n'étions, en nous prêtant après coup des intentions que nous n'avions pas et que désormais nous aurons eues. Après 1939, il vit dans ces mécomptes, dans ces faux frais qu'on doit accepter faute d'avoir su les prévoir, les caractères même de l'action historique. Il écrivit en 1945, « Nous avons été amenés à assumer et à considérer comme nôtres non seulement nos intentions, le sens que nos actes ont pour nous mais encore les conséquences de ces actes au-dehors, le sens qu'ils prennent dans un certain contexte historique ¹. » Il voyait « son ombre portée sur l'Histoire comme sur un mur, cette figure que prenaient ses actions au-dehors, cet Esprit objectif qui était lui-même ² ». Merleau se sentait suffisamment investi pour avoir sans cesse conscience de restituer le monde au monde, suffisamment libre pour s'objectiver dans l'Histoire par cette restitution. Il se comparait volontiers à une vague : une crête parmi d'autres et toute la mer debout tenant dans un ourlet d'écume. Mélange de hasards singuliers et de généralités, l'homme historique apparaît quand son acte, fait et prévu du plus loin jusque dans son objectivité la plus étrangère, introduit un commencement de raison dans la déraison originelle. A ses adversaires, Merleau répondait en toute certitude que son sentiment de l'existence ne l'op-

1. *Ibid.*

2. *Ibid.*

posait pas au marxisme et, par le fait, la phrase bien connue : « Les hommes font l'Histoire sur la base des circonstances antérieures » pouvait passer à ses yeux pour une version marxiste de sa propre pensée.

Les intellectuels communistes ne s'y trompèrent pas. Sitôt finie la bonace de 1945, ils m'attaquèrent ma pensée politique était confuse, mes idées pouvaient nuire. Merleau, par contre, leur semblait proche. Un flirt s'ébaucha : Merleau-Ponty voyait souvent Courtade, Hervé, Desanti; son traditionalisme se plaisait en leur compagnie le Parti communiste, après tout, c'est une tradition. Il préférait ses rites, sa pensée durcie, recuite par vingt-cinq ans d'Histoire aux spéculations des sans-partis.

Il n'était pas marxiste, cependant : il ne refusait pas l'idée mais qu'elle fût un dogme. Il n'admettait pas que le matérialisme historique fût l'unique lumière de l'Histoire ni que cette lumière émanât d'une source éternelle, soustraite par principe aux vicissitudes de l'événement. A cet intellectualisme de l'objectivité il reprochait comme au rationalisme classique de regarder le monde en face et d'oublier qu'il nous enveloppe. Il eût accepté la doctrine s'il eût pu n'y voir qu'une phosphorescence, qu'un châte jeté sur la mer, éployé, reployé par la houle et dont la vérité dépendît justement de sa participation perpétuelle au branle-bas marin. Un système de références, oui à la condition qu'on l'altère en s'y référant; une explication, si l'on veut, mais qui se déforme en expliquant. Faut-il parler de « relativisme marxiste »? Oui et non. Quelle que fût la doctrine, il s'en défiait craignant d'y découvrir une construction de la « pensée de survol ». Relativisme, donc, mais

de précaution; il croyait à ce seul absolu : notre ancrage, la vie. Dans le fond, que reprochait-il à la théorie marxiste de l'Histoire? Ceci qui est capital et rien d'autre : elle ne faisait pas sa part à la contingence : « Toute entreprise historique a quelque chose d'une aventure, n'étant jamais garantie par quelque structure *absolument* rationnelle des choses; elle comporte toujours une utilisation des hasards, il faut toujours ruser avec les choses (et avec les gens) puisqu'il faut en faire sortir un ordre qui n'était pas donné avec elles. La possibilité demeure d'un immense compromis, d'un pourrissement de l'Histoire où la lutte des classes, assez puissante pour détruire, ne le serait pas assez pour construire et où s'effaceraient les lignes maîtresses de l'Histoire telle que les avait tracées le *Manifeste communiste*. » Contingence de chacun et de tous, contingence de l'aventure humaine; au sein de celle-ci, contingence de l'aventure marxiste nous retrouvons l'expérience fondamentale de Merleau-Ponty. Il avait d'abord réfléchi sur la singularité de sa vie puis se retournant sur son existence historique il avait découvert que l'une et l'autre étaient faites du même tissu.

A ces réserves près, il acceptait le matérialisme historique comme une grille, comme une idée régulatrice ou, si l'on préfère, comme un schème euristique : « Il y a, depuis quinze ans, assez d'auteurs qui dépassent faussement le marxisme pour que nous prenions soin de nous distinguer d'eux. Pour dépasser une doctrine, il faut d'abord être parvenu à son niveau et expliquer mieux qu'elle ce qu'elle explique. Si, en face du marxisme, nous mettons des points d'interrogation, ce n'est pas pour lui préférer une philosophie conservatrice de l'Histoire qui

serait encore bien plus abstraite. » Bref, marxiste faute de mieux.

Entendons-nous : le marxisme est fondamentalement une pratique dont l'origine est la lutte de classes. Niez cette lutte, il ne reste rien. En 1945 — et tant que le P. C. partagea le pouvoir avec les partis bourgeois — elle n'était pas clairement déchiffrable. Les jeunes intellectuels du Parti y croyaient dévotement. Ils n'avaient pas tort; je dis qu'ils y *croyaient* parce qu'ils ne pouvaient pas la *voir* sous le masque trompeur de l'unité nationale; Merleau-Ponty les irrita souvent parce qu'il n'y croyait plus qu'à demi. Il avait réfléchi sur les conséquences de la victoire plus d'alliés, deux géants face à face. Ceux-ci, soucieux d'éviter les frictions, avaient remodelé la mappemonde à Yalta : à moi le coucher du soleil, à toi son lever; la paix, ils n'en avaient cure; il y aurait une Troisième, cela ne faisait pas de doute; chacun des deux, soucieux de la gagner au plus vite, s'entendait avec l'autre pour la différer jusqu'à ce qu'il eût acquis les meilleures positions. La balance des forces, toutefois, restait provisoirement favorable à l'Occident : donc, en ce moment de l'Histoire, la révolution devenait impossible en Europe; ni Churchill, ni Roosevelt, ni, finalement, Staline ne l'eussent tolérée; on sait ce qui advint de la Résistance grecque et comment elle fut liquidée. Tout est clair aujourd'hui : l'Histoire se faisait une pour la terre entière; il en résultait cette contradiction, alors indéchiffrable, que la lutte des classes se transformait par places en conflits de nations — donc en guerres différées. Aujourd'hui le Tiers Monde nous éclaire; en 1945, nous ne pouvions ni comprendre la métamorphose ni l'admettre. Bref, nous étions aveugles; Merleau-

Ponty, borgne, fit des conclusions qui étonnèrent parce qu'elles semblaient s'imposer : si la révolution peut être freinée du dehors par le souci de garder l'équilibre international, si des forces étrangères peuvent l'écraser dans l'œuf, si les travailleurs ne doivent plus attendre d'eux-mêmes mais d'un conflit planétaire leur émancipation, alors la classe révolutionnaire a pris congé. La bourgeoisie subsistait, entourée par la masse immense des travailleurs qu'elle exploitait et qu'elle atomisait. Mais le prolétariat, cette force invincible qui portait sentence contre le capitalisme et qui avait mission de le renverser, le prolétariat était de sortie. Il reviendrait, c'était bien possible; peut-être demain, peut-être dans un demi-siècle; il se pouvait aussi qu'il ne revînt jamais. Merleau-Ponty constatait cette absence, la déplorait comme il se doit et proposait qu'on s'organisât sans attendre, pour le cas où elle devrait durer. Il alla jusqu'à tracer les grandes lignes d'un programme, dans un texte que je transcris de mémoire mais, j'en suis certain, assez fidèlement : « En attendant, s'imposer de ne rien faire qui puisse empêcher la renaissance du prolétariat; mieux, tout faire pour l'aider à se reconstituer; bref, faire la politique du P. C. » Les derniers mots, en tout cas, je les garantis; ils m'ont frappé né de la lutte des classes, le P. C. détermine sa politique en fonction d'elle; il ne survivrait pas, dans les pays capitalistes, à la disparition du prolétariat. Or Merleau-Ponty ne croyait plus à la guerre civile, contestant par là même la légitimité de l'organisation communiste le paradoxe est qu'il nous proposât, au même instant, de nous aligner sur le Parti.

Il y avait un autre paradoxe. Allez trouver un évêque et dites-lui, pour voir : « Dieu est mort,

je doute qu'il ressuscite mais, en attendant, je marche avec vous. » On vous remerciera de vos gracieuses propositions mais on ne croira pas pouvoir les retenir. Or les amis communistes de Merleau avaient pris le contre-pied de cette attitude : ils l'engueulaient un peu, gentiment, mais sans le repousser. A bien y réfléchir, on ne s'en étonnera pas. Le Parti sortait gagnant de la Résistance : il était moins strict sur le choix de ses compagnons de route. Mais, avant tout, ses intellectuels vivaient dans le malaise : radicaux par état, ils eussent souhaité que le prolétariat organisât ses conquêtes, reprît sa marche en avant; la bourgeoisie, terrorisée par la publicité de ses trahisons, eût tout laissé faire. Au lieu de cela, on temporisait. Ils disaient : prenons le pouvoir; on leur répondait : les Anglo-Saxons interviendraient sur l'heure. Une contradiction nouvelle apparaissait dans le mouvement de l'« aile marchante » puisqu'on pouvait décommander du dehors, pour sauver la paix et les pays socialistes, une révolution exigée du dedans par les masses. Ces jeunes gens, venus au Parti par la Résistance, ne lui refusèrent pas leur confiance. Mais il y eut des doutes, des tiraillements. Après tout, la France était une démocratie bourgeoise : que faisait le P. C. dans le gouvernement tripartite? N'était-il pas l'otage du capital? Ils transmettaient fidèlement des slogans qui les inquiétaient : il faut savoir terminer une grève; la reconstruction du pays, voilà l'objectif révolutionnaire. Mais ils ne pouvaient empêcher que les conclusions de Merleau ne les troublassent un peu. Sur les bords. Après tout, il approuvait la politique réformatrice du Parti, cette politique dont ils se faisaient, eux-mêmes, par obéissance, les exécutants. Pouvait-on le blâmer de répéter

tout haut ce qu'ils se disaient parfois tout bas : où est le prolétariat? Par le fait, il était là. Mais bridé, muselé. Et par qui? Ils s'agacèrent de Merleau-Ponty, cette Cassandre, chaque jour un peu plus; Merleau-Ponty s'agaça d'eux. Tous injustes.

Merleau méconnaissait l'enracinement de ses amis. Il est revenu sur la question, quinze ans plus tard : dans la préface de *Signes*. Il insiste au contraire sur le statut du militant, enveloppé, investi et qui, pourtant, doit contribuer lui-même par ses fidélités et par ses actes à faire le Parti qui le fait. Repentir ambigu qui le conduit surtout à justifier les démissions : qu'on s'amuse, si l'on veut, de l'extérieur, à juger sereinement d'une politique; ceux qui l'ont produite au jour le jour, ne fût-ce que par leur acquiescement, quand ils en découvrent le sens et qu'ils voient leur ombre portée sur le mur, il ne leur reste qu'à rompre. Mais on peut retourner l'argument et je crois qu'il le savait : pour tous ces jeunes gens de 1945 qui se débattaient entre la bonne foi et la foi jurée, à travers des actions quotidiennement assumées dont ils voyaient le sens dans leurs mains s'altérer, le « penseur de survol », plus d'une fois, ce fut Merleau-Ponty.

Ils le méconnaissaient, à leur tour : ils ignoraient le chemin qu'il avait suivi. De quelques entretiens que nous eûmes plus tard j'ai gardé le sentiment qu'il avait été, avant 1939, plus proche du marxisme qu'il ne fut jamais depuis. Qu'est-ce qui l'en éloigna? Les procès, j'imagine; pour qu'il en reparlât si longuement, dix ans après, dans *Humanisme et Terreur*, il a fallu qu'il en restât frappé. Après cela, le pacte germano-soviétique ne l'émut guère : il se divertit

à écrire des lettres assez « machiavéliques », pour « répartir les rôles ». Des amis, les écrits de Rosa Luxembourg l'avaient converti à l'idée de cette « spontanéité des masses » qui rapprochait le mouvement général de son mouvement singulier; quand il vit briller derrière elles la Raison d'État, il se détourna.

Chrétien à vingt ans, il cessa de l'être parce que, disait-il « On croit qu'on croit, mais on ne croit pas. » Plus exactement il demandait à la catholicité de le réintégrer dans l'unité d'immanence et c'était justement ce qu'elle ne pouvait faire : les chrétiens s'aiment en Dieu. Je n'irai pas dire qu'il passa de là au socialisme : ce serait schématiser. Mais il vint un temps où il rencontra le marxisme et demanda ce qu'il offrait : il trouva que c'était l'unité future d'une société sans classes et, en attendant, une chaude amitié de combat. Après 1936, nul doute : ce fut le Parti qui le gêna. Un de ses traits les plus constants fut de chercher partout l'immanence perdue, d'être rejeté par l'immanence même vers un transcendant et de s'éclipser aussitôt. Il n'est pourtant pas resté à ce niveau de la contradiction originelle : de 1950 à 1960 il a petit à petit conçu un lien nouveau de l'être à l'intersubjectivité; mais, en 1945, s'il rêvait, peut-être, d'un dépassement, il ne l'avait pas trouvé.

Bref, il venait de fort loin quand, malgré les dégoûts essuyés, il proposait ce marxisme attentiste, sévère, et désillusionné. Et c'était vrai qu'il avait « appris l'Histoire » sans goût, par vocation et par opiniâtreté; vrai aussi qu'il ne devait plus jamais l'oublier. Voilà ce que n'ont pas vu, à l'époque, ses amis communistes, plus sensibles aux adhésions sans réserves qu'aux accords précis et limités. Quant à lui, uniquement soucieux

d'approfondir son rapport à l'Histoire, il n'eût pas donné prise à leurs critiques, j'imagine, et se fût entêté dans le silence, si, par chance, nous n'eussions fondé *Les Temps Modernes*. Il avait l'outil et fut presque forcé d'exprimer le détail de sa pensée.

La revue, nous y rêvions depuis 1943. Si la Vérité est une, pensais-je, il faut, comme Gide l'a dit de Dieu, ne la chercher nulle part ailleurs que partout. Chaque produit social et chaque attitude — la plus intime et la plus publique — en sont des incarnations allusives. Une anecdote reflète toute l'époque autant que le fait une Constitution politique. Nous serions des chasseurs de sens, nous dirions le vrai sur le monde et sur nos vies. Merleau me trouvait optimiste : étais-je si sûr qu'il y eût du sens partout ? A quoi j'eusse pu répondre que le sens du non-sens existe et que c'était à nous de le trouver. Et je sais ce qu'il eût à son tour répondu éclairer tant que tu veux la barbarie, tu n'en dissiperas pas l'obscurité. La discussion n'eut jamais lieu : j'étais plus dogmatique, il était plus nuancé mais c'est affaire d'humeur ou, comme on dit, de caractère. Nous avions un même désir : sortir du tunnel, voir clair. Il écrivit « Notre seul recours est dans une lecture du présent aussi complète et aussi fidèle que possible, qui n'en préjuge pas le sens, qui même en reconnaisse le chaos et le non-sens là où ils se trouvent mais qui ne refuse pas de discerner en lui une direction et une idée, là où elles se trouvent. » Ce fut notre programme. Aujourd'hui, après la mort de Merleau, c'est encore le programme de la revue. Non : la véritable différence, il faudrait l'appeler notre inégalité. Depuis qu'il avait appris l'Histoire, je n'étais

plus son égal. J'en restais à questionner les faits quand il essayait déjà de faire parler les événements.

Les faits se *répètent*. Bien sûr, ils sont toujours neufs : et après ? Elle est neuve, la pièce annuelle de cet auteur boulevardier : il a fallu qu'il en inventât l'idée ; et puis il a réfléchi, travaillé, chaque mot fut une trouvaille et les acteurs, à leur tour, ont « trouvé » le ton ; ils ont dit, pendant quelques jours « Je ne sens pas le rôle » et puis brusquement : « Je le sens. » Enfin l'imprévu s'est produit, le jour de la générale la pièce est devenue ce qu'elle était — cela veut dire : la même que toutes les précédentes. Le fait confirme et recommence : il révèle des coutumes, de vieilles contradictions, parfois, plus profondément, des structures. Le même adultère est commis depuis cinquante ans, tous les soirs, devant le même public bourgeois, au cœur de Paris. En ne cherchant que ces permanences, je souhaitais à mon insu que nous devinssions les ethnographes de la société française.

Les permanences, Merleau-Ponty ne les détestait pas. Mieux il aimait le retour enfantin des saisons et des cérémonies. Mais, par cette raison même, regrettant sans espoir son enfance, il savait qu'elle ne reviendrait pas ; si l'adulte pouvait être visité, dans le monde des adultes, par la grâce des premières années, ce serait trop beau, la vie serait ronde comme la terre. Merleau, exilé, avait *sent*i de bonne heure ce que je ne pouvais que *savoir* : on ne revient pas en arrière, on ne reprend pas son coup, la douce continence natale se change en destin par son irréversibilité. Je n'ignorais pas qu'on descend le cours des choses et qu'on ne le remonte jamais : mais j'ai nourri longtemps l'illusion de valoir

chaque jour un peu plus, pigeonné par le mythe bourgeois du progrès. Progrès : accumulation des capitaux et des vertus ; on garde tout. Bref, j'approchais de l'excellence, c'était le masque de la mort, aujourd'hui nue. Il s'en éloignait : né pour mourir, rien ne pouvait lui rendre l'immortalité du premier âge ; telle fut son expérience originelle de l'événement.

Au milieu du siècle dernier il eût vécu le temps à rebours, vainement, comme fit Baudelaire après la « fêlure » : fini l'âge d'or, il n'y a de place que pour la dégradation. Le mérite de Merleau, c'est d'avoir évité ce mythe réactionnaire : dégradation tant qu'on veut mais elle est nôtre, nous ne pouvons la subir sans la faire, cela veut dire : sans produire l'homme et ses œuvres à travers elle. L'événement fond sur nous comme un voleur, nous jette dans le fossé ou nous perche sur le mur, nous n'y avons vu que du feu. A peine s'est-il enfui, pourtant, avec sa casserole à la queue, nous voilà si profondément changés que nous ne comprenons même plus comment nous avons pu aimer, agir, vivre auparavant. Qui donc, en 1945, se fût souvenu des années 1930 ? Elles s'apprêtaient à prendre doucement leur retraite, l'occupation les a tuées, il n'en restait que des os. Quelques-uns rêvaient encore d'un retour à l'avant-guerre, Merleau savait qu'il n'aurait pas lieu, qu'il était criminel et vain de le souhaiter : quand il se demandait, en 1945, si l'aventure humaine sombrerait dans la barbarie ou se récupérerait par le socialisme, il interrogeait l'histoire universelle comme si c'était sa propre vie : temps perdu ? temps retrouvé ? Écart, déviation, dérive : cent fois récrits, ces mots témoignent, sous sa plume, qu'on ne gagne rien sans perdre, que l'avenir,

même le plus proche, même le plus docile, trahit nos espoirs et nos calculs. Mais, la plupart du temps, il les trahit en les réalisant : nos actes passés viennent à nous, méconnaissables et nôtres, du fond des années futures; il fallait désespérer ou trouver en eux la raison changeante du changement et, faute de pouvoir restituer les faits anciens, les instituer, du moins, au cœur de l'événement qui les renie. On tenterait de régler du dedans l'étrange glissement qu'on nomme Histoire, en cherchant dans le mouvement qui nous emporte les objectifs implicites des hommes pour les leur proposer explicitement. Cela revenait à questionner l'événement dans son imprévisibilité — et sans préjuger de rien — pour y trouver une logique de la temporalité. Cette logique, on serait tenté de l'appeler « dialectique » si Merleau n'eût dès alors récusé le terme et s'il ne l'eût, dix ans plus tard, plus ou moins répudié ¹.

En somme, l'avant-guerre niait le temps quand un cyclone avait soufflé nos murs, nous cherchions les survivants dans les plâtras et nous leur disions : « Ce n'est rien. » Le plus fort, c'est qu'ils nous croyaient. Merleau-Ponty « apprit l'Histoire » plus vite que nous parce qu'il avait du temps qui coule une jouissance douloureuse et plénière. C'est ce qui fit de lui notre commentateur politique sans même qu'il l'eût souhaité, sans que personne s'en fût aperçu.

Il y avait alors, aux *Temps Modernes*, un comité de rédaction sans homogénéité : Jean Paulhan, Raymond Aron, Albert Ollivier, c'étaient nos amis, bien sûr. Mais — à l'insu de

1. En 1945, il ne se prononçait pas : il trouvait le mot trop ambitieux pour l'appliquer à la modeste activité des *Temps Modernes*.

tous et d'abord de nous-même — nous ne partageons aucune de leurs pensées. En fait, notre inerte coexistence avait été, la veille, une camaraderie vivante : les uns venaient de Londres, les autres de la clandestinité. Mais la Résistance s'émietta : chacun regagna son lieu naturel, qui *Le Figaro*, qui le R. P. F., qui la N. N. R. F. Les communistes eux-mêmes, après avoir collaboré au premier numéro par la plume de Kanapa, prirent congé. Coup dur pour ceux qui restaient : nous manquions d'expérience. Merleau sauva la revue en acceptant de s'en charger : il fut rédacteur en chef et directeur politique. Cela se fit de soi. Il ne me proposa pas ses services et je ne me permis pas de le « choisir » nous constâmes ensemble, après quelque temps, qu'il assumait ce double office et qu'il ne pouvait s'en démettre sans que la revue s'anéantît. Nous ne discutâmes que sur un point le comité de rédaction ayant disparu de la couverture, je proposai à Merleau d'y faire imprimer son nom à côté du mien nous eussions été les deux directeurs. Il refusa net. Je revins cent fois à la charge, pendant les années qui suivirent, avec ce seul argument : c'eût été plus vrai. Cent fois, souriant, détendu, il renouvela son refus, l'expliqua par des raisons de circonstance, jamais les mêmes. Comme elles changeaient sans cesse et que sa position ne changeait pas, je conclus qu'il me cachait ses vrais motifs. Je le lui dis, il s'en défendit sans vigueur : il ne voulait pas me tromper mais couper court aux discussions. Et puis, quel que fût le sujet, il n'a jamais aimé que le débat vînt au fond. Il a gagné : je n'en sais pas plus aujourd'hui qu'en 1945. De la modestie ? J'en doute il ne s'agissait pas de partager des honneurs mais des responsabilités.

On m'a dit au contraire : « C'est que vous étiez, à l'époque, plus connu : il avait trop d'orgueil pour accepter le bénéfice de cette notoriété. » Il est vrai, j'étais plus connu et je ne m'en vantais pas : c'était le temps des rats de cave, des suicides existentialistes; la bonne presse me couvrait de merde et la mauvaise tout autant : notoire par malentendu. Mais ceux qui lurent dans *Samedi Soir* l'intéressant témoignage d'une pucelle que j'attirai, paraît-il, dans ma chambre pour lui montrer un camembert, ceux-là ne lisaient pas *Les Temps Modernes*, ils en ignoraient jusqu'à l'existence. Les vrais lecteurs de la revue, par contre, nous connaissaient tous deux également; ils avaient lu nos essais, préféraient ceux de l'un ou ceux de l'autre ou nous renvoyaient dos à dos mais gentiment. Merleau le savait aussi bien que moi : nous avions reçu des lettres que nous nous étions montrées. En gros son public, le mien, celui des *Temps Modernes* c'était le même. Et le meilleur qu'on pût souhaiter, ne tirant pas sur le pianiste et le jugeant à son travail sans s'occuper du reste. De ma réputation douteuse, Merleau ne pouvait ni souffrir ni profiter. Dira-t-on qu'il avait peur de se compromettre? Rien n'était plus éloigné de lui : il en a donné la preuve dans la revue même en y publiant sous son nom des articles qui firent scandale. Alors? Pourquoi s'obstinait-il à signer T. M. des éditoriaux que j'acceptais sans réserves mais qu'il avait conçus et rédigés du premier mot au dernier? On m'attribua pêle-mêle tous ceux de ses écrits qu'il n'avait pas avoués : cela va de soi puisque je prétendais être seul maître à bord. Et j'ai découvert, l'an passé, en feuilletant des bibliographies étrangères que j'étais l'auteur de son article sur

les camps soviétiques — celui-là même qu'il a reconnu et légitimé dans son dernier livre. Pourquoi ne l'avait-il pas signé, en 1950, puisqu'il devait le reprendre? Pourquoi l'a-t-il repris, dix ans plus tard, puisqu'il n'avait pas voulu le signer? Pourquoi tous ces bâtarde qu'il a faits à la revue puisqu'il ne tenait qu'à lui de « régulariser »? C'est la question je ne prétends pas y répondre. Il fallait bien vivre, cependant; je m'accommodai de l'explication la plus confortable : il avait le goût de l'indépendance et toute chaîne lui eût pesé sauf cette entente tacite, à chaque numéro renouvelée, qui n'engageait personne et que l'un ou l'autre pouvait rompre sur l'heure. C'est possible, et puis je pense aujourd'hui qu'il se méfiait de moi : il connaissait mon incompetence, il eut peur de mon zèle; s'il m'arrivait de parler politique, où irait-on? Je n'ai pas de preuve de cette défiance sauf celle-ci : en 1947, je fis paraître dans la revue : « *Qu'est-ce que la littérature?* » Il en lut les premières épreuves et crut y trouver une phrase assimilant, comme c'était la mode, fascisme et « stalinisme » sous le nom commun de « régimes totalitaires ». J'étais en Italie, il m'écrivit sur l'instant; je reçus la lettre à Naples et je me rappelle ma stupéfaction : « Si vraiment, me disait-il en substance, tu appliques les mêmes mesures au communisme et au nazisme, je te prie d'accepter ma démission. » Il ne s'agissait heureusement, comme je pus le lui prouver, que d'une erreur typographique. L'affaire en resta là. Mais quand j'y réfléchis, elle donne la mesure de sa défiance : d'abord le texte, sur épreuves, était incompréhensible et visiblement mutilé; ensuite, Merleau le savait, je n'avais jamais donné dans ces sottises; enfin sa démission fut offerte avec un peu trop

d'empressement. En somme, tout indique qu'il s'attendait au pire. Mais ce qui me frappe surtout, c'est qu'il avait peur de me voir filer à droite. Pourquoi? Me jugeait-il droitier de caractère? Craignait-il simplement que la hyène à stylographe, déboutée par les chacals, postulât son admission au Pen Club? De toute manière, il se précautionnait contre mes bévues : qu'une d'elles fût inexcusable, il pouvait se retirer dans les vingt-quatre heures. Ce dispositif d'alarme était encore en place, cinq ans plus tard, quand un désaccord politique nous sépara pourtant Merleau n'en usa pas; tant qu'il put espérer que nos contradictions seraient levées, il resta. Sa lettre de 1947 prouve qu'il eût quitté la revue sur l'heure si je l'avais fait tomber dans l'ornière de droite; quand je pris ma gauche, il accepta de se compromettre : il croyait voir, déjà, le fossé, l'imminence de la culbute et pourtant restait près de moi, décidé à ne sauter qu'en dernier recours. J'ai pensé longtemps qu'il eut tort de ne pas me rejoindre au pilori : une collaboration publique nous eût contraints, me disais-je, à des concessions réciproques, nous nous fussions ménagés pour sauver la direction collégiale. Depuis quelque temps, j'incline à croire qu'il eut raison : en 1952, notre différend ne pouvait ni se masquer ni se détruire, il ne venait pas de nos humeurs mais de la situation : le nom de Merleau n'étant pas prononcé, nous pûmes temporiser plus longtemps. La clandestinité de nos liens, prévue pour lui faciliter la retraite, nous donna le moyen de rester ensemble jusqu'au dernier moment. La séparation se fit en douce, nous n'eûmes pas besoin de la proclamer, cela veut dire de la changer en brouille publiée. C'est cela, peut-être, qui sauva notre amitié.

Ces précautions lui valurent, dans les milieux qui nous touchaient de près, la réputation d'une éminence grise. C'était d'autant plus faux qu'il n'était le conseiller de personne : maître en sa partie comme je l'étais en la mienne, son rôle était — comme le mien — de décider et d'écrire.

Il mettait pourtant une extrême insistance à me faire lire ses articles ceux qu'il signait T. M. et qui engageaient la revue, et les autres qui portaient son nom et n'engageaient que lui. Qu'on m'entende : cette attitude *ressemble* à celle d'un employé, d'un fonctionnaire qui fait couvrir ses actes par le « responsable ». En fait, c'en est tout le contraire : Merleau n'avait d'autre chef que lui-même. Il s'orientait mieux que moi dans le monde ambigu de la politique : je le savais; c'est peu de dire que je lui faisais confiance : il me semblait, à le lire, qu'il me découvrirait ma pensée. Mais notre *gentleman's agreement* exigeait qu'il me consultât anonyme, il ne voulait pas me faire endosser ses écrits. Il y mettait toute sa délicatesse : je balbutiais encore dans cette langue nouvelle qu'il parlait déjà; il ne l'ignorait pas; répugnant à me contraindre ou à me séduire, il m'apportait ses manuscrits sans autre commentaire. Il lui fallut, dans les premiers temps, se donner beaucoup de mal pour être lu : je me perdais dans le dédale politique, j'approuvais tout d'avance et précipitamment, je m'enfuyais. Il découvrirait ma retraite, venait m'y forcer, je le trouvais soudain devant moi, souriant, le manuscrit tendu : « Je suis d'accord, balbutiais-je. — J'en suis heureux », disait-il sans bouger. Et, désignant de la main gauche les feuillets que m'offrait sa droite : « Tu devrais tout de même les lire », ajoutait-il patiemment.

Je lisais, je m'instruisais, je finissais par me passionner pour ma lecture. Il fut mon guide; c'est *Humanisme et Terreur* qui me fit sauter le pas. Ce petit livre si dense me découvrit la méthode et l'objet : il me donna la chiquenaude qu'il fallait pour m'arracher à l'immobilisme. On sait qu'il fit scandale partout. Des communistes le vomirent, qui n'y voient plus aucun mal aujourd'hui. Mais à notre droite, surtout, ce fut un beau charivari. Une phrase mit le feu aux poudres, qui assimilait l'opposant au traître et, inversement, le traître à l'opposant. Dans l'esprit de Merleau, elle s'appliquait aux sociétés inquiètes et menacées qui se serrent autour d'une révolution. On voulut y voir une condamnation sectaire de toute opposition à Staline. Merleau devint en quelques jours l'homme au couteau entre les dents. Quand Simone de Beauvoir leur rendit visite, à New York, les rédacteurs de *Partisan Review* ne lui cachèrent pas leur écœurement : nous étions manœuvrés, la main de Moscou tenait la plume de notre père Joseph. Les pauvres gens ! Un soir, chez Boris Vian, Camus prit Merleau à partie et lui reprocha de justifier les procès. Ce fut pénible je les revois encore, Camus révolté, Merleau-Ponty courtois et ferme, un peu pâle, l'un se permettant, l'autre s'interdisant les fastes de la violence. Tout d'un coup, Camus se détourna et sortit. Je lui courus après, accompagné de Jacques Bost, nous le rejoignîmes dans la rue déserte; j'essayai tant bien que mal de lui expliquer la pensée de Merleau, ce que celui-ci n'avait pas daigné faire. Avec ce seul résultat que nous nous séparâmes brouillés; il fallut plus de six mois et le hasard d'une rencontre pour nous rapprocher. Ce souvenir ne m'est pas agréable : quel sot projet que

d'offrir mes bons offices! Il est vrai : j'étais à la droite de Merleau, à la gauche de Camus; quel humour noir me souffla de faire le médiateur entre deux amis qui devaient un peu plus tard me reprocher l'un après l'autre mon amitié pour les communistes et qui sont tous deux morts, irréconciliés?

En fait, par cette petite phrase qui fit tant crier, que tout le monde accepte aujourd'hui comme une vérité première et qui vaut universellement, au-delà des limites que lui assignait son auteur, Merleau n'avait rien fait qu'appliquer à d'autres circonstances ce que la guerre lui avait appris : on ne nous jugera point sur nos seules intentions; ce qui donnera notre mesure autant et plus que les effets voulus de nos actes, ce sont les suites involontaires que nous avons devinées, exploitées, en tout cas assumées. « L'homme d'action, a-t-il écrit plus tard, citant Hegel, a la certitude que la nécessité, par son acte, deviendra contingence et la contingence, nécessité. » Du coup, il posait à l'Histoire la vraie question philosophique : qu'est-ce qu'un détour? Qu'est-ce qu'une dérive? On a commencé par gros temps et vent debout, persévéré stoïquement, vieilli dans le malheur; à présent voici l'ouvrage. Que reste-t-il des fins anciennes? Qu'est-ce qui a disparu? Une société nouvelle est née en cours de route, façonnée par l'entreprise, déviée par sa déviation : que peut-elle accepter? Que doit-elle refuser au risque de se rompre les os? Et quel que soit l'héritage, qui dira si l'on a suivi le plus court chemin ou s'il faut attribuer les méandres aux insuffisances de tous?

A travers cette rigoureuse justice de l'injustice sauvant les méchants par leurs œuvres,

condamnant à l'enfer des hommes de bonne foi pour des actes commis en toute pureté de cœur, je découvris enfin la réalité de l'événement. En un mot, ce fut Merleau qui me convertit : au fond de mon cœur, j'étais un attardé de l'anarchisme, je mettais un abîme entre les fantasmes vagues des collectivités et l'éthique précise de ma vie privée. Il me détrompa : cette entreprise ambiguë, raisonnable et folle, toujours imprévisible et toujours prévue, qui atteint ses objectifs quand elle les oublie, passe à côté d'eux quand elle veut leur rester fidèle, s'anéantit dans la fausse pureté de l'échec et se dégrade dans la victoire, parfois abandonne l'entrepreneur en cours de route et d'autres fois le dénonce quand il ne s'en croit plus responsable, il m'apprit que je la retrouvais partout, au plus secret de ma vie comme au grand jour de l'Histoire et qu'il n'y en a qu'une, la même pour tous — événement qui nous fait en se faisant action, action qui nous défait en devenant par nous événement et qu'on l'appelle, depuis Hegel et Marx, la *praxis*. En somme, il me révéla que je faisais l'Histoire comme M. Jourdain faisait de la prose; le cours des choses fit craquer les derniers barrages de mon individualisme, emporta ma vie privée, je me trouvai aux lieux mêmes où je commençais à m'échapper : je me connus : plus obscur, en pleine lumière, que je ne me croyais et plus riche deux milliards de fois. Il était temps : notre époque exigeait de tous les hommes de lettres qu'ils fissent une dissertation de politique française; je me préparai à cette épreuve, Merleau m'instruisit sans professer, par son expérience, par les conséquences de ses écrits; si la philosophie doit être, comme il disait, une « spontanéité enseignante », je peux dire qu'il fut pour

moi le philosophe de sa politique. Quant à celle-ci, je prétends que nous ne pouvions en avoir d'autre et qu'elle convenait. Pour durer, il faut commencer bien : le commencement vint de lui et fut excellent : la preuve en est que nos lecteurs ont pris avec nous tous les virages; voici tantôt dix-sept ans que nous avons fait paraître le premier numéro des *Temps Modernes*; nous avons gagné régulièrement des abonnés et c'est le bout du monde si quelques douzaines nous ont quittés.

Il était possible, en 1945, de choisir entre deux positions. Deux, pas plus. La première et la meilleure, c'était de s'adresser aux marxistes, à eux seuls, et de dénoncer la révolution tuée dans l'œuf, la Résistance assassinée, l'éclatement de la Gauche. Quelques périodiques l'adoptèrent courageusement et disparurent, inécoutés c'était l'époque heureuse où l'on avait des oreilles pour ne pas entendre, des yeux pour ne point voir. Bien loin de croire que ces échecs ont condamné leur tentative, je prétends que nous eussions pu les imiter sans sombrer : la force et la faiblesse de ces revues, c'était de se cantonner sur le terrain politique; la nôtre publiait des romans, des essais littéraires, des témoignages et des documents ces flotteurs la soutenaient. Mais, pour dénoncer la révolution trahie, il fallait d'abord être révolutionnaire. Merleau ne l'était point, je ne l'étais pas encore. Nous n'avions pas même le droit de nous déclarer marxistes, en dépit de nos sympathies pour Marx. Or, la révolution n'est pas un état d'âme : c'est une pratique quotidienne éclaircie par une théorie. Et, s'il ne suffit pas d'avoir lu Marx pour être révolutionnaire, on le rejoint tôt ou tard quand on milite pour la révolution. Le

résultat est clair : seuls, des hommes formés par cette discipline pouvaient critiquer efficacement la Gauche; il fallait donc, à l'époque, qu'ils appartenissent de près ou de loin aux milieux trotskystes; mais, du coup, cette appartenance les disqualifiait, sans qu'il y eût de leur faute : dans cette Gauche mystifiée qui rêvait d'union, ils faisaient figure de « divisionnistes ». Merleau-Ponty voyait clairement les menaces, lui aussi, il constatait le piétinement de la classe ouvrière, il en connaissait les raisons. Mais, s'il eût montré les travailleurs bâillonnés, enchaînés, mystifiés, frustrés de leur victoire, cet intellectuel petit-bourgeois — se fût-il tiré des larmes, en eût-il soutiré aux lecteurs — eût fait de la surenchère démagogique. Quand il concluait, par contre, que le prolétariat s'était mis en vacances, il était sincère et fidèle à lui-même, j'étais fidèle à moi quand j'approuvais ses conclusions. Révolutionnaires, nous? Allons donc! La révolution ne semblait alors que le plus aimable des mythes : une idée kantienne, en quelque sorte; je répétais le mot avec respect, je ne savais rien de la chose. Intellectuels modérés, la Résistance nous avait tirés à gauche; pas assez; et puis, elle était morte; livrés à nous-mêmes, qu'étions-nous, que pouvions-nous être sinon des réformistes?

Restait l'autre attitude. Nous n'eûmes pas à choisir, elle s'imposa. Issus des classes moyennes, nous tentâmes de faire le trait d'union entre la petite bourgeoisie intellectuelle et les intellectuels communistes. Cette bourgeoisie nous avait engendrés : nous avons reçu, en héritage, sa culture et ses valeurs; mais l'occupation et le marxisme nous avaient enseigné que ni l'une ni les autres n'allaient de soi. Nous demandions à nos amis du Parti communiste les outils

nécessaires pour arracher aux bourgeois l'humanisme. A tous les amis de gauche, nous demandions de faire le travail avec nous. Merleau écrivait : « Nous n'avions pas tort en 1939 de vouloir la liberté, la vérité, le bonheur, des rapports transparents entre les hommes et nous ne renonçons pas à l'humanisme. (Mais) la guerre... nous a appris que ces valeurs restent nominales... sans une infrastructure économique et politique qui les fasse entrer dans l'existence. » Cette position, qu'on peut appeler éclectique, je vois bien qu'elle n'était pas viable à la longue mais je vois aussi que la situation française et internationale la rendait seule possible. Pourquoi nous serions-nous montrés plus royalistes que le roi ? Nous avons oublié, c'est un fait, la lutte des classes mais nous n'étions pas les seuls. L'événement nous avait choisis pour témoigner de ce que voulait en 1945 l'*intelligentsia* petite-bourgeoise, au moment où les communistes avaient perdu les moyens et l'intention de renverser le régime. Celle-ci, me semble-t-il, souhaitait paradoxalement que le Parti communiste fît des concessions réformistes et que le prolétariat français retrouvât son agressivité révolutionnaire. Le paradoxe n'est qu'apparent : cette classe chauvine, exaspérée par cinq ans d'occupation, avait peur de l'U. R. S. S. mais se fût accommodée d'une révolution « bien de chez nous ». Il y a des degrés, toutefois, dans l'être et dans la pensée : quelles que fussent les sollicitations de ce réformisme révolutionnaire et chauvin, Merleau ne se souciait pas d'être l'annonciateur d'un prolétariat tricolore. Il avait entrepris, pour sa part — comme firent d'autres en d'autres pays vers le même moment — un vaste travail de confrontation : il donnait à ronger

nos concepts abstraits au marxisme qui se changeait en lui-même dès qu'il les avait assimilés.

Aujourd'hui, la tâche est plus aisée : c'est que les marxistes — communistes ou non — l'ont reprise à leur compte. Elle était, en 1948, fort épineuse, d'autant que les intellectuels du Parti communiste ne se gênaient pas pour envoyer promener ces deux bourgeois suspects, aux mains vides, qui s'étaient proclamés compagnons de route sans qu'on leur eût rien demandé. Il fallut défendre l'idéologie marxiste sans cacher nos réserves et nos hésitations, faire un bout de route avec des gars que nous assurons de notre sympathie et qui nous traitaient en retour d'intellectuels-flics, riposter sans rompre et sans insulter, critiquer modérément mais librement ces écorchés qui ne toléraient pas une restriction, affirmer, en dépit de notre solitude, que nous marchions à leur côté, au côté de la classe ouvrière — les bourgeois, en nous lisant, se tapaient sur les cuissés — sans nous interdire, quand c'était nécessaire de prendre le Parti communiste de vitesse comme nous fîmes au début de la guerre d'Indochine, lutter pour la détente et la paix dans notre revue confidentielle comme si nous eussions dirigé un quotidien à gros tirage, nous garder de toute vertueuse passion, en particulier de l'importance et de la colère, parler dans le désert comme devant l'assemblée du peuple, sans perdre de vue, pourtant, notre extrême petitesse, nous rappeler à tout instant qu'il n'est pas besoin de réussir pour persévérer mais aussi que la persévérance a pour but la réussite. Malgré les quolibets et les coups bas, Merleau-Ponty fit le travail proprement, avec goût, sans une défaillance : c'était son job. Il n'a pas dévoilé — qui l'a fait? —

la réalité des années 1945, mais il a profité de l'illusoire unité française pour se tenir au plus près des communistes, pour entamer avec eux des pourparlers impossibles et nécessaires et pour jeter les bases, par-delà Marx, de ce qu'il appela parfois « une pensée de gauche ». En un sens, il échoua : la pensée de gauche, c'est le marxisme ni plus ni moins. Mais l'Histoire récupère tout sauf la mort si le marxisme est en passe de devenir aujourd'hui *toute la pensée de gauche*, nous le devons en premier lieu aux efforts d'une poignée d'hommes dont il était; les petits-bourgeois, je l'ai dit, glissaient vers la gauche, le coup d'arrêt vint de partout mais la glissade prit fin sur des positions avancées au désir commun d'union démocratique et de réformes, Merleau donna l'expression la plus radicale.

Deux ans de bonace et puis la déclaration de guerre froide. Derrière les homélies de Marshall, Merleau sut voir et dénoncer tout de suite une générosité d'ogre. Ce fut le temps des regroupements. Le Parti communiste se durcit, notre droite s'envola vers le centre; dans le même moment, on commençait d'entendre la crécelle du R. P. F. La bourgeoisie releva la tête, se baptisa troisième force et mit au point la politique du cordon sanitaire. On nous pressait de choisir, Merleau s'y refusa. Il fallut parfois qu'il s'accrochât à la barre « Coup de Prague », grèves tournantes, fin du gouvernement tripartite, raz de marée gaulliste aux élections municipales. Il avait écrit : « La lutte des classes est masquée »; elle se démasqua. Nous nous obstinâmes pourtant dans nos offres de médiation que nul ne prenait au sérieux, d'autant plus assurés de réaliser l'unité de la Gauche en nos deux personnes qu'elle n'avait plus à l'époque,

aucun autre représentant. Le R. D. R. naquit, neutralisme médiateur entre les blocs, entre la fraction avancée de la petite bourgeoisie réformatrice et les ouvriers révolutionnaires. On m'offrit d'y entrer, je me laissai persuader qu'il avait nos objectifs, j'acceptai. Merleau, sollicité par ailleurs, donna son adhésion pour ne pas me désavouer. Je ne tardai pas à reconnaître que je m'étais trompé. Pour vivre au plus près du Parti communiste, pour lui faire admettre certaines critiques, il fallait d'abord que nous fussions politiquement inefficaces et qu'on pressentît en nous une autre efficacité. Tel était justement Merleau-Ponty, solitaire, sans partisans, ni zéloteurs dont la pensée toujours neuve et toujours recommencée ne tirait son crédit que d'elle-même. Le Rassemblement, au contraire, si petit qu'il fût et qu'il acceptât d'être, comptait sur la force du nombre. Donc — et bien qu'il voulût à l'instant les suspendre — il ouvrait les hostilités : où recruterait-il ses partisans révolutionnaires sinon dans les milieux communistes ou communistes; hérissé, le Parti le traita du premier jour en ennemi, à la stupeur des rassemblements. L'ambiguïté de cette situation fut à l'origine de nos divisions internes : les uns, dégoûtés, se laissèrent filer à droite; c'étaient, en général, les « responsables »; les autres — c'était la majorité — prétendaient demeurer inébranlables, s'aligner sur l'action sociale du P. C. F. Ceux-ci, dont nous étions, reprochaient à ceux-là d'avoir abandonné le programme initial : « Où est votre neutralisme? »; ceux-là nous renvoyaient aussitôt la question « Et le vôtre, où est-il? »

Merleau découvrit-il avant moi notre erreur et qu'une pensée politique ne s'incarne pas facile-

ment, à moins d'aller au bout d'elle-même et d'être quelque part reprise par ceux qui en ont besoin? N'est-ce pas plutôt qu'il ne pouvait se défendre, en 1948 pas plus qu'en 1941, de mépriser un peu les groupements trop jeunes, sans racines et sans traditions? Le fait est qu'il ne vint jamais au comité directeur dont il était, pourtant, membre fondateur : c'est du moins ce qu'on m'a rapporté car je n'y allais pas souvent non plus. Il eût pu craindre à bon droit que nous ne dénaturions son entreprise et que *Les Temps Modernes* passent pour l'organe mensuel du R. D. R. : il ne m'en a rien dit, soit qu'il partageât mon imprudence, soit qu'il ne voulût pas me la reprocher, comptant sur l'événement pour me dessiller les yeux. Bref, il dirigea la revue, comme à l'ordinaire, et me laissa guerroyer, seul et par intermittence, sous la bannière de la neutralité. Au printemps 1949, toutefois, nous fûmes d'accord le R. D. R. n'était pas viable. Le Mouvement de la Paix, alors dirigé par Yves Farge, devait tenir un congrès à Paris. Dès qu'on le sut, hâtivement, il fut question au Rassemblement d'inviter des personnalités américaines et de consacrer, quelques jours après le congrès, des « Journées d'Études » à la paix : on pouvait compter, c'était l'évidence, sur la presse de droite pour diffuser la nouvelle; bref, ces journées pacifistes n'étaient qu'une manœuvre, favorisée sinon inspirée par les Américains; un peu trop sollicité d'y prendre la parole par l'ambassade des U. S. A., Richard Wright vint me trouver, inquiet : où allions-nous? Merleau nous rejoignit : nous décidâmes tous trois de ne pas paraître aux manifestations et nous écrivîmes une lettre signée de nos trois noms pour expliquer notre abstention; la

guerre des deux paix se fit sans nous; on put entendre, au *Vél d'Hiv'*, un Américain vanter la bombe atomique, on ne put nous y voir. Les militants furent indignés; en juin 1949, ils vinrent dire à la direction ce qu'ils pensaient d'elle, je joignis ma voix aux leurs : nous assassinâmes le R. D R. et je partis pour le Mexique, déçu mais rasséréiné. Merleau n'avait pas paru au congrès mais son opinion ne faisait pas de doute « J'avais besoin, pensai-je, de cette déplaisante expérience pour m'approprier tout à fait sa pensée. » De fait, il s'en était fallu d'un rien que la déraison si raisonnable de la politique nous fit tomber dans un anticommunisme que nous vomissions et qu'il eût fallu pourtant assumer.

Je le revis en automne : je lui dis que je l'avais compris. Plus de politique active : la revue, la revue seule. Je lui soumis des projets : pourquoi ne pas consacrer un numéro à l'U. R. S. S.? Notre accord, me semblait-il, était complet : nous devenions interchangeables. Je fus d'autant plus étonné que mes propositions trouvassent si peu d'écho. Passe encore s'il m'eût remontré leur absurdité : mais non; il les laissait tomber, silencieux et morne. C'est qu'on avait eu vent des camps soviétiques. Nous eûmes communication de documents en même temps que Rousset mais par une autre source. L'éditorial de Merleau parut dans le numéro de janvier 1950; on le relira dans *Signes*; cette fois, je poussai le zèle jusqu'à demander qu'il m'en donnât connaissance avant même qu'il l'eût proposé. Je ne perdis pas un mot, j'approuvai tout, et d'abord la fidélité de l'auteur à soi. Il exposait les faits et concluait ainsi son premier paragraphe « Si les concentrationnaires sont dix millions — pen-

dant que, à l'autre extrémité de la hiérarchie soviétique, salaires et niveau de vie sont quinze à vingt fois plus élevés que ceux des travailleurs libres — alors... c'est tout le système qui vire et change de sens et, malgré la nationalisation des moyens de production, bien que l'exploitation privée de l'homme par l'homme et le chômage soient impossibles en U. R. S. S., on demande quelles raisons nous avons encore de parler de socialisme à propos d'elle. » Comment les travailleurs soviétiques toléraient-ils sur leur sol ce retour offensif de l'esclavage? C'est, répondait-il, qu'on y est arrivé peu à peu « sans vue délibérée, de crise en crise, d'expédient en expédient ». Les citoyens soviétiques connaissent le code, ils savent qu'il y a des camps : ce qu'ils ignorent peut-être c'est l'ampleur de la répression; s'ils la découvrent, il est trop tard : ils s'y sont habitués à la petite semaine. « Bon nombre de jeunes héros... de fonctionnaires bien doués qui n'ont jamais connu, au sens de 1917, l'esprit critique et la discussion continuent à penser que les détenus sont des exaltés, des asociaux, des hommes de mauvaise volonté... Les communistes du monde entier attendent que, par une sorte d'émanation magique, tant d'usines et de richesses produisent un jour l'homme intégral, même s'il faut, pour les faire, réduire en esclavage dix millions de Russes. » L'existence des camps, disait-il, permettait de mesurer l'illusion des communistes d'aujourd'hui. Mais il ajoutait aussitôt : « C'est cette illusion qui interdit de confondre le communisme et le fascisme. Si nos communistes acceptent les camps et l'oppression c'est parce qu'ils attendent la société sans classes... Jamais nazi ne s'est encombré d'idées telles que : reconnaissance de

l'homme par l'homme, internationalisme, société sans classes. Il est vrai que les idées ne trouvent dans le communisme d'aujourd'hui qu'un porteur infidèle... toujours est-il qu'elles y restent. » Il ajoutait plus explicitement encore : « Nous avons les mêmes valeurs qu'un communiste... Nous pouvons penser qu'il les compromet en les incarnant dans le communisme d'aujourd'hui. Encore est-il qu'elles sont nôtres et qu'au contraire nous n'avons rien de commun avec bon nombre des adversaires du communisme... L'U. R. S. S. se trouve *grosso modo* située... du côté des forces qui luttent contre les formes d'exploitation de nous connues... Il ne faut pas montrer d'indulgence au communisme mais on ne peut en aucun cas pactiser avec ses adversaires. La seule critique saine est donc celle qui vise dans l'U. R. S. S. et hors de l'U. R. S. S. l'exploitation et l'oppression. »

Rien de plus clair; quels que soient ses crimes, l'U. R. S. S. a sur les démocraties bourgeoises ce redoutable privilège : l'objectif révolutionnaire. Un Anglais disait des camps : « Ce sont leurs colonies. » A quoi Merleau répond : « Donc nos colonies sont — *mutatis mutandis* — nos camps de travail à nous. » Mais ces camps-là n'ont d'autre but que d'enrichir les classes privilégiées; ceux des Russes sont peut-être plus criminels encore puisqu'ils trahissent la révolution; reste qu'on les a faits en croyant la servir. Il se peut que le marxisme se soit abâtardi, que les difficultés intérieures et la pression extérieure aient faussé le régime, dévié les institutions, détourné le socialisme de son cours : la Russie demeure incomparable aux autres nations; il n'est permis de la juger qu'en acceptant son entreprise et qu'au nom de celle-ci.

Bref, cinq ans après son premier article, dans un moment de gravité extrême, il revenait aux principes de sa politique : à côté du Parti, tout près, jamais dedans. Le Parti, c'était notre seul pôle; l'opposition du dehors notre seule attitude envers lui. Attaquer l'U. R. S. S. seule, c'était absoudre l'Occident. On trouvera dans ce ferme propos un écho de la pensée trotskyste : si l'U. R. S. S., disait Trotsky, est attaquée, il faut défendre les bases du socialisme; quant à la bureaucratie stalinienne, ce n'est pas au capitalisme de lui régler son compte, le prolétariat russe s'en chargera.

Mais la voix de Merleau s'est assombrie; il parle froidement, sa colère même est sans violence, presque sans vie : comme s'il avait ressenti les premières atteintes de cette lassitude de l'âme qui est notre mal commun. Reprenez les textes de 1945, faites la comparaison, vous mesurerez ses déceptions, l'usure de ses espoirs. En 1945 : « Nous faisons, sans illusion, la politique du P. C. » Dans son article de 1950 : « Nous avons les mêmes valeurs qu'un communiste. » Et, comme pour mieux montrer la faiblesse de ce lien purement moral : « On me dira que les communistes n'ont pas de valeurs... Ils les ont *malgré eux*. » Être d'accord avec eux, c'est leur attribuer nos maximes tout en sachant qu'ils les rejettent; quant à l'entente politique, il n'en est même plus question. En 1945, il s'interdisait toute pensée, toute action qui risquerait de nuire à la résurrection du prolétariat. En 1950, il refuse simplement d'attaquer l'oppression dans la seule Russie : qu'on la dénonce partout ou nulle part. C'est que l'U. R. S. S. de 1945 lui paraissait « ambiguë ». On y trouvait « des signes de progrès et des symptômes de régression ». Cette

nation sortait d'une épreuve terrible, l'espoir était permis. En 1950, après la révélation du système concentrationnaire « On demande quelle raison nous avons encore de parler de socialisme. » Une seule concession : l'U. R. S. S. est *grosso modo* du bon côté de la barrière, avec les forces qui luttent contre l'exploitation. Rien de plus : l'objectif révolutionnaire, « produire l'homme intégral » se réduit dans le contexte de 1950 à n'être qu'une illusion des partis communistes. On dirait que, vers ce temps, Merleau se trouve à la croisée des chemins et qu'il répugne encore à choisir : va-t-il continuer de privilégier l'U. R. S. S. pour rester fidèle à lui-même, aux classes défavorisées ? Va-t-il se désintéresser de cette société concentrationnaire ? S'il est prouvé qu'elle est faite du même argile, pourquoi lui demanderait-on plus qu'aux puissances de proie ? Un dernier scrupule le retient « La décadence du communisme russe ne fait pas que la lutte des classes ne soit qu'un mythe... ni en général que la critique marxiste soit caduque. »

Étions-nous si sûrs qu'on pouvait rejeter le régime stalinien sans condamner le marxisme ? Je reçus de Bloch-Michel une lettre indignée ; il écrivait, en gros : « Comment faites-vous pour ne pas comprendre que l'économie soviétique a besoin d'une main-d'œuvre servile et qu'elle recrute systématiquement, chaque année, des millions de travailleurs sous-alimentés et surexploités ? » S'il avait raison, Marx nous avait jetés d'une barbarie dans une autre. Je fis tenir la lettre à Merleau qui ne la jugea pas convaincante ; nous y trouvâmes une passion légitime, des raisons du cœur et pas de Raison. N'importe : mieux pensée, étayée par des faits vérifiés, par des arguments, comment savoir si elle n'eût pas emporté

notre adhésion? Difficultés de l'industrialisation en période d'accumulation socialiste, encerclement, résistance paysanne, nécessité d'assurer le ravitaillement, problèmes démographiques, méfiance, terreur et dictature policière, cet ensemble de faits et de conséquences suffisait largement à nous accabler; mais qu'eussions-nous dit, qu'eussions-nous fait si l'on nous eût démontré que le régime concentrationnaire était exigé par l'infrastructure? Il eût fallu mieux connaître l'U. R. S. S. et le régime de la production : j'y vins quelques années plus tard et je fus libéré de ces craintes à l'heure où les camps s'ouvraient. Pendant l'hiver 1950, nous gardions une sourde incertitude la force des communistes, c'est qu'on ne peut s'inquiéter d'eux sans s'inquiéter de soi; pour inadmissible que puisse être leur politique on ne s'éloignera pas d'eux — au moins dans nos vieux pays capitalistes — sans se résoudre à quelque trahison. Et c'est tout un de se demander : « Jusqu'où peuvent-ils aller? » et « Jusqu'où puis-je les suivre »? Il y a une morale de la politique — sujet difficile, jamais clairement traité — et, quand la politique doit trahir sa morale, choisir la morale c'est trahir la politique. Allez vous débrouiller de cela : surtout quand la politique s'est donné pour but l'avènement du règne humain. Au moment que l'Europe découvrait les camps, Merleau surprenait enfin la lutte de classes sans masque; les grèves et la répression, les massacres de Madagascar, la guerre du Vietnam, le maccartisme et la grande peur américaine, le réveil des nazis, l'Église au pouvoir partout, benoîtement, couvrant de son étole le fascisme renaissant : comment ne pas sentir les puanteurs de la charogne bourgeoise? Et comment condamner publique-

ment l'esclavage à l'Est sans abandonner, chez nous, les exploités à l'exploitation? Mais pouvions-nous admettre de travailler avec le Parti si c'était pour enchaîner la France et la couvrir de barbelés? Que faire? Taper comme des sourds, à droite et à gauche, sur deux géants qui ne sentiraient même pas nos coups? C'était la solution de misère : Merleau la proposait, faute de mieux. Je n'en voyais pas d'autre, mais j'étais inquiet : nous n'avions pas bougé d'un pouce; simplement le oui s'était changé en non. Nous disions en 1945 : « Messieurs, amis de tout le monde et d'abord de notre cher P. C. » Et, cinq ans après : « Nous sommes ennemis de tous, le seul privilège du Parti c'est qu'il a droit encore à toute notre sévérité. » Sans même nous en parler, nous avions le sentiment, l'un et l'autre, que cette objectivité « de survol » ne nous mènerait pas loin. Nous n'avions pas choisi quand le choix s'imposait à tous et nous avions eu raison, peut-être; à présent, notre hargne universelle pouvait reculer le choix de quelques mois encore. Mais, nous le savions, directeurs d'un quotidien ou d'un hebdomadaire, il y avait beau temps que nous eussions dû sauter le pas ou crever. Le caractère un peu confidentiel de la revue nous assurait quelque répit mais notre position, d'abord politique, risquait de se transformer petit à petit en moralisme. Nous ne descendîmes jamais au niveau de la belle âme, mais les bons sentiments s'épanouirent dans notre voisinage cependant que les manuscrits se raréfiaient : nous étions en perte de vitesse, les gens n'avaient plus envie d'écrire chez nous.

On m'a montré, en Chine, les statues de deux traîtres, au fond d'une fosse; on leur crache dessus depuis un millénaire, ils sont tout luisants, érodés

par la salive humaine. Nous ne luisions pas encore, Merleau et moi, mais le travail d'érosion était commencé. On ne nous pardonnait pas de refuser le manichéisme. A droite, on avait engagé des garçons bouchers pour nous insulter : tout leur était permis, ils montraient leurs derrières aux critiques, qui se découvraient, c'était la « génération nouvelle ». Toutes les fées à leur berceau, somme toute, sauf une; ils disparurent faute de talent : il en fallait un zest, pas plus, qui leur fut refusé dès la naissance. Ils crèveraient de misère aujourd'hui si la guerre d'Algérie ne les nourrissait : le crime paye. Ils firent beaucoup de bruit mais peu de mal. De l'autre côté, c'était plus grave nos amis du P. C. n'avaient pas digéré l'article sur les camps. Nous y eûmes droit, ce fut notre fête. Moi, ça ne me gênait pas; rat, hyène, vipère, putois : j'aimais ce bestiaire, ça me dépayisait. Merleau s'en agaçait davantage : il se rappelait encore les camaraderies de 1945. Il y eut deux temps au début, injurié de bon matin dans les feuilles publiques il recevait, en fin de soirée, les excuses toutes clandestines de ses familiers communistes. Jusqu'au jour où, pour simplifier, on trouva bon que ces mêmes familiers cumulassent les besognes : ils faisaient à l'aurore les articles et s'excusaient au crépuscule. Merleau souffrit moins d'être insulté par des proches que de ne plus pouvoir les estimer. Aujourd'hui, je dirais qu'ils étaient habités par une violence littéralement folle, née d'une guerre d'usure qui se déroulait ailleurs et dont les effets se firent sentir jusque dans notre province : ils essayaient de se prendre pour d'autres et n'y parvenaient pas tout à fait. Merleau, je crois, voyait leurs fautes et non leur mal, ce provincialisme; cela se conçoit puisqu'il

les connaissait dans leur vie quotidienne. Bref, il prit ses distances parce qu'on voulut qu'il les prit : ces franges de sympathie critique, sur ses bords, le P. C. les avait tolérées sans les aimer ; à partir de 1949, il décida de les anéantir : les amis du dehors furent priés de la boucler ; que l'un d'eux fit publiquement des réserves, on l'écoeura jusqu'à ce qu'il se changeât en ennemi ainsi le Parti prouvait aux militants et chaque militant pensait se prouver à lui-même que le libre examen du dogme est le commencement de la trahison. Les amis de Merleau, ce qu'ils détestèrent en lui c'étaient *eux-mêmes*. Que d'angoisse en tout cela et comme elle ressortit, après l'électrochoc du XX^e Congrès. Merleau connaissait la musique : les humeurs communistes ne le réduisaient pas à l'anticommunisme. Il reçut les coups sans les rendre : bien faire et laisser dire. Bref, poursuivre l'entreprise. N'importe : on lui refusait l'oxygène, on l'exilait une fois encore dans le gaz pauvre de la vie solitaire. Né d'un bouleversement historique, le P. C., avec ses traditions et ses contraintes, lui était autrefois apparu, même de loin, comme une société possible il la perdit. Bien sûr, il avait de nombreux amis qui n'étaient pas communistes et qui lui restèrent fidèles : mais que retrouvait-il en eux, pour eux sinon la tendre indifférence de l'avant-guerre ? On se réunissait autour d'une table, on se nourrissait ensemble pour feindre un moment d'avoir une tâche commune : entre ces hommes tout divers, encore hallucinés par l'intrusion de l'Histoire dans leur intimité, il n'y avait de commun que le scotch ou le gigot. Bien sûr, cela revenait à faire un constat de décès : la Résistance était en miettes, il s'en apercevait enfin : mais ces aperceptions

n'ont de vérité profonde que si nous les ressentons comme un progrès de notre mort. Je vis souvent Merleau, pendant l'hiver et le printemps; il semblait à peine nerveux, mais d'une susceptibilité extrême : sans tout à fait le comprendre, je sentis qu'il mourait un peu. Il devait écrire, cinq ans plus tard « L'écrivain sait bien qu'il n'y a pas de commune mesure entre la rumination de sa vie et ce qu'elle a pu produire de plus clair et de plus précis (dans son œuvre). » C'est vrai tout le monde rumine; on remâche les injures subies, les dégoûts essuyés, les accusations, les récriminations, les plaidoiries — et puis l'on tente de remettre ensemble, bout à bout, des expériences déchirées, sans queue ni tête. Merleau connu, comme chacun, ces répétitions fastidieuses, d'où jaillit quelquefois un éclair. Cette année-là, il n'y eut ni foudre ni lumière. Il tenta de faire le point, de se replacer au carrefour où sa propre histoire se recoupait avec celle de la France et du monde, où le cours de ses pensées naissait du cours des choses : c'est ce qu'il avait tenté, je l'ai dit, et réussi entre 1939 et 1945. Mais il était trop tard, en 1950, et trop tôt. « Je voudrais, me dit-il un jour, écrire un roman sur moi. — Pourquoi pas, demandai-je, une autobiographie? — Il y a trop de questions sans réponses. Dans un roman, je pourrais leur donner des solutions imaginaires. » Que ce recours à l'imagination ne trompe pas : je rappelle ici le rôle que la phénoménologie lui attribue dans le mouvement complexe qui s'achève par l'intuition d'une essence. Il n'en reste pas moins que cette vie s'échappait, qu'elle découvrait à la méditation des plages d'ombre, des solutions de continuité. Pour s'être jeté malgré lui dans ce conflit ouvert avec ses anciens amis, ne fal-

lait-il pas qu'il eût fait une erreur au départ? Ou bien n'était-il pas forcé d'assumer, au risque de se déchirer lui-même, les déviations et les écarts d'un immense mouvement qui l'avait produit et dont les ressorts restaient hors de sa portée? Ou bien — comme il l'avait indiqué, en 1945, à titre de simple conjecture — n'étions-nous pas tombés, pour quelque temps au moins, dans le non-sens? Peut-être n'avions-nous plus rien à faire sauf *endurer* en maintenant quelques rares valeurs? Il garda son office aux *Temps Modernes* et s'interdit de rien changer à ses activités; mais la « ruminantion de sa vie », en le rapprochant de ses origines, le détournait lentement de la politique quotidienne. Ce fut sa chance; quand on quitte la zone marginale du Parti communiste, il faut bien aller quelque part. On marche quelque temps et puis on se retrouve à droite; Merleau ne trahit jamais débouté, il se réfugia dans sa vie profonde.

L'été vint. Les Coréens se battirent entre eux. Nous étions séparés quand la nouvelle nous atteignit : chacun de nous fit tout seul les commentaires qu'il voulut. Nous nous rencontrâmes à Saint-Raphaël, en août, pour une journée trop tard. Nous étions joyeux de retrouver nos gestes, nos voix, toutes ces singularités familières que tous les amis du monde aiment en leurs amis. Une seule faille : nos pensées, déjà faites, incommunicables. Du matin au soir, nous ne parlâmes que de la guerre, plantés au bord de l'eau, immobiles, puis à table, puis à la terrasse d'un café, au milieu d'estivants nus; nous discutâmes en nous promenant, nous discussions encore à la gare où j'attendais mon train. Peine perdue deux sourds. J'ai parlé plus que lui, je le crains, non sans véhémence. Il répondait

doucement, brièvement la minceur sinueuse et la malice enfantine de son sourire me firent espérer qu'il hésitât encore. Mais non il n'a jamais claironné ses partis pris; je dus reconnaître que son siège était fait. Il répétait doucement : « Nous n'avons plus qu'à nous taire. — Qui, nous? disais-je, feignant de ne pas le comprendre. — Eh bien, nous *Les Temps Modernes*. — Tu veux que nous mettions la clé sous la porte? — Non, mais que nous ne soufflions plus un mot de politique. — Et pourquoi? — On se bat. — Eh bien oui, en Corée. — Demain, on se battra partout. — Et quand on se battrait ici même, pourquoi se taire? — Parce que. C'est la force nue qui décidera : pourquoi parler puisqu'elle n'a pas d'oreilles? » Je montai dans le train; penché par la portière, j'agitai la main comme il se doit, je vis qu'il agitait la sienne mais je restai stupéfait jusqu'à la fin du voyage.

Je lui reprochais très injustement de vouloir bâillonner la critique au moment que les canons commençaient à tousser. Il en était fort loin; il venait simplement de rencontrer une évidence accablante : l'U. R. S. S., pensait-il, avait voulu compenser son infériorité d'armement en s'assurant une position stratégique. Cela signifiait d'abord que Staline tenait la guerre pour inévitable : il ne s'agissait plus de la prévenir mais de la gagner. Or, il suffisait qu'elle parût fatale à l'un des blocs pour qu'elle le devînt en effet. Passe encore si le monde capitaliste eût attaqué le premier la terre eût sauté mais l'aventure humaine, même cassée, eût gardé un sens, quelque chose fût mort qui, du moins, avait tenté de naître. Mais puisque l'agression préventive venait des pays socialistes, l'Histoire

n'aurait été que le linceul de notre espèce. Fin de partie. Pour Merleau-Ponty, comme pour beaucoup d'autres, 1950 fut l'année cruciale : il pensa voir sans masque la doctrine stalinienne et que c'était un bonapartisme. Ou bien l'U. R. S. S. n'était pas la patrie du socialisme : alors celui-ci n'existait nulle part et, sans doute, n'était pas viable ou bien le socialisme c'était *cela*, ce monstre abominable, ce régime policier, cette puissance de proie. Bref, Bloch-Michel n'avait pas pu convaincre Merleau que la société socialiste reposait sur le servage ; mais Merleau se convainquit lui-même qu'elle avait engendré — hasard ou nécessité ou les deux ensemble — un impérialisme. Cela ne voulait pas dire, bien sûr, qu'il prenait parti pour l'autre monstre, pour l'impérialisme capitaliste. « Mais quoi ? se disait-il, l'un et l'autre se valent. » Telle fut la métamorphose : il ne voulut pas s'indigner contre l'U. R. S. S. « Au nom de quoi ? Partout, sur la terre, on exploite, on massacre et l'on pille. Donc, n'accablons personne. » Simplement elle perdit à ses yeux tout privilège, c'était ni plus ni moins que les autres une puissance de proie. Il crut à cette époque que les réactions internes de l'Histoire en avaient définitivement faussé le cours, elle continuerait paralysée, déviée par ses propres déchets, jusqu'à la culbute. Donc, toute parole sensée ne pouvait que mentir : restait ce refus de complicité, le silence. Il avait d'abord voulu retenir ensemble ce qu'il jugeait valable dans les deux systèmes ; au meilleur des deux il voulait faire cadeau de ce que l'autre avait acquis. Déçu, il avait ensuite résolu de dénoncer partout l'exploitation. Après une déception nouvelle, il décida, dans le calme, de ne plus rien dénoncer nulle part jusqu'à ce qu'une bombe, venue de

l'orient ou du couchant, mît un terme à nos courtes histoires. Affirmatif puis négatif, puis silencieux, il n'avait pas bougé d'un pouce. On comprendrait mal cette modération, toutefois, si l'on n'y voyait les dehors composés d'un suicide : j'ai dit que ses pires violences étaient des torpilles sous-marines qui ne faisaient de mal qu'à lui. Il reste de l'espoir dans la colère la plus folle : dans ce calme refus mortuaire, il n'en restait plus.

Je ne réfléchissais pas si loin, c'est ce qui me sauva de la mélancolie. Merleau faisait bon marché des Coréens, je ne voyais qu'eux. Il passait trop vite à la stratégie mondiale et je me fascinai sur le sang : la faute est, pensais-je, aux maquignonnages de Yalta qui ont coupé ce pays en deux. Nous nous trompions l'un et l'autre par ignorance mais non sans excuses : d'où donc eussions-nous tiré, à l'époque, notre savoir ? Qui nous eût révélé qu'un chancre militaire rongerait les U. S. A. et que les civils, au temps de Truman, se battaient déjà le dos au mur ? Comment, en août 1950, eussions-nous deviné le plan de MacArthur, son intention de profiter d'un conflit pour rendre la Chine au *lobby* chinois ? Connaissions-nous Syngman Rhee, prince féodal d'un État réduit à la misère, et les visées du Sud agricole sur l'industrie du Nord ? De tout cela, la presse communiste ne parlait guère elle n'en savait pas plus que nous et dénonçait le crime des forces impérialistes, c'est-à-dire des Américains sans pousser plus loin l'analyse. Et puis, elle se discréditait par un mensonge préalable : le seul fait qui fût établi, c'était que les troupes du Nord avaient été les premières à franchir la ligne de partage ; or, elle s'obstinait à soutenir le contraire. On sait aujourd'hui la

vérité et que les militaires des États-Unis, associés aux féodaux de Séoul, firent tomber les communistes dans un traquenard il y avait des incidents de frontière quotidiennement, on en profita; les troupes du Sud firent des mouvements si manifestes que le Nord, feinté, commit la faute énorme de frapper d'abord pour prévenir un coup qu'on ne voulait pas lui porter. Mais le défaut des partis de masse, c'est qu'ils croient retrouver la pensée populaire — la seule profonde, la seule vraie — en lui offrant des vérités adaptées. Oui, je n'en doute plus dans cette misérable affaire, les fauteurs de guerre sont les féodaux du Sud et les impérialistes d'U. S. A. Mais je ne doute pas non plus que le Nord ait attaqué le premier. La tâche du Parti communiste n'était pas facile : qu'il reconnût les faits, fût-ce pour en dégager le sens, ses ennemis criaient partout qu'il passait aux aveux. Qu'il les niât, ses amis découvriraient le mensonge et s'éloignaient de lui. Il choisit de nier pour garder l'offensive. Or, il y avait moins d'un an qu'on nous avait découvert l'existence des camps soviétiques : nous restions déflants, prêts à croire le pire. En vérité, l'U. R. S. S. déplora ce conflit qui risquait de l'entraîner dans une guerre qu'elle n'était pas prête à gagner : elle dut pourtant soutenir les Coréens du Nord sous peine de perdre son influence en Asie. La jeune Chine, au contraire, entra dans la bagarre : elle se savait l'objet des convoitises américaines; et puis sa fraternité révolutionnaire, ses intérêts permanents, sa politique internationale, tout exigeait qu'elle intervînt. Mais notre information, pendant l'été 1950, ne nous permettait pas de distribuer les rôles : Merleau crut à la culpabilité de Staline parce qu'il devait y croire. Je ne crus

à rien, je nageai dans l'incertitude. Ce fut ma chance; je n'eus pas même la tentation de penser qu'il fût minuit dans le siècle, ni que nous vivions en l'an mille ni que le rideau se levât sur l'Apocalypse : je regardais de loin ce foyer d'incendie et je n'y voyais que du feu.

À Paris, je retrouvai Merleau. Plus froid, plus sombre. Certains de nos amis, m'apprit sa femme, espéraient fermement que je me ferais sauter la cervelle le jour où les Cosaques franchiraient nos frontières. Il allait de soi qu'on réclamait aussi la cervelle de Merleau. Le suicide ne me tentait pas, je ris; Merleau-Ponty m'observa sans rire. Il imagina la guerre, l'exil. Légèrement, avec cet air de gaminerie que je lui ai toujours vu prendre quand le propos risquait de tourner au sérieux : il serait liftier à New York. Plaisanterie gênante : c'était une autre version du suicide; si le conflit éclatait, ce ne serait pas assez que de ne plus écrire, il faudrait refuser d'enseigner; emprisonné dans une cage, il ne ferait que manœuvrer des boutons et se mortifierait par le silence. Cette gravité se rencontre peu, elle surprendra. Pourtant, c'était la sienne, la nôtre, c'est la mienne encore. Sur un point, nous étions d'accord avec les bonnes gens qui souhaitaient notre mort : en politique, il faut payer. Nous n'étions pas des hommes d'action, mais les idées fausses sont des crimes autant que les faux mouvements. Comment se jugeait-il? Il ne le dit pas mais il me parut inquiet, inquiétant : « Si jamais, me dis-je, il vient à porter sentence contre lui-même, ses emportements secrets le feront passer aussitôt à l'exécution. » Je me suis souvent demandé, plus tard, comment sa froide colère contre l'U. R. S. S. avait pu se tourner en morosité contre soi. Si nous étions tombés dans la

barbarie, on ne pouvait dire un mot ni même se taire sans se comporter en barbare; pourquoi se reprochait-il des articles sincères et réfléchis? l'absurdité du monde lui avait volé sa pensée, rien de plus. A cela, il a répondu dans *Signes* par une explication de Nizan qui vaut aussi pour lui : « On comprend les objections que Sartre fait aujourd'hui au Nizan de 1939 et pourquoi elles sont sans force contre lui. Nizan, dit-il, était en colère. Mais cette colère, est-ce un fait d'humeur? C'est un mode de connaissance qui ne convient pas mal quand il s'agit du fondamental. Pour qui s'est fait communiste et a agi dans le Parti jour après jour, il y a un poids des choses dites et faites parce que c'est lui aussi qui les a dites et faites. Pour prendre comme il faut le tournant de 1939, il aurait fallu que Nizan fût un mannequin, qu'il fût brisé... Je me rappelle avoir écrit en octobre 1939 des lettres prophétiques qui, machiavéliquement, répartissaient les rôles entre l'U. R. S. S. et nous. Mais je n'avais pas passé des années à prêcher l'alliance soviétique. Comme Sartre, j'étais sans parti : bonne position pour rendre sereinement justice au plus dur des partis. » Merleau-Ponty, tant s'en faut, n'a jamais été communiste, pas même tenté de l'être. Il n'était pas question qu'il « agît dans le Parti », mais il en vivait la vie quotidienne à travers des amis qu'il s'était choisis. Il ne se reprochait pas « les choses dites et faites », mais les commentaires qu'il avait écrits sur elles, sa décision de ne jamais proposer une critique avant d'avoir tenté de comprendre et de justifier. Il avait eu raison, pourtant, et l'on ne connaît que si l'on donne. Mais la conséquence est qu'il souffrait d'avoir donné pour rien. Il avait dit : « L'homme historique n'a qu'une

manière de subir la barbarie, c'est de la faire. » Ceux qu'il avait si patiemment défendus, il en était la victime parce qu'il s'en était fait le complice. Bref, il abandonna la politique au moment qu'il jugea s'y être fourvoyé. Dignement mais en coupable : il avait osé vivre, il se mura. Bien sûr, il devait plus tard revenir sur tout cela, faire d'autres conclusions; mais ce fut en 1955 : il avait gardé cinq ans sur le cœur ce pavé de chagrin.

Il ne manqua pas de gens pour expliquer son revirement par sa classe : c'était un petit bourgeois libéral, il alla si loin qu'il put et puis il s'arrêta. Comme c'est simple! Et ceux qui disent cela, ce sont de petits bourgeois élevés dans le libéralisme et qui, pourtant, optèrent pour le manichéisme qu'il refusa. En fait, le fil s'est rompu par la faute de l'Histoire : elle use les hommes qu'elle emploie et les tue sous elle comme des chevaux. Elle choisit des acteurs, les transforme jusqu'aux moelles par le rôle qu'elle leur impose et puis, au moindre changement, elle les congédie pour en prendre d'autres tout neufs, qu'elle jette dans la bagarre sans les avoir instruits. Merleau se mit au travail dans le milieu que la Résistance avait produit : morte, il pensa que cette union se survivait éminemment dans je ne sais quel humanisme futur que les classes, par leur lutte même, pouvaient construire ensemble. Il « fit la politique du Parti communiste » et refusa pourtant de condamner en bloc l'héritage culturel de la bourgeoisie. Grâce à cet effort pour tenir la chaîne par les deux bouts, jamais la circulation des idées, en France, ne s'arrêta tout à fait : on y détesta comme partout l'intelligence, mais avant 1958, on n'y connut jamais de maccar-

tisme intellectuel. D'autre part, les penseurs officiels du Parti communiste condamnèrent ses idées mais les meilleurs ont toujours su qu'il fallait les reprendre et que l'anthropologie marxiste avait le devoir de les assimiler. Sans Merleau, croit-on que Tran Duc Tao eût écrit sa thèse et tenté d'annexer Husserl à Marx? Il y a, dans beaucoup de religions archaïques, des personnages sacrés qui exercent la fonction de *lieur* : il faut que tout s'attache et se noue par eux. Politiquement, Merleau-Ponty a joué leur rôle. Né de l'union, il refusa de la rompre et son office fut de lier. L'ambiguïté de son marxisme euristique dont il disait à la fois que cela ne pouvait suffire et que nous n'avions rien d'autre; je crois qu'elle a favorisé des rencontres, des discussions qui ne s'arrêteront pas. Ainsi a-t-il, pour sa part, fait l'histoire de cette après-guerre autant que peut la faire un intellectuel. Mais, inversement, l'Histoire, en se faisant par lui, l'a fait. Refusant d'entériner les ruptures, accroché de l'une et de l'autre main à des continents qui s'éloignaient, il retrouvait enfin, sans illusion, sa vieille idée de catholicité des deux côtés de la barricade, il n'y a que des hommes; donc l'invention humaine naît partout : on ne la jugera pas en fonction de son origine mais sur son contenu. Il suffit que le lieu s'épuise à retenir ensemble les deux termes de la contradiction, à retarder autant qu'il peut l'explosion : les créations, filles du hasard et de la raison, témoigneront que le règne de l'homme est possible. Je ne décide pas si cette idée retardait ou avançait en octobre 1950. Une seule chose est sûre : elle n'était pas à l'heure. Le globe se craquelait. Pas une pensée qui ne traduisît un parti pris et qui ne voulût être une arme, pas

un lien qui ne se nouât sans que d'autres se rompissent; pour servir ses amis, il fallait que chacun versât le sang des ennemis. Entendons-nous bien : d'autres que le lieur condamnèrent le manichéisme et la violence. Mais ils le firent justement parce qu'ils étaient manichéistes et violents : en un mot, pour servir la bourgeoisie. Merleau-Ponty fut le seul à ne pas célébrer le triomphe de la discorde, le seul à ne pas supporter — au nom de notre vocation « catholique » — que l'amour redevînt partout l'envers de la haine. L'histoire nous l'avait donné; bien avant sa mort, elle nous l'ôta.

Aux *Temps Modernes*, nous avions désaffiché la politique. Il faut avouer que nos lecteurs ne s'en aperçurent pas tout de suite : nous prenions de tels retards, parfois, que nous venions à parler des choses quand tout le monde les avait oubliées. A la longue, pourtant, les gens se fâchèrent : incertains, ils réclamaient des éclaircissements, c'était notre devoir le plus strict de leur en fournir ou de confesser que nous étions paumés comme eux. Nous reçûmes des lettres irritées; les critiques s'en mêlèrent; j'ai retrouvé récemment dans un vieux numéro de *L'Observateur* une « Revue des revues » qui nous prenait vivement à partie. Nous eûmes l'un et l'autre, l'un par l'autre, connaissance de ces reproches mais nous n'en soufflâmes pas mot : c'eût été reprendre la discussion. Je m'agaçais un peu : Merleau se rendait-il compte qu'il nous *imposait* son silence? Et puis, je me raisonnais : la revue lui appartenait, il en avait défini l'orientation politique et je l'avais suivi; si notre mutisme en était l'ultime conséquence, il fallait le suivre encore. Sa morosité souriante m'était plus difficilement supportable : il semblait nous reprocher

de l'avoir accompagné sur cette galère et parfois de l'y avoir embarqué. La vérité, c'est qu'il sentait croître nos désaccords et qu'il en souffrait.

Nous sortîmes de l'impasse sans rien décider, sans parler. Dzelepy, Stone nous envoyèrent de bons articles, bien informés, qui montraient la guerre au jour le jour sous une lumière nouvelle. J'y trouvais la confirmation de mes opinions, Merleau n'y trouva pas le démenti des siennes : on n'y revenait pas sur les origines du conflit. Il ne les aimait guère, pourtant, mais il avait trop d'honnêteté pour les refuser; je n'osais pas insister pour qu'on les prît. Je ne prétends pas que nous les publiâmes : ils se publièrent; nous les retrouvâmes dans la revue. D'autres suivirent et prirent d'eux-mêmes le chemin de l'imprimerie. Ce fut le début d'une surprenante transformation : *Les Temps Modernes*, ayant perdu leur directeur politique, s'obstinèrent à lui obéir malgré lui. Cela veut dire qu'ils ébauchèrent d'eux-mêmes leur radicalisation. Nous avions des collaborateurs de longue date, dont la plupart ne nous rencontraient pas souvent : ils changèrent pour rester au plus près du Parti communiste, croyant nous suivre, quand, en fait, ils nous entraînaient. Des jeunes gens entrèrent à la revue sur la réputation que Merleau lui avait donnée : c'était, pensaient-ils, le seul organe qui, dans cet âge de fer, conservait à la fois ses préférences et sa lucidité. De ces nouveaux venus, aucun n'était communiste, aucun ne voulait s'éloigner du Parti; ainsi restituaient-ils aux *Temps Modernes*, en d'autres circonstances, plus brutales, la position que Merleau leur avait donnée en 1945. Mais cela revenait à bouleverser tout : pour conserver notre dis-

tance aux communistes, il fallait, en 1951, rompre avec tout le reste de ce qui s'appelait encore la Gauche. Merleau se taisait : mieux, il se bâillonnait avec un peu de sadisme, il s'obligeait, par conscience professionnelle et scrupule d'amitié, à laisser passer ce défilé d'articles tendancieux qui s'adressaient aux lecteurs pardessus sa tête et qui exposaient par la bande, à travers n'importe quoi, fût-ce une critique cinématographique, un avis confus, brouillé, impersonnel qui n'était plus le sien sans être encore le mien tout à fait. Ainsi découvrions-nous l'un et l'autre que la revue avait au cours de ces six années acquis une sorte d'indépendance et qu'elle nous menait autant que nous la menions. Bref, pendant l'inter règne, entre 1950 et 1952, un navire sans capitaine recruta lui-même des officiers qui en évitèrent la perdition. A cette époque, quand Merleau considérait cette minuscule sardine fonçant dans le sillage d'un cachalot, s'il se disait encore : « C'est mon œuvre!... », il devait avaler quelques bonnes gorgées de fiel. Il s'était sûrement attaché à la revue, cette vie née de lui et qu'il maintenait jour après jour vivante; je pense qu'il se trouvait brusquement comme un père qui, la veille encore, traitait son fils en enfant et qui découvre tout à coup un adolescent buté, presque hostile, « perversi par des influences ». Je me dis quelquefois que notre tort commun fut de nous taire *même alors*, que nous étions incertains, disponibles encore... Mais non les jeux étaient faits.

Le monde fit une psychose de guerre et je me sentis mauvaise conscience. On se demandait partout, à l'ouest, la voix nonchalante mais l'œil fou, ce que feraient les Russes de l'Europe quand

ils l'auraient tout entière occupée. « Car ils n'y manqueront pas », disaient les stratèges en chambre. Les mêmes évoquaient avec complaisance le « réduit breton », cette tête de pont que les U. S. A. maintiendraient dans le Finistère pour faciliter les futurs débarquements. Bien; si l'on se battait sur notre sol, pas de problème : nous y passerions tous. Mais d'autres augures pensaient que les États-Unis chercheraient sur d'autres continents les vrais champs de bataille et qu'ils nous abandonneraient à l'U. R. S. S. par commodité. Que faire en ce cas ? Une réponse fut donnée par de jeunes vierges bourgeoises : à Paris, dans un lycée de filles, une classe entière fit serment de recourir au suicide collectif. L'héroïsme noir de ces pauvres enfants en disait long sur la frousse des parents. J'entendis des amis très chers, d'anciens résistants, déclarer froidement qu'ils prendraient le maquis. « Cette fois, leur disais-je, vous risquerez de tirer sur des Français. » Je voyais à leurs yeux qu'ils ne s'embarrasseraient pas de cela ou plutôt qu'ils s'étaient butés par hystérie sur cette décision irréaliste. D'autres choisirent le réalisme : ils prendraient l'avion pour le Nouveau Monde. En ces années-là, j'étais un peu moins fou : je ne croyais pas à l'Apocalypse sans autre raison, peut-être, qu'une paresse de l'imagination. Pourtant, je m'assombrissais; dans le métro, un homme cria : « Vivement les Russes ! » Je le regardai : il portait sa vie sur son visage; à sa place, peut-être, j'eusse fait comme lui. Je me dis : « Et si tout de même elle avait lieu, cette guerre ? » Les gens me répétaient : « Il faudrait partir. Si vous restez, vous parlerez à la Radio soviétique ou vous irez vous taire à jamais dans un camp. » Ces prévisions ne m'effrayaient guère puisque

je ne croyais pas à l'invasion. Pourtant, elles m'impressionnaient : c'étaient à mes yeux des jeux de l'esprit qui, poussant les choses à l'extrême, révélaient à chacun la nécessité de choisir et les conséquences de son choix. Rester, me disait-on, c'était collaborer ou mourir. Et partir? Vivre à Buenos Aires avec les Français riches en abandonnant à leur sort mes compatriotes pauvres, ce serait aussi collaborer : avec la classe ennemie. C'était, dira-t-on, votre classe? Et après? Est-ce que cela prouve qu'elle n'est pas ennemie des hommes? S'il faut trahir, comme a dit Nizan dans *Les Chiens de garde*, que ce soit le plus petit nombre au profit du plus grand. A travers ces fantasmes moroses, je me sentis au pied du mur. Tout le monde avait choisi; à mon tour, j'essayai un moment de m'attarder au neutralisme : nous fûmes plusieurs à soutenir la candidature de Rivet; mais le Parti communiste avait détourné de lui sa dextre : il s'écrasa.

Des communistes vinrent me voir à propos de l'affaire Henri Martin. Ils tentaient de réunir des intellectuels de tout poil, lustrés, visqueux ou lubriques pour la porter devant le grand public. Dès que j'eus mis le nez dans cette histoire, elle me parut si stupide que je m'associai sans réserve aux protestataires. Nous décidâmes d'écrire un livre sur l'affaire et je partis pour l'Italie; c'était le printemps. Les journaux italiens m'apprirent l'arrestation de Duclos, le vol de ses carnets, la farce des pigeons voyageurs. Ces enfantillages sordides me soulevèrent le cœur : il en était de plus ignobles, mais pas de plus révélateurs. Les derniers liens furent brisés, ma vision fut transformée : un anticommuniste est un chien, je ne sors pas de là, je n'en sortirai

plus jamais. On me trouvera bien naïf et, par le fait, j'en avais vu d'autres sans m'émouvoir. Mais, après dix ans de ruminations, j'avais atteint le point de rupture et n'avais besoin que d'une chiquenaude. En langage d'Église, ce fut une conversion. Merleau s'était, lui aussi, converti en 1950. Nous étions l'un et l'autre conditionnés, mais en sens inverse. Lentement accumulés, nos dégoûts nous firent en un instant découvrir à l'un l'horreur du stalinisme, à l'autre celle de sa propre classe. Au nom des principes qu'elle m'avait inculqués, au nom de son humanisme et de ses « humanités », au nom de la liberté, de l'égalité, de la fraternité, je vouai à la bourgeoisie une haine qui ne finira qu'avec moi. Quand je revins à Paris, précipitamment, il fallait que j'écrive ou que j'étouffe. J'écrivis, le jour et la nuit, la première partie des *Communismes et la Paix*.

Merleau n'était pas suspect d'indulgence pour la flicailerie d'un régime moribond : il parut surpris de mon zèle, mais il m'encouragea vivement à publier cet essai qui devait n'avoir d'abord que les dimensions d'un article. Quand il le lut, un coup d'œil lui suffit : « L'U. R. S. S. veut la paix, disais-je, il la lui faut, les seuls risques de guerre viennent de l'Occident. » Je ne soufflais pas mot du conflit de Corée mais, en dépit de cette précaution, il semblait que j'eusse prémédité de démentir systématiquement notre directeur politique, d'opposer mes vues aux siennes, point par point. En fait, j'avais écrit au galop, la rage au cœur, gaiement, sans tact : les conversions les mieux préparées, quand elles éclatent, c'est la joie de l'orage, il fait nuit noire partout où ne tombe pas l'éclair. Pas un instant je n'eus souci de le ménager. Quant à

lui, par amitié, il préféra s'amuser de ma fougue et ne se fâcha pas. Quelque temps après, cependant, il me signala que certains de nos lecteurs ne me suivaient pas : ils partageaient mon opinion, cela va de soi, sur les procédés de notre gouvernement, mais je faisais à leurs yeux la part trop belle aux communistes. « Qu'est-ce que tu leur réponds ? » demandai-je. Il se trouvait qu'on avait imprimé au bas de cette première étude : « A suivre. » « Je leur réponds, me dit-il, la suite au prochain numéro. » Vers 1948, en effet, la Gauche non communiste avait élaboré un plan de dissertation qui devint classique : 1^o Thèse : on remontrait l'abjection du gouvernement, ses torts envers les classes travailleuses, on donnait raison au P. C.; 2^o Antithèse : on mettait en lumière l'indignité du Bureau Politique, ses erreurs. Il avait, lui aussi, lésé les intérêts des masses; 3^o Conclusion : on renvoyait l'un et l'autre dos à dos, on indiquait une voie moyenne et l'on ne manquait jamais de citer les pays scandinaves à l'appui. Aux yeux de Merleau, je n'avais développé que la thèse; il espérait encore — sans trop d'illusions — que l'antithèse allait suivre.

Elle ne vint pas. Ni la suite, dans le numéro d'après. En vérité j'étais à bout de souffle, je m'aperçus que je ne savais rien. Il ne suffit pas d'engueuler un préfet de police pour acquérir des lumières sur le siècle. J'avais tout lu; tout était à relire; je n'avais qu'un fil d'Ariane mais suffisant : l'expérience inépuisable et difficile de la lutte des classes. Je relus; j'avais quelques os dans le cerveau, je les fis craquer, non sans fatigue; je rencontrai Farge, j'adhérai au Mouvement de la Paix, j'allai à Vienne. Un jour, je fis porter à l'imprimeur mon second article qui

n'était, en fait, qu'une ébauche. Le plan des dissertations « Troisième Force » était définitivement écarté : loin d'attaquer les communistes, je me déclarais compagnon de route. A la fin, j'avais, une fois de plus, marqué « A suivre », mais le doute n'était plus permis. Merleau n'eut connaissance que des secondes épreuves; circonstance aggravante, je ne les lui donnai pas moi-même : il les lut au moment qu'il fallut composer le numéro. Pourquoi ne lui ai-je pas soumis mon manuscrit quand il ne manquait jamais de me soumettre les siens? Me prenais-je au sérieux pour de bon? Je ne le crois pas. Et je ne crois pas non plus que j'aie voulu fuir ses remontrances ni ses objections. J'accuserais plutôt cette étourderie de violence qui veut aller droit au but et ne s'accommode pas de précautions. Je croyais, je savais, j'étais désabusé : en conséquence, je ne rabattrais sur rien : dans notre revue presque confidentielle, il fallait crier pour être entendu, je crierais, je me rangerais au côté des communistes et je le déclarerais. Je ne donne pas les raisons objectives de mon attitude : elles n'importent pas ici; je dirai seulement qu'elles compartaient seules, que je les tenais pour des urgences et que je les tiens encore pour telles. Quant aux raisons du cœur, j'en vois deux j'étais poussé par la nouvelle équipe, elle attendait que nous sautions le pas, je pouvais compter sur son approbation; et puis je m'aperçois à présent que j'en voulais un peu à Merleau de m'avoir imposé, en 1950, son silence. La revue flottait depuis deux ans, je ne supportais pas cela; que chacun soit juge : je n'ai pas d'excuse, je n'en veux pas. Ce qui peut intéresser dans cette aventure — que nous vécûmes, l'un et l'autre, péniblement — c'est qu'elle montre par quels

ressorts la discorde peut naître au cœur de l'amitié la plus fidèle et de l'accord le plus étroit. Des circonstances nouvelles, une institution caduque : notre conflit n'eut pas d'autres raisons. L'institution, c'était notre contrat silencieux : valable quand Merleau parlait et que je me taisais, cet accord n'avait jamais nettement défini nos compétences respectives. Chacun de nous, sans rien en dire même à soi, s'était approprié la revue. Il y avait, d'un côté, comme dans le « Cercle de craie caucasien », une paternité officielle et nominale, la mienne — en tout ce qui touchait la politique, elle n'était que cela ¹ — et, de l'autre, une paternité d'adoption, cinq ans de soins jaloux. Tout se découvrit brusquement, dans l'exaspération. Nous apprîmes que chacun, par son mutisme autant que par ses discours, compromettait l'autre. Il fallait n'avoir qu'une pensée; ce qui fut, tant que je ne pensai pas par moi-même. Dès qu'il y eut deux têtes sous le même bonnet, comment choisir la bonne? A prendre la chose de l'extérieur, on dira que le cours des choses a décidé : c'est vrai, mais l'explication est un peu facile. En gros, il est vrai que les empires s'écroulent et que les partis meurent quand ils ne vont pas dans le sens de l'Histoire. Encore faut-il reconnaître que cette idée, la plus difficile peut-être, est imprudemment maniée par la plupart des auteurs. Mais ce qui peut s'appliquer, non sans précaution, aux grandes forces sociales, comment s'en servira-t-on pour expliquer la croissance, la vie, la mort de micro-organismes tels que *Les Temps Modernes*? Le mouvement d'ensemble ne va pas sans catas-

1. Dans les autres domaines, je ne dirai pas que la situation se renversait mais que nous travaillions ensemble.

trophes de détail. Et puis, quoi qu'il en fût, il fallut vivre l'aventure par nous-même, assumer la sentence portée sur nous, l'exécuter et, comme il a dit plus tard, l'instituer. Avec des torts mutuels et, chez l'un comme chez l'autre, une bonne volonté vaine.

Merleau pouvait rompre net, il pouvait provoquer une querelle, écrire contre moi. Il s'abstint de tout, éloquemment. Nous restâmes quelque temps cet étrange couple deux amis qui s'aimaient toujours, dont chacun se butait dans son opposition à l'autre et qui ne disposaient à eux deux que d'une seule voix. J'admire sa modération d'autant plus que nous eûmes, à l'époque, des défections claironnées : un de nos plus anciens collaborateurs nous quitta en toute hâte pour la *N. N. R. F.* où il commença par faire le procès des « hitléro-staliniens » et par tresser des couronnes à Lucien Rebatet. De celui-là, je me demande ce qui est resté : peut-être, en province, une poussière d'ennui trop consciente d'elle-même, rien de plus.

J'eus l'amusement, au cours des années qui suivirent, d'assister à plusieurs désintégrations du même genre. Pour combler ces vides et susciter des articles, je réunis chez moi nos collaborateurs, un dimanche sur deux. Merleau-Ponty vint assidûment, le dernier arrivé, le premier parti, conversant à mi-voix de tout avec chacun sauf de la revue. Il avait pourtant des alliés dans la place : Claude Lefort, qui désapprouvait ma position, Lefèvre-Pontalis qui ne s'intéressait pas à la politique, Colette Audry qui craignait mes excès, Erval ; Merleau n'eût pas eu de peine à prendre la tête d'une forte opposition : il s'y refusa par principe — une revue n'est pas une assemblée parlementaire — et par amitié. Il

s'interdisait d'influencer le groupe tout en constatant sans plaisir que le groupe m'influçait. De fait, la majorité s'orientait, sous ses yeux, vers ce compagnonnage critique qu'il venait d'abandonner et même, devant la virulence de l'anticommunisme, elle se proposait de mettre une sourdine aux critiques en insistant sur le compagnonnage. Je crois surtout que Merleau trouvait ces réunions dérisoires et le rendement nul. Elles le devinrent à la longue et son mutisme ne fut pas sans les y pousser. Mais qu'eût-il dit? Je ne manquais jamais de solliciter ses avis, il ne les donnait pas. Comme s'il eût voulu me faire entendre que je n'avais pas à lui en demander le détail puisque, sur l'essentiel, je n'avais pas daigné l'interroger. Il jugeait probablement que je tranquillisais ma conscience à bon compte et ne souhaitait pas m'y aider. Ma conscience, en fait, était bien tranquille et je reprochais à Merleau de nous refuser son concours. Ce grief passera pour abusif : c'était lui demander, somme toute, de collaborer à une entreprise qu'il ne se cachait pas de désavouer. Je le reconnais : mais, après tout, il restait des nôtres et puis, de temps en temps, il ne pouvait s'empêcher de prendre une initiative — en général heureuse; s'il avait, dès 1950, abandonné son office de directeur politique, il restait, en tout cas, rédacteur en chef. En ces situations ambiguës — qu'on prolonge pour éviter une rupture — tout ce qu'on fait, de part et d'autre, tourne mal.

Mais le malentendu tenait à des motifs plus graves et d'un autre ordre. Je croyais rester fidèle à sa pensée de 1945 et qu'il l'abandonnait; il croyait rester fidèle à soi-même et que je le trahissais; je prétendais poursuivre son œuvre, il m'accusait de la ruiner. Ce conflit ne venait

pas de nous mais du monde et nous avions raison tous les deux. Sa pensée politique était née de la Résistance, cela veut dire de la Gauche unie; dans l'union, elle eût pu glisser jusqu'au plus extrême radicalisme mais il lui fallait ce milieu de triple entente : le P. C. lui garantissait l'efficacité pratique de l'action commune; les partis alliés l'assuraient qu'elle conserverait l'humanisme et certaines valeurs traditionnelles en leur donnant un vrai contenu. Quand tout sauta, vers 1950, il ne vit plus que des épaves; ma folie fut, à ses yeux, de m'accrocher à l'une d'elles en attendant qu'elles reconstituassent d'elles-mêmes le vaisseau perdu. De mon côté, je pris parti quand la Gauche fut en miettes; mon opinion fut qu'il fallait la reconstituer. Non certes, au sommet à la base. Bien sûr, nous étions sans contact avec les masses et, par conséquent, sans pouvoirs. Mais notre tâche n'en restait pas moins claire devant l'union sacrée de la bourgeoisie et des chefs socialistes, il n'y avait d'autre recours que de se mettre au plus près du Parti et d'appeler les autres à nous rejoindre. Il fallait attaquer la bourgeoisie sans relâche, mettre à nu sa politique, désamorcer ses piteux arguments. Critiquer le P. C., l'U. R. S. S., bien sûr, on ne s'en priverait pas. Mais il ne s'agissait pas — tâche impossible — de les changer; nous voulions préfigurer aux yeux de nos lecteurs les ententes futures en montrant ce minuscule exemple : un accord avec les communistes, qui n'avait rien ôté à notre liberté de jugement. Ainsi pouvais-je m'imaginer sans mauvaise foi que je reprenais l'attitude de Merleau-Ponty.

En fait, la contradiction n'était pas en nous mais, dès 1945, dans notre position. Être pour

le tout, c'est refuser de choisir entre ses parties. Le privilège qu'accordait Merleau aux communistes, ce n'était pas une option : tout juste un régime préférentiel. Quand vint le moment du choix, il resta fidèle à lui-même et se saborda pour ne pas survivre à l'unité engloutie. Mais moi, nouveau venu, c'est au nom de l'unité que je choisissais le Parti elle ne pouvait se refaire, pensais-je, à moins que ce ne fût autour de lui. Ainsi la même idée d'union, à quelques années de distance, avait entraîné l'un à repousser un choix qu'elle avait imposé à l'autre. Tout vient à la fois de la structure et de l'événement; la France est ainsi faite que le Parti n'y prendra pas le pouvoir seul donc c'est aux alliances qu'il faut songer d'abord. Dans le gouvernement tripartite, Merleau pouvait encore voir une séquelle du Front Populaire. Mais, en 1952, sans que la structure démographique du pays ait changé, je ne pouvais plus confondre la Troisième Force — simple masque de la droite — avec l'union des masses. Pourtant on n'enlèverait pas le pouvoir à la droite sans ramasser ensemble toutes les forces de gauche : le Front Populaire restait le moyen nécessaire de vaincre au moment que la guerre froide le rendait impossible. En attendant un regroupement qui semblait fort éloigné, il fallait en maintenir jour après jour la possibilité en concluant des alliances locales avec le Parti. Ne pas choisir; choisir à cinq ans près ces deux attitudes visaient le même objectif. Deux attitudes? Une seule, plutôt et qui nous opposa comme des adversaires en nous contraignant d'insister chacun sur l'une de ses deux composantes contradictoires. Merleau, pour rester fidèle à ses refus, oubliâ sa volonté d'union. Et moi, pour garder sa chance

à l'unité future, j'oubliai mon universalisme et je choisis de commencer par accroître la désunion. Ces mots sembleront abstraits; en fait, il fallut vivre ces déterminations historiques : cela veut dire que nous leur prêtâmes notre vie, nos passions, notre peau. Je me moquais de sa « spontanéité » : en 1945, parbleu, l'union paraissait faite, il avait beau jeu de se laisser porter; il se moquait de ma naïveté, de mon volontarisme; en 1952, l'union n'était plus; suffisait-il de la vouloir à vide pour qu'elle se fit? La vérité, c'est que nous fûmes recrutés selon nos aptitudes : Merleau quand ce fut le temps des nuances, moi quand vint le temps des assassins.

Nous eûmes, Lefort et moi, de vives discussions : je lui proposai de me faire ses critiques dans la revue même, il accepta, me remit un article assez méchant, je me fâchai, j'écrivis une réponse du même ton. Ami de l'un et de l'autre, Merleau se vit bien malgré lui chargé d'un nouvel office il dut offrir sa médiation. Lefort avait eu la courtoisie de lui soumettre son article, j'en fis autant du mien. Celui-ci l'exaspéra : il me fit savoir avec sa douceur habituelle qu'il se retirerait pour de bon si je n'en supprimais un certain paragraphe dont il me semble, en effet, qu'il était inutilement violent. Je crois me rappeler que Lefort fit de son côté certains sacrifices. N'empêche que nos deux écrits sentaient la hargne. Merleau tenait à chacun de nous : tous les coups que nous nous portâmes, il les reçut. Sans être entièrement d'accord avec Lefort, il se sentait plus proche de lui que de moi : du coup sa langue se délia. Et la mienne. Nous nous lançâmes dans une longue et vaine explication qui rebondit d'un sujet à l'autre et d'entretien en entretien. Y a-t-il une spon-

tanéité des masses? Les groupes peuvent-ils tirer d'eux-mêmes leur cohésion? Questions ambiguës qui nous renvoyaient tantôt à la politique, au rôle du P. C., à Rosa Luxembourg, à Lénine et tantôt à la sociologie, à l'existence elle-même, cela veut dire : à la philosophie, à nos « styles de vie », à nos « ancrages », à nous. Chaque mot nous ramenait du cours du monde à celui de nos humeurs et *vice versa*. Sous nos divergences intellectuelles de 1941, si sereinement acceptées quand Husserl était seul en cause, nous découvrons, stupéfaits, tantôt des conflits qui puisaient leur source dans nos enfances, jusque dans les rythmes élémentaires de nos organismes, et tantôt, entre chair et cuir, des sournoiseries, des complaisances, une folie d'activisme, chez l'un, cachant ses déroutes, des sentiments rétractiles chez l'autre, un quiétisme acharné. Bien entendu, rien de cela n'était vrai ni faux tout à fait : nous nous embrouillâmes parce que nous mettions la même ardeur à nous convaincre, à nous comprendre et à nous accuser. Commencé dans mon bureau, ce dialogue passionnel, à mi-chemin de la bonne et de la mauvaise foi, se poursuivit à Saint-Tropez, reprit à Paris sur les banquettes du café Procope, puis chez moi; je voyageai, il m'écrivit une très longue lettre, j'y répondis, par 40° à l'ombre, ce qui n'arrangea rien. Qu'espérions-nous? Dans le fond, rien. Nous faisons le « travail de la rupture » au sens où Freud a si bien montré que le deuil est un travail. Cette morne rumination à deux, ce ressassement qui nous égarait, je crois qu'il avait pour fin de lasser doucement notre patience, de casser un à un nos liens par de petites secousses coléreuses, d'enténébrer les transparences de notre amitié jusqu'à refaire

de nous, l'un pour l'autre, deux inconnus. L'entreprise fût-elle parvenue à terme, c'était la brouille. Un incident survint heureusement, qui l'arrêta.

Un marxiste, au hasard d'une rencontre, me proposa d'écrire pour nous sur « les contradictions du capitalisme ». Sujet connu, disait-il, mais peu compris sur lequel il apporterait des lumières nouvelles. Il n'était pas du Parti, mais un Parti à lui seul et des plus fermes; si conscient de me faire une faveur qu'il m'en persuada. Je prévins Merleau, qui connaissait l'homme mais ne souffla mot. Je dus quitter Paris; l'article fut remis en mon absence, nul. Rédacteur en chef, Merleau-Ponty ne put se résoudre à le laisser paraître sans le faire précéder d'un « chapeau » qu'il écrivit et qui présentait, somme toute, nos excuses aux lecteurs; il en prit occasion pour reprocher à l'auteur en deux lignes de n'avoir pas même mentionné les contradictions du socialisme : ce serait pour une autre fois, n'est-ce pas? A mon retour, il ne me parla de rien; prévenu par un collaborateur, je me fis donner un jeu d'épreuves et lus l'article sous son chapeau, d'autant plus irrité par celui-ci que je trouvais celui-là moins défendable. Merleau, ayant, comme on dit, bouclé le numéro, s'était absenté à son tour et je ne pus le joindre. Seul, en état de rage allègre, je fis sauter le chapeau, l'article parut nu-tête. On devine le reste et que Merleau, quelques jours plus tard, reçut les justificatifs de la revue, s'aperçut qu'on avait supprimé son texte et prit la chose au plus mal. Il s'empara du téléphone et me donna, pour de bon cette fois, sa démission : nous restâmes en ligne plus de deux heures. Sur un fauteuil, près de la fenêtre, Jean Cau, très

sombre, entendait la moitié de cette conversation et croyait assister aux derniers moments de la revue. Nous nous accusâmes réciproquement d'abus de pouvoir, je proposai une rencontre immédiate, je tentai par tous les moyens de le faire revenir sur sa décision : il fut inébranlable. Je ne le revis plus de quelques mois; il ne parut plus aux *Temps Modernes* et plus jamais ne s'en occupa.

Si j'ai raconté cette histoire idiote, c'est d'abord à cause de sa futilité; quand j'y repense, je me dis : « C'est navrant » et, tout à la fois : « Ça devait finir comme ça. » Comme ça : mal, bêtement, inévitablement; le canevas était prêt, la fin décidée comme dans la *Commedia dell' Arte*, on ne nous laissait que le soin d'improviser la rupture, nous nous en tirions mal mais, bonne ou mauvaise, nous jouâmes la scène et l'on passa aux suivantes. Je ne sais qui des deux fut le plus coupable et cela ne me passionne pas : en fait, la culpabilité finale était prévue dans les deux rôles, on avait établi de longue date que nous nous séparerions aux torts réciproques, sur un prétexte puéril. Par la raison que notre collaboration ne pouvait plus continuer, il fallait que nous nous quittions ou que la revue disparût.

Sans elle, les événements de 1950 n'eussent pas beaucoup influé sur notre amitié : nous eussions plus souvent débattu de politique ou mis plus de soin à n'en pas parler. C'est que l'événement touche ordinairement les gens par côté et qu'ils n'en connaissent rien sauf un ébranlement sourd, une angoisse indéchiffrable; à moins qu'il ne saute à leur gorge et ne les renverse au passage de toute manière, ils ne comprendront pas ce qui leur est arrivé. Mais, à peine le hasard a-t-il mis dans leurs mains le plus infime

moyen d'influencer ou d'exprimer le mouvement historique, les forces qui nous mènent, aussitôt dénudées, se laissent voir et nous font découvrir « notre ombre portée » sur le mur éblouissant de l'objectivité. La revue, ce n'était rien : un signe des temps, comme cent mille autres; n'importe : elle appartenait à l'Histoire; par elle, nous avons éprouvé tous les deux notre consistance d'objets historiques. Elle fut notre objectivation; à travers elle, le cours des choses nous donna notre charte et notre double office : plus unis d'abord que nous n'eussions été sans elle, ensuite plus séparés. Cela va de soi : que l'engrenage nous happe, nous y passerons tout entiers; le peu de liberté qu'on nous laisse se résume dans l'instant où nous décidons d'y mettre ou non le doigt. En un mot, les commencements nous appartiennent; après, il faut vouloir nos destins.

Le commencement ne fut pas mauvais. Par cette seule raison encore mystérieuse pour moi : contre le désir de tous nos collaborateurs et contre le mien, Merleau avait revendiqué du premier jour la position la plus faible. Tout faire et ne pas se nommer, refuser qu'un statut le défendît contre mes humeurs ou mes coups de barre comme s'il eût voulu ne tenir son pouvoir que d'un accord vivant, comme si son arme la plus efficace eût été sa fragilité, comme si son autorité morale dût seule garantir ses fonctions. Rien ne le protégeait : à cause de cela, il n'était engagé par rien ni par personne. Présent parmi nous, responsable autant que moi. Et léger. Libre comme l'air. Eût-il accepté qu'on mît son nom sur la couverture, il eût fallu me combattre, me renverser peut-être : mais il avait envisagé le cas du premier jour et refusé par

principe une bataille qui nous eût déconsidérés tous les deux sans profit. Le jour venu, un appel téléphonique lui suffit : il avait pris sa décision, il m'en informa et disparut. Il y eut un sacrifice, pourtant : de lui, de moi, des *Temps Modernes*. Nous fûmes tous victimes de ce meurtre purificateur. Merleau se mutila, me laissant aux prises avec des alliés terribles qui, pensait-il, me rongeraient jusqu'à l'os ou me rejetteraient comme ils l'avaient rejeté; il abandonna sa revue à mon incompetence. Cette agressive expiation dut absorber la plus grande part de son ressentiment. Elle nous permit en tout cas d'interrompre le travail de la rupture et de sauver notre amitié.

D'abord il m'évita. Craignait-il que ma vue ne réveillât ses griefs? Peut-être; mais il semble plutôt qu'il ait voulu garder une chance à notre avenir commun. Je le rencontrais parfois, nous nous arrêtions un moment pour parler ensemble; quand nous étions sur le point de nous quitter, je lui proposais de nous revoir le lendemain, la semaine suivante, il répondait avec une ferme courtoisie : « Je te téléphonerai » et ne téléphonait pas. Pourtant, un autre travail avait commencé : liquidation des griefs, rapprochement. Il fut stoppé par le malheur : en 1953, Merleau perdit sa mère.

Il tenait à elle comme à sa propre vie; plus exactement, elle *était* sa vie. Il dut son bonheur de berceau aux soins qu'elle lui avait prodigués; elle fut le témoin lucide de son enfance : à cause de cela, quand vint l'exil, elle en resta la gardienne. Sans elle, le passé se fût englouti dans les sables; par elle, il se conserva, hors de portée mais vif; Merleau-Ponty vécut cet âge d'or, jusqu'à son deuil, comme un paradis qui s'éloignait

chaque jour un peu plus et comme la présence charnelle et quotidienne de celle qui le lui avait donné. Toutes les connivences de la mère et du fils les renvoyaient à des souvenirs antiques; aussi, tant qu'elle vécut, le bannissement de Merleau garda de la douceur et se laissa parfois réduire à la différence nue qui sépare deux vies inséparables. Aussi longtemps qu'ils furent deux à reconstruire et parfois à ressusciter la longue préhistoire de ses gestes, de ses passions et de ses goûts, il garda l'espoir de reconquérir cette concorde immédiate avec tout qui est la chance des enfants aimés. Mais, quand sa mère mourut, le vent claqua toutes les portes, il sut qu'elles ne s'ouvriraient plus. Les souvenirs à deux sont des rites : le survivant ne retrouve que des feuilles sèches, que des mots. Merleau-Ponty, rencontrant, un peu plus tard, Simone de Beauvoir, lui dit sans emphase, avec cet enjouement triste dont il masquait ses sincérités : « Je suis mort plus qu'à demi. » Mort à son enfance : pour la deuxième fois. Il avait rêvé de faire son salut : jeune, par la communauté chrétienne; adulte, par ses compagnonnages politiques. Deux fois déçu, il découvrait tout d'un coup la raison de ces défaites : se « sauver » sur tous les plans, « dans tous les ordres », ce serait recommencer le premier âge. On se répète sans cesse, on ne recommence jamais. En voyant sombrer son enfance il se comprit : il n'avait jamais rien souhaité que la rejoindre et cet impossible désir était sa vocation singulière, sa destinée. Que lui restait-il? Rien. Depuis quelque temps déjà il se taisait le silence ne suffisant plus, il se fit ermite, ne quittant son bureau que pour le Collège de France. Jusqu'en 1956, je ne le revis plus, ses meilleurs amis le virent moins.

Il faut pourtant que j'indique ce qui se passait en lui au cours des trois ans qui nous séparèrent. Mais, j'en ai prévenu les lecteurs, mon propos n'est que de raconter l'aventure d'une amitié : par cette raison, je m'intéresse ici à l'histoire de ses pensées plus qu'aux pensées elles-mêmes : celles-ci, d'autres les exposeront en détail et mieux que je ne ferais. C'est l'homme que je veux restituer, non tel qu'il était pour lui-même mais tel qu'il a vécu dans ma vie, tel que je l'ai vécu dans la sienne. Je ne sais dans quelle mesure je serai véridique. On me trouvera discutable et me peignant en négatif par la façon dont je le peins : d'accord. Mais, en tout cas, je suis sincère je dis ce que j'ai cru comprendre.

La douleur, c'est le vide d'autres fussent restés des simulacres d'ermites, creux. Mais la sienne, en même temps qu'elle le coupait de nous le renvoyait à sa méditation première, à la chance qui l'avait fait si malchanceux. Je suis frappé par l'unité de cette vie. Dès l'avant-guerre, ce jeune Œdipe retourné sur ses origines veut comprendre la déraison raisonnable qui l'a produit; au moment qu'il en approche et qu'il écrit *La Phénoménologie de la perception*, l'Histoire nous saute à la gorge, il se débat contre elle sans interrompre ses recherches. Disons que c'est la première période de sa réflexion. La seconde commence dans les dernières années de l'Occupation et se poursuit jusqu'en 1950. Sa thèse achevée, il semble abandonner l'enquête, interroger l'Histoire, la politique de notre temps. Mais son souci n'a changé qu'en apparence : tout se rejoint puisque l'Histoire est une forme d'enveloppement, puisque nous sommes « ancrés » en elle, puisqu'il faut se situer historiquement, non pas *a priori* ni par je ne sais quelle « pensée de

survol», mais par l'expérience concrète du mouvement qui nous entraîne : à bien le lire, les commentaires de Merleau sur la politique ne sont qu'une expérience politique devenant par elle-même et dans tous les sens du terme *sujet* de méditations; si les écrits sont des actes, disons qu'il agit pour s'approprier son action et s'y retrouver en profondeur. Pris dans la perspective générale de l'Histoire, Merleau est un intellectuel issu des classes moyennes, radicalisé par la Résistance et déporté par l'éclatement de la Gauche¹. Pris en lui-même, c'est une vie qui se retourne sur soi pour saisir l'avènement de l'humain dans sa singularité. Sa déception de 1950, pour cruelle qu'elle fût, il est évident qu'elle devait lui servir elle l'éloigna de nos tristes arènes mais, du même coup, elle lui proposa, ni tout à fait la même ni tout à fait une autre, cette énigme soi. Non qu'il cherchât à comprendre, comme Stendhal, l'individu qu'il était mais plutôt, à la façon de Montaigne, la personne, mélange incomparable de particulier et d'universel. Cela ne suffisait pas, cependant : il restait des nœuds à défaire; il s'y essayait quand la mort de sa mère survint qui les trancha. On admirera qu'il se soit, par son chagrin, approprié ce mauvais hasard et qu'il en ait fait sa nécessité la plus rigoureuse. Bien qu'elle s'annonçât depuis quelques années, la troisième période de sa méditation commence à partir de 1953.

Au début, ce fut à la fois une enquête renouvelée et une veillée funèbre. Renvoyé pour la troisième fois à lui-même par cette mort, il voulut

1. Il va de soi qu'on pourrait nous définir tous de la même façon à ceci près que les dérives sont variables et parfois de sens opposé.

éclairer par elle sa naissance. Au nouveau-né, à ce voyant-visible qui paraît dans le monde de la vision, quelque chose doit *advenir*, n'importe quoi, ne fût-ce que mourir. Cette tension première entre l'apparition et la disparition, il la nomme « historicité primordiale » : c'est en elle et par elle que tout arrive; elle nous précipite du premier instant dans une irréversibilité inflexible. Survivre, fût-ce un instant, à la naissance, c'est une aventure; et c'est une aventure, aussi, de n'y pas survivre : on n'échappe pas à cette déraison qu'il nomme notre contingence. Ce n'est pas assez de dire qu'on naît pour mourir on naît à la mort.

Mais, au même moment, il empêchait, vivant, sa mère de disparaître tout à fait. Il ne croyait plus à la survie; si, pourtant, il lui arriva, dans les dernières années, de refuser qu'on le rangeât parmi les athées, ce ne fut pas en considération de sa flambée chrétienne mais pour laisser une chance aux défunts. Cette précaution ne suffisait pas : en ranimant une morte par un culte, que faisait-il? Était-ce la ressusciter en songe ou l'*ins-tituer*?

La vie, la mort; l'existence, l'être : pour mener sa double enquête, c'est à ce carrefour qu'il voulut s'établir. En un sens, rien n'a changé des idées qu'il soutenait dans sa thèse; en un autre, tout est méconnaissable : il s'est enfoncé dans la nuit du non-savoir, à la recherche de ce qu'il appelle, à présent, le « fondamental ». Nous lisons, par exemple, dans *Signes*¹ : « Ce qui (dans l'anthropologie) intéresse le philosophe, c'est précisément qu'elle prenne l'homme comme il est, dans sa situation effective de vie et de connais-

1. « De Mauss à Lévi-Strauss ».

sance. Le philosophe qu'elle intéresse n'est pas celui qui veut expliquer ou construire le monde mais approfondir notre insertion dans l'être. »

Au niveau de la présence et de l'absence, aveugle et clairvoyant, le philosophe apparaît : si la *connaissance* prétend expliquer ou construire, il ne veut pas même *connaître*. Il vit dans ce mélange d'oxygène et de gaz pauvres qu'on nomme le Vrai, mais il ne daigne pas en détailler les vérités, fût-ce pour les distribuer à nos écoles, à nos manuels. Il ne fait rien que s'approfondir : il se laisse couler vivant, sans interrompre ses entreprises, dans le seul et dérisoire abîme qui lui soit accessible, pour chercher en soi-même la porte qui s'ouvre sur la nuit de ce qui n'est pas encore soi. C'est définir la philosophie comme une méditation, au sens cartésien du mot, cela veut dire comme une tension indéfiniment maintenue entre l'existence et l'être. Cette nervure ambiguë, c'est l'origine : pour penser, il faut être; la moindre pensée dépasse l'être en l'instituant pour autrui; cela se fait en un tournemain c'est l'absurde et définitive naissance, indestructible événement qui se change en avènement et définit la singularité d'une vie par sa vocation de mort; c'est l'œuvré, opaque et sauvage, retenant de l'être en ses plis; c'est l'entreprise, déraison qui subsistera dans la communauté comme sa raison d'être future; c'est le langage, surtout, ce « fondamental », car le Verbe n'est que l'Être au cœur de l'homme jeté pour s'exténuer en un *sens*; bref, c'est l'homme, jailli d'un seul coup, dépassant sa présence à l'être vers sa présence à l'autre, le passé vers l'avenir, toute chose et soi-même vers le signe : par cette raison Merleau inclinait, vers la fin

de sa vie, à faire une place sans cesse plus importante à l'inconscient; il approuvait sans doute la formule de Lacan « L'inconscient est structuré comme un langage. » Mais il s'était placé, philosophe, aux antipodes de la psychanalyse : l'inconscient le fascinait à la fois comme une parole enchaînée et comme la charnière de l'être et de l'existence.

Merleau-Ponty prit un jour de l'humeur contre la dialectique et la maltraita. Non qu'il n'en acceptât le départ; il explique, dans *Signes*, que le positif a toujours son négatif et *vice versa* : en conséquence, ils passeront l'un dans l'autre éternellement; cela tourne, en somme, et le philosophe tournera lui aussi qu'il suive les circuits de son objet scrupuleusement et dans un esprit de découverte, qu'il s'enfonce en spirale dans sa nuit. Merleau-Ponty prend l'habitude d'accompagner chaque Non jusqu'à le voir se retourner en Oui et chaque Oui jusqu'à ce qu'il se change en Non. Il devient si habile, dans les dernières années, à ce jeu de furet qu'il en fait une véritable méthode; c'est ce que j'appellerai : le renversement. Il saute d'un point de vue à l'autre, nie, affirme, change le plus en moins et le moins en plus : tout s'oppose et tout est aussi vrai. Je n'en donne qu'un exemple : « Au moins autant qu'il explique la conduite adulte par une fatalité héritée de l'enfance, Freud montre dans l'enfance une vie adulte *prématurée* et, par exemple... un premier choix de ses rapports de générosité et d'avarice avec autrui ¹. » *Au moins autant* : les vérités contradictoires, chez lui, ne se combattent jamais; aucun risque de bloquer le mouvement, de provoquer un éclatement. Au reste, sont-elles

1. *Signes*, p. 270.

à proprement parler contradictoires? Si même on l'admettait, il faudrait reconnaître que la contradiction, affaiblie par cette impulsion giratoire, perd son office de « moteur de l'Histoire » et figure à ses yeux l'indice du paradoxe, le signe vivant de l'ambiguïté fondamentale. Bref, Merleau veut bien de la thèse et de l'antithèse; c'est la synthèse qu'il refuse : il lui reproche de changer la dialectique en jeu de construction. Les tourniquets, au contraire, n'autorisent jamais à conclure mais chacun manifeste à sa manière le carrousel de l'être et de l'existence. Enfants du limon, nous nous réduirions à des empreintes sur l'argile si nous ne commençons par la nier; renversons : nous, dont l'existence la plus immédiate est la négation de ce qui est, que faisons-nous du premier au dernier instant si ce n'est annoncer l'être, l'instituer, le restituer par et pour les autres, dans le milieu de l'intersubjectivité? L'instituer, l'annoncer : fort bien. Quant à le voir en face, il n'y faut pas compter nous n'en connaissons que les signes. Ainsi le philosophe ne cessera pas de courir en rond ni le manège de tourner : « Cet être entrevu à travers le bougé du temps, toujours visé par notre perception, par notre être charnel mais où il ne peut être question de se transporter parce que la distance supprimée lui ôterait sa consistance d'être, cet « être des lointains », dit Heidegger, toujours proposé à notre transcendence, c'est l'idée dialectique de l'être telle que la définissait le Parménide, au-delà de la multiplicité des choses qui sont et, par principe, visé à travers elles puisque séparé d'elles, il ne serait qu'éclair et que nuit ¹. »

1. *Signes*, p. 197. Il s'agissait alors de caractériser le *moment présent* de la recherche philosophique. Mer-

Merleau garde ses coquetteries : dans ce texte, il parle encore de dialectique. Mais ce n'est pas à Hegel qu'il se réfère : c'est à Parménide, c'est à Platon. Ce qui convient à la méditation c'est de tracer une circonférence autour de son *sujet* et de repasser sans cesse aux mêmes lieux : alors elle entrevoit quoi donc ? une absence ? une présence ? Les deux : par un prisme réfracté, l'être du dehors s'éparpille, le voilà multiple, hors de portée ; mais, du même mouvement, il s'intériorise, devient l'être du dedans, tout entier présent, toujours, sans perdre son intangibilité. Et, naturellement, l'inverse est aussi vrai : l'être intérieur, en nous, avare et grave repli, ne cesse de manifester son appropriation à la Nature, déploiement indéfini de l'être extérieur. Ainsi, tournant et méditant, Merleau reste fidèle à sa pensée spontanée, lente rumination trouée d'éclairs : c'est elle qu'il érige discrètement en méthode sous la forme d'une dialectique décapitée.

Cette descente aux Enfers lui permit à la fin de trouver le plus profond carrousel. Ce fut une découverte du cœur : la preuve en est qu'elle frappe par sa densité sombre. Je vais dire comment il m'en fit part, il y a tantôt deux ans : l'homme se peint dans ces propos, subtil et laconique, abordant de face les problèmes quand il

leau lui prêtait ces deux traits : « existence et dialectique » ; mais, quelques mois auparavant, il avait fait une conférence aux Rencontres Internationales de Genève, sur la pensée de notre temps. Il est remarquable qu'il n'y ait pas soufflé mot de la Dialectique : pour désigner nos problèmes, au contraire, il évite le mot de *contradiction* et il écrit : « L'incarnation et autrui sont le *labyrinthe* de la réflexion et de la sensibilité chez les contemporains. »

semble n'y toucher que de côté. Je lui demandais s'il travaillait. Il hésita : « Je vais peut-être, me dit-il, écrire sur la Nature. » Il ajouta pour m'aiguiller : « J'ai lu, chez Whitehead, une phrase qui m'a frappé : la Nature est en haillons. » Comme on l'a deviné déjà, pas un mot ne fut ajouté. Je le quittai sans avoir compris : à cette époque, j'étudiais le « matérialisme dialectique » et le mot de « Nature » évoquait pour moi l'ensemble de nos connaissances physico-chimiques. Encore un malentendu : j'avais oublié que la Nature, à ses yeux, c'était le monde sensible, ce monde « décidément universel » où nous rencontrons les choses et les bêtes, notre propre corps et les autres. Pour le comprendre, il me fallut attendre la publication de son dernier article : *L'Œil et l'Esprit*. Ce long essai devait, j'imagine, faire partie du livre qu'il écrivait : de toute manière il s'y rapporte, il renvoie sans cesse à une idée qui allait être dite et qui reste informulée.

Plus que jamais hostile à l'intellectualisme, Merleau interroge le peintre et sa pensée manuelle, sauvage : il essaie de saisir sur les œuvres le sens de la peinture. A cette occasion, la Nature lui découvre ses haillons. Cette montagne, au loin, nous dit-il à peu près, comment s'annonce-t-elle ? Par des signaux discontinus, parfois intermittents, minces fantasmes clairsemés, miroitements, jeux d'ombre ; cette poussière frappe par son inconsistance. Mais justement notre œil est « computeur de l'Être » ; avec ces signes de l'air, il produira l'affalement de la plus lourde masse terrestre. Le regard ne se contente plus « d'apercevoir l'être à travers le bougé du temps » : on dirait à présent qu'il a mission d'en ériger l'unité toujours absente à partir du multiple. « Elle n'est

donc pas? » demandera-t-on. Elle est, elle n'est pas : comme l'habit défunt qui hante les haillons, comme la rose de Mallarmé « absente de tout bouquet ». L'Être est par nous qui sommes par lui. Tout ceci, bien sûr, ne va pas sans l'Autre; c'est ainsi que Merleau comprend l'affirmation « difficile » de Husserl : « La conscience transcendante est intersubjectivité. » Nul, pense-t-il, ne peut voir qu'il ne soit en même temps visible comment saisissons-nous ce qui est si nous n'étions? Il ne s'agit pas ici d'une simple « noèse » produisant son corrélatif noématique à travers des apparitions. Derechef, pour penser il faut être : la chose à travers tous par chacun constituée, toujours une mais indéfiniment biseautée, nous renvoie, chacun par tous, à notre statut ontologique. Nous sommes la mer; sitôt surgie, toute épave est innombrable comme les vagues, par elles et comme elles absolue. Le peintre est l'artisan privilégié, le meilleur témoin de cette réciprocité médiée. « Le corps est pris dans le tissu du monde mais le monde est fait de l'étoffe de mon corps. » Nouveau tourniquet mais plus profond que les autres puisqu'il touche au « labyrinthe de l'incarnation »; par ma chair, la Nature se fait chair; mais, si la peinture est possible, inversement, les nervures de l'être que le peintre aperçoit dans la chose et fixe sur la toile, il faut qu'elles désignent au fond de lui-même les « flexions » de son être « Le tableau... ne se rapporte à quoi que ce soit parmi les choses empiriques qu'à condition d'être autofiguratif; il n'est spectacle des choses qu'en étant spectacle de rien... montrant comment les choses se font choses et le monde monde. » C'est précisément ce qui donne « à l'occupation du peintre une urgence qui passe toute autre urgence ».

Par la figuration de l'être du dehors, il présente aux autres l'être du dedans, *sa* chair, la leur. Présenter, c'est trop peu dire : « La culture, dit Merleau, est « avènement ». » Ainsi l'artiste a cette fonction sacrée d'instituer l'être dans le milieu des hommes, cela veut dire de dépasser « les nappes d'être brut qu'ignore l'activiste » vers cet être éminent qu'est le *sens*. L'artiste mais, tout aussi bien, chacun de nous « L'expression, dit-il, est le *fondamental* du corps. » Et qu'y a-t-il à exprimer, sinon l'être : nous ne faisons pas un mouvement sans le restituer, l'instituer et l'appréhender. L'historicité primordiale, notre naissance à la mort, c'est le surgissement des profondeurs par quoi l'événement devient homme et décline son être en nommant les choses. Telle est aussi l'histoire du groupe, en ce qu'elle a de plus radical : « Comment appeler, sinon histoire, ce (milieu) où une forme grevée de contingence ouvre soudain un cycle d'avenir et le commande avec l'autorité de l'institué? »

Telles sont au départ ses ultimes pensées : sa philosophie dernière, « grevée de contingence », rongéant patiemment son hasard et par le hasard interrompue, j'ai dit que je la voyais commencer par une découverte du cœur. Contre le deuil et l'absence, c'est lui, à son tour, qui se découvre : le vrai « computeur de l'être », c'est lui. Il lui reste une poignée de souvenirs et de reliques mais, pour révéler l'être de la montagne, notre regard n'en a pas tant : aux guenilles de la mémoire, le cœur arrachera l'être des morts; de l'événement qui les tua, il fera leur avènement; il ne s'agit pas seulement de restituer au sourire disparu, aux paroles leur éternité vivre, ce sera les approfondir, les transformer en eux-mêmes, chaque jour un peu plus, par nos paroles

et par nos sourires, indéfiniment; il y a un progrès des morts et c'est notre histoire. Ainsi Merleau se fit gardien de sa mère comme elle avait été gardienne de son enfance; né par elle à la mort, il voulut que la mort fût pour elle renaissance. Par cette raison, il trouva dans l'absence plus de pouvoirs réels que dans la présence. « L'œil et l'esprit » contient une citation curieuse : Marivaux, réfléchissant dans *Marianne* sur la force et la dignité des passions, fait l'éloge des hommes qui s'ôtent la vie plutôt que de renier leur être. Ce qui plut à Merleau dans ces quelques lignes, c'est qu'elles découvraient une dalle indestructible sous la transparence de ce peu profond ruisseau, la vie. Mais n'allons pas croire qu'il retourne à la substance cartésienne : à peine a-t-il fermé les guillemets et repris la plume pour son compte, la dalle s'émiette en scintillements discontinus, redevient cet être en lambeaux que nous avons à être, qui n'est peut-être qu'un impératif en désordre et qu'un suicide, parfois, composera mieux qu'une victoire vivante. Par un même mouvement, puisque c'est notre règle, nous instituerons dans la communauté humaine l'être des morts par le nôtre, notre être par celui des morts.

Jusqu'où donc allait-il, en ces années sombres qui le changeaient en lui-même? On dirait quelquefois, à le lire, que l'être invente l'homme pour se faire *manifeste* par lui. N'est-il pas arrivé, de temps à autre, que Merleau, renversant les termes et tournant à l'envers, crût apercevoir en nous, « insaisissable dans l'immanence » je ne sais quel mandat transcendant? Dans un de ses articles, il félicite un mystique d'avoir écrit que Dieu est au-dessous de nous. Il ajoute, à peu près : Pourquoi pas? Il rêve à ce Tout-Puissant

qui aurait besoin des hommes, qui serait en question au fond de chacun et demeurerait l'Être total, celui que l'intersubjectivité ne cesse d'instituer infiniment, le seul que nous menions au bout de son être et qui partage avec nous tous l'insécurité de l'aventure humaine. Il ne s'agit, évidemment, que d'une indication métaphorique. Mais on ne jugera pas indifférent qu'il l'ait choisie. Tout est là : la trouvaille et le risque; si l'être est au-dessous de nous, pauvre giganterque, en loques, il ne faudra qu'un imperceptible changement pour qu'il devienne *notre tâche*. Dieu, tâche de l'homme? Merleau ne l'a jamais écrit, et il s'est interdit de le penser : rien ne dit qu'il ne se soit pas complu parfois à y rêver mais sa recherche avait trop de rigueur pour qu'il avançât rien qu'il n'eût établi. Il travaillait sans hâte; il attendait.

On a prétendu qu'il s'était rapproché de Heidegger. Ce n'est guère douteux, mais il faut s'entendre. Tant que son enfance lui fut garantie, Merleau n'eut pas besoin de radicaliser sa recherche. Quand sa mère fut morte et l'enfance avec elle abolie, l'absence et la présence, l'Être et le Non-Être passèrent les uns dans les autres; Merleau, à travers la phénoménologie et sans jamais la quitter, voulut rejoindre les impératifs de l'ontologie; ce qui est n'est plus, n'est pas encore, ne sera jamais : à l'homme de donner l'être aux êtres. Ces tâches se dégagèrent de sa vie, de son deuil; il y trouva l'occasion de relire Heidegger, de mieux le comprendre mais non pas de subir son influence : leurs chemins se sont croisés, voilà tout. L'Être est l'unique souci du philosophe allemand; en dépit d'un vocabulaire parfois commun, l'homme reste le souci principal de Merleau. Quand le premier parle de l'« ouverture

à l'être », je flaire l'aliénation. Certes, il ne faut pas se dissimuler que la plume du second a quelquefois tracé des mots inquiétants. Ceux-ci par exemple : « L'irrelatif, désormais, ce n'est pas la nature en soi ni le système des saisies de la conscience absolue et pas davantage l'homme mais cette « téléologie » qui s'écrit et se pense entre guillemets — jointure et membrure de l'être qui s'accomplit à travers l'homme. » Les guillemets ne font rien à l'affaire. N'empêche : c'est dit en passant. Il est fâcheux qu'un homme puisse écrire aujourd'hui que l'absolu n'est pas l'homme; mais ce qu'il refuse à notre règne, il ne l'accorde à aucun autre. Son irrelatif est en fait une relation de réciprocité fermée sur soi l'homme est désigné par sa vocation fondamentale qui est d'instituer l'être mais l'être, tout autant, par sa destinée qui est de s'accomplir par l'homme. J'ai dit comment, par deux fois au moins, dans la communauté chrétienne et dans la fraternité du combat politique. Merleau avait cherché l'enveloppement en immanence et buté contre le transcendant. Tout en évitant plus que jamais le recours à la synthèse hégélienne, sa dernière pensée tente de résoudre la contradiction qu'il a vécue : on coulera le transcendant dans l'immanence, on l'y dissoudra tout en le protégeant par son impalpabilité même contre l'anéantissement; il n'est plus qu'absence et que supplication, de son infinie faiblesse tirant sa toute-puissance. N'est-ce pas, d'une certaine manière, la contradiction fondamentale de tout humanisme? Et le matérialisme dialectique — au nom de quoi beaucoup voudront critiquer cette méditation — peut-il se passer d'une ontologie? A mieux y regarder, d'ailleurs, et si l'on écarte l'absurde théorie du reflet, n'y trouve-

rait-on pas, discrètement annoncée, l'idée d'une nappe d'être brut produisant et soutenant l'action et la pensée?

Non; il n'a jamais cessé d'être humaniste celui qui écrivait encore à quelques mois de sa mort : « Quand l'éclair-homme s'allume, tout est donné sur l'instant. » Et puis quoi? Accomplir l'être, c'est le consacrer, bien sûr; mais cela veut dire l'humaniser. Merleau ne prétend pas que nous nous perdions pour que l'être soit mais, tout au contraire, que nous instituerons l'être par l'acte même qui nous fait naître à l'humain. Pascalien plus que jamais, il nous répète encore « L'homme est absolument distinct des espèces animales mais justement en ceci qu'il n'a point d'équipement originel et qu'il est le lieu de la contingence, tantôt sous la forme d'une espèce de miracle, tantôt sous celle d'une adversité sans intention. » Cela suffit pour que l'homme ne soit jamais ni l'animal d'une espèce ni l'objet d'un concept universel mais, dès qu'il surgit, l'éclat d'un événement. Mais il tire la même leçon de l'humaniste Montaigne « Les explications que peuvent nous donner une métaphysique ou une physique, Montaigne les récuse d'avance parce que c'est l'homme encore qui « prouve » les philosophies et la science et qu'elles s'expliquent par lui plutôt que lui par elles... » L'homme ne pensera jamais l'homme : il le *fait* à tout instant. N'est-ce pas cela l'humanisme vrai : l'homme ne sera jamais objet total de connaissance; il est sujet de l'Histoire.

Dans les dernières œuvres du philosophe assombri, il n'est pas difficile de retrouver un certain optimisme : rien n'aboutit, rien n'est perdu. Une tentative naît, institue d'un seul coup son homme — tout l'homme en un éclair — crève

avec lui ou lui survit follement pour s'achever en tout cas par un désastre et, à l'instant même du sinistre, ouvre une porte de l'avenir. Spartacus, luttant et mourant, c'est l'homme entier : qui dit mieux ? Un mot, c'est tout le verbe en quelques sons ramassé ; un tableau, c'est toute la peinture. « En ce sens, dit-il, il y a et il n'y a pas de progrès. » L'Histoire s'instaure sans cesse dans notre milieu préhistorique ; par chaque éclair, le tout s'illumine, s'institue, s'effiloche et disparaît, immortel. Apelle, Rembrandt, Klee ont tour à tour *donné l'être à voir* dans une civilisation définie, avec les moyens du bord. Et, bien avant que naquît le premier d'entre eux, toute la peinture était déjà manifeste dans les grottes de Lascaux.

Précisément parce qu'il se résume sans cesse dans cet éclair recommencé, il y aura pour l'homme un avenir. Contingence du Bien, contingence du Mal Merleau ne privilégiait ni ne condamnait plus personne. L'adversité nous avait mis à deux doigts de la barbarie ; le miracle, toujours possible et partout, nous en ferait sortir. Puisque « spontanément, chaque geste de notre corps et de notre langage, chaque acte de la vie politique... tient compte d'autrui et se dépasse dans ce qu'il a de singulier vers l'universel » alors, bien qu'il ne soit aucunement nécessaire ni promis, bien qu'on lui demande moins de nous améliorer dans notre être que de nettoyer les déchets de notre vie, il faut qu'un progrès *relatif* soit la conjecture la plus probable : « Très probablement, l'expérience finira par éliminer les fausses solutions. » C'est dans cet espoir, je crois, qu'il accepta de donner quelques commentaires politiques à *L'Express*. L'Est et l'Ouest : deux économies de croissance, deux

sociétés industrielles, l'une et l'autre déchirées par des contradictions. Il eût souhaité, par-delà les régimes, dégager des exigences communes au niveau de l'infrastructure ou, tout au moins, des lignes de convergence : c'était une manière de rester fidèle à soi; il s'agissait en effet de refuser une fois de plus l'option manichéiste. Il y avait eu l'unité; après la perte de ce paradis mineur, il avait voulu dénoncer l'exploitation partout, puis il s'était enfermé dans le silence : il en sortait pour chercher partout des raisons d'espérer. Sans aucune illusion : « la *virtù* », rien de plus. Nous sommes tordus les liens qui nous unissent aux autres sont faussés; il n'est aucun régime qui, par lui seul, suffirait à les détordre mais peut-être les hommes qui viendront après nous, tous les hommes ensemble, auront la force et la patience d'entreprendre le travail.

Le cours de nos pensées nous écartait l'un de l'autre chaque jour un peu plus. Son deuil, sa réclusion volontaire rendaient plus difficile notre rapprochement. En 1955, nous faillîmes nous perdre tout à fait : par abstraction; il fit un livre sur la Dialectique et m'y prit à partie, vivement. Simone de Beauvoir lui répondit non moins vivement dans *Les Temps Modernes* : ce fut la première et la dernière fois que nous nous querelâmes par écrit. En publiant nos dissentiments, il semblait que nous dussions les rendre irrémédiables. Tout au contraire, au moment que l'amitié semblait morte, elle commença insensiblement de reflourir. Sans doute avions-nous mis trop de soin à refuser la violence : il en fallait un peu, pour liquider les derniers griefs, et qu'il me dît une bonne fois ce qui lui restait sur le cœur. Bref, l'affaire tourna court et, peu après, nous nous revîmes.

C'était à Venise, dans les premiers mois de 1956 : la Société Européenne de Culture y avait organisé des colloques entre les écrivains de l'Est et ceux de l'Ouest. J'y fus. En m'asseyant, je vis que la chaise voisine restait inoccupée; je me penchai et vis sur une carte le nom de Merleau-Ponty — on avait cru nous plaire en nous mettant l'un à côté de l'autre. L'entretien commença, je n'écoutais qu'à demi, j'attendais Merleau — non sans crainte. Il vint. En retard, à son habitude. Quelqu'un parlait, il passa derrière moi, sur la pointe des pieds, me toucha légèrement l'épaule et, quand je me retournai, il me sourit. Les conversations se prolongèrent plusieurs jours — nous n'étions, lui et moi, pas entièrement d'accord, sauf pour nous agacer ensemble quand prenaient la parole un Italien trop éloquent et un Anglais trop naïf qui avaient mandat de faire échouer l'entreprise. Mais, entre tant d'hommes si divers, les uns plus âgés que nous, les autres plus jeunes, venus des quatre coins de l'Europe, nous sentions qu'une même culture, qu'une même expérience, pour nous seuls valables, nous unissaient. Nous passâmes plusieurs soirées ensemble, avec un peu de gêne, jamais seuls : c'était bien; nos amis présents nous garantissaient contre nous-mêmes, contre la tentation de rétablir prématurément notre intimité; en conséquence de quoi, nous ne faisons que parler l'un à l'autre. Tous deux sans illusion sur la portée des entretiens, nous souhaitions l'un et l'autre — lui parce qu'il était lieur, moi pour « privilégier » la Gauche — qu'ils reprissent l'année suivante : quand il s'agit de rédiger le communiqué final, nous nous trouvâmes du même avis. Ce n'était rien et c'était la preuve qu'un travail commun pouvait nous rapprocher.

Nous nous rencontrâmes de nouveau : à Paris, à Rome, à Paris encore. Seuls : ce fut la seconde étape. La gêne subsistait, elle tendait à disparaître; un autre sentiment naquit, la douceur : cette affection désolée, tendrement funèbre rapproche des amis épuisés, qui se sont déchirés jusqu'à n'avoir plus en commun que leur querelle et dont la querelle, un beau jour, a cessé faute d'objet. L'objet, c'était la revue : elle nous avait unis puis séparés; elle ne nous séparait même plus. Nos précautions avaient manqué nous brouiller : avertis, nous prîmes soin de ne jamais nous ménager : trop tard; quoi qu'il fût, chacun n'engageait plus que lui-même; quand nous faisions le point, il me semblait un peu que nous nous donnions des nouvelles sur nos familles : la tante Marie va se faire opérer, le neveu Charles est reçu à son bachot — et que nous étions assis côte à côte sur un banc, avec des couvertures sur les genoux, traçant, du bout de nos cannes, des signes dans la poussière. Qu'est-ce qui manquait? Ni l'affection ni l'estime : l'entreprise. Ensevelie sans avoir pu nous séparer, notre activité passée se vengeait en faisant de nous des retraits de l'amitié.

Il fallait attendre la troisième étape, sans rien forcer; j'attendais, sûr de l'y retrouver : nous étions d'accord pour condamner sans réserves la guerre d'Algérie; il avait renvoyé son ruban rouge au gouvernement de Guy Mollet; nous nous opposions l'un et l'autre à la dictature brouillonne du gaullisme; peut-être n'étions-nous pas du même avis sur les moyens de lutter contre elle; cela viendrait quand il monte, le fascisme rejoint les amis perdus. Cette année même, je le revis au mois de mars : je faisais une conférence à l'École Normale, il y vint. Cela me tou-

cha : depuis des années c'était moi, toujours, qui sollicitais les rencontres, proposais les rendez-vous; pour la première fois, il s'était dérangé spontanément. Non pour m'entendre exposer des idées qu'il connaissait par cœur : pour me voir. A la fin, nous nous retrouvâmes avec Hippolyte et Canguilhem : pour moi, ce fut un moment heureux. Or j'ai su plus tard qu'il avait cru sentir entre nous la persistance d'un malaise. Il n'y en avait pas l'ombre mais, par malheur, j'avais la grippe et j'étais abruti. Quand nous nous quittâmes, il n'avait pas soufflé mot de sa déception mais j'eus un instant, l'impression qu'il s'était rembruni. Je n'en tins pas compte : « Tout est rétabli, me disais-je, tout va recommencer. » A quelques jours de là, j'appris sa mort et notre amitié s'arrêta sur ce dernier malentendu. Vivant, nous l'aurions dissipé dès mon retour. Peut-être. Absent, nous resterons toujours l'un pour l'autre ce que nous avons toujours été : des inconnus.

Il n'en faut pas douter : ses lecteurs peuvent le connaître; il leur a « donné rendez-vous dans son œuvre »; chaque fois que je me ferai son lecteur, je le connaîtrai, je me connaîtrai mieux. Cent cinquante pages de son livre, futur sont sauvées du naufrage et puis il y a *L'Œil et l'Esprit* qui dit tout pourvu qu'on sache le déchiffrer : à nous tous, nous « instituerons » cette pensée en haillons, ce sera l'un des prismes de notre « intersubjectivité ». Au moment où M. Papon, préfet de police, résume l'opinion générale en déclarant qu'il ne s'étonne plus de rien, Merleau donne l'antidote en s'étonnant de tout c'est un enfant scandalisé par nos certitudes futiles de grandes personnes et qui pose les questions scandaleuses auxquelles les adultes

ne répondent jamais : Pourquoi on vit? pourquoi on meurt? Rien ne lui paraît naturel : ni qu'il y ait une Histoire ni qu'il y ait une Nature; il ne comprend pas comment il se peut faire que toute nécessité se tourne en contingence et que toute contingence s'achève en nécessité; il le dit et nous, en le lisant, nous sommes entraînés dans ce tourniquet dont nous ne sortirons plus. Pourtant, ce n'est pas nous qu'il interroge : il craint trop que nous ne nous butions sur les dogmatismes qui rassurent. Il sera lui-même à lui-même cette interrogation parce que « l'écrivain a choisi l'insécurité ». L'insécurité notre situation fondamentale et, tout ensemble, l'attitude difficile qui nous dévoile cette situation; il ne convient pas que nous lui demandions des réponses ce qu'il nous enseigne c'est l'approfondissement d'une enquête première; il rappelle, après Platon, que le philosophe est celui qui s'étonne mais, plus rigoureux que son maître grec, il ajoute que l'attitude philosophique disparaît aussitôt que cesse l'étonnement. Inversement, à ceux qui lui prédisent le « devenir-monde » de la philosophie, il répond que, l'homme fût-il un jour heureux, libre et transparent pour l'homme, il faudrait s'étonner de ce bonheur suspect autant que nous faisons présentement de nos malheurs. Je dirais volontiers, si le mot ne lui semblait douteux pour avoir trop servi, qu'il a su retrouver la dialectique interne du questionneur et du questionné et qu'il l'a conduite jusqu'à la question fondamentale que nous évitons par toutes nos prétendues réponses. Pour le suivre, il faut renoncer à deux sécurités contradictoires entre lesquelles nous ne cessons d'osciller car nous nous rassurons ordinairement par l'usage de deux concepts opposés mais pareille-

ment universels qui nous prennent l'un et l'autre pour objets et dont le premier dit à chacun de nous qu'il est homme parmi les hommes et le second qu'il est autre parmi les autres. Mais celui-là ne vaut rien car l'homme ne cesse pas de se faire et ne peut jamais se penser tout à fait. Et celui-ci nous trompe puisque nous sommes précisément semblables en ce que chacun diffère de tous. Sautant de l'une à l'autre idée, comme les singes d'une branche à l'autre, nous évitons la singularité, qui n'est pas tant un fait qu'une postulation perpétuelle. Tranchant nos liens avec nos contemporains, la bourgeoisie nous enferme dans le cocon de la vie privée et nous définit à coups de ciseaux comme *individus*. Cela veut dire comme des molécules sans histoire qui se traînent d'un instant à l'autre. Par Merleau, nous nous retrouvons singuliers par la contingence de notre ancrage dans la Nature et dans l'Histoire, c'est-à-dire par l'aventure temporelle que nous sommes au sein de l'aventure humaine. Ainsi, l'Histoire nous fait universels dans l'exacte mesure où nous la faisons particulière. Tel est le don considérable que Merleau nous offre par son acharnement à toujours creuser au même lieu parti de l'universalité bien connue du singulier, il parvient à la singularité de l'universel. C'est lui qui a mis au jour la contradiction capitale : toute histoire est toute l'Histoire, quand l'éclair-homme s'allume, tout est dit; toute vie, tout moment, toute époque — miracles ou ratages contingents — sont des *incarnations* le Verbe devient chair, l'universel ne s'instaure que par la singularité vivante qui le déforme en le singularisant. Ne voyons pas ici une nouvelle mouture de la « conscience malheureuse » : c'en est précisément le contraire. Hegel décrit l'op-

position tragique de deux notions abstraites, celles-là mêmes dont je disais qu'elles sont les pôles de notre sécurité. Mais, pour Merleau, l'universalité n'est jamais universelle, sauf pour la pensée de survol elle naît selon la chair; chair de notre chair, elle garde, à son degré le plus subtil, notre singularité. Telle est la monition que l'anthropologie — analyse ou marxisme — ne devrait plus oublier : ni, comme font trop souvent les freudiens, que tout homme est tout l'homme et qu'il faut rendre compte, chez tous, de *l'éclair*, universalisation singulière de l'universalité ni, comme les dialecticiens novices, que l'U. R. S. S. n'est pas le simple commencement de la révolution universelle mais aussi son incarnation et que 1917 donnera au socialisme futur des traits ineffaçables. Ce problème est difficile : ni l'anthropologie banale ni le matérialisme historique ne s'en délivreront. Merleau n'entendait pas fournir des solutions, bien au contraire : s'il eût vécu, il se fût enfoncé, tournant toujours, plus loin encore jusqu'à radicaliser les données de la question, comme on peut voir, dans *L'Œil et l'Esprit* par ce qu'il dit de l'historicité primordiale. Il n'a pas été jusqu'au bout de sa pensée ou du moins il n'a pas eu le temps de l'exprimer jusqu'au bout. Est-ce un échec? Non : c'est comme une reprise de la contingence natale par la contingence de la fin : singularisée par cette absurdité double et méditant du commencement jusqu'à la mort sur la singularité, cette vie prend un « style » inimitable et justifie par elle-même les monitions de l'œuvre. Quant à celle-ci, qui en est inséparable, éclair entre deux hasards illuminant notre minuit, on pourrait mot à mot lui appliquer ce qu'il écrivait au début de cette année :

« Si, en peinture ni même ailleurs, nous ne pouvons établir une hiérarchie des civilisations ni même parler de progrès, ce n'est pas que quelque destin nous retienne en arrière, c'est plutôt qu'en un sens la première des peintures allait jusqu'au fond de l'avenir. Si nulle peinture n'achève la peinture, si, même, nulle œuvre ne s'achève absolument, chaque création change, altère, éclaire, approfondit, confirme, exalte, recrée ou crée d'avance toutes les autres. Si les créations ne sont pas un acquis, ce n'est pas seulement que, comme toutes choses, elles passent, c'est aussi qu'elles ont presque toute leur vie devant elle. » Question sans réponse, *virtù* sans illusion, il entre singulier dans la culture universelle, il loge universel dans la singularité de l'Histoire. Changeant, comme a dit Hegel, le contingent en nécessaire et le nécessaire en contingent, il a pour office d'incarner le problème de l'incarnation. Rendez-vous dans son œuvre.

Pour moi qui eus avec lui d'autres rendez-vous, je ne veux pas mentir sur nos rapports ni terminer sur un si bel optimisme. Je revois son dernier visage nocturne — nous nous quittons, rue Claude-Bernard — déçu, soudain fermé; il reste en moi, plaie douloureuse, infectée par le regret, le remords, un peu de rancœur; en elle-même changée, notre amitié s'y résume pour toujours. Non que j'accorde au dernier instant le moindre privilège ni que je le croie chargé de dire la vérité sur une vie. Mais dans celui-là, oui, tout s'est ramassé : tous les silences qu'il m'opposa, à partir de 1950, ils sont là, figés dans ce visage de silence et, réciproquement, il m'arrive aujourd'hui encore de sentir l'éternité de son absence comme un mutisme délibéré; notre méprise finale — qui n'eût rien été si j'eusse pu

le retrouver vivant — je vois bien qu'elle est faite du même tissu que les autres : elle n'a rien compromis, elle laisse entrevoir notre affection mutuelle, notre commun désir de ne rien gâcher entre nous mais aussi ce déphasement de nos vies qui nous fit toujours prendre nos initiatives à contretemps; et puis, l'adversité s'y mettant, elle suspend notre commerce, sans violence, *sine die*. La mort est une incarnation comme les naissances : la sienne, non-sens plein d'un sens obscur, réalise, en ce qui nous concerne, la contingence et la nécessité d'une amitié sans bonheur. Il y avait pourtant quelque chose à tenter avec nos qualités et nos lacunes, la violence publiée de l'un, l'outrance secrète de l'autre nous n'étions pas si mal adaptés. Et qu'avons-nous fait de cela? Rien, sauf éviter la brouille. Chacun peut répartir les torts comme il veut : de toute façon nous n'étions pas bien coupables; au point qu'il m'arrive quelquefois de ne plus voir en notre aventure que sa nécessité : voilà comment vivent les hommes, à notre époque; voilà comment ils s'aiment : mal. C'est vrai; mais il est vrai aussi que c'est nous, nous deux qui nous sommes mal aimés. Il n'y a rien à conclure sinon que cette longue amitié ni faite ni dé faite, abolie quand elle allait renaître ou se briser, reste en moi comme une blessure indéfiniment irritée.

Les Temps Modernes, *numéro spécial*, octobre 1961.

LE SÉQUESTRE DE VENISE

LES FOURBERIES DE JACOPO

Rien. Cette vie s'est engloutie. Quelques dates, quelques faits et puis le caquetage des vieux auteurs. Mais ne nous décourageons pas, *Venise nous parle*; cette voix de faux témoin, parfois aiguë, parfois chuchotante, brisée par des silences, c'est sa voix. L'histoire du Tintoret, portrait de l'artiste peint de son vivant par sa ville natale, laisse transparaître une animosité qui ne désarme pas. La Cité des Doges nous fait savoir qu'elle a pris en grippe le plus célèbre de ses fils. Rien n'est dit : on glisse, on suggère, on passe. Cette inflexible haine a l'inconsistance du sable; plus qu'une aversion déclarée, c'est une froideur, une morosité, l'insidieux éparpillement d'un refus. Nous n'en demandons pas plus Jacopo livre un combat douteux à son adversaire innombrable, s'épuise, meurt vaincu; pour l'essentiel, voilà sa vie. Nous la verrons toute, dans sa nudité sombre, si nous écartons un instant la broussaille de ragots qui encombre l'entrée.

Jacopo naît en 1518; son père est teinturier; aussitôt, Venise nous souffle à l'oreille que tout a très mal commencé : *aux environs de 1530*,

le jeune garçon entre dans l'atelier du Titien en qualité d'apprenti, mais, au bout de quelques jours, l'illustre quinquagénaire lui découvre du génie et le fout à la porte. Aussi sec. Cette anecdote renaît sous toutes les plumes avec une insistance qui finit par frapper. Elle ne fait pas honneur au Titien, dira-t-on. En vérité, non; ou, du moins, pas *aujourd'hui*, pas à nos yeux. Mais quand Vasari la rapporte, en 1567, le Titien règne depuis un demi-siècle : rien n'est plus respectable qu'une longue impunité. Et puis, selon les principes de l'époque, il est maître après Dieu dans son atelier on ne va pas lui refuser le droit de chasser un employé. Les victimes, au contraire, sont présumées coupables : marquées par le malheur, contagieuses, peut-être, elles ont le mauvais œil. Bref, c'est la première fois qu'une enfance maudite figure dans la légende dorée des peintres italiens. Je ne doute pas qu'il y ait là quelque chose à glaner : mais plus tard. La Voix de Venise ne ment jamais à la condition qu'on sache l'entendre; nous l'écouterons quand nous serons mieux instruits. Pour l'instant, quelle qu'en soit la vérité profonde, il faut souligner l'invraisemblance des faits.

Le Titien n'était pas commode, on le sait. Mais Jacopo avait douze ans. A douze ans, le don n'est rien, un rien l'efface; il faut de la patience et du temps pour fixer une fragile aisance, pour la changer en talent; le plus sourcilleux des artistes ne va pas, au faite de la gloire, prendre ombrage d'un gamin. Admettons pourtant que le Maître, jaloux, ait chassé l'apprenti. Cela revient à l'assassiner. Elle pèse lourd, très lourd, la malédiction d'une gloire nationale. D'autant que le Titien n'a pas eu la candeur de publier ses vrais motifs; il était roi,

il a froncé les sourcils : devant la brebis galeuse toutes les portes se sont fermées; c'est la profession elle-même qui lui est interdite.

Un enfant sur une liste noire, cela ne se voit pas tous les jours. L'intérêt s'éveille, on voudrait savoir comment il s'est tiré de ce mauvais pas. Vain désir : à l'instant, le fil du récit se rompt, dans tous les livres à la fois; on se heurte à une conspiration de silence entre douze et vingt ans personne ne veut nous dire ce qu'il est devenu. On a cru combler cette lacune en imaginant qu'il s'était formé seul. Mais *cela*, justement, nous savons que c'est impossible, et les anciens auteurs le savaient mieux encore : au début du xvi^e siècle, l'art de peindre reste une technique compliquée, un peu cérémonieuse, alourdie par un enchevêtrement de recettes et de rites, un savoir-faire plutôt qu'un savoir, une somme de procédés plutôt qu'une méthode; règles professionnelles, traditions, secrets d'atelier, tout contribue à faire de l'apprentissage une obligation sociale et une nécessité. Le mutisme des biographes trahit leur gêne; incapables de concilier la notoriété précoce du jeune Robusti et son excommunication, ils jettent un voile d'ombre sur les huit années qui séparent l'une de l'autre. Cela peut passer pour un aveu : personne n'a chassé Jacopo; puisqu'il n'a pas crevé de langueur et de dépit dans la teinturerie de son père, il faut qu'il ait travaillé régulièrement, normalement dans l'atelier d'un peintre dont nous ignorons tout, sauf que *ce n'était pas* le Titien. Dans les sociétés méfiantes et serrées, la haine est rétroactive; si le mystérieux début de cette vie semble une prémonition de sa fin mystérieuse, si le rideau levé sur un naufrage miraculeusement interrompu se baisse sur un nau-

frage sans miracle, c'est que Venise a tout aménagé après coup pour marquer un enfant par sa vieillesse future. Rien n'arrive et rien ne dure, la naissance est le miroir de la mort; entre les deux, c'est la terre brûlée; tout est rongé par le guignon.

Traversons ces mirages; de l'autre côté la vue est dégagée, le regard file jusqu'à l'horizon : surgit un adolescent qui prend le départ en quatrième vitesse et court vers la gloire. Dès 1539, Jacopo a quitté son patron pour s'établir; il est *passé maître*. Ce jeune employeur a conquis l'indépendance, la notoriété, une clientèle, il embauche à son tour des ouvriers, des apprentis. Qu'on ne s'y trompe pas : dans une ville qui regorge de peintres, où la crise économique menace d'étrangler le marché, la maîtrise à vingt ans c'est l'exception; pour l'obtenir, le mérite ne suffit pas, ni le travail ni l'entregent; il faut du bonheur. Tout sourit à Robusti : Paolo Caliari a dix ans, le Titien en a soixante-deux; entre cet enfant inconnu et ce vieillard qui ne tardera pas, sans doute, à disparaître, on trouverait beaucoup de bons peintres mais le seul Tintoret promet d'être excellent; dans sa génération, en tout cas, il n'a pas d'émule donc, voie libre. De fait, il continue quelques années encore sur sa lancée : les commandes se multiplient, il connaît la faveur publique, celle des patriciens et des beaux esprits; l'Arétin en personne daigne le féliciter; ce jeune homme jouit des facilités surnaturelles que la Providence réserve aux adolescents qui vont mourir.

Il ne meurt pas et les ennuis commencent : le Titien fait preuve d'une atterrante longévité, témoigne à son jeune *challenger* toutes les attentions de la haine; le vieux monarque a la mali-

gnité de désigner officiellement son successeur et c'est, on s'en doutait, le Véronèse; la condescendance de l'Arétin tourne à l'aigreur; la critique pince, mord, griffe et crie; en un mot, elle se modernise. Ce ne serait rien encore si Jacopo conservait les bonnes grâces du public. Mais, subitement, la roue tourne. A trente ans, sûr de ses moyens, il s'affirme, peint *Saint Marc sauvant l'esclave* et s'y met tout entier. Étonner, frapper fort et s'imposer par surprise c'est assez dans sa manière. Or, il sera, pour une fois, le premier déconcerté : l'œuvre étourdit ses contemporains mais elle les scandalise. Il trouve d'acharnés détracteurs et pas de défenseurs acharnés; à l'arrière-plan, on devine une cabale coup d'arrêt¹. Face à face, unis et séparés par un même malaise, Venise et son peintre se regardent et ne se comprennent plus. « Jacopo, dit la ville, n'a pas tenu les promesses de son adolescence. » Et l'artiste : « Pour décevoir, il a suffi que je me montre. Ce n'était donc pas *moi* qu'ils aimaient ! » Ce malentendu dégénère en réciprocité de rancune : dans la trame vénitienne, une maille a sauté.

1548, c'est l'année-pivot : *avant*, les dieux sont pour lui; *après*, contre. Pas de grands malheurs, la poisse : il faut l'avoir à l'écœurement; c'est pour mieux perdre l'homme qu'ils ont accordé leurs sourires à l'enfant. Du coup, Jacopo se change en lui-même, devient ce hors-la-loi frénétique et traqué, le Tintoret. *Avant*, nous ne savons rien de lui, sinon qu'il travaillait à tombeau ouvert; ce n'est pas sans acharnement qu'on se fait un nom à vingt ans. *Après*, l'acharnement se tourne en rage : il veut produire, pro-

1. Ridolfi prétend même que la Scuola San Marco refusa la toile et que Tintoret dut la ramener chez lui.

duire sans cesse, vendre, écraser ses rivaux par le nombre et les dimensions de ses toiles. Il y a je ne sais quoi d'éperdu dans ce goût du *forcing* : jusqu'à sa mort, Robusti court contre la montre et l'on ne peut décider s'il se cherche par le travail ou s'il se fuit dans le surmenage. Tintoret-la-Foudre navigue sous pavillon noir; pour ce pirate véloce, tous les moyens sont bons. Avec une préférence marquée pour les coups bas. Désintéressé chaque fois que le désintéressement paye, il baisse les yeux, refuse de faire son prix, répète comme un faquin : « Ce sera ce que vous voudrez. » Mais les faquins sont mieux placés que personne pour savoir que le transport des bagages est tarifé : ils comptent sur le client pour se plumer lui-même, par générosité.

D'autres fois, pour enlever une affaire, il propose la marchandise à prix coûtant ce contrat de misère lui en apportera d'autres, plus avantageux. Il apprend que les *Crociferi* vont passer commande à Paolo Caliari, feint de tout ignorer, va leur offrir ses services. On tente de l'éconduire poliment : « Ce serait avec plaisir mais nous voulons du Véronèse. — Du Véronèse, à la bonne heure, dit-il. Et qui se charge de vous en faire? — Mais, répondent-ils, un peu surpris, nous pensions que Paolo Caliari était tout désigné... » Et le Tintoret, stupéfait à son tour : « Caliari? Quelle drôle d'idée. Je vous en ferai mieux que lui, moi, du Véronèse. Et pour moins cher. » Marché conclu, parole tenue. Il a recommencé vingt fois, il a « fait » du Porde none, du Titien : toujours au rabais.

Comment diminuer les coûts? Voilà la question qui le tourmente. Un jour, il trouve la réponse, mesquine et géniale, qui va bousculer une tradition : les maîtres ont coutume de faire

copier leurs toiles; l'atelier exécute des répliques et les vend à des prix très étudiés : ce qui revient à dire que la peinture dispose d'un deuxième marché. Pour en accaparer la clientèle, Jacopo lui offrira *mieux pour moins cher* : il supprime les modèles; on s'inspirera de ses toiles mais il interdit de les *imiter*; par des procédés simples, invariables, ses collaborateurs feront du neuf sans inventer il leur suffira de renverser la composition, de mettre la gauche à droite et la droite à gauche, de prendre ailleurs un vieillard pour le substituer à une femme qui, libérée, pourra resservir. Ces opérations demandent quelque entraînement mais ne prennent pas plus de temps qu'un simple travail de reproduction; le Tintoret proclame avec candeur : « Chez moi, on peut acquérir une œuvre originale au prix d'une copie. »

Quand on ne veut pas de ses toiles, il les donne. Le 31 mai 1564, à la Scuola San Rocco, la Présidence de la Confrérie décide d'embellir le lieu de ses réunions on ornera d'une toile peinte l'ovale central du plafond. Paolo Caliari, Jacopo Robusti, Schiavone, Salviati et Zuccaro sont invités à présenter des esquisses. Le Tintoret corrompt des serviteurs, obtient les mesures exactes. Il avait déjà travaillé pour la Confrérie et je n'exclus pas l'hypothèse qu'il ait trouvé des complicités jusque dans le sein de la *Banca e Zonta*. Au jour dit, chacun montre son dessin; quand vient le tour de Robusti, c'est la foudre et le tonnerre il grimpe à une échelle, ôte un carton, démasque au-dessus des têtes un tableau aveuglant, déjà placé, déjà fini. Rumeurs. Il s'explique « Une esquisse prête à malentendu; pendant que j'y étais, j'ai préféré aller jusqu'au bout. Mais si mon œuvre ne vous plaît pas, Messieurs, je la donne. Pas à vous : à saint

Roch, votre patron, qui m'a témoigné tant de bonté. » C'était la carte forcée, et il le savait, le traître les statuts de la Confrérie interdisaient de refuser les donations pieuses. Il ne restait plus qu'à consigner l'événement dans les registres de la Scuola : « En ce jour, le soussigné Jacopo Tintoretto, peintre, nous a fait présent d'un tableau; il ne réclame aucune rémunération, s'engage à terminer l'ouvrage s'il y a lieu et se déclare satisfait. » Et le soussigné écrit à son tour : *Io Jachomo Tentoretto pitor contento et prometo ut supra.*

Contento? Je pense bien! Cette offrande jette la panique parmi ses concurrents, elle lui ouvre toutes les portes de la Scuola, livre des murs immenses et désertiques aux furies de son pinceau et finit par lui rapporter une pension annuelle de cent ducats. Il est même si content, pour tout dire, qu'il refait le coup en 1571. Au Palais des Doges, cette fois. La Seigneurie veut commémorer la bataille de Lépante; elle organise un concours d'esquisses. Le Tintoret apporte une toile et la donne. On l'accepte avec gratitude; peu de temps après, il envoie sa note.

Dans sa roublardise infâme et charmante, on voudra voir, peut-être, un trait de mœurs plutôt qu'un trait de caractère. Le faisan, dira-t-on, ce n'est pas lui, c'est le siècle; et, d'une certaine manière, on n'aura pas tort. Si quelqu'un voulait le condamner sur la foi de ces anecdotes, je sais tout ce que la défense pourrait dire. Ceci, d'abord, qui est l'argument le plus sérieux : nul ne pouvait alors *travailler pour lui-même*. Aujourd'hui, la peinture est une foire aux tableaux; en ce temps-là, c'était un marché aux peintres. Ils se tenaient sur la place, comme les *braccianti* dans les bourgs du Sud; les acheteurs arrivaient, les examinaient tous, en choisissaient un seul

qu'ils emmenaient dans leur église, dans leur *scuola*, dans leur *palazzo*. Il fallait s'offrir, se montrer comme font nos metteurs en scène, accepter n'importe quel travail comme ils acceptent, dans le fol espoir d'y donner leur mesure, n'importe quel scénario. Tout était fixé par contrat : le sujet, le nombre, la qualité, parfois même l'attitude des personnages, les dimensions de la toile; les traditions religieuses et celles du goût ajoutaient leurs contraintes. Les clients avaient les humeurs, les caprices de nos producteurs; ils en avaient, hélas! les inspirations soudaines; sur un signe d'eux, on remaniait tout. Dans le palais des Médicis, Benozzo Gozzoli fut longuement, savamment torturé par des mécènes idiots; pour le Tintoret, il suffit de comparer *Le Paradis* du Louvre à celui du Palais des Doges pour deviner la force des pressions qu'il a subies. L'intransigeance, le refus des compromis, le choix superbe de la misère sont des recours impossibles : il faut nourrir la famille et garder l'atelier en ordre de marche, comme les machines d'aujourd'hui. En un mot, on doit renoncer à peindre ou peindre sur commande. Nul ne peut reprocher au Tintoret d'avoir voulu s'enrichir; sans doute, vers le milieu de sa vie, il ne chôme guère et le numéraire ne manque pas; le principe de cet utilitariste, c'est qu'on ne fait rien pour rien la peinture ne serait qu'un passe-temps si elle ne rapportait pas. Sur le tard, nous verrons qu'il s'achète une demeure plébéienne et confortable dans un quartier populaire; le voilà nanti, c'est le couronnement de sa carrière. Mais toutes ses économies y ont passé et les enfants Robusti n'ont dû se partager qu'un héritage dérisoire : le matériel d'atelier, une clientèle en décroissance et la maison, juste-

ment, qui revient au fils aîné et puis au gendre. Douze ans après la mort de son mari, la Faustina rappelle avec amertume qu'il a laissé sa famille dans la gêne; elle a raison de se plaindre : le disparu n'en a fait qu'à sa tête. Il aimait l'argent, sans aucun doute, mais à l'américaine : il n'y voyait que le signe extérieur de sa réussite. Au fond, ce chasseur de contrats ne réclame qu'une chose le moyen d'exercer son métier. Et puis ses fraudes ne vont pas sans quelque justice elles ne seraient pas même concevables s'il ne l'emportait au moins par l'habileté professionnelle, la puissance de travail et la promptitude; c'est le *sprint* qui l'avantage : pour peindre un bon tableau il lui suffit du temps que prennent les autres pour faire de mauvaises esquisses.

D'ailleurs, s'il a plagié le Véronèse, celui-ci le lui a bien rendu. Il faut regarder les emprunts réciproques avec les yeux des contemporains. Pour beaucoup d'entre eux, les plus grands peintres ne sont que des raisons sociales, des personnalités juridiques et collectives. Nous, c'est ce tableau que nous voulons. D'abord. Et puis, à travers lui, c'est tout un homme nous accrochons Matisse à nos murs. Mais voyez les *Crociferi* ils se moquaient bien de Caliari; ils souhaitaient un certain style qui leur allait à l'âme, une bêtise heureuse, une splendeur accorte et sans tracas; ils connaissaient une marque de fabrique, un slogan : un tableau signé Véronèse, c'est un tableau qui met à l'aise. Voilà ce qu'ils souhaitaient, rien d'autre. Caliari, lui, pouvait faire mieux et l'a prouvé : il a peint une *Crucifixion* terrible ¹; mais il était trop bon com-

1. Elle est au Louvre. Le plus drôle, c'est qu'il s'y est inspiré du *vrai* Robusti.

merçant pour abuser de son génie. Dans ces conditions, nous aurions mauvaise grâce à blâmer le Tintoret de s'être approprié quelquefois une manière qui n'appartenait en propre à personne. Après tout, il a fait une proposition honnête « Vous voulez de la vivacité sotté? Je vous en donnerai. »

Je reconnais tout ce qu'on veut. Il ne s'agit pas de le juger mais de savoir si son époque se retrouvait en lui sans malaise. Or, sur ce point, les témoignages sont formels : ses procédés choquaient les contemporains, on lui en tenait rigueur. On eût toléré peut-être une certaine déloyauté, mais le Tintoret allait trop loin; ce n'est qu'un cri dans Venise : « Il exagère! » Même dans cette ville marchande, ce marchand trop adroit passe pour un original. A la Scuola San Rocco, quand il leur a piraté la commande, ses confrères ont hurlé si fort qu'il s'est cru obligé de les apaiser : l'immeuble avait d'autres plafonds des murs, les travaux ne faisaient que commencer; pour lui, son offrande agréée, il s'effaçait, il laissait le champ libre aux plus dignes. Les malheureux ne furent pas longtemps avant de découvrir qu'il mentait comme un païen : la Scuola deviendra son fief; lui vivant, pas un autre peintre n'en franchira le seuil. Ils n'avaient sûrement pas attendu cette occasion de le haïr. On observera cependant que le scandale a lieu en 1561 et que la première *Vie* du Tintoret paraît en 1567 : ce rapprochement de dates achève de nous éclairer sur l'origine et sur le sens des ragots malveillants que Vasari a récoltés. Calomnies de jaloux? Mais ils se jalouaient tous à l'envi; pourquoi ces calomnies portent-elles sur le seul Robusti s'il n'est pas la « mauvaise odeur » de ces artistes, s'il ne repré-

sente pas aux yeux de tous et de chacun les défauts des voisins ramassés en un seul et portés à l'extrême? Les clients eux-mêmes, d'ailleurs, semblent choqués par ses procédés. Pas tous, non. Mais il s'était fait des ennemis nombreux et solides. Messire Zammaria de Zigninoni, membre de la Confrérie Saint-Roch, promet quinze ducats pour les travaux d'embellissement, à la condition expresse que Jacopo n'en soit pas chargé. Les registres de la Confrérie laissent d'ailleurs entendre que la *Banca e Zonta*, après le coup de force, tint à la Scuola même, sous les rutillements de cette encombrante donation, quelques séances délicates et un peu agitées; on vint à un accord mais Messire de Zigninoni garda ses ducats. Les officiels, eux non plus, ne paraissent pas toujours bien disposés. En 1571, le Tintoret fait cadeau de sa *Bataille de Lépante*; en 1577, le tableau est détruit par un incendie; quand il est question de le remplacer, son auteur semble fondé à croire que la Seigneurie va faire appel à lui. Pas du tout : elle l'écarte délibérément et lui préfère le médiocre Vicentino. On soutiendra peut-être que la toile avait déplu. Mais ce n'est guère plausible : Jacopo se tient à carreau quand il travaille pour les officiels; il « fait du Titien », il se cache. D'ailleurs, le gouvernement, depuis 1571, lui a commandé plusieurs compositions. Non : l'administration vénitienne n'entend pas se priver de ses services; elle veut le punir de sa flibusterie. Bref, tout le monde est d'accord : c'est un confrère déloyal, un peintre marron, il faut qu'il y ait en lui quelque chose de pourri pour qu'on ne lui connaisse pas un ami. Belles âmes inquiètes, qui faites servir les morts à l'édification des vivants et surtout à la vôtre, cherchez, si vous voulez, dans sa démesure la preuve

éclatante de sa passion. Il restera que les passions sont aussi diverses que les gens : il y a les dévorantes et les méditantes, les rêveuses et les soucieuses, les pratiques, les abstraites, les musardes, les précipitées, cent autres. Celle du Tintoret, je la dirai pratique, soucieuse-récriminante et dévorante-précipitée. Plus je les considère, ses combines dérisoires, et plus je me persuade qu'elles ont pris naissance dans un cœur ulcéré. Quel nœud de vipères ! Tout y est : le délire de l'orgueil et la folie de l'humilité, les ambitions bornées et le désarroi sans bornes, l'abattage et le guignon, la volonté de parvenir et le vertige de l'échec. Sa vie, c'est l'histoire d'un arriviste rongé par la peur ; elle commence allégrement, rondement, par une offensive bien menée et puis, après le coup dur de 1548, le rythme se précipite et s'affole, c'est l'enfer ; Jacopo se battra jusqu'à la mort, mais il sait qu'il ne gagnera pas. Arrivisme et angoisse : voilà les deux plus grosses vipères. Si nous voulons vraiment le connaître, approchons-nous et regardons-les.

LES PURITAINS DU RIALTO

Personne n'est cynique. S'accabler sans accablement, c'est l'amusement des saints. Jusqu'à un certain point seulement : ces chastes stigmatisent leur lubricité, ces généreux dénoncent leur avarice. Mais s'ils découvrent leur vraie gangrène, la sainteté, ils courent après les justifications, comme tous les coupables. Le Tintoret n'est pas un saint ; il sait que toute la ville condamne ses procédés ; s'il s'opiniâtre c'est qu'il se donne raison contre elle. Et qu'on ne vienne pas nous raconter qu'il a conscience de son gé-

nie le génie, pari stupide, sait ce qu'il ose et ne sait pas ce qu'il vaut. Rien de plus misérable que cette témérité chagrine qui veut la lune et crève sans l'avoir obtenue : l'orgueil vient d'abord, sans preuves ni visa; quand il s'affole, on peut l'appeler génie si l'on veut mais je ne vois pas trop ce qu'on y gagne. Non : le Tintoret ne justifie ses pirateries ni par la courte plénitude de son savoir-faire ni par le vide infini de ses aspirations : il défend ses droits; chaque fois qu'on passe commande à ses confrères, on lui porte tort. Laissez-le faire, il couvrira de ses peintures tous les murs de la ville, aucun *campo* ne sera trop vaste, aucun *sotto portico* trop obscur pour qu'il renonce à les enluminer; il badigeonnera les plafonds, les passants marcheront sur ses plus belles images, son pinceau n'épargnera ni les façades des palais, sur le Canale Grande, ni les gondoles, ni peut-être les gondoliers. Cet homme s'imagine qu'il a reçu par naissance le privilège de transformer sa ville en lui-même et, d'une certaine manière, on peut soutenir qu'il a raison.

Quand il entre en apprentissage, la peinture bat de l'aile. A Florence, c'est la crise déclarée; Venise, à son ordinaire, reste muette ou ment; mais nous avons la preuve formelle que les sources de l'inspiration proprement rialtine se sont taries. A la fin du xv^e siècle, la ville est profondément marquée par le passage d'Antonello de Messine : c'est le tournant décisif; depuis lors elle importe ses peintres; je ne dis pas qu'elle aille les chercher bien loin : il n'en reste pas moins que les plus renommés viennent de la *terra ferma* : Giorgione, de Castelfranco; le Titien, de Pieve di Cadore; Paolo Caliari et Bonifazio dei Pitati, de Vérone; Palma le Vieux, de Ber-

game; Girolamo le Vieux et Paris Bordone, de Trévis; Andréa Schiavone, de Zara; j'en passe. A vrai dire, cette république aristocratique est d'abord une technocratie, elle a toujours eu l'audace de recruter partout ses spécialistes et l'adresse de les traiter comme ses propres enfants. De plus, c'est l'époque où la Sérénissime, tenue en échec sur les mers, menacée sur le continent par des coalitions, se retourne vers l'arrière-pays et tente d'assurer sa puissance par des conquêtes : les nouveaux immigrants sont, en majorité, originaires des territoires annexés. N'empêche : par cette importation massive de talents, Venise trahit son inquiétude; quand on se rappelle que les artistes du Quattrocento sont, pour la plupart, nés dans ses murs ou à Murano, on ne peut s'empêcher de penser que la relève des générations n'aurait pas même été possible, après l'extinction des familles Vivarini et Bellini, après la mort de Carpaccio, sans une transfusion de sang.

Il en est de la peinture comme des autres métiers : c'est le patriciat qui facilite l'immigration des bons artisans, c'est lui qui — faisant preuve de ce qu'on pourrait appeler un chauvinisme cosmopolite — tient la République des Doges pour une espèce de *melting pot*; aux yeux de cette aristocratie méfiante et jalouse, les étrangers font les meilleurs Vénitiens : s'ils adoptent Venise, c'est qu'ils ont reçu le coup de foudre; ils auront l'échine souple s'ils veulent s'en faire adopter. Mais on peut être sûr que l'artisanat local ne voit pas les nouveaux venus du même œil; pourquoi le ferait-il? C'est de la concurrence étrangère. On n'a pas l'imprudence de protester, on leur montre bon visage mais cela ne va pas sans conflits, sans une tension perpétuelle, sans un

orgueil de récrimination. Contraint de s'incliner devant la supériorité technique des métèques, l'indigène se masque son humiliation en renchérissant sur ses prérogatives; il admet de céder la place au plus expert, au plus habile, mais c'est un sacrifice qu'il fait à la patrie : le droit reste intact. Un Rialtin est *chez lui* à Venise; les ouvriers allemands savent mieux filer le verre mais ils n'auront jamais la grâce natale. Avant de disparaître, les grands peintres du Quattrocento ont eu l'amertume de voir le public se détourner d'eux et donner sa faveur à de jeunes intrus qui les dédaignaient. Le Titien, par exemple, cet étranger, lorsqu'il quitte un des frères Bellini pour l'autre, Gentile pour Giovanni, c'est qu'il est à la poursuite d'un autre étranger, d'Antonello, ce météore qui a déchiré le ciel et l'eau de la lagune vingt ans plus tôt. De Giovanni lui-même, Tiziano Vecellio n'a que faire : c'est un reflet qu'il cherche en lui; la preuve : il abandonnera bientôt le maître pour le disciple et se mettra à l'école de Giorgione ce troisième métèque paraît au second l'héritier véritable du premier. Or Tiziano et Giorgione appartiennent à la même génération; peut-être même l'élève est-il plus âgé que le professeur. Est-ce que les deux Bellini n'ont pas compris, ce jour-là, qu'ils avaient fait leur temps? Et les vrais disciples de Giovanni? Qu'ont-ils dit? Et qu'ont-ils pensé, les autres, les derniers représentants de l'école muranaise? Beaucoup d'entre eux étaient des jeunes gens ou des hommes encore jeunes; ils subissaient tous l'influence d'Antonello, mais à travers le bellinisme; couleurs et lumière venaient de Messine, mais Giovanni les avait acclimatées; par lui, elles étaient devenues vénitiennes. Ces gens mettaient leur point d'honneur

à rester fidèles mais la fidélité les étranglait; ils firent de leur mieux pour s'adapter aux exigences nouvelles sans abandonner les techniques un peu rudes qu'on leur avait enseignées; c'était se condamner à la médiocrité; quelle amertume n'ont-ils pas ressentie en voyant deux jeunes intrus s'associer, briser avec les traditions indigènes, retrouver les secrets d'un Sicilien et porter sans effort la peinture à sa plus haute perfection? Pourtant Giovanni règne encore, le renom de cet admirable artiste s'étend à travers toute l'Italie du Nord : l'invasion barbare commence dans ses dernières années; après sa mort — 1516 — c'est la ruée.

Or il se trouve, au fort de l'invasion, que le plus grand peintre du siècle voit le jour au cœur de cette ville occupée, dans une ruelle du Rialto. La sombre fierté plébéienne, toujours humiliée, refoulée, sans cesse aux aguets, saute sur l'occasion, se glisse dans le cœur du seul Rialtin qui ait encore du talent, le dresse, l'enflamme. Rappelons-nous qu'il ne sort pas directement du peuple ni tout à fait de la bourgeoisie. Son père appartient à l'artisanat aisé. Ces petits bourgeois mettent leur gloire à ne pas travailler chez les autres : fils d'ouvrier, Jacopo fût resté peut-être l'obscur collaborateur d'un artiste; fils de maître, il lui faut devenir maître ou déchoir; il passera par le rang mais l'honneur de sa famille et de sa classe lui interdit d'y rester. On comprend qu'il n'ait pas laissé de bons souvenirs dans l'atelier où il a fait son apprentissage il n'y est entré que pour en sortir au plus tôt et rejoindre la place qui lui était réservée d'avance dans la hiérarchie sociale. Et puis, quoi? Schiavone (ou Bordone ou Bonifazio dei Pitati, c'est tout un) le regardait sans doute comme un

intrus; mais Jacopo, en retour, tenait son maître pour un étranger, autrement dit pour un voleur. C'est un *natif*, ce Petit Teinturier, Venise est à lui par le sang. Médiocre, il se fût contenu dans la modestie, dans le ressentiment; mais il est éclatant, il le sait, donc il veut l'emporter sur tous. Les métèques, aux yeux d'un Rialtin, n'ont d'autre protection que leur valeur professionnelle si Jacopo fait mieux qu'ils ne font, il faudra qu'ils disparaissent, dût-il les assassiner. Nul ne peint ni n'écrit sans mandat : l'oserait-on si « *Je n'étais un Autre* »? Jacopo est mandaté par toute une population travailleuse pour reconquérir par son art les privilèges du Vénitien pur sang. Voilà qui explique sa bonne conscience la récrimination populaire devient dans son cœur une austère passion revendicante; on lui a donné le devoir de faire reconnaître ses droits; à celui qui soutient une si juste cause tous les moyens sont bons pour la faire triompher : pas de pardon, pas de quartier. Le malheur, c'est que sa lutte contre les indésirables l'entraîne à combattre le patriciat lui-même et sa politique d'assimilation au nom de l'artisanat indigène. Quand il crie par les rues « Le Véronèse à Vérone! » c'est le gouvernement qu'il met en question. Dès qu'il s'en aperçoit, il fait un pas en arrière et puis, tout aussitôt, il reprend sa marche obstinée. D'où ce curieux mélange de raideur et de souplesse : sujet prudent d'un État policier, il cède toujours ou feint de céder; citoyen *autochtone* de la ville la plus belle, son arrogance éclate en dépit de lui-même : il peut aller jusqu'à la servilité sans perdre son ankylose d'orgueil. Rien n'y fait : les intrigues qu'il machine contre les protégés de l'aristocratie, il les ruine par impatience, par d'irréparables mala-

dressés, ou bien elles se retournent d'elles-mêmes contre lui. Voilà qui éclaire d'un jour nouveau la rancune de la Sérénissime. Ce sujet ne réclame au fond que ce qu'on lui concéderait peut-être, mais cette soumission querelleuse agace les Autorités : elles le tiennent pour un rebelle. Ou tout au moins pour un suspect et, dans le fond, elles n'ont pas tort. Voyez plutôt où ce premier emportement va le mener.

D'abord à cette violence diligente et presque sadique que j'appellerai le plein emploi de soi-même. Né parmi les petites gens qui supportent le poids d'une société lourdement hiérarchisée, il partage leurs craintes et leurs goûts; on retrouve leur prudence jusque dans sa présomption. Ses proches, avertis, courageux, un peu serrés, lui ont enseigné le prix des choses, les dangers de la vie, quels espoirs sont permis et quels sont défendus. Des chances précises et limitées, un destin tracé d'avance, lisible, un avenir entrouvert, prisonnier d'une transparence, petit bouquet trop net dans le cristal d'un presse-papiers, cela tue les rêves : on ne veut que ce qu'on peut. Cette modération fait les fous furieux, suscite les ambitions les plus forcenées, qui sont à court terme l'ambition de Jacopo s'est levée d'un coup, casquée, avec sa virulence et ses formes, elle ne fait qu'un avec ce mince crevé de lumière, le possible. Ou plutôt, rien n'est possible il y a la fin et le moyen, la tâche prescrite; on s'élèvera au-dessus des nuages les plus lourds, les plus bas, on touchera de la main une peau lumineuse et tendue, c'est le plafond; il y a d'autres plafonds, des membranes de plus en plus claires, de plus en plus minces et peut-être, tout à fait en haut, le bleu du ciel. Mais le Tintoret n'en a rien à foutre; à chacun sa

force ascensionnelle et son lieu naturel. Il sait qu'il a du don, on lui a dit que c'était un capital. S'il fait la preuve de ses capacités, son entreprise deviendra rentable, il trouvera des fonds pour s'équiper. Le voilà mobilisé pour toute une longue vie, indisponible : il y a ce filon à exploiter, jusqu'à l'épuisement de la mine et du mineur. Vers le même temps, cet autre bourreau de travail, Michel-Ange, fait le dégoûté, commence l'ouvrage, s'enfuit, n'achève pas. Le Tintoret achève *toujours*, avec la terrible application de l'homme qui finit ses phrases quoi qu'il arrive; la mort même l'a attendu, à San Giorgio, elle lui a laissé donner son dernier coup de pinceau à son dernier tableau ou, tout au moins, ses dernières indications à ses collaborateurs; il ne s'est de toute sa vie pas permis un caprice, pas un dégoût, pas une préférence, pas même le repos d'un songe; il devait se répéter ce principe, aux jours de fatigue refuser une commande, c'est faire un cadeau aux concurrents.

Il faut produire à tout prix. Ici la volonté d'un homme et celle d'une ville se rejoignent. Cent ans plus tôt, Donatello reprochait à Uccello de sacrifier la création à la recherche et de pousser l'amour de la peinture jusqu'à ne plus faire de tableaux : mais c'était à Florence; les artistes florentins venaient de se lancer dans l'aventure hasardeuse de la *perspective*, ils essayaient de construire un nouvel espace plastique en appliquant aux objets peints les lois de l'optique géométrique. Autres temps, autres mœurs : à Venise, sous le règne du Titien, tout le monde est d'avis que la peinture vient d'atteindre sa plus haute perfection, qu'il n'y a plus rien à chercher : l'art est mort, vive la vie. La grande barbarie commence avec les niaiseries de l'Aré-

tin : « Comme c'est vivant! Comme c'est vrai! *On ne croirait jamais que c'est peint!* » Bref, il est temps que la peinture s'efface devant les *réalisations* : les marchands inspirés veulent de la beauté utile. L'œuvre doit donner aux amateurs de la jouissance, témoigner à l'Europe du faste sérénissime, frapper le peuple de terreur. La terreur dure encore : devant le cinémascope vénitien, nous murmurons, nous autres, menu peuple touristique : c'est une réalisation du Titien, une production Paolo Caliari, une performance du Pordenone, une mise en scène de Vicentino. Jacopo Robusti partage les préjugés de son époque et nos habiles lui en tiennent rigueur. Combien de fois n'ai-je pas entendu dire : « Le Tintoret, bahl c'est du cinéma. » Et pourtant, personne au monde, ni avant lui ni après, n'a poussé plus loin la passion de la recherche. Avec le Titien, la peinture étouffe sous les fleurs, elle se nie par sa propre perfection; Jacopo voit dans cette mort la condition nécessaire d'une résurrection tout commence, tout est à faire, nous y reviendrons. Mais — voilà sa contradiction majeure — il ne tolérera jamais que ses expériences freinent sa productivité. Quand il ne resterait dans Venise qu'un seul mur à découvert, l'office du peintre est de le couvrir : la morale interdit de transformer un atelier en laboratoire. L'art est tout ensemble un métier sérieux et une lutte au couteau contre les envahisseurs. Comme le Titien, comme le Véronèse, Jacopo livrera des cadavres exquis. Une seule différence : ces morts sont rongés par une fièvre dont on ne sait pas d'abord si c'est un regain de vie ou le commencement de la pourriture. Et si l'on veut à tout prix le comparer à nos cinéastes, c'est *en cela* qu'il leur ressemble : il accepte des

scénarios imbéciles pour les charger en douce de ses obsessions. Il faut duper l'acheteur, lui en donner pour son argent : il aura sa Catherine, sa Thérèse ou son Sébastien; pour le même prix on le mettra sur la toile, avec sa femme ou ses frères, s'il y tient. Mais, par en dessous, derrière la façade somptueuse et banale de cette *réalisation*, il poursuit ses expériences; toutes ses grandes œuvres sont à double sens : son utilitarisme étroit masque une interrogation sans fin; inscrivant sa recherche dans le cadre de la commande payée, il est obligé de bouleverser la peinture en respectant les stipulations du client. Telle est la raison profonde de son surmenage, telle sera plus tard celle de sa perdition.

Encore faut-il s'emparer du marché. Nous avons vu qu'il s'y emploie. Mais revenons sur ses procédés; ils s'éclaireront d'un jour neuf. La rébellion du Tintoret se radicalise : révolté contre la politique du *melting pot*, le voilà contraint d'enfreindre les règlements ou les usages corporatifs. Faute de pouvoir supprimer la compétition, dont il reconnaît par ailleurs les avantages, le gouvernement s'efforce de la canaliser par des concours. Si c'est leur goût qui décide en dernier ressort, les puissants et les riches sauveront l'ordre public, constitueront cette forme assouplie du protectionnisme la concurrence dirigée. Sont-ils sincères? sans doute et tout serait parfait si nous avions la preuve de leurs capacités. Mais il faut les croire sur parole. Il arrive qu'ils jouent de bonheur et puis, d'autres fois, ils choisissent Vicentino. Le Tintoret, lui, se débrouille toujours pour échapper à l'épreuve : est-ce qu'il leur dénie toute compétence? Certainement non! il leur refuse le droit de traiter un indigène sur le même pied que des intrus.

Reste que ces concours existent : en s'y dérobant, notre rebelle entreprend délibérément de détruire le protectionnisme. Le voilà coincé : puisque les officiels prétendent juger sur la valeur et puisqu'il récuse leur jugement, il faut qu'il renonce à peindre ou à s'imposer par la qualité de sa peinture. Qu'à cela ne tienne; il trouve d'autres moyens, prend de vitesse les compétiteurs, place les jurés devant le fait accompli, met son savoir-faire, sa promptitude, la diligence de ses collaborateurs au service d'une production de masse qui fait sauter tous les barèmes en lui permettant de vendre ses toiles à des prix de misère, parfois de les donner. Sur une avenue romaine deux friperies se font face; les boutiquiers, j'imagine, se sont entendus pour simuler un combat sans merci à moins que les deux échoppes n'aient un seul propriétaire, un comédien tragique, qui se plaît à confronter, dans un éternel vis-à-vis, les deux aspects de sa nature d'un côté une glace barrée par des faire-part endeuillés : *Prezzi disastrosi!* de l'autre, une vitrine couverte d'affichettes multicolores : *Prezzi da ridere! da ridere! da ridere!* Voilà des années que ça dure, et je ne puis voir ces boutiques sans qu'elles me fassent, toutes deux ensemble, penser au Tintoret. Avait-il choisi le rire ou le sanglot? les deux, selon moi : à la tête du client. On peut même supposer qu'il ricanait un peu, dans la solitude, et qu'il se lamentait en famille, criant qu'on lui coupait la gorge; n'empêche dans son atelier, c'était la grande braderie du Jour de l'An à la Saint-Sylvestre, et les clients subissaient l'attraction de ces prix de liquidation judiciaire. Partis pour lui commander un médaillon, ils finissaient par lui livrer toutes les parois de leur maison. C'est lui qui

a rompu le premier les liens déjà fatigués de l'amitié confraternelle : pour ce darwiniste avant la lettre, le confrère devient l'ennemi intime; il a découvert avant Hobbes le slogan de la concurrence absolue : *Homo homini lupus*. Venise s'émeut. Si l'on ne trouve un vaccin contre le virus Tintoret, il dissoudra le bel ordre corporatif et ne laissera subsister qu'une poussière d'antagonismes, de solitudes moléculaires. La République condamne ces méthodes nouvelles, les appelle félonies, parle de travail bâclé, de vente au rabais, d'accaparement. Plus tard, beaucoup plus tard, d'autres villes, en une autre langue, les honoreront sous le nom de *struggle for life*, de *mass production*, de *dumping*, de *trust*, etc. Pour l'instant, cet homme mal famé perd sur un tableau tout ce qu'il gagne sur l'autre. Il enlève les commandes à la pointe de l'épée mais on le tient à l'écart. Dans un étrange retournement, c'est lui, le *natif*, le Rialtin cent pour cent, qui paraît un intrus, presque un indésirable dans sa propre ville. L'inévitable conséquence, c'est qu'il crèvera s'il ne fonde une famille. D'abord pour juguler la concurrence au sein de l'atelier : ce champion du libéralisme renverse le précepte biblique, il veille à ce que les autres ne puissent jamais lui faire ce qu'il leur fait. Et puis, il a besoin d'une approbation entière; des collaborateurs étrangers risquent de prendre peur, d'être découragés par le scandale diffus qui l'entoure; que de temps perdu, s'il faut les convaincre. Ce tonnerre ne lâchera plus que des éclairs mouillés. Qu'a-t-il besoin de disciples? Il veut d'autres mains, d'autres paires de bras, c'est tout. Par la concurrence absolue vers l'exploitation familiale : voilà le chemin. Il épouse, en 1550, Faustina dei Vescovi, et, tout aussitôt,

se met à lui faire des enfants. Comme il fait des tableaux : par d'infatigables coups de foudre. Cette bonne pondeuse n'a qu'un défaut elle force un peu sur les filles. Tant pis ! il les mettra toutes au couvent, sauf deux : Marietta qu'il garde auprès de lui et Ottavia qu'il marie à un peintre ; la foudre fécondera Faustine autant de fois qu'il sera nécessaire pour lui arracher deux fils, Domenico et Marco. Il ne les a pas attendus, d'ailleurs, pour enseigner le métier à son aînée, à Marietta. Une femme peintre à Venise, cela n'est pas ordinaire : fallait-il qu'il fût pressé ! Enfin, aux environs de 1575, l'opération semble achevée : le nouveau personnel se compose de Sébastien Casser, son gendre, de Marietta, de Domenico, de Marco. Le symbole d'une association domestique, c'est la *domus* qui l'abrite et l'emprisonne. Vers la même date, Jacopo achète une maison. Il ne la quittera plus. Dans ce petit lazaret, le pestiféré vivra en demi-quarantaine, au milieu des siens, les aimant d'autant plus que *les autres* sont plus nombreux à le détester. A le prendre *chez lui*, dans son travail, dans ses rapports avec sa femme, avec ses enfants, nous lui découvrons un tout autre visage : quel moraliste austère ! Est-ce qu'il ne serait pas un peu calviniste sur les bords ? Tout y est : pessimisme et travail, esprit de lucre et dévouement à la famille. La nature humaine est viciée par le péché originel ; les hommes sont divisés par les intérêts. Le chrétien se sauvera par les œuvres : qu'il lutte contre tous ; dur pour lui-même et pour les autres, qu'il peine sans répit pour embellir la Terre que Dieu lui a confiée ; il trouvera la marque de la faveur divine dans le succès matériel de son entreprise. Quant aux élans de son cœur, qu'il les réserve pour la chair de sa

chair, pour ses fils. Venise subissait-elle l'influence de la religion réformée? Certainement. On y rencontre dans la seconde moitié du siècle un curieux personnage, Fra Paolo Sarpi, fort écouté des patriciens, ami de Galilée, hostile à Rome et qui entretient au vu de tous des relations étroites avec les milieux protestants de l'étranger. Mais si l'on peut déceler dans certains milieux intellectuels des courants vaguement favorables à la Réforme, il est plus que probable que la petite bourgeoisie les a ignorés. Il faudrait plutôt dire que la Sérénissime s'est réformée elle-même. Et depuis longtemps : ces marchands vivent du crédit; ils ne peuvent accepter la sentence que l'Église a portée sur ceux qu'elle s'obstine à nommer des usuriers, ils favorisent la science lorsqu'elle est pratique et méprisent l'obscurantisme romain; l'État vénitien a toujours affirmé la prépondérance de l'autorité civile : c'est sa doctrine, il n'en changera pas. C'est lui, pratiquement, qui a la haute main sur son clergé et, quand Pie V s'avise de soustraire les ecclésiastiques aux tribunaux laïcs, le Sénat refuse tout net. Pour bien des raisons, d'ailleurs, le gouvernement tient le Saint-Siège pour une puissance temporelle et militaire plus encore que spirituelle. Ce qui ne l'empêche pas, quand l'intérêt de la République est en jeu, de se rapprocher du pape, de pourchasser les hérétiques ou, pour plaire au monarque très chrétien, d'organiser une fête somptueuse en l'honneur de la Saint-Barthélemy. Le pseudo-calvinisme du Tintoret lui vient de sa ville elle-même ce peintre capte à son insu le protestantisme larvé qu'on trouve à l'époque dans toutes les grandes cités capitalistes¹. Le statut des artistes est fort

1. Celui-là même qui vaccine les villes italiennes

équivoque, en ce temps, surtout à Venise. Mais courons notre chance; peut-être cette ambiguïté même nous permettra-t-elle de comprendre la sombre passion puritaine de Jacopo.

On a écrit que « la Renaissance (avait) prêté à l'artiste les traits que l'Antiquité réservait à l'homme d'action et dont le Moyen Age avait paré ses saints ¹ ». Ce n'est pas faux. Mais l'observation contraire me semble pour le moins aussi vraie « (Au xvi^e siècle) on tenait encore la peinture et la sculpture pour des arts manuels; c'est à la poésie qu'on réservait tous les honneurs. De là vient l'effort des arts figuratifs pour rivaliser avec la littérature ². » Il n'est pas douteux, en effet, que l'Arétin, ce Pétrone du pauvre, ce Malaparte du riche, fût l'arbitre des élégances et du goût pour les snobs du patriciat vénitien ni que le Titien s'honorât de le fréquenter celui-ci n'avait pas trop de toute sa gloire pour s'égaliser à celui-là. Et Michel-Ange? Il avait la faiblesse de se croire né et cette illusion lui a gâché la vie. Tout jeune, il eût souhaité faire ses humanités, écrire : un noble privé d'épée peut prendre une plume sans déroger. Il prit le ciseau par nécessité et ne s'en consola pas : Michel-Ange considérait la sculpture et la peinture du haut de sa honte, il avait la joie vide et crispée de se sentir supérieur à ce qu'il faisait. Contraint au silence, il voulut donner un langage aux arts muets, multiplier les allégories, les symboles, écrivit un livre au plafond

contre la maladie luthérienne et qui amène l'Italie à faire sa propre révolution religieuse sous le nom de Contre-Réforme.

1. Vuillemin.

2. Eugenio Battista, dans un excellent article sur Michel-Ange publié par *Epoca* (25 août 1957).

de la Sixtine, tortura le marbre pour le forcer à parler.

Que conclure? Sont-ils des demi-dieux, les peintres de la Renaissance, ou des travailleurs manuels? Eh bien, c'est selon, voilà tout. Cela dépend de la clientèle et du mode de rémunération. Ou plutôt, ce sont des manuels *d'abord*. Après cela, ils deviennent des employés de cour ou restent des maîtres locaux. A eux de choisir — ou d'être choisis. Raphaël et Michel-Ange sont des commis; ils vivent dans la dépendance et dans la superbe une disgrâce, même passagère, et les voilà sur le pavé; en revanche, le souverain se charge de leur publicité. Ce personnage sacré cède à ses élus une parcelle de ses pouvoirs surnaturels la gloire du trône tombe sur eux comme un rayon du soleil, ils la réfléchissent sur le peuple; le droit divin des rois fait les peintres de droit divin. Voilà des barbouilleurs changés en surhommes. Que sont-ils, en effet, ces petits bourgeois qu'une main géante a saisis dans la foule pour les suspendre entre ciel et terre, ces satellites qui éblouissent d'un éclat emprunté, sinon des hommes élevés au-dessus de l'humanité? Des héros, oui, c'est-à-dire des intercesseurs, des intermédiaires. Aujourd'hui encore, les républicains nostalgiques adorent en eux, sous le nom de génie, la lumière de cette étoile morte, la monarchie.

Le Tintoret, c'est l'autre espèce : il travaille pour des marchands, pour des fonctionnaires, pour des églises paroissiales. Je ne dis pas qu'il soit inculte : on l'a mis à l'école dès sept ans, il a dû en sortir à douze, sachant écrire et compter; et puis, surtout, comment refuserait-on le nom de culture à cette patiente éducation des sens, de la main et de l'esprit, à cet empirisme tradi-

tionaliste qu'est encore, vers 1530, la peinture d'atelier. Mais il n'aura jamais le bagage des peintres courtisans. Michel-Ange fait des sonnets; de Raphaël, on prétend aujourd'hui qu'il savait le latin; au Titien lui-même, le commerce des intellectuels a fini par donner un vernis. Comparé à ces mondains, le Tintoret paraît ignare : il lui manquera toujours le loisir et le goût de s'exercer aux jeux d'idées, aux jeux de mots. L'humanisme des lettrés, il s'en moque. Venise a peu de poètes, encore moins de philosophes : pour lui c'est déjà trop, il n'en fréquente aucun. Non qu'il les fuie : il les ignore. Il admet leur supériorité sociale; l'Arétin a le droit de le féliciter avec une bienveillance protectrice : ce haut personnage est *reçu*, il fait partie du Tout-Venise, des patriciens l'invitent à leur table, qui ne songeraient pas même à saluer un peintre dans la rue. Mais faut-il l'envier par-dessus le marché? Faut-il l'envier *parce qu'il écrit*? Jacopo trouve que les ouvrages de l'esprit se donnent un air de gratuité fort immoral : Dieu nous a mis sur terre pour gagner notre pain à la sueur de notre front; or, les écrivains ne suent pas. Travaillent-ils, seulement? Jacopo n'ouvre jamais un livre, à l'exception de son missel; ce n'est pas lui qui aurait l'idée saugrenue de forcer son talent pour rivaliser avec la littérature : il y a tout dans ses tableaux, mais ils ne *veulent* rien dire, ils sont muets comme le monde. Ce fils d'artisan n'estime au fond que l'effort physique, que la création manuelle. Ce qui l'enchanté dans le métier de peindre c'est qu'on y pousse l'habileté professionnelle jusqu'à la prestidigitation et la délicatesse de la marchandise jusqu'à la quintessence. L'artiste, c'est l'ouvrier suprême : il s'épuise et fatigue la matière pour produire et pour vendre des visions.

Cela ne l'empêcherait pas de travailler pour les princes s'il les aimait. Il ne les aime pas, voilà le fond de l'affaire : ils l'effrayent sans l'inspirer. Il n'a jamais tenté de les approcher ni de se faire connaître : on dirait qu'il s'efforce de contenir sa renommée entre les murs de Venise. Sait-on qu'il n'a jamais quitté la ville, sauf une fois, sexagénaire, pour aller tout à côté, à Mantoue ? Encore a-t-il fallu le supplier ; on voulait qu'il accrochât lui-même ses toiles et il a déclaré tout net qu'il ne partirait pas à moins d'emmener sa femme. Cette exigence témoigne en faveur de ses sentiments conjugaux mais elle en dit long sur son horreur des voyages. Et n'allons pas croire que ses confrères vénitiens lui ressemblent : ils galopent sur les routes ; cent ans plus tôt, Gentile Bellini courait les mers. Quels aventuriers ! Lui, c'est une taupe : il n'est à l'aise que dans les étroites galeries de sa taupinière. S'il imagine le monde, l'agoraphobie le terrasse ; pourtant, à choisir, il aimerait encore mieux y risquer sa peau que ses tableaux. Il accepte les commandes de l'étranger — et l'étranger, pour lui, commence à Padoue — mais il ne les sollicite pas. Quel contraste entre sa frénésie au Palais des Doges, à la Scuola San Rocco, chez les *Crociferi* et cette indifférence ! Il se décharge de l'exécution sur ses collaborateurs, surveille de loin ces confections de série, se garde d'y mettre la main, comme s'il redoutait d'aventurer hors de sa patrie la plus petite paillette de son talent. L'Europe n'aura droit qu'aux *B. pictures*. Aux Offices, au Prado, à la National Gallery, au Louvre, à Munich, à Vienne, on peut découvrir Raphaël, le Titien, cent autres. Tous ou presque tous, sauf le Tintoret. Celui-là s'est gardé farouchement pour ses concitoyens et vous

ne saurez rien de lui à moins d'aller le chercher jusque dans sa ville natale, pour la bonne raison qu'il a *voulu* n'en pas sortir.

Mais il faut préciser. Car il disposait, à Venise même, de deux clientèles bien distinctes. Il fait le siège des fonctionnaires publics et, naturellement, si le Sénat lui donne du travail tout l'atelier se met à l'ouvrage, y compris le chef de famille. On peut voir encore au Palais des Doges, sous un éclairage qui les met en valeur, les œuvres d'une forte personnalité collective qui portait le nom de Tintoret. Mais si c'est Jacopo Robusti qui vous intéresse, abandonnez la Piazzetta, traversez la place Saint-Marc, franchissez des canaux sur des ponts en dos d'âne, tournez dans un dédale de ruelles sombres, entrez dans des églises plus sombres encore il est là. A la Scuola San Rocco, vous le tenez en personne, sans Marietta ni Domenico ni Sebastiano Casser; il y travaille seul. Une brume sale enfume les toiles ou bien c'est un faux jour qui les ronge; attendez patiemment que vos yeux s'accoutument : à la fin, vous verrez une rose dans les ténèbres, un génie dans la pénombre. Et qui les a payés, ces tableaux? Tantôt les fidèles de la paroisse, tantôt les membres de la Confrérie : des bourgeois, grands et petits; voilà son vrai public, le seul qu'il aime.

Ce peintre boutiquier n'a rien d'un demi-dieu. Avec un peu de chance il sera notoire, célèbre; glorieux, jamais sa clientèle profane n'est pas habilitée à le consacrer. Bien entendu, la renommée de ses augustes confrères honore toute la profession : il brille un peu, lui aussi. Convoitait-il leur gloire? Peut-être. Mais il ne fait rien de ce qu'il faut pour l'acquérir; au diable la faveur des princes : elle asservit. Jacopo Ro-

busti met sa fierté à rester un petit patron, un margoulin des Beaux-Arts payé à la commande, maître chez soi. Il ne fait pas de différence entre l'indépendance économique du producteur et la liberté de l'artiste; ses agissements prouvent qu'il souhaite obscurément renverser les conditions du marché, susciter la demande par l'offre : n'a-t-il pas, lentement, patiemment créé, chez les confrères de Saint-Roch, un besoin d'art — d'un certain art — qu'il pouvait seul satisfaire? Son autonomie est d'autant mieux préservée qu'il travaille pour des collectivités — *consoterie*, paroisses — et que ces grands corps prennent leurs décisions à la majorité.

Michel-Ange, faux noble, et le Titien, fils de paysans, subissent directement l'attraction de la monarchie. Le Tintoret, lui, naît dans un milieu d'ouvriers-patrons; l'artisan est un amphibie : travailleur manuel, il est fier de ses mains; petit-bourgeois, la grande bourgeoisie l'attire : c'est elle qui, par le simple jeu de la concurrence, assure une certaine ventilation à l'intérieur d'un protectionnisme étouffant. En ce temps-là, il y avait *un espoir bourgeois* à Venise. Bien mince; l'aristocratie a pris depuis longtemps ses précautions : dans cet univers stratifié, il est permis de *devenir* riche, il faut *naître* patricien; même la richesse, d'ailleurs, est limitée : non seulement le commerçant, l'industriel restent confinés dans leur classe mais on leur a longtemps interdit les métiers les plus lucratifs; l'État concède *l'appalto* — ou location des galées — aux seuls aristocrates. Rêveuse et sombre bourgeoisie ! Partout ailleurs, en Europe, elle se renie, achète, dès qu'elle le peut, des titres et des châteaux. A Venise, on lui refuse tout, jusqu'à l'humble bonheur de la trahison. Elle trahira donc en

songe. La Giovita Fontana, venue de Plaisance, se lance dans les affaires, gagne de l'or et le dépense à faire bâtir un palais sur le Canale Grande; toute une existence tient en ce peu de mots un âpre désir, assouvi, se tourne sur le tard en snobisme rêveur, une marchande meurt et ressuscite sous la forme d'une patricienne imaginaire. Les roturiers riches tournent en rond, cachent leurs fantasmes nocturnes; groupés en confréries, ils se dépensent en œuvres charitables, leur mélancolique austérité contraste avec les orgies mélancoliques d'un patriciat désenchanté.

Car la République n'a plus la souveraineté des mers; peu à peu, l'aristocratie entre en décadence, les faillites se multiplient, le nombre des gentilshommes pauvres croît, les autres ont perdu l'esprit d'entreprise : ces fils d'armateurs achètent des terres, deviennent rentiers. Déjà de simples « citoyens » les remplacent dans certains offices; il arrive que des galées passent sous le commandement des bourgeois. La bourgeoisie est encore bien loin de se considérer comme une classe montante; elle ne se dit même pas qu'elle pourrait un jour assurer la relève de la noblesse déchue : disons plutôt qu'une obscure agitation l'a saisie, qui rend sa condition moins supportable et plus difficile la résignation.

Le Tintoret ne rêve pas. Jamais. Si l'ambition des gens se règle sur l'ouverture de leur avenir social, les plus ambitieux roturiers de Venise sont les petits bourgeois, car il leur reste une chance de s'élever au-dessus de leur classe. Mais le peintre se sent des affinités profondes avec ses clients il apprécie leur goût du travail, leur moralisme, leur sens pratique; il aime leur nostalgie et, surtout, il partage leur aspiration profonde : tous, ne fût-ce que pour produire, pour

acheter et pour vendre, ils ont besoin de la liberté. Voilà les clés de son arrivisme : c'est un appel d'air qui vient des sommets. Des troubles dans le ciel, une ascension lointaine, invisible, lui ouvrent un avenir vertical; il monte, ce ludion, un courant d'air l'aspire, l'esprit nouveau le pénètre : il pense en bourgeois dès l'enfance. Mais les contradictions de sa classe d'origine vont limiter ses ambitions : margoulin, il souhaite passer la ligne; ouvrier, il prétend travailler de ses mains. Cela suffit à marquer sa place. Il y a — environ — 7 600 patriciens à Venise, 13 600 citoyens, 127 000 artisans, ouvriers et petits commerçants, 1 500 Israélites, 12 900 domestiques et 550 mendiants. Négligeant les Juifs et les nobles, les mendiants et les domestiques, le Tintoret n'a d'yeux que pour la démarcation idéale qui sépare les roturiers en deux groupes. 13 600 d'un côté, 127 000 de l'autre; il veut être le premier de ceux-ci et le dernier de ceux-là : en bref, le plus humble des riches et le plus distingué de leurs fournisseurs. Cela fait de cet artisan, au cœur de l'inquiète Venise, un faux bourgeois plus vrai que les vrais. En lui et sur ses toiles, les confrères de Saint-Roch aimeront l'image embellie d'une bourgeoisie qui ne trahit pas.

Travaillerait-il pour le Souverain Pontife, Michel-Ange croit déchoir; ce mépris lui donne parfois du recul ce gentilhomme prend des vues cavalières sur l'art. Tintoret c'est tout le contraire, il vole au-dessus de lui-même; sans l'art, que serait-il? Teinturier. C'est la force qui l'arrache à sa condition natale et le milieu qui le soutient, c'est sa dignité. Il faut travailler ou retomber au fond du puits. Du recul? De la distance? Où les prendrait-il? Il n'a pas le

temps de s'interroger sur la peinture, qui sait même s'il la voit? Michel-Ange pense trop : c'est un marquis de Carabas, un intellectuel; le Tintoret ne sait ce qu'il fait : il peint.

Voilà pour son arrivisme : le destin de cet artiste est d'incarner le puritanisme bourgeois dans une République aristocratique à son déclin. En d'autres lieux cet humanisme sombre s'imposerait; à Venise il va disparaître sans même avoir pris conscience de soi mais non sans éveiller la méfiance d'une aristocratie toujours en éveil. La morosité que le Tout-Venise officiel et bureaucratique manifeste au Tintoret, c'est celle-là même que le patriciat témoigne à la bourgeoisie vénitienne. Ces marchands querelleurs et leur peintre sont un danger pour l'Ordre sérénissime : on les tient à l'œil.

L'HOMME TRAQUÉ

On peut trouver quelque superbe au refus entêté de concourir : « Je ne me connais pas de rival et je n'admets aucun juge. » Michel-Ange dirait cela, peut-être. Le malheur, c'est que le Tintoret ne le dit pas. Tout au contraire : qu'on l'invite à présenter une esquisse, il s'empressera d'accepter. Après cela, nous savons qu'il lance sa foudre. Oui un peu comme la seiche jette son encre. La foudre aveugle, les spectateurs ne distinguent pas son tableau; tout est arrangé d'ailleurs pour qu'ils n'aient jamais besoin de le considérer ni surtout de l'apprécier quand l'éblouissement se dissipe, la toile est accrochée, le don consigné, on n'y aura vu que du feu. Ou je me trompe fort ou c'est une dérobade; on dirait qu'il a peur d'affronter ses adversaires.

Est-ce qu'il dépenserait toute cette ingéniosité s'il avait l'assurance de s'imposer par le talent? Daignerait-il étonner ses contemporains par la quantité de sa production s'ils en admiraient sans réserve la qualité?

Et puis, elle frappe davantage dans les concours, cette rage de s'affirmer en se défilant; mais c'est son style, c'est sa marque universelle : le moindre rapprochement l'offusque, un voisinage l'inquiète. En 1559, l'église San Rocco lui commande *La Guérison du paralytique* pour faire pendant à une toile de Pordenone. Personne ne lui demande d'imiter la manière de son devancier; aucune concurrence¹ ne peut opposer les deux peintres. Antonio di Sacchis est mort depuis vingt ans; s'il a pu, autrefois, influencer son cadet, le temps des influences est passé : Jacopo possède la maîtrise de son art. Pourtant, c'est plus fort que lui, il faut qu'il « fasse » du Pordenone; on a très bien montré comment il « exagère la violence baroque du geste... par le heurt entre des figures monumentales et l'architecture dans laquelle elles s'insèrent étroitement » et qu'il « a rendu cet effet en abaissant le plafond de la salle... et en (utilisant) les colonnes même... (pour) arrêter les gestes, figer leur violence² ». Bref, il tremble à l'idée de s'emprisonner pour toujours dans un inerte face à face : « Comparez, s'il vous plaît, le Pordenoné au Pordenone; moi, Jacopo Robusti, je suis de sortie. » Il s'est arrangé, bien entendu, pour que le faux Di Sacchis écrase le vrai. Sa retraite

1. Ridolfi, trompé par la ressemblance des styles, dit que le tableau fut peint *in concorrenza con il Pordenone*.

2. Vuillemin, *op. cit.*, p. 1974. Cf. aussi Lietze, p. 372, et Newton, p. 72.

n'est pas une déroute : il s'en va en lançant un défi : « Les anciens, les nouveaux, je les prends tous et je les bats sur leur propre terrain. » Mais voilà justement ce qu'on trouvera suspect : qu'a-t-il besoin de jouer leur jeu, de se soumettre à leurs règles quand il suffirait d'être lui-même pour les écraser? Que de ressentiment dans son insolence : ce Caïn assassine tous les Abels qu'on lui préfère : « Le Véronèse vous plaît? Eh bien, moi, je le surpasse quand je daigne l'imiter; vous le prenez pour un homme et ce n'est qu'un procédé. » Que d'humilité aussi de temps en temps, cet exclu se glisse dans la peau d'un autre pour connaître à son tour la douceur d'être aimé. Et puis quelquefois, on croirait que le courage lui manque pour manifester son scandaleux génie; de guerre lasse, il le laisse dans une demi-pénombre et tente de le prouver *par l'absurde* : « Puisque je fais les meilleurs Véronèse et les meilleurs Pordenone, imaginez un peu *de quoi je suis capable* quand je me permets d'être moi. » En vérité, c'est une permission qu'il ne se donne presque jamais, à moins qu'on ne lui fasse confiance d'abord et qu'on ne le laisse tout seul dans une salle vide. L'origine de cela, bien entendu, c'est l'hostilité qu'on lui témoigne. Mais la timidité du peintre et les préventions de ses concitoyens tirent leur source d'un même malaise : en 1548, à Venise, sous le pinceau du Tintoret, devant les patriciens, les amateurs d'art et les beaux esprits, *la peinture s'est fait peur*.

Une longue évolution a commencé, qui substituera partout le profane au sacré : froids, étincelants, givrés, les divers rameaux de l'ac-

tivité humaine surgiront l'un après l'autre de la douce promiscuité divine. L'art est touché : d'un tassement de brumes émerge ce désenchantement somptueux, la peinture. Elle se rappelle encore le temps où Duccio, où Giotto montraient à Dieu la Création telle qu'elle était sortie de Ses mains : dès qu'Il avait reconnu Son œuvre, l'affaire était dans le sac et le monde dans un cadre, pour l'éternité. Entre le tableau, fief du Soleil, et l'Œil suprême, des moines et des prélats glissaient parfois leur transparence; ils venaient sur la pointe des pieds regarder ce que regardait Dieu, et puis ils repartaient en s'excusant. Fini : l'Œil est clos, Ciel aveugle. Que s'est-il produit? D'abord un changement de clientèle : tant qu'on travaillait pour les clercs, tout allait bien; du jour où le plus gros des banquiers florentins eut l'idée saugrenue d'embellir par des fresques sa maison, le Tout-Puissant, écœuré, se cantonna dans son rôle d'Amateur d'âmes. Et puis il y a eu l'aventure florentine, la conquête de la perspective. La perspective est profane; parfois même, c'est une profanation : voyez, chez Mantegna, ce Christ en long, les pieds devant, la tête au diable; croyez-vous que le Père se satisfasse d'un Fils raccourci? Dieu, c'est l'absolue proximité, l'universel enveloppement de l'Amour : peut-on Lui montrer *de loin* l'Univers qu'*Il* a fait et qu'*Il* retient à chaque instant de s'anéantir? Est-ce à l'Être de concevoir et de produire le Non-Être? à l'Absolu d'engendrer le Relatif? à la Lumière de contempler l'Ombre? à la Réalité de se prendre pour une apparence? Non; c'est l'éternelle histoire qui recommence : l'Ingénuité, l'Arbre de Science, le Péch^é originel et l'Expulsion. Cette fois, la pomme s'appelle « perspective ». Mais les Adamites de Florence

la grignotent plutôt qu'ils ne la mangent, ce qui leur évite de découvrir immédiatement leur chute : au milieu du Quattrocento, Uccello se croit encore au Paradis, et le pauvre Alberti, théoricien des « perspectivistes », en est encore à présenter l'Optique géométrique comme une Ontologie de la Visibilité; il garde assez de candeur, somme toute, pour exiger du Regard divin qu'Il cautionne les lignes de fuite. Le Ciel n'a pas donné de suite à cette absurde requête : la créature est vivement renvoyée à ce néant qui lui appartient en propre et qu'elle vient de redécouvrir une fois de plus; distance, éloignement, séparation : ces négations marquent nos limites; il n'y a d'horizon que pour l'homme. La fenêtre d'Alberti s'ouvre sur un univers mesurable mais cette rigoureuse miniature dépend tout entière du point qui définit notre ancrage et notre dispersion : de notre œil. Dans son *Annonciation*, entre l'Ange et la Vierge, Piero della Francesca nous fait voir une déroute des colonnes c'est une apparence; en elles-mêmes et pour leur Créateur, toutes pareilles et toutes incomparables, ces inertes blancheurs n'ont pas cessé de sommeiller : la perspective est une violence que la faiblesse humaine fait subir au petit monde de Dieu. Cent ans plus tard, aux Pays-Bas, on redécouvrira l'être dans la profondeur du paraître et l'apparence reprendra sa dignité d'apparition : la peinture aura de nouvelles visées, elle trouvera un sens nouveau. Mais, avant que Vermeer puisse nous donner le ciel, les étoiles, le jour et la nuit, la lune et la terre sous la forme d'un petit mur de briques, il faudra que les bourgeois du Nord remportent leurs plus grandes victoires et qu'ils forgent leur humanisme.

Au xvi^e siècle, en Italie, la foi brûle encore le cœur des artistes, elle combat l'athéisme de l'œil et de la main. En voulant serrer de plus près l'Absolu, ils ont mis au point des techniques qui les jettent dans un relativisme qu'ils détestent. Ils ne peuvent, ces dogmatiques mystifiés, ni pousser plus avant ni revenir en arrière. Si Dieu ne regarde plus les images qu'ils peignent, qui témoignera pour elles? Elles réfléchissent à l'homme son impuissance : où trouvera-t-il la force de les garantir? Et puis, si la peinture n'a d'autre fin que de prendre la mesure de notre myopie, elle ne vaut pas une heure de peine. Montrer l'homme au Tout-Puissant qui a daigné le tirer du limon, c'était un acte de grâces, un sacrifice. Mais le montrer à l'homme, pourquoi? Pourquoi le montrer *tel qu'il n'est pas*? Les artistes fin-de-siècle — ceux qui sont nés aux environs de 1480 — le Titien et Giorgione, Raphaël, trouvent des accommodements avec le Ciel. Nous en reparlerons. Et puis la richesse et l'efficacité des moyens dissimulent encore l'indétermination sinistre des fins. Encore peut-on supposer que Raphaël en a reçu quelque pressentiment : il se foutait de tout, courait la gueuse, vendait des chromos, incitait, par *Schadenfreude*, ses collaborateurs à faire des gravures obscènes : c'est un suicide par la facilité. De toute façon, le bonheur de peindre disparaît avec ces monstres sacrés. Dans le deuxième quart du siècle, la peinture s'affole, égarée par sa propre perfection. Dans le goût barbare que les contemporains témoignent pour les grandes « réalisations », on discerne un malaise : le public réclame qu'on utilise tous les fastes du réalisme à lui masquer sa subjectivité : que l'auteur s'efface devant la vie, qu'il se fasse oublier; il

serait souhaitable qu'on pût rencontrer les tableaux par surprise, au coin d'un bois, et que les personnages, s'arrachant de la toile parmi les éclats d'un cadre brisé, sautassent à la gorge des passants. Que l'objet réabsorbe sa visibilité, qu'il la contienne en lui, qu'il en détourne l'attention par une sollicitation continue de tous les sens et, tout particulièrement, du toucher; que tout soit mis en œuvre pour remplacer la *représentation* par une participation sourde du spectateur au spectacle, que l'horreur et la tendresse jettent les hommes contre leurs simulacres et, si c'est possible, au milieu d'eux, que le désir, brûlant tous les feux de la perspective, découvre cet *ersatz* de l'ubiquité divine : la présence immédiate de la chair; qu'on respecte la Raison de l'œil mais qu'on la combatte par les raisons du cœur. On veut *la chose même* et qu'elle écrase : qu'elle soit plus grande que nature, plus présente et plus belle : c'est la Terreur. Mais la Terreur est une maladie de la Rhétorique. L'Art va se cacher, honteux, quand il a perdu ses lettres de crédit. Ligoté, surveillé, soumis aux contraintes de l'État, de l'Église et du goût, plus entouré, plus honoré peut-être qu'il ne fut jamais, l'artiste, pour la première fois dans l'Histoire, prend conscience de sa solitude. Qui l'a mandaté? D'où lui vient ce droit qu'il s'arroge? C'est la Nuit, Dieu s'est éteint : comment peindre, la nuit? Et pour *qui*? Et *quoi*? Et *pourquoi*? L'objet de l'art reste *le monde*, cet absolu : mais la réalité se dérobe, le rapport du fini à l'infini se renverse. Une immense plénitude soutenait la misère des corps et leur fragilité; à présent, la fragilité devient la seule plénitude, l'unique sécurité : l'Infini, c'est le vide, c'est le noir, dans la créature et hors d'elle;

l'Absolu, c'est l'absence, c'est Dieu réfugié dans les âmes : c'est le désert. Il est trop tard pour *montrer*, trop tôt pour *créer*; le peintre est en enfer; quelque chose naît, une damnation nouvelle le génie, cette incertitude, ce désir fou de traverser la Nuit du monde et de la contempler du dehors et de l'écraser contre les murs, sur les toiles, en la balayant de clartés inconnues. Le génie, mot nouveau en Europe, conflit du relatif et de l'absolu, d'une présence bornée et d'une absence infinie. Car le peintre sait bien qu'il ne sortira pas du monde; et puis, quand même il en sortirait, il emporterait partout ce néant qui le transperce : on ne dépasse pas la perspective tant qu'on ne s'est pas donné le droit de créer d'autres espaces plastiques.

Michel-Ange meurt hanté, résumant son désespoir et son mépris par ces deux mots péché originel. Le Tintoret ne dit rien; il truque : s'il s'avcuait sa solitude, il ne la supporterait pas. Mais par cette raison même, nous pouvons comprendre qu'il en souffre plus que personne : ce faux bourgeois travaillant pour des bourgeois n'a pas même l'alibi de la gloire. Voici le nœud de vipères : un petit teinturier frétille, atteint de cette névrose caractérielle qu'Henri Jeanson a si bien nommée « l'effrayante santé morale de l'ambitieux »; il se propose des objectifs modestes : s'élever au-dessus de son père par l'exploitation judicieuse de ses dons, s'imposer sur le marché en flattant les goûts du public. Arrivisme allègre, savoir-faire, promptitude, talent, rien ne manque et tout est rongé par une lacune vertigineuse, par l'Art sans Dieu. Cet Art est laid, méchant, nocturne, c'est l'imbécile passion de la partie pour le tout, c'est un vent de glace et de ténèbres qui souffle à

travers les cœurs troués. Aspiré par le vide, Jacopo s'engouffre dans un voyage immobile, dont il ne reviendra jamais.

Le génie n'est pas : c'est l'audace honteuse du néant; le petit teinturier, lui, existe et connaît ses limites : ce garçon de bon sens veut stopper l'accroc. Ce qu'il réclame, c'est une modeste plénitude : qu'a-t-il à faire de l'infini? Et comment s'avouerait-il que le moindre coup de pinceau suffit à récuser ses juges? Son ambition tenace et mesquine s'effilocherait dans la Nuit du Non-Savoir. Ce n'est pas sa faute, après tout, si la peinture est un chien perdu sans collier : plus tard il se trouvera des fous pour se réjouir de leur délaissement; au milieu du xvi^e siècle, la première victime de la perspective monoculaire cherche d'abord à couvrir le sien. Travailler seul et pour rien, c'est à mourir de peur. Il faut des arbitres. A tout prix. Un jury d'honneur. Dieu s'est tu, reste Venise : Venise qui comble les trous, colmate les poches, bouche les issues, arrête les hémorragies, les fuites. Dans la République des Doges, les bons sujets doivent compte à l'État de toutes leurs activités; s'ils se trouvent peindre, c'est pour orner la cité. Jacopo se remet dans les mains de ses concitoyens; ils se font de l'Art une certaine idée fort académique qu'il adopte avec empressement. D'autant plus qu'il l'a toujours eue; on le lui a dit dès sa petite enfance, il l'a cru : la valeur des artisans se mesure au nombre et à l'importance des commandes qu'on leur passe, des honneurs qu'on leur rend. Il cachera son génie sous son arrivisme et tiendra la réussite sociale pour l'unique signe évident de la victoire mystique. Sa mauvaise foi crève les yeux; sur terre, il fait une belote et triche; et puis il y a ce coup de dés qu'il lance au ciel sans

tricher or, s'il gagne ici-bas avec tous ces as qu'il sort de sa manche, il ose prétendre qu'il aura gagné là-haut; s'il vend ses toiles, c'est qu'il y aura piégé le monde. Mais qui pourrait la lui reprocher, sa grosse malice : le divorce de l'artiste et du public, c'est le xix^e siècle qui l'a prononcé; au xvi^e, il est *vrai* que la peinture devient folle : elle a cessé d'être un sacrifice religieux; mais il n'est *pas moins vrai* qu'elle se rationalise : elle demeure un service social. Qui donc oserait dire, à Venise : « Je peins pour moi-même, je suis mon propre témoin »? Et ceux qui le disent aujourd'hui, est-on sûr qu'ils ne mentent pas? Tout le monde est juge, personne n'est juge : allez donc vous arranger de cela. Le Tintoret semble plus malheureux que coupable son art déchire l'époque d'un trait de feu, mais il ne peut le voir qu'avec les yeux de son temps. Reste qu'il a choisi son enfer : d'un seul coup le fini se referme sur l'infini, l'ambition sur le génie, Venise sur son peintre qui n'en sortira plus. Mais l'infini captif ronge tout l'arrivisme raisonnable de Jacopo devient une frénésie : il ne s'agissait que de parvenir, il faut *prouver* à présent. Accusé volontaire, le malheureux s'est engagé dans un procès sans fin; il assurera lui-même sa défense, il fait de chaque tableau un témoin à décharge, il plaide, il ne cesse de plaider : il y a cette ville à convaincre, avec ses magistrats, ses bourgeois qui décideront seuls et sans appel de son avenir mortel et de son immortalité. Or c'est lui-même, lui seul qui a opéré cet étrange amalgame; il fallait choisir : être son propre recours, légiférer sans appel ou transformer la République sérénissime en un tribunal absolu. Ceci dit, il a fait le seul choix qu'il pouvait faire. Pour son malheur. Comme je comprends l'indifférence qu'il té-

moigne au reste de l'univers! Qu'a-t-il besoin de suffrages allemands ou même florentins? Venise est la plus belle, la plus riche, elle possède les meilleurs peintres, les meilleurs critiques, les amateurs les plus éclairés : c'est *ici* qu'il faut jouer la partie, sans reprendre un seul coup; *ici*, dans un couloir de briques, entre un mince galon de ciel et l'eau morte, sous l'absence flamboyante du soleil, l'Éternité sera gagnée, perdue, en une seule vie, pour toujours.

Soit, dira-t-on. Mais pourquoi tricher? pourquoi se parer des plumes du Véronèse. S'il veut éblouir par son génie, pourquoi l'éteindre si souvent? Et pourquoi se donner des juges, si c'est pour les corrompre et pour les duper?

Pourquoi? Parce que le tribunal est prévenu, la cause perdue, la sentence rendue et parce qu'il le sait. En 1548, il demande à Venise de cautionner l'infini; elle s'effraye et refuse. Quelle destinée! Abandonné de Dieu, il doit truquer pour se choisir des juges; quand il les a trouvés, il faut tricher pour obtenir l'ajournement du procès. Il passera sa vie à les tenir en haleine, tantôt fuyant, tantôt se retournant sur eux pour les aveugler. Tout est là : la peine et la hargne, l'arrogance, la souplesse, le travail furieux, la rancune, l'orgueil implacable et l'humble désir d'être aimé. La peinture du Tintoret c'est d'abord la liaison passionnelle d'un homme et d'une ville.

UNE TAUPE AU SOLEIL

Dans cette histoire de fous, la ville paraît encore plus folle que l'homme. Elle a su honorer tous ses peintres : pourquoi témoigner à celui-là,

le plus grand de tous, cette méfiance rechignée, cette morosité? Eh bien, tout simplement, parce qu'elle en aime un autre.

La Sérénissime a faim de prestige : ses vaisseaux ont fait longtemps sa gloire; lasse, un peu déchue, elle s'enorgueillit d'un artiste. Le Titien vaut une flotte à lui seul : aux tiaras, aux couronnes, il a dérobé des flammèches pour se tresser une auréole. Sa patrie d'adoption admire en lui *d'abord* le respect qu'il inspire à l'Empereur dans la lumière sacrée, encore terrible mais parfaitement inoffensive qui s'entortille autour de ce crâne, elle prétend reconnaître sa propre gloire. Le peintre des rois ne peut être que le roi des peintres : la Reine des mers le tient pour son fils et retrouve grâce à lui un peu de majesté; elle lui a donné autrefois un métier, une réputation, mais quand il travaille, le droit divin fuse à travers la cloison et rayonne jusqu'à Saint-Marc, elle sait alors qu'il lui rend au centuple ce qu'il a reçu d'elle c'est un Bien national. Au surplus, cet homme a la longévité des arbres, il dure un siècle, et se transforme doucement en Corps constitué. La présence de cette académie à un seul membre, née avant eux, bien décidée à leur survivre démoralise les jeunes, elle exaspère et décourage leurs ambitions : ils s'imaginent que leur ville a le pouvoir d'immortaliser tout vif et qu'elle a réservé cette faveur au seul Titien. Victime de ce malentendu, le Tintoret — sous ce fallacieux prétexte : je le vaudrais bien —, réclame qu'elle fasse de lui l'égal de son illustre devancier. Mais la valeur n'est pas en cause : on ne demande pas aux républiques ce qui appartient de droit aux monarchies héréditaires. Jacopo se trompe quand il reproche à la Cité des Doges de faire converger tous ses projecteurs

sur le baobab du Rialto; c'est tout le contraire : un faisceau lumineux dont la source est à Rome ou à Madrid, hors les murs, en tout cas, frappe ce vieux tronc, rejaillit sur Venise, l'arrache à ses pénombres; de l'éclairage indirect, en quelque sorte. Et je me trompais aussi, moi qui pensais d'abord intituler ce chapitre : A l'ombre du Titien. *Car le Titien ne fait pas d'ombre.* Qu'on réfléchisse à ceci à la naissance de Jacopo, le Vieux a quarante et un ans; il en a soixante-douze lorsque son cadet tente pour la première fois de s'affirmer. Ce serait le moment de céder la place, il y aurait de la bonne grâce à mourir. Rien à faire! Cet increvable monarque règne encore vingt-sept ans; quand il disparaît, centenaire, il a le suprême bonheur de laisser une *Pièta* inachevée, comme font les jeunes espoirs fauchés. Pendant plus d'un demi-siècle, Tintoret-la-Taupe dédale dans un labyrinthe aux murs éclaboussés de gloire; jusqu'à cinquante-huit ans, cette bête nocturne est traquée par les sunlights, aveuglée par l'implacable célébrité d'un Autre. Quand cet éclat s'éteint, Jacopo Robusti est bien assez vieux pour faire un mort. Il s'obstine à survivre au tyran; mais il n'y gagnera rien : l'adresse du Titien fut de cumuler deux fonctions contradictoires et de se faire employé de cour en gardant l'indépendance d'un petit patron; cette heureuse conjoncture ne se retrouvera pas souvent dans l'histoire. Nous en sommes bien loin, en tout cas, avec le Tintoret qui a mis tous ses œufs dans le même panier. Allez voir les deux tombes : vous saurez ce qu'il peut lui en coûter aujourd'hui encore d'avoir préparé sa patrie à tout. On a enseveli le cadavre radioactif du Vieux sous une montagne de saindoux, à Santa Maria dei Frari, véritable cimetière de

doges; le corps du Tintoret repose sous une dalle, dans la confuse ténèbre d'une église de quartier. Pour ma part, je trouve cela fort bon; au Titien le saindoux, le sucre et le nougat : c'est son châ-timent poétique et je trouverais meilleur encore qu'on l'eût enterré à Rome, sous le monument de Victor Emmanuel, le plus hideux de toute l'Italie après la gare centrale de Milan; à Jacopo, les honneurs de la pierre nue : son nom suffit. Mais, puisque cette opinion m'est strictement personnelle, je comprendrais qu'un voyageur agacé demandât des comptes à Venise : « Est-ce donc là, ville ingrate, tout ce que tu as pu faire pour le meilleur de tes fils? Pourquoi, cité mes-quine, entourer d'une rampe de feu cet opéra titianesque, l'Assomption, et plaindre si mé-chamment l'électricité aux toiles de Robusti? » La réponse de Venise, je la connais on la trouve, dès 1549, dans la correspondance de l'Arétin : « Si Robusti veut qu'on l'honore, que ne peint-il comme Vecellio? » Ce refrain, Jacopo l'entendra tous les jours de sa vie, on le répétera devant chacune de ses toiles, après comme avant sa mort, on le répète encore aujourd'hui « Où s'égare-t-il? Pourquoi s'éloigne-t-il de la Voie royale puisqu'il a eu la chance de la trouver trouée? Notre grand Vecellio a porté la peinture à une si haute perfection qu'il n'y faut plus tou-cher : ou bien les nouveaux venus mettront leurs pas dans ceux du Maître ou bien l'Art retombera dans la barbarie. » Capricieux Vénitiens! Bour-geois inconséquents! le Tintoret est *leur* peintre; il leur montre ce qu'ils voient, ce qu'ils sentent : ils ne peuvent pas le souffrir; le Titien se moque d'eux : ils l'adorent. Le Titien passe le meilleur de son temps à tranquilliser les princes, à leur certifier par ses toiles que tout va pour le mieux

dans le meilleur des mondes possibles. La discorde n'est qu'une apparence, les pires ennemis sont secrètement réconciliés par les couleurs de leurs manteaux. La violence? Un ballet dansé sans trop de conviction par de faux durs aux tendres barbes de laine : voilà les guerres justifiées. L'art du peintre touche à l'apologétique, devient Théodicée la souffrance, l'injustice, le mal n'existent pas; le péché mortel non plus : Adam et Ève n'ont fauté que pour avoir l'occasion de connaître et de nous faire connaître qu'ils étaient nus. Dans un grand geste à quatre branches, noble et mou, Dieu penché en avant, du haut du ciel, et l'Homme, renversé en arrière, se tendent les bras. L'ordre règne : domptée, asservie, la perspective respecte les hiérarchies; des accommodements discrets ménagent aux rois, aux saints les meilleures places. Si quelqu'un s'égare au loin, dans les brouillards d'un terrain vague, sous les quinquets fumeux d'un mauvais lieu, ce n'est jamais par hasard : cette pénombre correspond à l'obscurité de sa condition; au surplus elle est nécessaire pour aviver les clartés du premier plan. Le pinceau feint de raconter un événement et retrace une cérémonie; sacrifiant le mouvement à l'ordre et le relief à l'unité, il caresse les corps plus qu'il ne les modèle; de tous les barbus qui ovationnent l'Assomption, aucun n'existe par lui-même; le groupe est apparu d'abord avec ses bras levés, avec ses jambes un buisson qui flambe; après quoi la substance s'est affectée de quelque diversité en produisant ces figures passagères qui se détachent à peine sur le fond collectif et qu'elle peut à chaque instant résorber : telle est la condition du menu peuple; le Titien réserve aux Grands l'individualité. Encore prend-t-il soin d'arron-

dir leurs angles le relief isole, éloigne, c'est un pessimisme; le courtisan, optimiste par état, l'indique, l'embrume et met toutes les couleurs à chanter ensemble la gloire de Dieu. Après quoi, il se met à lécher sa toile : grattages et polissages, laques et vernis. Il n'épargnera rien pour cacher son travail; il finit par s'escamoter on entre dans un tableau désert, on marche au milieu des fleurs, sous un juste soleil, le propriétaire est mort; le promeneur est si seul qu'il s'oublie et disparaît, reste la plus grande trahison, la Beauté.

Pour une fois, le traître a l'excuse de croire à ce qu'il fait : ce n'est pas un homme de la ville mais un paysan parvenu; quand il fait son entrée à Venise, il arrive de la campagne et de l'enfance, du fond du Moyen Age. Ce cul-terreux nourrit depuis longtemps un amour populaire et révérencieux pour les seigneurs; il traverse la bourgeoisie sans la voir et rejoint au ciel ses vrais maîtres, d'autant plus assuré de leur plaire qu'il les respecte plus sincèrement. On répète volontiers qu'il se tenait secrètement pour leur égal : je n'en crois rien. D'où lui serait venue la lumière? C'est un vassal : anobli par la gloire que les rois seuls peuvent dispenser, il leur doit tout, même son orgueil : pourquoi voudrait-il le retourner contre eux? Son insolent bonheur, la hiérarchie des pouvoirs et la beauté du monde ne sont à ses yeux qu'une réciprocité de reflets; avec la meilleure foi du monde il met les techniques bourgeoises de la Renaissance au service de la féodalité : il a volé l'outil.

Pourtant, bourgeois et patriciens l'admirent : aux technocrates de Venise il donne un alibi; il parle de bonheur, de gloire, d'harmonie préalable au moment où ils font les efforts les plus

louables pour se masquer leur déchéance. Tous les marchands — qu'ils soient nobles ou roturiers —, s'enchantent de ces toiles béates qui leur reflètent la quiétude des rois. Si tout va pour le mieux, si le mal n'est qu'une belle apparence, si chacun garde pour toujours sa place héréditaire dans la hiérarchie divine et sociale, c'est que rien ne s'est produit depuis cent ans : les Turcs n'ont pas pris Constantinople, Colomb n'a pas découvert l'Amérique, les Portugais n'ont pas même rêvé de faire le *dumping* des épices ni les puissances continentales de se coaliser contre la Sérénissime. On avait cru que les Barbaresques encombraient les mers, que la source africaine des métaux précieux s'était tarie, que la rareté de la monnaie, pendant la première moitié du siècle, avait ralenti les transactions et puis, tout à coup, que l'or péruvien dévalant torrentueusement du château d'eau espagnol avait renversé le mouvement, provoqué l'ascension des prix, noyé le marché : ce n'était qu'un songe; Venise règne toujours sur la Méditerranée, elle est au faite de la puissance, de la richesse, de la grandeur. En d'autres mots, ils veulent la Beauté, ces inquiets, parce qu'elle rassure. Je les comprends : j'ai pris l'avion deux cents fois, sans m'y habituer, je suis trop vieux rampant pour trouver normal de voler; de temps en temps la peur se réveille — tout particulièrement lorsque mes compagnons sont aussi laids que moi; mais il suffit qu'une belle jeune femme soit du voyage ou un beau garçon ou un couple charmant et qui s'aime : la peur s'évanouit; la laideur est une prophétie : il y a en elle je ne sais quel extrémisme qui veut porter la négation jusqu'à l'horreur. Le Beau paraît indestructible; son image sacrée nous protège : tant qu'il demeurera parmi

nous, la catastrophe n'aura pas lieu. Ainsi de Venise : cette ville commence à craindre de s'effondrer dans la vase des lagunes; elle imagine de se sauver par la Beauté, cette légèreté suprême; de ses palais et de ses toiles, elle prétend faire des bouées et des flotteurs. Ceux qui assurent le succès du Titien, ce sont les mêmes qui désertent la mer, qui fuient le désenchantement dans les orgies, qui préfèrent aux profits du négoce la sécurité de la rente foncière.

Le Tintoret naît dans une ville bouleversée; il a respiré l'inquiétude vénitienne, elle le ronge, il ne sait peindre qu'elle. S'ils étaient à sa place, ses critiques les plus sévères n'agiraient pas autrement. Mais, justement, ils n'y sont pas : cette inquiétude, ils ne peuvent s'empêcher de la ressentir mais ils ne veulent pas qu'on la leur montre; ils condamnent les tableaux qui la *représentent*. Le malheur a voué Jacopo à se faire sans le savoir le témoin d'une époque qui refuse de se connaître. Cette fois nous découvrirons d'un seul coup le sens de cette destinée et le secret des rancunes vénitiennes. Le Tintoret déplaît à tout le monde : aux patriciens parce qu'il leur révèle le puritanisme et l'agitation rêveuse des bourgeois; aux artisans parce qu'il détruit l'ordre corporatif et révèle, sous l'apparente solidarité professionnelle, le grouillement des haines et des rivalités; aux patriotes parce que l'affolement de la peinture et l'absence de Dieu leur découvrent, sous son pinceau, un monde absurde et hasardeux où tout peut arriver, *même* la mort de Venise. Au moins, dira-t-on, ce peintre embourgeoisé plaît-il à sa classe d'adoption. Eh bien non! la bourgeoisie ne l'accepte pas sans réserves; toujours il la fascine mais souvent il l'effraye. C'est qu'elle n'a pas cons-

science d'elle-même. Messire de Zigninoni rêvait de trahir, sans doute; il cherchait obscurément le moyen d'accéder au patriciat, bref, de fuir cette réalité bourgeoise qu'il contribuait malgré lui à faire : ce qui lui répugne le plus dans les tableaux de Robusti, c'est leur radicalisme et leurs vertus démystifiantes. Bref, il faut récuser à tout prix ce témoignage, présenter la tentative du Tintoret comme un échec, nier l'originalité de sa recherche, *se débarrasser de lui*.

Voyez plutôt ce qu'on lui reproche *d'abord* de travailler trop vite et de laisser voir partout sa main; on veut du léché, du fini, surtout *de l'impersonnel* : si le peintre se montre, il se conteste; s'il se conteste, il met le public en question; Venise impose à ses artistes la maxime des puritains : *no personal remarks*, elle prendra bien soin de confondre le lyrisme de Jacopo avec la hâte d'un fournisseur surmené qui bâcle l'ouvrage. Et puis il y a ce ragot de Ridolfi le Tintoret aurait écrit sur les murs de son atelier : « La couleur du Titien et le modelé de Michel-Ange. » C'est imbécile : on trouve la formule pour la première fois, très tard, sous la plume d'un critique d'art vénitien sans aucune référence à Robusti. En fait, celui-ci n'a pu connaître les œuvres de Michel-Ange que par les reproductions de Daniele de Volterra : donc, en 1557, *au plus tôt*. Et pour qui le prend-on? Croit-on qu'il se consacrerait *sérieusement* à doser cette absurde potion? En fait, c'est une révaserie de l'époque : devant le danger espagnol, les cités du Nord et du Milieu songent à se liguer : trop tard. Mais l'éveil d'une conscience nationale vite rendormie ne sera pas sans exercer, passagèrement, son influence sur les Beaux-

Arts. « Michel-Ange et le Titien », cela veut dire Florence et Venise; comme elle serait belle, la peinture unifiée!

Rien de grave comme on voit : ce songe est inoffensif tant qu'il reste celui de tous. Mais ceux qui prétendent y voir l'obsession du *seul* Robusti, il faut qu'ils aient voulu déchirer cet artiste en logeant au cœur de son art un cauchemar explosif. La couleur, c'est Jean qui rit; le modelé, Jean qui pleure. Ici l'unité, là, un risque permanent de désordre. D'un côté l'harmonie des sphères; de l'autre, le délaissement. Les deux Titans du siècle se jettent l'un sur l'autre, s'étreignent, veulent s'étouffer, Jacopo c'est le théâtre des opérations. Et tantôt le Titien gagne une manche, mais de justesse, et tantôt Michel-Ange l'emporte péniblement. De toute façon, le vaincu garde assez de force pour gâcher le triomphe du vainqueur : le résultat de cette victoire à la Pyrrhus, c'est un tableau raté. Raté par excès le Tintoret apparaît aux contemporains comme un Titien devenu fou, dévoré par la sombre passion de Buonarroti, secoué par la danse de Saint-Guy. Un cas de possession, un curieux dédoublement. En un sens, Jacopo n'existe pas, sinon comme champ de bataille; en un autre sens, c'est un monstre, une malfaçon. La fable de Vasari s'éclaire d'un jour singulier : Adam Robusti a voulu goûter aux fruits de l'arbre de science et l'archange Tiziano, index tendu, ailes battantes, l'a chassé du Paradis. Avoir ou porter la poisse, aujourd'hui encore, c'est tout un en Italie. Si vous avez eu récemment des ennuis financiers, un accident de voiture, une jambe cassée, si votre femme vient de vous quitter, n'espérez pas qu'on vous invite à dîner : une maîtresse de maison

n'ira pas de gaieté de cœur exposer ses autres convives à la calvitie précoce, au rhume de cerveau ou, dans les cas extrêmes, à se rompre le cou sur les marches de son escalier. Je connais un Milanais qui a le mauvais œil; cela s'est découvert l'an dernier : il n'a plus un ami et fait ses repas lui-même, à la maison. Tel est Jacopo : jeteur de sort parce qu'on lui en a jeté. Ou, peut-être, à sa mère quand elle le portait. En fait, la *jettatura* vient de Venise, inquiète, maudite, elle a produit un inquiet, elle maudit en lui sa propre inquiétude. Le malheureux aime au désespoir une ville qui désespère et qui n'en veut pas convenir : cet amour fait horreur à l'objet aimé. Sur le passage du Tintoret, on s'écarte : il sent la mort. C'est parfaitement exact. Mais qu'est-ce qu'elles sentent d'autre, les fêtes patriciennes et la charité bourgeoise, et la docilité du peuple? les maisons roses aux caves inondées, aux murs zébrés par la course horizontale des rats? Qu'est-ce qu'ils sentent, les canaux croupis avec leurs cressons de pissotière et ces moules grises, dans la gangue sous les quais d'un infâme mastic? Au fond d'un rio, il y a une bulle, collée à l'argile, le remous des gondoles la détache, elle monte à travers l'eau terreuse, affleure à la surface, tourne, scintille, crève en lâchant une vesse et tout crève avec elle : les nostalgies bourgeoises, la grandeur de la République, Dieu et la peinture italienne.

Le Tintoret a mené le deuil de Venise et d'un monde; mais, quand il est mort, personne n'a mené son deuil et puis le silence s'est fait, des mains hypocritement pieuses ont tendu ses toiles de crêpe. Arrachons ce voile noir, nous trouverons un portrait, cent fois recommencé. Celui de Jacopo? Celui de la Reine des mers? Comme

il vous plaira : la ville et son peintre n'ont qu'un seul et même visage.

Les Temps Modernes, n° 141, novembre 1957. Fragment d'un ouvrage à paraître.

LES PEINTURES DE GIACOMETTI¹

« Plusieurs femmes nues, vues au Sphinx, moi étant assis au fond de la salle. La distance qui nous séparait (le parquet luisant et qui semblait infranchissable malgré mon désir de le traverser) m'impressionnait autant que les femmes ². » Résultat : quatre figurines inaccessibles, en équilibre sur une lame de fond qui n'est qu'un parquet vertical. Il les a faites comme il les a vues : *distantes*. Mais voici quatre longues filles d'une encombrante *présence*, qui surgissent du sol et vont s'abattre sur lui toutes ensemble, comme le couvercle d'une boîte : « Je les ai vues souvent, surtout un soir, dans une petite pièce, rue de l'Échaudé, toutes proches et menaçantes. » A ses yeux, la distance, loin d'être un accident, appartient à la nature intime de l'objet. Ces putains à vingt mètres — vingt mètres infranchissables — il les a fixées pour toujours dans l'éclairage de son désir sans espoir. Son atelier, c'est un archipel, un désordre d'éloi-

1. A propos d'une exposition de peintures de Giacometti à la Galerie Maeght. (N. D. L. R.)

2. Lettre à Matisse de novembre 1950.

gnements divers. Contre le mur, la Déesse-Mère garde la proximité d'une obsession; si je recule, elle s'avance, elle est au plus près quand je suis au plus loin; cette statuette, à mes pieds, c'est un passant aperçu dans le rétroviseur d'une auto : en voie de disparition; j'ai beau m'approcher, il garde ses distances. Ces solitudes repoussent le visiteur de toute l'infranchissable longueur d'une salle, d'une pelouse, d'une clairière qu'on n'a pas osé traverser; elles témoignent de l'étrange paralysie qui fond sur Giacometti à la vue de son semblable. Non qu'il soit misanthrope : cet engourdissement est l'effet d'un étonnement mêlé de crainte, souvent d'admiration, parfois de respect. Il est distant, c'est vrai : mais, après tout, c'est l'homme qui a créé la distance et celle-ci n'a de sens que dans un espace humain; elle sépare Hero de Léandre et Marathon d'Athènes mais non pas un caillou d'un autre caillou. J'ai compris ce que c'était, un soir d'avril 1941 j'avais passé deux mois dans un camp de prisonniers, autant dire dans une boîte à sardines, et j'y avais fait l'expérience de la proximité absolue; la frontière de mon espace vital, c'était ma peau; jour et nuit j'avais senti contre moi la chaleur d'une épaule ou d'un flanc. Cela ne gênait pas : les autres, c'était encore moi. Ce premier soir de liberté, étranger dans ma ville natale, n'ayant pas encore retrouvé mes amis d'autrefois, je poussais la porte d'un café. Aussitôt, j'eus peur — ou presque — je ne pouvais comprendre comment ces immeubles trapus et ventrus pouvaient recéler de pareils déserts; j'étais perdu : les rares consommateurs me semblaient plus lointains que les étoiles; chacun d'eux avait droit à un grand morceau de banquette, à toute une table de marbre et il

eût fallu, pour les toucher, traverser le « parquet luisant » qui me séparait d'eux. S'ils me semblaient inaccessibles, ces hommes qui scintillaient, tout à l'aise dans leur manchon de gaz raréfié, c'est que je n'avais plus le droit de leur mettre la main sur l'épaule, sur la cuisse, ni de les appeler « petite tête »; j'avais retrouvé la société bourgeoise, il me fallait réapprendre la vie « à distance respectueuse » et ma soudaine agoraphobie trahissait mon vague regret de la vie unanime dont je venais d'être sevré pour toujours. Ainsi de Giacometti : chez lui la distance n'est pas un isolement volontaire, pas même un recul : elle est exigence, cérémonie, sens des difficultés. C'est le produit — il l'a dit lui-même¹ — des puissances d'attraction et des forces répulsives. S'il ne peut les franchir, ces quelques mètres de parquet luisant qui le séparent des femmes nues, c'est que la timidité ou la pauvreté le clouent sur sa chaise; mais s'il sent à ce point qu'ils sont infranchissables, c'est qu'il désire toucher ces chairs de luxe. Il refuse la promiscuité, les rapports de bon voisinage : mais c'est qu'il veut l'amitié, l'amour. Il n'ose prendre parce qu'il a peur d'être pris. Ses figurines sont solitaires : mais si vous les mettez ensemble, n'importe comment, leur solitude les unit, elles forment soudain une petite société magique « En regardant les figures qui, pour débarrasser la table, avaient été placées au hasard par terre, je m'aperçus qu'elles formaient deux groupes qui me semblaient correspondre à ce que je cherchais. Je montai les deux groupes sur des bases sans le moindre changement... » Une exposition de Giacometti, c'est un peuple.

1. Lettre à Matisse de novembre 1950.

Il a sculpté des hommes qui traversent une place sans se voir; ils se croisent, irrémédiablement seuls et pourtant *ils sont ensemble* ils vont se perdre pour toujours mais ne se perdraient pas s'ils ne s'étaient cherchés. Il a défini son univers mieux que je ne saurais faire quand il a écrit, d'un de ses groupes, qu'il lui rappelait « un coin de forêt vu pendant de nombreuses années et dont les arbres aux troncs nus et élancés... me semblaient toujours être comme des personnages immobilisés dans leur marche et qui se parlaient ». Et qu'est-ce donc que cette distance circulaire — que seule peut franchir la parole — sinon la notion négative, *le vide*? Ironique, défiant, cérémonieux et tendre, Giacometti voit le vide partout. Partout, non, direz-vous. Il y a des objets qui se touchent. Mais, justement, Giacometti n'est sûr de rien, pas même de cela; pendant des semaines entières, il s'est fasciné sur les pieds d'une chaise : ils ne *touchaient* pas le sol. Entre les choses, entre les hommes, les ponts sont rompus; le vide se glisse partout, chaque créature secrète son propre vide. Giacometti est devenu sculpteur parce qu'il a l'obsession du vide. A propos d'une statuette, il écrit : « Moi, me hâtant dans une rue sous la pluie. » Les sculpteurs font rarement leur buste; s'ils tentent un « portrait de l'artiste », ils se regardent de l'extérieur, dans un miroir : ce sont des prophètes de l'objectivité. Mais imaginez un sculpteur lyrique : ce qu'il veut rendre, c'est son sentiment intérieur, ce vide à perte de vue qui l'enserme et le sépare d'un abri, son délaissement sous l'orage. Giacometti est sculpteur parce qu'il porte son vide comme un escargot sa coquille, parce qu'il veut en rendre compte sous toutes les faces et dans toutes les dimen-

sions. Et tantôt il fait bon ménage avec cet exil minuscule qu'il emmène partout — et tantôt il le prend en horreur. Un ami vient s'installer chez lui; d'abord content, Giacometti s'inquiète vite : « Au matin, j'ouvre les yeux : il avait ses pantalons et son veston *sur mon vide*. » Mais d'autres fois, il rase les murs, il se frotte aux murailles : le vide, autour de lui, ce sont des promesses de chute, d'éboulis, d'avalanches. De toute façon, il faut en témoigner.

La sculpture y suffira-t-elle? La figure, en sortant de ses doigts, est « à dix pas », « à vingt pas » et, quoi que vous fassiez, elle y reste. C'est la statue elle-même qui décide de la distance à laquelle il faut la voir, comme l'étiquette de cour décide de la distance à laquelle il faut parler au roi. Le réel engendre le *no man's land* qui l'entoure. Une figure de Giacometti, c'est Giacometti lui-même produisant son petit néant local. Mais toutes ces absences légères, qui nous appartiennent comme nos noms, comme nos ombres, elles ne suffisent pas à faire un monde. Il y a aussi le Vide, cette universelle distance de tout à tout. La rue est vide, au soleil : et *dans ce vide* un personnage paraît soudain. La sculpture crée le vide à *partir du plein* : peut-elle montrer le plein surgissant au milieu d'un vide antérieur? A cette question Giacometti a cent fois essayé de répondre. Sa composition *La Cage* correspond « au désir d'abolir le socle et d'avoir un espace *limité* pour réaliser une tête et une figure ». Car c'est là tout le problème le vide sera antérieur aux êtres qui le peuplent, immémorial, si d'abord on l'enclôt entre des murs. Cette « Cage » est « une chambre que j'ai vue, j'ai même vu des rideaux derrière la femme... » Une autre fois, il fait « une figurine

dans une boîte entre deux boîtes qui sont des maisons ». Bref, il encadre ses personnages : ils conservent, par rapport à nous, une distance imaginaire mais ils vivent dans un espace clos qui leur impose ses propres distances, dans un vide préfabriqué qu'ils n'arrivent pas à remplir et qu'ils subissent au lieu de le créer. Et qu'est-ce donc que ce vide encadré et peuplé, sinon un tableau ? Lyrique quand il sculpte, Giacometti devient objectif quand il peint : il tente de fixer les traits d'Annette ou de Diego tels qu'ils apparaissent dans une chambre vide, dans son atelier désert. J'ai tenté de montrer ailleurs qu'il venait à la sculpture comme un peintre puisqu'il traitait une figurine de plâtre comme si c'était un personnage dans un tableau¹ : il confère à ses statuettes une distance imaginaire et fixe. Inversement, je puis dire qu'il vient en sculpteur à la peinture car il souhaiterait que nous prenions pour un vide *véritable* l'espace imaginaire que le cadre limite. La femme assise qu'il vient de peindre, il voudrait que nous la percevions à travers des épaisseurs de vide ; il aimerait que la toile fût comme une eau dormante et qu'on vît ses personnages *dans* le tableau comme Rimbaud voyait un salon dans un lac en transparence. Sculptant comme les autres peignent, peignant comme les autres sculptent, est-il peintre ? est-il sculpteur ? Ni l'un ni l'autre, l'un et l'autre. Peintre et sculpteur parce que l'époque ne permet pas qu'il soit sculpteur et architecte : sculpteur pour restituer à chacun sa solitude circulaire, peintre

1. « Il s'est avisé le premier de sculpter l'homme tel qu'on le *voit*, c'est-à-dire à distance. A ses personnages de plâtre, il confère une *distance absolue* comme le peintre aux habitants de sa toile. »

pour replacer les hommes et les choses dans le monde, c'est-à-dire dans le grand Vide universel, il lui arrive de modeler ce qu'il avait d'abord souhaité peindre ¹. Mais, d'autres fois, il sait que la sculpture (ou, en d'autres cas, la peinture) lui permet seule de « réaliser ses impressions ». De toute façon, ces deux activités sont inséparables et complémentaires : elles lui permettent de traiter sous tous ses aspects le problème de ses rapports aux autres, selon que la distance vient d'eux, de lui ou de l'univers.

Comment peindre le vide? Avant Giacometti, il semble que personne ne s'y soit essayé. Depuis cinq cents ans, les tableaux sont pleins à craquer : on y fait entrer de force l'univers. De ses toiles, Giacometti commence par expulser le monde : son frère Diego, tout seul, perdu dans un hangar : c'est suffisant. Encore faut-il distinguer ce personnage de ce qui l'entoure. A l'ordinaire, on y parvient en soulignant ses contours. Mais une ligne est produite par l'intersection de deux surfaces : et le vide ne peut passer pour une surface. Encore moins pour un volume. On sépare au moyen d'une ligne le contenant du contenu : mais le vide n'est pas un contenant. Dira-t-on que Diego se « détache » sur cette cloison qui est derrière lui? Mais non : le rapport « forme-fond » n'existe que pour des surfaces relativement plates; à moins qu'il ne s'y adosse, cette cloison lointaine ne peut « servir de fond » à Diego; pour tout dire, il n'a rien à faire avec elle. Ou plutôt si puisque l'homme et l'objet sont dans le même tableau, il faut bien qu'ils

1. Par exemple, les *Neuf Figures* (1950) : « J'avais beaucoup voulu les peindre, au printemps dernier. »

soutiennent quelques relations de convenance (teintes, valeurs, proportions) qui confèrent à la toile son unité. Mais ces correspondances sont en même temps biffées par le néant qui s'interpose entre eux. Non : Diego ne se détache pas sur le fond gris d'une muraille; il est là et la muraille est là, c'est tout. Rien ne l'enserme, rien ne le soutient, rien ne le contient : il *apparaît* tout seul dans l'immense cadre du vide. A chacun de ses tableaux, Giacometti nous ramène au moment de la création *ex nihilo*; chacun d'eux renouvelle la vieille interrogation métaphysique : Pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien? Et pourtant il y a quelque chose : il y a cette apparition têtue, injustifiable et superfétatoire. Ce personnage peint est hallucinant parce qu'il se présente sous la forme d'une *apparition interrogative*.

Mais comment le fixer sur la toile sans le cerner par quelque trait? Ne va-t-il pas éclater dans le vide comme un poisson des profondeurs abyssales ramené à la surface de l'eau? Justement non : la ligne figure une fuite arrêtée, elle représente un équilibre entre l'extérieur et l'intérieur, elle se noue autour de la forme qu'adopte l'objet sous la pression des forces du dehors; c'est un symbole de l'inertie, de la passivité. Mais Giacometti ne tient pas la finitude comme une limitation subie : la cohésion du réel, sa plénitude et sa détermination ne sont qu'un seul et même effet de sa puissance interne d'affirmation. Les « apparitions » s'affirment et se limitent en se définissant. Semblable à ces courbes étranges que les mathématiciens étudient et qui sont à la fois enveloppantes et enveloppées, l'objet est à lui-même sa propre enveloppe. Un jour qu'il

avait entrepris de me dessiner, Giacometti s'étonnait : « Quelle densité, disait-il, quelles lignes de force ! » Et je m'étonnais encore plus que lui car je crois avoir un visage assez flasque, comme tout le monde. Mais c'est qu'il en voyait chaque trait comme une force centripète. Le visage revient sur soi, c'est une boucle qui se boucle. Tournez autour : vous ne trouverez jamais de contour : rien que du plein. La ligne est un commencement de négation, le passage de l'être au non-être. Mais Giacometti tient que le réel est positivité pure : *il y a* de l'être et puis, tout d'un coup, il n'y en a plus : mais de l'être au néant aucune transition n'est concevable. Observez comme les multiples traits qu'il trace sont *intérieurs* à la forme qu'il décrit; voyez comme ils représentent des relations intimes de l'être avec lui-même, le pli d'un veston, la ride d'un visage, la saillie d'un muscle, la direction d'un mouvement. Toutes ces lignes sont centripètes : elles visent à resserrer, elles obligent l'œil à les suivre et le ramènent toujours au centre de la figure; on croirait que le visage se rétracte sous l'effet d'une substance astringente : dans quelques minutes, il sera gros comme un poing, comme une tête de Jivaro. Cependant la limite du corps n'est marquée nulle part : tantôt la lourde masse charnelle se termine obscurément, sournoisement, par un vague nimbe brun, quelque part sous l'enchevêtrement des lignes de force — et tantôt, à la lettre, elle ne finit pas : le contour du bras ou de la hanche se perd dans un miroitement de lumières qui l'escamote. On nous fait assister sans avertissement à une brusque dématérialisation : voici un homme qui croise une jambe sur l'autre; tant que je n'avais d'yeux que pour son visage et son buste, j'étais

convaincu qu'il avait des pieds, je pensais même les voir. Mais si je les regarde, ils s'effilochent, ils s'en vont en brume lumineuse, je ne sais plus où commence le vide et où finit le corps. Et ne croyez pas qu'il s'agisse d'une de ces désintégrations que Masson a tentées pour donner aux objets une sorte d'ubiquité en les diffusant sur toute la toile. Si Giacometti n'a pas délimité le soulier, ce n'est pas qu'il le croie sans limites, c'est qu'il compte sur nous pour lui en donner une. Par le fait, ils sont là, ces souliers, lourds et denses. Il suffit, pour les voir, que je ne les regarde pas tout à fait. Pour comprendre ce procédé, qu'on examine les croquis que Giacometti fait parfois de ses sculptures. Quatre femmes sur un socle : bien. Reportons-nous au dessin : voici la tête et le cou, en traits pleins, puis rien, puis rien, puis une courbe ouverte qui roule autour d'un point : le ventre et le nombril; voici encore un moignon de cuisse, puis rien, et puis deux traits verticaux et, plus bas, deux autres. C'est tout. Toute une femme. Qu'avons-nous fait? Nous avons usé de notre savoir pour rétablir la continuité, de nos yeux pour accoler ces *disjecta membra* : nous avons vu sur le papier blanc des épaules et des bras; nous les avons vus parce que nous avions reconnu la tête et le ventre. Et ces membres étaient là, en effet, bien qu'ils ne fussent pas donnés par des lignes. Ainsi concevons-nous parfois des pensées lucides et entières qui ne nous sont pas données par des mots. Entre les deux extrémités, le corps, c'est un courant qui passe. Nous sommes en face du réel pur, invisible tension du papier blanc. Mais le vide? n'est-il pas, lui aussi, figuré par la blancheur de la feuille? Justement : Giacometti refuse également l'inertie de la matière

et l'inertie du pur néant; le vide, c'est du plein détendu, étalé; le plein, c'est du vide orienté. Le réel fulgure.

Avez-vous remarqué la surabondance des traits blancs qui strient les torsos et les visages? Ce Diego n'est pas solidement cousu : ce n'est qu'un bâti, comme disent les couturières. Ou serait-ce que Giacometti veut « écrire lumineusement sur fond noir »? Presque. Il ne s'agit plus de séparer le plein du vide mais de peindre la plénitude même. Or elle est à la fois une et diverse : comment la différencier sans la diviser? Les traits noirs sont dangereux : ils risquent de rayer l'être, de le fissurer. Qu'on les emploie à cerner un œil, à ourler une bouche, nous serons exposés à croire qu'il y a des fistules de vide au sein de la réalité. Ces stries blanches sont là pour indiquer sans se montrer : elles guident l'œil, lui imposent ses mouvements et fondent sous la vue. Mais le vrai danger est ailleurs. On sait le succès d'Arcimboldo, de ses légumes en tas, de ses poissons empilés. Qu'est-ce donc qui nous flatte dans ces truquages? Ne serait-ce pas que le procédé nous est depuis longtemps familier? Et si nos peintres, à leur manière, étaient tous des Arcimboldi? Il est vrai qu'ils ne daigneraient pas composer une tête humaine avec une citrouille, des tomates et des radis. Mais ne composent-ils pas chaque jour des visages avec une paire d'yeux, un nez, deux oreilles et trente-deux dents? Où est la différence? Prendre une sphère de viande rose, y pratiquer deux trous, enfoncer dans chacun d'eux une bille émaillée, modeler un appendice nasal et le planter, comme un faux nez, sous les globes oculaires, forer un troisième trou et le garnir de cailloux blancs,

n'est-ce pas remplacer l'indissoluble unité d'une figure par un assortiment d'objets hétéroclites? Le vide se glisse partout : entre les yeux et les paupières, entre les lèvres, dans les trous de nez. Une tête devient à son tour un archipel. Vous dites que cet étrange assemblage est conforme à la réalité, que l'oculiste peut extirper l'œil de l'orbite et le dentiste arracher les dents? Peut-être. Mais que faut-il peindre? Ce qui est? Ce que nous voyons? Et que voyons-nous? Ce marronnier, sous ma fenêtre, certains en ont fait une grosse boule unanime et frissonnante; et d'autres ont peint ces feuilles une à une, avec leurs nervures. Est-ce que je vois une masse feuillue ou une multitude? Des feuilles ou un feuillage? Ma foi c'est l'un et l'autre; ce n'est ni tout à fait l'un ni tout à fait l'autre; et je suis renvoyé sans cesse de l'un à l'autre. Ces feuilles, non : je ne les vois pas jusqu'au bout; je crois que je vais les saisir et puis je m'y perds; le feuillage, quand je peux le tenir, il se décompose. Bref, je vois une cohésion fourmillante, un éparpillement repley. Allez donc peindre cela! Et pourtant Giacometti veut peindre ce qu'il voit, tout juste comme il le voit; il veut que ses figures, au cœur de leur vide originel, sur sa toile immobile, passent et repassent sans cesse du continu au discontinu. La tête, il veut à la fois qu'elle s'isole, puisqu'elle est souveraine, et que le corps la reprenne, qu'elle ne soit plus qu'un périscope du ventre au sens où l'on dit de l'Europe qu'elle est une presque île de l'Asie. Les yeux, le nez, la bouche, il veut en faire des feuilles dans un feuillage, séparées et fondues tout ensemble. Il y parvient : c'est là sa réussite majeure. Comment? En refusant d'être plus précis que la perception. Il ne s'agit pas

de peindre *vague*; tout au contraire, il suggérera une parfaite précision de l'être sous l'imprécision du connaître. En eux-mêmes ou pour d'autres qui ont meilleure vue, pour des anges, ces visages se conforment rigoureusement au principe d'individuation; ils sont déterminés jusqu'au plus petit détail. Cela, nous le savons du premier coup d'œil : du reste, nous reconnaissons à l'instant Diego, Annette. Cela seul suffirait, s'il en était besoin, à laver Giacometti du reproche de subjectivisme. Mais, en même temps, nous ne pouvons regarder la toile sans malaise : nous avons envie, malgré nous, de demander une torche électrique ou tout simplement une bougie. Est-ce un brouillard, le soir qui tombe ou nos yeux qui se fatiguent? Diego baisse-t-il, lève-t-il ses paupières? Est-ce qu'il somnole? Est-ce qu'il rêve? Est-ce qu'il épie? Ces questions, bien sûr, il arrive qu'on se les pose, à la foire aux croûtes, devant quelque méchant portrait si flou que toutes les réponses sont également possibles sans qu'aucune ne s'impose. Mais cette indétermination de maladresse n'a rien de commun avec l'indétermination calculée de Giacometti : celle-ci, d'ailleurs, ne vaudrait-il pas mieux l'appeler surdétermination? Je me retourne vers Diego et, d'un instant à l'autre, voici qu'il dort, qu'il veille, qu'il regarde au ciel, qu'il fixe les yeux sur moi. Tout est vrai, tout est évident : mais, si je penche un peu la tête, si je change la direction de mon regard, l'évidence s'évanouit, une autre la remplace. Si, de guerre lasse, je veux m'arrêter à une opinion, je n'ai d'autre moyen que de m'en aller au plus vite. Encore restera-t-elle fragile et probable : ainsi quand je découvre un visage dans le feu, dans une tache d'encre, dans une arabesque de

la tenture, la forme brusquement apparue se resserre et s'impose à moi, mais bien que je ne puisse la voir autrement que je ne la vois, je sais que d'autres la verront différemment. Mais le visage dans la flamme n'a point de vérité dans les tableaux de Giacometti ce qui nous agace et nous envoûte en même temps, c'est *qu'il y a* une vérité et que nous en sommes sûrs. Elle est là, sous la main, pour peu que je la cherche. Mais mon regard s'émousse et mes yeux se fatiguent je renonce. D'autant que je commence à comprendre : Giacometti nous possède parce qu'il a inversé les données du problème. Voici un tableau d'Ingres : si je regarde le bout du nez de l'odalisque, le reste du visage devient flou, un beurre rose, tacheté de rouge tendre par les lèvres; que je porte mon regard sur les lèvres, à présent, elles sortiront de l'ombre, humides, entrouvertes et le nez disparaîtra, mangé par l'indifférenciation du fond qu'importe, je sais que je peux le convoquer à ma fantaisie, voilà qui rassure. Avec Giacometti c'est tout le contraire : pour qu'un détail me semble net et rassurant, il faut et il suffit que je n'en fasse pas l'objet explicite de mon attention; ce qui inspire confiance, c'est ce que je guigne du coin de l'œil. Les yeux de Diego, plus je les observe et moins je les déchiffre; mais je devine des joues qui tombent un peu, un drôle de sourire au coin des lèvres. Que mon goût malheureux pour la certitude fasse descendre mon regard jusqu'à cette bouche, tout m'échappe aussitôt. Qu'est-elle? dure? amère? ironique? ouverte? pincée? les yeux, par contre, qui sont presque sortis de mon champ visuel, je *sais* à présent qu'ils sont à demi clos. Et rien ne m'empêche de continuer à tourner, obsédé par ce visage

fantôme qui se forme, se déforme et se reforme sans cesse derrière moi. L'admirable, c'est qu'on y croie. Comme aux hallucinations dans les débuts, elles vous frôlent de côté, on se retourne : plus rien. Mais de l'autre côté, justement...

Ces extraordinaires figures, si parfaitement immatérielles qu'elles en deviennent souvent transparentes, si totalement, si pleinement réelles qu'elles s'affirment comme un coup de poing et qu'on ne peut les oublier, sont-ce des apparitions ou des disparitions ? Les deux ensemble. Elles semblent si diaphanes, parfois, qu'on ne songe même plus à s'interroger sur leurs têtes : on se pince pour savoir si elles existent vraiment. Si l'on s'obstine à les épier, le tableau tout entier se met à vivre : une mer sombre roule sur elles et les submerge ; il ne reste plus rien qu'une surface barbouillée de suie ; et puis la vague se retire et on les révoit, blanches et nues, qui brillent sous les eaux. Mais dès qu'elles réapparaissent, c'est pour s'affirmer avec violence, comme des cris étouffés qui parviennent au sommet d'une montagne et dont on sait, à les entendre, qu'ils ont été, quelque part, de grands cris d'appel ou de douleur. Ce jeu du paraître et du disparaître, de la fuite et de la provocation leur donne un certain air de coquetterie. Elles me rappellent cette Galatée qui fuyait son amant sous les saules et désirait en même temps qu'il la vît. Coquettes, oui, et gracieuses, puisqu'elles sont tout en acte, et sinistres à cause du vide qui les entoure, ces créatures de néant atteignent à la plénitude d'existence parce qu'elles se dérobent et nous mystifient. Un illusionniste a tous les soirs trois cents complices : les spectateurs eux-mêmes et leurs secondes na-

tures. Il s'accroche à l'épaule un bras de bois dans une belle manche rouge. Ce public réclame qu'on ait deux bras, dans des manches de même étoffe; il voit deux bras, deux manches, il est content. Pendant ce temps, un vrai bras, roulé dans une étoffe noire, invisible, va chercher un lapin, une carte à jouer, une cigarette explosive. L'art de Giacometti s'apparente à celui du prestidigitateur; nous sommes ses dupes et ses complices. Sans notre avidité, notre précipitation étourdie, les erreurs traditionnelles de nos sens et les contradictions de notre perception, il n'arriverait pas à faire vivre ses portraits. Il travaille au jugé, d'après ce qu'il voit, mais surtout d'après ce qu'il pense que nous verrons. Son propos n'est pas de nous présenter une image, mais de produire des simulacres qui, tout en se donnant pour ce qu'ils sont, suscitent en nous les sentiments et les attitudes que provoque à l'ordinaire la rencontre d'hommes réels. Au musée Grévin, on peut s'irriter ou s'effrayer quand on a pris un mannequin de cire pour le gardien. Sur ce thème, rien de plus aisé que de broder des farces exquises. Mais Giacometti n'aime pas particulièrement les farces. Sauf une. Une seule à laquelle il a voué sa vie. Il a compris depuis longtemps que les artistes travaillent dans l'imaginaire et que nous ne créons que des trompe-l'œil, il sait que les « monstres par l'art imités » ne provoqueront jamais chez les spectateurs que des terreurs factices. Pourtant il ne perd pas l'espoir : un jour, il nous montrera un portrait de Diego tout pareil aux autres en apparence. Nous serons prévenus, nous saurons que ce n'est qu'un fantôme, une vaine illusion, prisonnière de son cadre. Et pourtant, ce jour-là, nous ressentirons, devant la

toile muette, un choc, un tout petit choc. Celui-là même que nous ressentons quand nous rentrons tard et qu'un inconnu s'avance vers nous dans la nuit; alors, Giacometti saura qu'il a fait naître par ses peintures une émotion réelle et que ses simulacres, sans cesser d'être illusoires, ont eu, quelques instants, de *vrais* pouvoirs. Je lui souhaite de réussir bientôt cette farce mémorable. S'il n'y parvient pas, c'est que personne ne peut y parvenir. Personne, en tout cas, ne peut aller plus loin.

Les Temps Modernes, n° 103, juin 1954.

LE PEINTRE SANS PRIVILÈGES

Depuis Goya, les tueurs n'ont pas cessé de tuer ni les bonnes âmes de protester. Tous les cinq ou dix ans, il se trouve un peintre pour remettre au goût du jour *Les Horreurs de la guerre*, en modernisant les uniformes et l'armement. Sans succès l'indignation de son cœur ne fait aucun doute, mais elle ne descend pas dans son pinceau.

L'entreprise de Lapoujade est d'un tout autre ordre. Il ne s'agit pas de figer l'art en le mettant au service de la Bonne Pensée, mais d'interroger la peinture, *de l'intérieur*, sur son mouvement et sa portée. Depuis près d'un siècle que la création est devenue critique, elle ose et revient sur son audace pour la juger. Lapoujade, entraîné par les développements de la Peinture sous son propre pinceau, est conduit à nous investir de présences qui sont à la fois au cœur de chaque composition et au-delà de toutes. Ces présences, la « figure » n'était pas apte à les manifester : la figure humaine, en particulier, cachait la peine des hommes; elle disparaît et, dans le tissu même de l'art, quelque chose naît de cette mort; ceci : victimes torturées, villes rasées, foules massa-

créées; les tortionnaires aussi sont présents partout. Victimes, bourreaux : le peintre fait notre portrait. Le portrait du siècle en somme. En même temps l'objet de son art n'est plus l'individu. Ni le typique. C'est la singularité d'une époque et sa réalité. Comment Lapoujade a-t-il réussi, par les exigences même de l'« abstrait », ce que le figuratif n'a jamais pu faire?

Depuis que les tableaux ont conquis la liberté de se soumettre aux seules lois de la Peinture, l'artiste a pu réaffirmer le lien fondamental, indépassable, de l'œuvre avec la Beauté. D'où qu'elle vienne, une toile sera belle ou ne sera pas; quand on l'a barbouillée, la peinture n'a pas eu lieu, c'est tout; et l'œil ne voit rien qu'un encroûtement. Le Beau n'est pas même le but de l'art, c'en est la chair et le sang, l'être. Bon : tout le monde l'a toujours dit, tout le monde prétend le savoir. Mais il est vrai pourtant que ce pur souci fondamental, voilé au début du siècle par un rêve d'alchimiste, par le désir de produire un absolu réel, redécouvre, dans l'art abstrait, sa pureté première. Du coup, la vieille erreur, l'« Art pour l'Art », reprend du poil de la bête : quelle sottise, pourtant! Car nul ne « fait de l'art » pour en faire ou pour que l'Art soit : on en fait, c'est tout. Lapoujade ne peint pas ses toiles dans l'espoir d'augmenter de quelques centimètres carrés la superficie de la Beauté; mais il tirera ses motifs, ses thèmes, ses obsessions, ses fins du mouvement même de son art : quand le monde plastique a dissout la figure qui le corsetait, quelles exigences aura-t-il pour continuer d'exister? Toutes les œuvres que nous voyons ici, il faut savoir qu'elles n'ont pas d'autre source. *Hiroshima* était réclamée par l'Art.

Cela choquera. Il y a bien longtemps que

les politiques ont pris l'habitude de demander quelques menus services à l'artiste. Des renégats décorés ont depuis longtemps fait la preuve que la peinture crève à l'instant même où l'on veut l'asservir à des fins étrangères. De fait, si l'on essayait, jusqu'ici, de montrer le mal que des hommes font à d'autres hommes, on se trouvait, tout d'un coup, devant cette déplaisante alternative : trahir la peinture sans grand profit pour la Morale ou, si l'œuvre, en dépit de tout, paraissait belle, trahir pour la Beauté la colère ou la peine des hommes. Trahison partout.

Les bons sentiments inclinent à l'académisme : si l'on veut communiquer au public une indignation légitime, il faut surtout qu'il puisse déchiffrer le message; on subordonnera les inquiétudes de l'art à ses fausses sécurités. La Beauté vivante est toujours en chantier : pour ne pas dérouter par des recherches, on la choisira morte; on adoptera l'écriture la plus lisible qui est nécessairement un ancien style devenu convention. Quant à montrer des supplices, des cadavres aux chairs déchirées, un corps vivant mais roué, tenaillé, brûlé, ceux qui l'ont tenté, je crois qu'ils n'ont plus recommencé. De fait, en réveillant les habitudes de la vue, ils nous ont donné à voir la troublante imitation de la réalité et nous ont disposés à réagir comme nous ferions pour de vrai : par l'horreur, par la colère et surtout par cette sourde sympathie qui fait que tout homme ressent les blessures des autres hommes comme autant de bouches qui s'ouvrent dans son propre corps. Spectacle insoutenable et qui met le spectateur en fuite. Il se peut, après cela, qu'il y ait dans le tableau une ingénieuse composition, un équilibre savant, des correspondances : qu'importe puisque nous avons pris la fuite et ne

reviendrons plus. Et, quand nous reviendrions, tout craquerait, tout s'isolerait, œil crevé, plaie croûteuse, plus jamais la beauté ne se reformerait. Coup manqué.

On le leur dira sûrement : on leur reprochera d'avoir manqué de tact. S'ils reviennent à ces sujets scabreux, qu'ils joignent la prudence à la délicatesse. Le tact, c'était, pour citer un grand nom, la qualité maîtresse du Titien. Les Princes pouvaient lui commander de peindre un massacre sur leurs ordres exécuté et s'endormir sur les deux oreilles : il en faisait une procession ou un ballet. Et c'était beau, bien entendu ! Si l'on peint des torturés en usant de ses procédés, on les fait absentes de la toile, comme la « rose », absente de tout bouquet. On montrera les bourreaux, vêtus des plus riches étoffes, des reîtres bien découplés, surveillant l'opération et, peut-être, à la rigueur, le pied nu, intact et ravissant d'une victime dont les jambes, le tronc et la tête sont cachés. Par cette raison, je tiens Vecellio pour un traître : il a forcé son pinceau à rendre des terreurs tranquilles, des douleurs sans douleur et des morts sans mort : à cause de lui, la Beauté trahit les hommes et se range du côté des rois. Qu'un obstiné, dans une chambre dont les fenêtres donnent sur un camp de triage, peigne des compotiers, ce n'est pas si grave : il pêche par omission. Le vrai crime est de peindre le camp de triage comme si c'était un compotier.

Je reconnais qu'il y eut deux exceptions. Mais la première n'est qu'apparente : déchiré de révoltes et de remords, incertain, Goya, visionnaire tourmenté, ne peignait pas la guerre mais ses visions. Nul désir d'édifier les masses chez cet homme si mal édifié lui-même que les hor-

reurs des batailles et des exécutions capitales devenaient peu à peu, au fond de son cœur, l'horreur nue d'être Goya.

Guernica, c'est autre chose : le plus chanceux des artistes a profité de la chance la plus inouïe. De fait, la toile réunit des qualités incompatibles. Sans effort. Inoubliable révolte, commémoration d'un massacre, le tableau, tout à la fois, semble n'avoir cherché que la Beauté; par-dessus le marché, il l'a trouvée. L'âpre accusation restera, mais sans déranger la calme beauté des formes. Inversement, celle-ci ne trahit pas : elle aide. C'est que la guerre d'Espagne, moment capital de l'avant-guerre, éclate quand *cette* vie de peintre et *cette* peinture atteignent leur moment décisif. La force négative d'un pinceau fatiguait le « figuratif », ouvrant la voie à sa destruction systématique. A cette époque, on gardait la figure, car le but des recherches était précisément le mouvement qui la désintégrait. Cette violence n'a pas eu besoin de se cacher ou de se transformer, elle s'est identifiée telle quelle avec la désintégration des hommes par leurs propres bombes un procédé d'investigation devenait le sens singulier d'une révolte et la dénonciation d'un massacre. Les mêmes forces sociales avaient fait d'un peintre la négation de leur ordre, les mêmes avaient préparé de loin les destructions fascistes et *Guernica*. Ce coup de fortune permit à l'artiste de ne pas amadouer le Beau. Si ce crime reste odieux en devenant « plastique », c'est qu'il explose et que la beauté de Picasso est « explosante-fixe », pour employer un mot de Breton. Le coup de dés miraculeux ne put se renouveler : quand le peintre voulut, après la guerre de 1939, recommencer, son art avait changé, le monde aussi, ils ne se ren-

contrèrent pas. En somme, les ciseaux restent nous ne pouvons, s'il s'agit des hommes et de leurs peines, accepter ni la figuration de l'horreur ni sa disparition sous les splendeurs.

Pour Lapoujade, l'alternative n'existe même plus; il n'y a plus de problèmes. C'est que j'avais emprunté les précédents exemples au figuratif. Paradoxalement, si la figure humaine est imitée, l'exigence de justice vient de l'extérieur; si l'imitation n'a plus lieu, cette exigence vient de l'Art lui-même.

C'est la plus récente étape d'un long chemin. Voilà des années qu'on découvre en ses toiles les nus, les couples, les foules qui s'imposent à son pinceau. Voyez ses adolescentes : rien n'y manque. Pourtant, les chairs ont perdu cette gangue : les contours imités d'un corps. Elles n'en ont pas profité pour s'éparpiller aux quatre coins de la toile. Contours, volumes, masses, effets de perspectives : tout cela n'était donc pas requis pour nous *mettre en présence* d'un corps nu? Évidemment non. Ou plutôt c'est le contraire : le tableau requiert *pour lui-même* que nous éprouvions la délicatesse d'un incarnat à l'instant même qu'on l'a débarrassé de formes étrangères.

Le départ, c'est l'inquiétude de l'Art; le peintre se délivre d'une tradition académique : il veut pouvoir cultiver jusqu'au bout son jardin, cette surface plane qui lui est dévolue, transformer les grandes cultures routinières, qui laissent des terres en friche partout, en cultures intensives; et puis il supprimera les douanes et péages, les barrières, les déviations, les routes interdites qu'impose l'imitation : c'est accroître la multiplicité des déterminations plastiques et, tout ensemble, en resserrer l'unité. Le mobile pro-

fond de la recherche, c'est cela donner à la Beauté un grain plus serré, une consistance plus inflexible et plus détaillée. Le seul souci de l'artiste doit être l'art. Et quand on voit l'œuvre de Lapoujade, il ne semble pas qu'il cherche une autre manière de peindre mais qu'il donne une autre nature à la peinture. Le reste suit, bien entendu. Mais les changements sérieux, dans tous les arts, sont matériels d'abord et la forme vient en dernier lieu c'est la matière quintessenciée. Lapoujade appartient à une génération de constructeurs. Après ce qu'il appelle lui-même la « désintégration du figuratif » par Picasso, Braque et toute une génération d'analystes, il ne restait aux nouveaux venus qu'un fourmillement de couleurs, de rythmes, que des épaves en miettes. Ils n'avaient pas le choix : ces matériaux affinés et ductiles permettaient et réclamaient leur intégration dans des ensembles neufs. Jusque-là, ces jeunes gens sont une compagnie : la même tâche les attend. Ensuite chacun est seul : à chacun d'interroger le nouvel art sur ses fins, sur ses ressources. Lapoujade choisit de nous restituer le monde. C'est à mon avis une option de première importance. Mais soyons sûrs que le monde n'a rien demandé : s'il revient, sanglant et neuf, c'est que la Peinture l'exige.

Le beau n'est pas un aplat. Il lui faut deux unités, l'une visible et l'autre secrète. S'il devait arriver un moment, fût-ce au bout d'une très longue recherche, où nous résumerions l'ouvrage par un seul de nos regards, l'objet se réduirait à son inerte visibilité, la Beauté s'effacerait, seul resterait l'agrément. Pour mieux dire, l'unification indéfiniment poursuivie par le pinceau puis par notre œil doit se donner elle-même pour but la recomposition permanente d'une certaine

présence. Et celle-ci, réciproquement, ne peut nous livrer son indécomposable unité sinon dans le milieu de l'Art, à travers l'effort du peintre ou le nôtre pour constituer ou reconstituer la beauté d'un ensemble. L'acte est purement esthétique mais, dans la mesure même où nul ne s'en soucie, le Tout se glisse dans les synthèses de la vue, il les ordonne et les confirme. En effet, les chemins tracés par le peintre pour nos yeux, encore faut-il que nous les trouvions et que nous entreprenions de les parcourir : à nous d'accoler ces brusques expansions de couleurs, ces condensés de matière; à nous d'éveiller des échos, des rythmes. C'est à ce moment que la Présence, intuition refusée, nous prête son concours : elle ne détermine pas elle-même l'itinéraire, elle le surdétermine; pour *construire*, il suffira d'établir des rapports visibles; pour garantir cette construction, pour la sauver d'une absurdité totale, l'unité transcendante est nécessaire. Par elle, le mouvement du regard est assuré de ne s'arrêter jamais c'est ce tourniquet des yeux qui produit la permanence de l'unité invisible; donc nous tournerons; si nous nous arrêtons, tout éclaterait.

Si l'on demande quelle est cette Présence, je rassure tout de suite : Lapoujade n'est pas un platonicien; ni moi. Je ne crois pas qu'il poursuive, à travers ses compositions, une Idée. Non : le principe régulateur affleure à chaque toile et reste inséparable d'elle, ni l'un ni l'autre n'existerait ailleurs. Ce peintre abstrait veut une présence concrète dans tout tableau. Et s'il faut donner à toutes le même nom, bon, disons que chacune de ses œuvres s'est cherché un sens et l'a chaque fois trouvé. Et, surtout, n'allons pas confondre : un sens ce n'est pas un signe, ce

n'est pas un symbole — et pas même une image. Quand le Canaletto peint Venise, la ressemblance est parfaite moitié signe, image à moitié, la Reine des mers a pris soin d'éviter les confusions : on ne peut pas s'y tromper. Donc le tableau n'a pas de sens. Pas plus qu'une carte d'identité. Lorsque Guardi peint des loques et la désagrégation des briques par la plus corrosive des lumières, les ruelles ou les canaux choisis ne sont pas — comme on dit — très significatifs. C'est un bout de quai comme il y en a partout; ou bien c'est une déformation voulue de la lumière. Le Canaletto met son pinceau à servir sa ville natale; Guardi ne s'occupe que de problèmes plastiques, lumière et matière, couleurs et lumière, unité du multiple par le moyen d'une rigoureuse imprécision. Résultat : Venise est présente en chacune de ses toiles; telle qu'elle fut pour lui, telle qu'elle est pour nous, telle aussi que tout le monde *l'éprouve* et que personne ne l'a vue. Un jour, je rendis visite à un écrivain dans la belle mansarde d'un palais de briques, au bord d'un rio. Aucune des formes qu'aime à peindre Guardi ne s'était fait représenter. Pourtant, dès que je vis le lieu, dès que j'entrevis la condition de mon hôte, c'est au peintre que je pensai je retrouvais Venise, la mienne, la nôtre à tous et je l'éprouvais à propos d'autres hommes, d'autres objets et d'autres lieux. La même? Pas tout à fait le sens dépend de la matière où il affleure; Guardi dira toujours plus et autrement que nous n'éprouvons. Reste que la peinture « figurative » s'est soumise la première à la règle de la double unité. Mais, paradoxalement, l'incarnation de la présence invisible y est plus ou moins masquée par un lien brutal et mécanique assujettissant du dehors le

portrait au modèle. Celui qui peint des raisins, c'est la grappe, croit-on, qui s'incarne dans son œuvre. Comme si, depuis Apelle, l'artiste n'avait d'autre ambition que de tromper les oiseaux. Pourtant, quand Van Gogh peignait un champ, il ne prétendait pas l'installer sur sa toile : il tentait, à travers une figuration trompeuse, sans autre souci que l'art, d'incarner dans l'empâtement d'une surface verticale un monde immense et plein où il y avait des champs et des hommes et, parmi ceux-ci, Van Gogh. Notre monde.

Notons cela Van Gogh n'a jamais tenté de nous faire voir un champ avec des corbeaux, des arbres fruitiers moins encore; par la bonne raison que ces objets ne sont pas même figurables. Ils fournissent une matière esthétique à l'incarnation de cette présence qui défit le pinceau : le monde en train de se couvrir de champs, le monde jaillissant, sève et fleurs, d'une baguette. Encore faut-il que l'image soit fort loin du modèle sinon le monde ne s'y prendra pas. Il était indispensable que Van Gogh commençât par tout fausser s'il voulait nous découvrir par l'art que la plus tendre, que la plus innocente des gracilités naturelles est inséparable de l'horreur. Ainsi le « figuratif » est à trois termes : une réalité-pilote à quoi prétend s'affronter la toile, la représentation que le peintre en donne, la présence qui finit par descendre dans la composition. On conçoit que cette trinité ait pu paraître gênante : elle l'est. La réalité-pilote, ambiguë par essence, ne pilote rien du tout : elle flotte, le ventre en l'air, on ne fera rien pour elle, on n'en fera rien à moins de la rendre tout à fait réelle, c'est-à-dire d'en faire un objet imaginaire. Aucun champ ne donnera le charme ou l'horreur du monde à moins d'être

sérieusement rebâti; ou plutôt, il donnera l'une et l'autre ensemble, séparément; il nous reflétera tout mais dans l'inconsistance : pas de fermenté, des à-peu-près, des coq-à-l'âne, des confusions; ce désordre monotone ne rendra pas sans qu'on l'y force les structures complexes de l'univers éprouvé ce que le peintre y ajoutera sur la toile, ce sont les jours de sa vie, le temps qui passe et celui qui ne passe pas. Ces puissants réactifs vont transformer l'objet représenté l'inerte particularité du modèle ne passera pas dans le tableau; mais la figure tracée ne revêtira pas non plus la généralité du type ou du signe : l'action du monde sur un homme, la longue passion d'un homme pour le monde, toutes deux résumées dans l'éclair menteur d'un instantané, affecteront ces quelques arpents d'argile d'une singularité biographique. Ils devront évoquer l'aventure de vivre, de contempler l'éclosion même de la folie, de se jeter contre la mort. En même temps, cette forme de hasard, intégrée, faite de mieux, dans une composition, subira les rabotages de l'art, ses limages et ses réductions. Vincent dit qu'il « fait » un champ mais n'est pas dupe : il fait de l'ordre sur une toile sans jamais vouloir tout à fait y restituer la molle fuite des blés sous le vent ni tout à fait y appeler cette présence énorme, intime : l'homme, cœur du monde, par le monde, cœur de l'homme, embrassé. Quand enfin il pose sa palette, quand la présence est incarnée dans la composition, qu'est devenue la représentation de l'objet? Une transparence, un souvenir, à peine plus qu'une allusion magnifique à l'objet représenté. Et le champ, finalement, le simple champ qu'on a prétendu figurer, il s'abolirait de la toile si le monde ne venait à son secours et ne s'incarnait,

houles et moissons privées de figure, dans cette pâte épaisse d'un soleil sans coquille ou dans cette roue de soleils à ras de terre qui sont les seuls habitants véritables du tableau, les seuls vrais vestiges de l'acte créateur.

Dans la peinture figurative, les conventions n'ont guère d'importance : il suffit de nous convaincre que la figure proposée est, dans ce système de références, la meilleure représentation de l'objet. La meilleure, c'est-à-dire la forme la plus forte, la plus dense, la plus significative. Affaire de chance ou d'adresse. Cependant, depuis le siècle dernier, à chaque option nouvelle, la figure s'écarte davantage de l'objet figuré. Plus grande est la distance qui les sépare, plus forte est la tension interne de l'œuvre. Quand on en vient à jeter la ressemblance par-dessus bord, à prévenir que toute similitude entre l'image et la réalité ne peut être que fortuite, le sens, libéré par l'effondrement de la *représentation*, se manifeste par son aspect négatif; il est le chiffre de cet échec, il miroite à travers les dissemblances, les lacunes, les à-peu-près, les indéterminations voulues. Invisible, il aveugle parce qu'il dissout les figures dans sa présence non figurable. Tels sont aussi les sens qui hantent notre monde : ils anéantissent le détail et s'en nourrissent. Tout mur de briques me cache Venise, s'il est seul; j'éprouverai cette ville à travers la disparition nécessaire de ses palais, le repliement de ses plumages en un seul, que je ne vois pas. Sur la toile, l'artiste nous offre encore les éléments figurés d'une intuition, mais il les biffe aussitôt. Suscitée par ce refus, la Présence — qui est la chose elle-même, sans détail, dans un espace sans parties — va s'incarner. Mais c'est un piège tendu par l'artiste : il introduit

d'autres figures dont la nature est étrangère à celle de l'objet désigné, une autre matière — papier, sable, cailloux — d'autres allusions; il veut produire un être neuf une présence d'autant plus austère qu'elle se nourrit encore d'une absence mais secrètement faussée, déjà, par des substitutions. Combien de peintres, entre les deux guerres, ont rêvé, chimistes et alchimistes à la fois, d'obliger l'or à s'incarner et de lui donner l'être du plomb. L'un d'eux souhaitait la transmutation double et peindre une armoire qui fut grenouille sans cesser d'être armoire : une signalisation choisie eût permis — c'était son espoir — de prendre tour à tour l'un et l'autre objet comme matière plastique ou comme incarnation. Vœu suspect : on ne voulait pas débusquer les sens épars du monde et nous les faire éprouver, mais en créer d'autres qui n'eussent jamais existé. Procédés sans portée, tours de passe-passe où nul courant ne passait. A la fin de cette longue crise où la création de l'artiste tomba dans l'illusionnisme pour n'avoir pas compris que l'imaginaire est le seul absolu, la figure eut le bon sens d'éclater. Et le sens? A-t-il disparu en même temps qu'elle? Au contraire : il n'y avait entre l'une et l'autre, nous venons de le voir, aucun lien vrai. Délivrée, la présence incarnée se révèle comme la plus rigoureuse exigence de l'art abstrait.

Les images qui se cassent et tombent en miettes, ce n'est pas une option tranquille des nouveaux peintres, c'est un événement qui dure encore et dont les conséquences ne sont pas toutes connues. Cette déflagration permanente se poursuit en chaîne d'une toile à l'autre chaque peintre la voit en même temps comme son problème et son matériau. L'Art lui donne

une explosion à gouverner. Ce sera par un ordre explosif. Les aînés ont semé le vent, ceux qui veulent aujourd'hui régenter la tempête, il faudra qu'ils se fassent cyclone au sein du cyclone et qu'ils en organisent la moindre paillette avec une impitoyable rigueur. Il faut conserver et reposer par des lois inventées, par la logique de l'œil, cette pulvérulence, chercher l'unité multiple de la multiplicité, acquérir un sens nouveau de la toile, savoir y détailler, y contenir ces dilatations et ces épaississements, ces champs tournants de feu, ces virgules noires, ces taches, ces flaques, ces traînées de sang au soleil, intégrer ces fluidités, ces densités à la cérémonie plastique d'ensemble et au plus étroit jardinage. On ne cache plus, on ne truque plus, il n'y a plus de détail négligeable mais une surabondance où tout se vaut. Mais, s'il se borne à pousser les couleurs, à raffermir les sillons, à découvrir des chances, à les exploiter, à structurer le tourbillon, à compenser enfin les turbulences locales en les équilibrant strictement, le peintre va figer le formidable événement : au pis, nous verrons une rosace; au mieux, un gracieux carrousel. Pour garder à l'espace explosif son rythme, pour prolonger la vibration des couleurs, pour exploiter à fond l'étrange et terrifiante désintégration de l'être et son mouvement tourbillonnaire, il est indispensable que le pinceau lui impose un sens et nous l'impose. Pas de mobilité sans chemin, pas de chemin sans direction — qui décidera de ces déterminations vectorielles si l'artiste ne déconditionne la vue? Mais il faut trouver à l'œil un bien puissant motif pour qu'il entreprenne sans chercher la figure ou la ressemblance, l'unification de cet éparpillement somptueux. Un seul existe : l'unité secrète de l'œuvre.

Elle est, si l'on veut, dans le tableau même : il y a, disait Éluard, un autre monde et il est dans celui-ci. Mais on ne la trouvera pas sans procéder soi-même à l'unification de la toile; chaque fois que nous opérons des synthèses nouvelles ou que l'œil établit des unités de voisinage, la présence se découvre un peu plus. On ne l'aura jamais toute, car elle n'est que l'œuvre elle-même considérée comme un organisme. Lapoujade est invité par l'Art à rejeter la fausse unité du figuratif; à peine l'a-t-il fait, il comprend ce qu'on lui réclame il faut chasser le hasard et donner à cette surface indéfiniment divisible l'indivisible unité d'un tout.

Quelques-uns l'ont senti comme lui. Ils ont choisi l'unité lyrique. Le peintre se jette avec ses impulsions dans sa toile : il en sortira pour se jeter sur nous; il a peint comme on frappe; la présence qui s'incarne c'est la sienne. Il donne à son œuvre l'unité preste d'une agression. Lapoujade ne pense pas que la peinture lyrique soit tout à fait impossible. Elle est faisable, elle est faite. Déjà faite. Il aurait peur, quant à lui, que cette projection de soi dans le pur milieu de l'art ne fût pas lisible. Et, bien sûr, l'Art n'est pas, malgré ce qu'on en dit trop souvent, un langage. Mais il n'est pas vrai non plus qu'on communique seulement par les signes. Nous *éprouvons* par d'autres ce que d'autres *éprouvent* comme nous; nous sommes pour nos proches une épreuve commune. Et, justement, ces peintres prétendent donner à la toile l'unité de leur émotion, d'un élan ou d'une détente, bref ils choisissent le public des expositions pour lui faire éprouver leur aventure singulière. Sera-ce possible sans quelque unanimité préalable? La singularité ne se découvrira pas si ce n'est comme une diffé-

renciation du commun. S'il ne s'agissait que de peindre, chacun pourrait courir sa chance : l'art demeurerait intact, même s'il s'enfermait dans l'hermétisme; mais la peinture lyrique se donne aussi pour un acte apposant sur la multiplicité son indispensable sceau. Or, cet acte, l'art exige que je le refasse; la Beauté n'a pas lieu que je ne l'aie refait.

Puisque la communication est le mobile immédiat de l'œil, puisqu'elle représente à la fois l'achèvement sans cesse recommencé et l'animation perpétuelle de l'œuvre abstraite, il faut que le peintre en ait le souci immédiat et constant; puisque le sens se découvre par l'unification et puisqu'il s'unifie en se découvrant, il faut qu'il soit par nature communicable. Poser les conditions sans donner les moyens de la remplir, c'est risquer l'échec final et que l'œuvre sombre dans l'indétermination.

Telle est, je crois, la conviction profonde de Lapoujade : la peinture est une voie de grande communication; elle trouve à tous les carrefours les présences qu'elle incarne. Encore ne faut-il pas qu'elle aille les y chercher. Les sens, si l'artiste veut les cueillir, il en ramassera par douzaines; l'œil les lira peut-être, mais languissamment, sans se fasciner sur leur évidence ni sur leur nécessité. S'ils ne sont à la fois requis par les frissons d'une matière en voie de s'organiser et par des urgences communes à celui qui peint la toile et à ceux qui la regardent, comment voudrait-on nous les imposer? Ces évidences se croisent, voici l'artiste, nous nous retrouvons. S'il entend, sans même y prêter l'oreille, les rumeurs confuses des grand-routes et des chemins vicinaux, c'est qu'il est carrefour lui-même, comme chacun. Encore y a-t-il ça et là des

voies désertes ou désaffectées. Lapoujade, innombrable carrefour de l'homme et du monde, c'est un embouteillage, un piétinement brusquement interrompu par des cris ou le silence et qui reprend, têtue, après de mystérieux suspens couleur d'asphalte. Il tient que la solitude ne sied pas à la peinture et ses toiles m'en ont convaincu.

Un jour, a dit Marx, il n'y aura plus de peintres : tout juste des hommes et qui peindront. Nous en sommes bien loin. Mais pourtant Lapoujade est cette étrange contradiction : il est, avec quelques autres du même âge, celui qui a réduit la peinture à l'austérité somptueuse de son essence; pourtant, au milieu des présences humaines qui s'incarnent en sa toile, il est le premier à ne pas se privilégier; peintre, il arrache par sa peinture le masque de l'artiste; il ne reste que des hommes et celui-ci, sans prérogatives, un parmi nous, le peintre se niant par la splendeur de son œuvre. Regardez plutôt : il a peint des foules. Il n'est pas le premier : plus on mettait de fous sur une toile, plus on riait. Mais les anciens maîtres se tenaient à l'abri : ils travaillaient à la droite du prince et sur une tribune, à la rigueur face au peuple et de plain-pied avec lui, mais protégés par les soldats. L'œuvre disait bien ce qu'elle voulait dire : « Je suis peintre; je vous appartiens, grands de la Terre, je vous montre du dehors la tourbe que vous gouvernez et dont votre faveur m'a tiré pour toujours. » L'époque était responsable; mais aussi la « figure ». Comment peindre la foule vue par elle-même, telle qu'elle se subit et qu'elle se fait, ici et partout; quelle courbure donner à l'espace pour y inscrire ce cercle infini dont le centre est partout, en tout point confondu avec la circonférence? Comment faire voir en chacun l'entraî-

neur et l'entraîné? Et ces molécules humaines, quelles formes, quelles couleurs montreraient que chacune est incomparable aux autres et que toutes sont interchangeables? Quel système de références choisir pour faire comprendre aux amateurs qu'une foule ne reçoit le peintre en elle qu'en le déconstituant, qu'il se voit refuser le minuscule décalage, l'infime autonomie de l'œil qui font les bons témoignages, que les masses en alerte refusent de s'ouvrir aux témoins et qu'il faut y rentrer tout nu, sans rosette, comme un homme, participer à tout, fuir ou charger, se faire entraîné, subir et produire. Supporter le poids de vingt, de cent mille autres « soi », pour revenir à la toile, dans le meilleur des cas, avec un souvenir violent mais informe? Les réactions internes d'un rassemblement ne sont pas données à la vue : elles investissent, on les éprouve et, pour finir, on s'aperçoit qu'on les fait. Allez donc figurer cela!

Voici justement le nouveau peintre des foules : il ne peut incarner leur présence qu'en refusant de les figurer. Bien entendu, quand il chasse la Figure de son atelier, il prononce comme tous les artistes ce vœu de misère que la Beauté n'a jamais cessé ni ne cessera d'exiger. Mais il fait beaucoup plus : il renonce aux tribunes; homme, il refuse d'être exclu par les privilèges de sa charge et de contempler son espèce du dehors. La figure, c'est l'exil double, le refus du peintre par le modèle et réciproquement. En la déformant, des artistes anarchistes et bourgeois nous parlaient avec une douce ironie de leur solitude : vous voyez, on ne communique pas!

On communique d'abord, au contraire, si l'on est Lapoujade. On est foule réelle, houleuse, inquiète; on fait l'épreuve et, après l'anéantis-

ment progressif du détail, il reste le *sens* des manifestations à la République, des charges de flics au 27 octobre. Le sens : une expérience faite par des milliers d'inconnus sûrs qu'elle fut pour tous la même. Il faut une matière pour qu'elle s'incarne : le langage ne suffit pas ; il décompose une multiplicité d'évidences dont chacune tirait son sens des autres. A la condition de ne vouloir fixer, peindre, que son aventure innombrable et multiple d'homme interchangeable, Lapoujade donnera aux foules une matière mouvante mais rigoureusement unie au sein de la dispersion. L'unification des particules désintégrées réalise un au-delà l'unité explosive des masses. A partir de quoi, la foule est, en chacun, appelée à retrouver la totalité détaillée de sa vie. Le peintre nous conduit : il y a, dit-il, des données immédiates de l'expression : l'amoncellement sombre et dense des couleurs au bas de la toile, une levée de matière, le jaillissement épanoui de clartés vers le haut, cent autres, mille autres : ce sont les pièces maîtresses du dispositif. Mais elles ne font que solliciter les cœurs. L'essentiel est dans la singularité des chemins que trace le pinceau. Ici compacte, ici raréfiée, parfois épaisse et d'autres fois liquide, la matière ne prétend pas faire voir l'invisible, cette métamorphose autour de nous et par nous d'une clai-rière en maquis, en steppe, en forêt vierge. Elle *suggère* par sa texture et ses itinéraires. Rigoureuse détermination plastique, indétermination relative de l'épreuve : ce contraste sert le peintre ; les taches serrées semblent s'écarter les unes des autres ; un nouveau chemin, brusquement découvert, oblige les couleurs à pâlir en installant de nouveaux rapports entre elles : finalement, nous saisissons, à travers ces métamorphoses, la pré-

sence sans partie de la manifestation s'incarnant avec toutes ses densités à la fois. Et puis, brusquement, une coulée d'asphalte : le vide. Elle déborde et glisse au bas de la toile. Mais y a-t-il un haut? Un bas? L'espace est lui-même *un sens*, il est composé par la foule et se détermine en fonction des actes. Elle est, tout ensemble, cette coulée, une chute épaisse, une fuite à l'horizon, peu importe; c'est la brusque ouverture du vide : les flics chargent, va-t-on fuir? résister? quoi qu'on fasse, l'espace existe avec toutes ses dimensions en une : il est la distance — qui diminue d'un côté et, de l'autre côté, paraît interminable. Mais à quoi bon les mots, la tache suffit : le sens est ressuscité. Non pas, comme au temps des prestidigitateurs, une présence truquée, une armoire-poisson, un loup-table : la vraie présence mais indécomposable, commune et singulière, enrichie pour chacun de tout ce qu'il y a pu mettre, de tout ce que l'homme qui peint y a mis.

L'homme au milieu des hommes, les hommes au milieu du monde, le monde au milieu des hommes : voilà l'unique présence, réclamée par cette explosion sans maître; voilà l'unique preuve singulière et commune que Lapoujade subit avec nous, par nous et pour nous; l'unique communication où l'on soit installé d'abord et qui éclaire la toile avant même d'en être éclairée. Mais ce refus du privilège, identique au refus de la figuration, c'est un engagement du peintre et de l'homme : il conduit Lapoujade d'une toile à une autre vers les conséquences les plus radicales de cette entreprise. Et d'abord, si le peintre ne contemple plus, s'il est rejeté au milieu de tous ses pairs, les autres hommes, le lien constant qui l'unit ou qui l'oppose à tous et à cha-

cun, c'est la *pratique*. Il agit, subit, se délivre et domine ou se fait dominer : la contemplation n'était que passive; le pinceau doit rendre l'action : non pas du dehors, mais comme l'épreuve de l'Autre subie par l'homme qui le peint : le Sens sera l'incarnation de l'Autre connu par la modification qu'on lui fait subir et du peintre lui-même se découvrant à travers celle qu'il subit ou qu'il inflige. Quel que soit l'incarnat, l'inertie d'un Nu est en général affligeante : la femme est seule, le peintre à l'autre bout de la pièce; nul, dans sa vraie vie — ni surtout le peintre — n'a contemplé de si loin une Nudité si docile. Lapoujade peint le couple. Il a évoqué parfois la tendresse d'une chair adolescente; mais, dans la série érotique qu'il a nommée *Le Vif du sujet*, il a voulu suggérer la femme telle que les hommes l'approchent, telle qu'elle apparaît dans l'acte d'amour. Un Nu, somme toute, c'est une affaire à deux. Même si la seule présence est la femme, l'homme est suggéré dans le mouvement même des couleurs : c'est ce qui donne *cette* présence à l'habitante des tableaux. En devenant l'unité totalisante des éclatements de couleur et de matière, l'action, relation multiple entre les hommes, achève de préciser le projet du peintre : le non-figuratif offre ses splendeurs visibles à l'incarnation du non-figurable. L'ordre abstrait semblait d'abord limitatif, il découvre au contraire un nouveau domaine à la peinture et des fonctions nouvelles.

L'autre conséquence de cette option, c'est évidemment la décision que prend le peintre sans privilèges de marquer sa solidarité avec les autres hommes. Solidaire, cela va de soi : il n'a que ce qu'ils ont, ne veut rien de plus, n'est rien de plus. Et puis, c'est une sorte d'acte permanent : la

femme apparaît sur ses toiles à travers l'amour, les hommes à travers la lutte commune. La vérité la plus surprenante mais la plus simple, c'est que le choix de l'abstrait devait, au nom même de l'art, réinstaller l'homme sur les toiles de Lapoujade. Non pas, comme il fut longtemps, sous les traits d'un prince ou d'un prélat : modestement, anonymement, dans sa lutte patiente et tenace pour manger à sa faim, pour se délivrer de l'oppression. Il est partout dans ses tableaux : Lapoujade, en fait, n'a jamais cessé de le peindre ni d'approfondir sa peinture. Au moment présent, il comprend que l'homme, vu par un œil sans prérogatives, n'est aujourd'hui d'abord ni grand ni petit, ni beau ni laid : l'art le somme d'installer le règne humain dans toute sa vérité sur ses toiles et la vérité de ce règne, aujourd'hui, c'est que l'espèce humaine comprend des tortionnaires, leurs complices et des martyrs. Les tortionnaires sont peu nombreux, les complices le sont beaucoup plus; la majorité est faite de suppliciés ou de candidats aux supplices. Lapoujade l'a compris : personne en 1961 ne peut parler des hommes s'il ne traite d'abord des bourreaux; personne ne peut parler des Français aux Français sans leur parler des Algériens torturés : c'est notre visage; regardons-le comme il est; après, nous déciderons de le conserver ou de l'opérer.

Lapoujade choisit de montrer la torture, parce que c'est notre profondeur, hélas, notre ignoble profondeur. Au moment où il tente de la peindre, il s'aperçoit que son art, qui sollicitait l'unité de ce « sens », était le seul à permettre un tel tableau. Le triptyque est beau sans réserves, il peut l'être sans remords. C'est que, dans le non-figuratif, la Beauté ne

cache pas. Elle montre. Le tableau ne fera rien voir. Il laissera l'horreur descendre en lui, mais *seulement s'il est beau*; cela veut dire : s'il est organisé de la manière la plus complexe et la plus riche. La précision des scènes évoquées dépend de la précision du pinceau; qu'on resserre et regroupe ce concert de stries, ces couleurs si belles et pourtant sinistres, c'est la seule manière de faire *éprouver* le sens de ce que fut pour Alleg et Djamila leur martyre. Mais le sens, je l'ai dit, s'il enrichit la vision plastique n'apporte pas d'éléments nouveaux, étrangers à l'ensemble vu. Il s'incarnera : nous saisirons, dans cet affolement de couleurs, des chairs meurtries, des souffrances insoutenables. Mais ces souffrances sont celles des victimes : et n'allons pas prétendre qu'elles sont — sous cette forme impérieuse et discrète — insupportables pour notre vue. Rien n'apparaît sinon, derrière une Beauté radieuse et grâce à elle, un impitoyable Destin que des hommes — nous — ont fait à l'homme. La réussite est entière; c'est qu'elle vient de la peinture et de ses lois nouvelles : elle se conforme à la logique de l'abstrait. C'est un événement assez considérable, je crois, qu'un peintre ait su plaire si fort à nos yeux en nous montrant sans fard le deuil éclatant de nos consciences.

Médiations, n° 2, 2^e trimestre 1961.

A propos d'une exposition de
Lapoujade : Foules.

MASSON

L'artiste est un suspect; n'importe qui peut le questionner, l'arrêter et le traîner devant les juges; toutes ses paroles, toutes ses œuvres peuvent être retenues contre lui. Il jouit de grands avantages, mais tout citoyen possède, en échange, le droit de lui réclamer des comptes. Si Masson peignait ses enfants, on lui demanderait s'il les aime. Pourquoi ses enfants plutôt qu'un foulon, qu'un potier, qu'un guerrier gaulois blessé aux côtés de Vercingétorix! Il préfère dessiner des titans, on lui posera donc la question préalable : Croyez-vous à votre mythologie? S'il n'était pas sincère, il perdrait toute chance de nous émouvoir. Bien entendu, nous n'exigeons pas qu'un peintre français d'aujourd'hui ait la foi d'Hippolyte, le prêtre vaudou, qui peignait la déesse Erzulie et le baron Samedi, comme il les voyait tous les jours. Mais il y a bien des façons de croire. Si ces monstres s'étaient engendrés sous sa plume d'eux-mêmes et sans le concours de sa volonté, s'il était resté le pur témoin de ce graphisme automatique et s'il y avait vu un message de ses désirs cachés, de ses terreurs inconscientes, je dirais qu'il y croit. Or,

ce n'est pas le cas : s'il reconnaît que « certains sujets apparaissaient sans être attendus », c'est pour ajouter qu'ils « étaient amenés par accident, grossissant le fleuve initial ». Au reste, il n'est pas le témoin de son œuvre; il n'a pas besoin d'apprendre son sens, car il le sait à mesure qu'il la fait : « Il n'est pas un de ces dessins dont je ne puisse expliquer le symbolisme. Il me serait même facile de distinguer pour la plupart d'entre eux une origine... Bref (ce sont) les résultats d'une culture et d'un commerce... D'autre part, réminiscences de choses vues. » Rien qui s'impose à la façon d'un sentiment obsessionnel : la Nature et les Autres lui ont fourni des prétextes. Mais peut-être s'agit-il d'un langage conventionnel qu'il a délibérément adopté et qu'il juge seul capable de symboliser l'univers érotique : ce serait encore une façon de croire? Non; qu'est-ce donc qu'ils symbolisent, ces aigles qui s'arrachent de terre et qui saignent? La difficile rupture avec le passé et les habitudes, avec les instincts et l'animalité, avec les traditions et le conformisme? la solitude abstraite et douloureuse de l'orgueil? la transcendance? le traumatisme de la naissance? « L'horreur du sol où le plumage est pris »? Tout et rien, ce que vous voudrez. Tout au contraire, ces géantes lui sont inspirées par une conversation amicale sur Bachofen. Puisque Masson le sait, il n'adhère plus au symbolisme; il habille un savoir. Il fait ce qui lui plaît : le crayon se lance, décrit les courbes qu'il préfère, la forme s'ébauche, inachevée, ambiguë. Masson d'un même mouvement la déchiffre et la trace; il invente l'interprétation à partir de la figure et soumet la figure à l'interprétation. En un sens, il croit si peu à ce qu'il fait que ce feu d'artifice est un adieu.

Ces dessins, Masson les a tracés pour prendre congé de toute mythologie.

Faut-il le condamner? Ne voir qu'un procédé littéraire en cette imagerie? Tout au contraire. C'est en prenant ses images au sérieux qu'il ferait de la littérature. Puisqu'on peut approcher la réalité sans le secours des métaphores, pourquoi donc la déguiser sous des oripeaux? Ce n'est pas l'affaire d'un peintre que d'inventer des symboles pour la libido ou le complexe d'Œdipe les fous s'en chargent et trouveront mieux. Le bestiaire de Masson naît d'un souci plus profond et plus technique, c'est une réponse provisoire à la question que pose au peintre sa peinture. Une mythologie peut donc résoudre un problème de technique? Oui, si la technique et ses problèmes sont eux-mêmes nés d'un mythe. Masson est mythologique par essence — tout autant que Bosch ou Hippolyte. Mais ses mythes se situent bien en deçà de la sexualité, au niveau où, pour parler comme les sociologues, « nature » et « culture » sont indiscernables, où le projet de peindre ne se distingue pas du projet d'être homme.

Selon leur tempérament, les poètes et les artistes usent de deux types principaux d'inspiration, l'un expansif, l'autre rétractile. Il y a bien de l'avarice et de la peur en celui-ci : on rassemble, on cerne, on étrangle, on corsette, on enferme dans des contours, on fait ce qu'on peut pour se persuader et pour persuader aux autres que les choses sont des absolus, l'espace une ombre, un ordre conceptuel et que la pluralité n'est qu'un air que l'unité se donne. Coppée avait, un jour d'automne, accompagné Mallarmé dans sa promenade quotidienne. L'année suivante, celui-ci lui écrivit : « Ma promenade me rap-

pelle par son automne... » Considérable avarice : toutes les promenades tassées en une seule. La promenade de Mallarmé — il avait sa femme, sa fille, sa canne, sa promenade — je la vois comme une boule qui tourne : les saisons, les jours et les heures sont des lumières qui la teignent délicatement. Ce platonisme est un mythe. Et c'est un mythe analogue, en peinture, que le contour : vous ne trouverez pas « dans la nature » ces plombs de vitrail qui enserrent les visages de Rouault; ils n'expriment rien de visible mais plutôt une terreur sacrée, la haine du changement et de la pluralité, un amour profond de l'ordre qui, par-delà les déchirements du temps et de l'espace, vise à restituer aux objets leur calme pérennité. Rouault peint le monde tel que Dieu l'a fait, non tel que nous le voyons, et Cézanne, la Nature « telle que Dieu l'étale devant nos yeux », et Gris, « cette idée première, cette notion de l'objet qui est égale pour tous et qui, dans notre exemple de la table, est commune à la ménagère, au menuisier et au poète ». Si la notion est commune à tous, elle n'appartient en propre à personne la table de Gris est celle que voit un sujet abstrait et universel.

Au contraire, Rimbaud : « L'aube comme un vol de colombes » ou « ses blessures écarlates et noires éclatent dans les chairs superbes. Les couleurs propres de la vie se foncent, dansent et se dégagent autour de la vision sur le chantier ». C'est ce que je nommerai l'unité d'éclatement. Loin de dissimuler la pluralité des substances, on la souligne, on va jusqu'à supposer le divers là où il n'est pas visible, mais c'est pour plier cette diversité à figurer l'unité d'une puissance explosive. Celui qui voit en l'aube un peuple de colombes fait sauter le matin comme une pou-

drière et dit : cette déflagration c'est le matin. Pour cette famille d'esprit, la beauté devient « explosante-fixe ¹ ». De l'impénétrabilité, rigidité cadavérique de l'espace, les artifices du poète feront une force conquérante, de la divisibilité à l'infini, un bourgeonnement glorieux. Chaque objet s'étend partout, à travers tout, être c'est panteler dans un écartèlement infini et participer, en s'accrochant à soi-même, à la furieuse marée terrestre qui conquiert à chaque instant sur le néant de nouvelles régions d'être. Ce mythe dionysiaque nous dilate agréablement, nous pénètre du sentiment de notre puissance; chez le poète il puise sa source dans un orgueil infernal qui consent à mourir pour être tout, dans une générosité sûre de soi qui se donne et se perd. Mythe de créateur : on songe à ce Jesus Patibilis des manichéistes, crucifié sur la matière et faisant du monde entier « la Croix de Lumière ». Mais pour qui veut changer la vie et réinventer l'amour, Jésus n'est qu'un embarras. Ou plutôt, ce Sauveur qui montre en toute chose sa « face pathétique », c'est l'homme lui-même; leur but est de soumettre l'extériorité de la Nature à refléter à l'homme la transcendance humaine.

Mythes donc, mythes encore le morcellement de l'impressionnisme, l'éclatement des formes et la négation des contours; mythe, le dynamisme de Masson. La peinture de Cézanne, de Rouault, de Gris révèle leur croyance, avouée ou non, en la Toute-Puissance divine; celle de Masson se caractérise par ce que Kahnweiler nomme « l'intrusion de l'élément existentiel ».

Mais qu'on n'aille pas y chercher l'angoisse,

1. André Breton, *L'Amour fou*.

— ou du moins, pas d'abord. Non : mais, tandis que les peintres des formes cherchent à peindre la Nature sans les hommes et croient encore que l'expérimentateur peut se retirer de l'expérience pour la contempler du dehors, Masson sait que l'expérimentateur fait partie intégrante du système expérimental, qu'il est un facteur réel de l'événement physique et qu'il modifie ce qu'il voit — non pas en son esprit, comme le veulent les idéalistes, mais là-bas, dans le monde — par le seul fait de le voir; cet artiste veut mettre le peintre dans la peinture, et nous faire voir le monde avec l'homme dedans. On sera tenté de l'appeler peintre du mouvement, mais cela n'est pas tout à fait exact. Il ne cherche point tant à figurer un mouvement réel sur une toile immobile qu'à révéler le mouvement virtuel de l'immobilité. Il ne songe pas de longtemps à supprimer les contours, tant est puissante, sur les peintres de sa génération, l'influence de Cézanne, du cubisme; mais, tout de suite, il lutte pour transformer leur signification. En même temps qu'il tente de fixer ce bouleversement perpétuel, ces explosions protoplasmiques en série, qui lui paraissent former la contexture intime des choses — leur substance —, il veut métamorphoser le trait qui les cerne en itinéraire, il veut en faire la flèche qui sur les cartes indique le trajet d'une armée, d'une mission ou des vents. Mais itinéraire de qui? Trajet de qui ou de quoi? C'est ici que se découvre le mythe originel de Masson, son mythe d'homme et de peintre.

Soit une ligne tracée sur un tableau noir : tous ses points existent simultanément, et cela veut dire, entre autres choses, que je suis libre d'en parcourir la série dans n'importe quel sens. Et sans doute il faut bien que je « tire » cette ligne

et que mes yeux la « suivent » d'un bout à l'autre du tableau; mais, tandis qu'ils se meuvent de droite à gauche ou de bas en haut, je garde présente dans l'esprit, et jusque dans mes muscles oculaires, la possibilité sentie de les mouvoir de haut en bas, ou de gauche à droite; en sorte que le mouvement qu'ils accomplissent m'apparaît comme le pur effet de mon caprice et ne concerne en rien la figure considérée : la ligne est inerte. Cependant, il se peut en de certains cas et pour de certaines raisons que mon regard soit contraint de parcourir cette ligne selon un itinéraire défini : elle devient alors vecteur. En ce cas, mon regard glisse d'un point à un autre, comme une bille sur un plan incliné, et son mouvement s'accompagne de la conscience qu'il n'est pas d'autre mouvement possible. Mais puisque je ne peux pas plus remonter le long de cette ligne que l'on ne remonte le cours de la durée, cette impossibilité confère à l'espace, dans une région définie, l'irréversibilité qui n'appartient qu'au temps : je projette dans la ligne le mouvement de mes yeux en même temps que je l'effectue, il me semble qu'il vient d'elle, de ce sillage lumineux je fais une de ses propriétés; tout à la fois elle existe déjà et elle m'oblige à la tracer. Ainsi la succession s'incarne dans la juxtaposition, l'espace absorbe du temps, s'en imbibe et me le reflète et, puisque la causalité n'est que l'unité des moments d'une série irréversible, la ligne cesse d'être inerte et manifeste une sorte de causalité interne chaque point m'en paraît l'effet des points que j'ai parcourus pour parvenir jusqu'à lui et la cause des points que je parcourrai ensuite; expulsé du segment qui le précède, il semble projeter hors de lui le segment qui le suit quand il ne fait, en réalité, que projeter

mon regard en avant. L'esprit accole les points dans une unité synthétique d'aperception, en même temps que la causalité, en chacun d'eux, joue le rôle d'une puissance désintégratrice; ainsi le vecteur apparaît à la fois comme substance et comme événement; il semble cause de soi puisque, à la fois, il est déjà et se crée lui-même par l'intermédiaire de notre vue. Mais revenons à la peinture : si le contour des objets peints n'est qu'une ligne, tout s'enfonce dans l'éternité qui est une intemporelle inertie; mais si le peintre peut faire que les contours deviennent des vecteurs, alors les yeux du spectateur leur confèreraient l'unité vive d'une succession mélodique. Tel est le rêve de Masson : que sa peinture soit plus urgente, plus pressante que celle des cubistes ou des fauves, qu'elle recèle une exigence supplémentaire; voilà son idéal que tout s'organise et se crée sous vos yeux si vous lisez dans le bon sens; que tout s'éparpille en chaos si vous regardez à rebrousse-poil. Et voilà son problème : Comment nous obliger à saisir les lignes de ses tableaux et tout particulièrement les contours des objets comme des vecteurs; en d'autres termes : Quels sont les facteurs psychologiques qui peuvent nous imposer de voir une montagne ou une route dans une direction déterminée?

La réponse est claire une ligne ne devient vectorielle que lorsqu'elle me reflète mon propre pouvoir de la parcourir du regard; elle semble retenir en chaque point son passé, en chaque point elle semble se dépasser vers son avenir, mais en fait c'est moi qui me dépasse moi-même et l'orientation du vecteur n'est que la définition provisoire de mon avenir immédiat. Mais comme la ligne en elle-même est simple

juxtaposition de points, ce n'est pas de la structure physique que naîtra son exigence, c'est de sa signification humaine. La route qui passe sous mes fenêtres, je peux en faire un ruban ou une coulée. Dans le premier cas, je la considère sous son aspect matériel; dans le second, je l'envisage dans la totalité de son sens, comme un sillage laissé par des foules en marche ou comme un véhicule figé qui me portera tout à l'heure au lieu de mon travail, j'incorpore à cette traînée blanchâtre le travail orienté des cantonniers qui l'ont faite ou qui l'entretiennent, la force vive des camions qui la parcourent, l'appel des grandes fabriques de l'Est qu'elle « dessert ». Sa nature vectorielle, c'est, si l'on veut, du « travail humain refroidi ». Mais une montagne, direz-vous, ce n'est pas l'homme qui l'a faite et pourtant je puis, à mon gré, la voir comme une ascension ou un éboulis. Oui, mais c'est selon qu'un motif précis m'oblige à la « lire » de la base au sommet, pour y retrouver le mouvement d'une insolente escalade, ou du sommet à la base pour qu'elle me renvoie l'image des forces sociales qui m'écrasent et de mon effondrement secret. En un mot, la ligne ou la surface ne s'imposeront comme vecteurs que si, par quelque moyen particulier, elles parviennent à me refléter la transcendance humaine. Tout vecteur est déjà un mythe parce qu'il fait secrètement appel à l'anthropomorphisme : c'est un espace sacré.

Si le peintre veut animer sa peinture, qu'il projette donc sur les choses la transcendance de l'homme, qu'il les unifie plus encore que par les harmonies de couleurs et par les rapports de forme, en les engageant toutes ensemble dans un même mouvement humain, qu'elles esquissent le geste de prendre, de rejeter, de fuir, que

l'homme, enfin, visible ou dissimulé, soit le pôle magnétique qui tire à lui toute la toile. Tel est bien le propos de Masson; mais fin et moyen chez lui se confondent : si l'humain hante ses tableaux et ses gravures, c'est qu'il voit la nature à travers l'homme, les foudres qui sillonnent ses tableaux expriment le choix premier que cet artiste dionysiaque fit de lui-même, son refus de s'arracher à l'univers pour le contempler du haut de quelque ciel, sa volonté de plonger au cœur de l'être et de peindre les rides que son plongeon creuse dans le monde. L'homme est le milieu réfringent à travers lequel Masson voit les choses et veut nous les faire voir, la glace déformante qui lui réfléchit les visages. Car l'homme même, chez Masson, est vu à travers l'homme. Un peintre du siècle dernier, s'il voulait représenter quelque personnage horrible, lui donnait les formes et les couleurs qu'il jugeait propres à nous inspirer de l'horreur. Masson voudra imprégner ses monstres de l'horreur qu'ils inspirent, non les offrir avec toutes les déformations que notre regard horrifié produit en elles. La femme que le Titien, que Rubens peignaient désirable, il la veut peindre désirée. Le désir de l'homme se coule dans cette chair féminine, la travaille comme un ferment, fait lever sa pâte, l'étire, la modèle; les contours d'un sein sont tracés par une main qui le caresse, le corps entier devient une foudre, l'éclair d'un viol, il porte sur lui son propre saccage. Plus de cercles : des tournoiements. Plus de verticales des ascensions, des chutes, des pluies. Plus de lumière : des grains d'énergie. « Cosmogonies, germinations, danses d'insectes dans la jungle des herbes, éclosions d'œufs ou d'yeux, au sein de la terre-mère, dans les replis de la terre-

femme ¹ » : il faut que les contours dansent; cet immense sabbat n'a qu'un but : essayer toutes les manières de décompresser le grain serré de l'être et de libérer ses énergies internes, d'introduire la succession dans les corps; Masson veut peindre le temps.

Comment le peindra-t-il? Ces surfaces neutres et inertes que nous pouvons à notre gré voir immobiles ou en mouvement, comment, en les fixant sur sa toile, nous obligera-t-il à ne plus jamais les percevoir au repos, comment nous obligera-t-il à en faire pour toujours, et même contre notre gré, ces turgescences, ces érections, ces éboulis, ces coulées, ces tourbillons en entonnoir creusant la pâte de l'être? Cette montagne, je la voyais comme un gros tas assoupi, comment la transformera-t-il pour moi en cette brusque montée qui soudain se casse, oblique et fuit vers l'est? Il ne cesse de chercher des procédés, des solutions. S'il abandonnait le trait? Non : il attendra pour s'en défaire de l'avoir usé jusqu'à la corde. Prisonnier du contour qui est arrêté, finitude, il veut que sa toile soit un seul éclatement, un seul épanouissement; cette contradiction féconde est à l'origine de tous ses progrès.

De ce point de vue, ses mythologies ne sont au fond qu'une des solutions qu'il a tentées : la plus naïve peut-être. Un jour, il a pris le soleil au piège ². La souricière qui capture l'astre entre ses dents d'acier n'a d'autre but que de donner à voir l'« intensibilité » du soleil et son « coefficient d'adversité » : prise, la planète se change en souris, cette douce masse ronde roule

1. Limbour, dans *André Masson et son univers*, p. 103.

2. *Piège à soleil*, 1938.

échevelée le long d'une barre d'acier. C'est une proie; l'outil géant témoigne de la présence humaine jusque dans les espaces intersidéraux; une preuve de l'existence de l'homme, tout comme les mouvements réglés de la voûte céleste furent longtemps une preuve de l'existence de Dieu. Preuve un peu littéraire. Masson abandonne bientôt ce procédé; il va faire des dessins-devinettes : puisque l'homme seul anime la nature, c'est la forme humaine qu'il va inscrire partout, qu'il fera briller un instant à la crête des choses et qui se défera en gerbes végétales, en éclaboussements minéraux. Cet arbre est une main ¹ ne cherchez point ce que Masson veut dire; vous tomberiez dans la littérature. Masson ne fait pas de littérature; il ne veut rien dire que ce qu'il dit : les branches sont des doigts, parce que seuls les doigts s'écartent, s'ouvrent ou se crispent pour prendre et serrer; il ne demande aux doigts que de transformer un feuillage en geste. Ces schistes ², s'ils évoquent l'image d'un squelette, c'est parce que la station debout n'appartient qu'à l'homme — et à quelques singes ils figurent une montagne debout. Regardez ce *Paysage de la Martinique* ³ : les collines sont des cuisses, des mollets, des sexes; les racines sont des mains sans cesser d'être des racines; vous pouvez, à votre gré, voir un enchevêtrement de membres ou un panorama. Mais il serait vain et dangereux de chercher en ce dernier l'indice d'un pansexualisme nous retomberions dans la métaphore.

1. *André Masson et son Univers*, p. 38. Cf. aussi *Deux Arbres*, 1943.

2. « A la cime de l'Être », dans *Mythologie de l'Être*, 1939.

3. 1941.

Jambes et mollets assument la fonction de ces flèches que l'on trace sur une carte de bataille, d'opération stratégique : elles transforment les lignes de crête, les contours des mamelons en vecteurs; le mieux serait que nous fussions impressionnés par ces muscles à demi cachés qui meuvent sourdement l'ensemble, sans que notre œil les remarquât. Quant au sexe féminin, qu'on retrouve en tant de tableaux, il n'évoque à Masson ni la fécondité ni le rut — ou du moins pas d'abord. Il figure la discorde, la béance, la dislocation explosive d'un corps. Dès 1922, dans ses *Croquis de femme*, il chargeait les jambes écartelées de ses modèles de suggérer l'action de deux forces appliquées au même point et le tirant chacune en sens contraire de l'autre; le sexe, c'était l'éclatement de la chair fendillée sous l'effet de cette tension; c'est pourquoi le crayon de Masson le transformera si souvent en blessure. De toute façon, nous le retrouverons dans la plupart de ses paysages. Esquissé ou souligné, il n'est, ce sexe torturé entre des jambes qui s'ouvrent, ni signe ni symbole plutôt un schème moteur. Car c'est la discorde qui caractérise les tableaux de Masson, Limbour l'a bien marqué. Non que Masson soit particulièrement agressif : mais ce déséquilibré équilibré traduira seul cette transcendance humaine qu'il veut peindre sur les choses et qui est toujours en avance et en retard sur elle-même, atome et train d'ondes à la fois, encore prise là-bas dans les pièges de l'être, et déjà dans l'avenir, très loin, investissant les places qu'occupera plus tard le gros de la troupe. Cette discorde s'épanouit en mythologie : car elle impose à Masson ses formes et ses sujets. Puisque nous gardons les contours et que nous voulons lui

faire signifier le contraire de ce qu'il manifeste ordinairement non pas la finitude mais l'explosion, non pas l'inertie tassée de l'être qui est ce qu'il est et rien d'autre, mais une certaine manière d'être tout ce que l'on n'est pas et de n'être jamais tout à fait ce qu'on est, nous sommes conduits à faire, du trait lui-même, une réalité ambiguë, comme ces lignes doubles qui, aux lieux où un cercle en rencontre un autre, appartiennent à la fois à la circonférence de l'un et à celle de l'autre, et sont en même temps elles-mêmes et autres que soi, elles-mêmes et leur propre arrachement de soi. Déjà Limbour notait que « le principal acteur du tableau est un mouvement, lignes épurées et, d'un élan vif et même emporté, qui accrochent dans leurs boucles et à leurs extrémités quelques attributs individuels auxquels nous reconnaissons les animaux têtes et gueules, aigrettes, plumes, touffes de poils, griffes, etc. ». Mais cela ne saurait suffire à Masson : il ne suffit point que la ligne soit une flèche qui vole d'un point à un autre, il faut encore qu'elle soit, en chacun de ses points, un devenir, un intermédiaire entre un état et un autre; si l'on veut expulser toute son inertie, il faut que le contour enveloppe une métamorphose en train de se faire et qu'on ne sache jamais s'il termine un homme ou une pierre parce qu'à l'intérieur de ses limites la pierre devient homme. Ainsi les choses sont doublement humaines dans les œuvres de Masson : elles se changent en hommes pour que les traits qui les figurent suggèrent à la fois des mouvements et des altérations qualitatives. Masson est amené par là à retracer toute une mythologie des métamorphoses : il fait passer le règne minéral, le règne végétal et le règne

animal dans le règne humain. Et, toujours dans le même esprit, pour unir ces formes ambivalentes par des relations intimes qui soient en même temps des répulsions et des dissonances, il invente de les opposer dans l'indissoluble unité de la haine, de l'érotisme et du conflit. Quand il dessine *Deux Arbres*, en 1943, ce n'est pas assez que ces arbres soient homme et femme à demi : encore faut-il qu'ils fassent l'amour; et dans *Le Viol*, en 1939, les deux personnages se fondent l'un à l'autre dans l'unité béante et douloureuse d'une même blessure, d'un même sexe. Ainsi naissent les sujets viols, meurtres, combats singuliers, éventrements, chasse à l'homme. Mais cet univers monstrueux n'est rien d'autre que la représentation complète de notre univers : toute cette violence ne symbolise pas la sauvagerie de nos appétits et de nos instincts, elle est nécessaire pour fixer sur la toile nos gestes les plus doux, les plus humains; ce n'est pas trop de tout cet érotisme forcené pour peindre le plus innocent des désirs. Sadisme, masochisme, tout est au service du mouvement; en cette faune torturée, fantastique, il faut voir les plus ordinaires des animaux, des plantes et des hommes. Ces cauchemars, Masson y croit : mais ce sont les effets de son réalisme athée. Tels sont les rochers, les végétaux et l'homme lui-même pour l'homme, si Dieu n'existe pas.

Les dessins qu'il nous offre aujourd'hui constituent son ultime mythologie. Un art conscient de soi vise à y exprimer toutes les phases du mouvement; c'est la représentation graphique du mouvement et du devenir qu'il y faut chercher. Pas autre chose c'est bien assez. Voyez la figure 15 *Hommes ailés pris dans des rocs de glace et ne se dégageant de cet Himalaya de*

polyèdres qu'au prix de l'abandon de leur peau. Qu'est-ce d'abord? Un jaillissement : une gerbe de flèches, un mouvement ascensionnel et divergent.

Pourquoi ces hommes ont-ils des ailes, pourquoi ces ailés sont-ils des hommes? Parce que, sans ailes, les hommes auraient l'air de se dresser, non de monter : le sol serait leur point d'appui; ils obéiraient finalement à la pesanteur et l'on pourrait, avec quelque malice, les voir encore se tasser, peser sur leurs propres pieds. Mais l'aile couronne le mouvement et l'achève elle n'est pas dynamique par elle seule, elle n'agit que par sa signification; regardez-les mieux, ces ailes : elles embarrassent, elles retombent, elles se retournent comme des parapluies sous le vent; le corps humain pourra seul figurer l'effort, l'arrachement. Et pourquoi ces hommes sont-ils acéphales? Parce que la tête arrête le mouvement ou le canalise, le détourne à son profit; elle prend, même ébauchée, trop d'importance : la force sera d'autant plus grande qu'elle est plus aveugle; ces êtres sont faits pour être vus, non pour voir; un seul regard figerait tout. Et pourquoi le sang? Pourquoi les cristaux polyèdres? Sang, douleur, crispation des muscles figurent la résistance, communiquent à la pure matière une puissance agrippante; même l'inerte est une poigne, une serre. Mais, inversement, il faut que ces serres soient inertes; il convient que le contraste entre le muscle et le minéral soit poussé à l'extrême; et quel meilleur symbole de l'entêtement sombre et pur du minéral que ces polyèdres de glace? Ailes, sang, cristaux : voilà l'imagerie au service du mouvement; le corps humain au contraire fournit la représentation directe de l'envol.

Partout l'œil explose sous les tiraillements des contradictions : cet adolescent se courbe parce que, comme Atlas, il supporte le monde, il se penche, parce qu'il cueille une fleur. Se penche-t-il? Se courbe-t-il? Vous pouvez voir l'un et l'autre à votre gré et la contestation de l'un par l'autre : c'est déjà une métamorphose. Voici un tout petit homme dans les mains d'une géante. Regardez-le : il est accoté tout droit contre une roche, la titane tout entière devient rocher; son dos, ses puissantes omoplates se pétrifient. Levez les yeux, regardez la géante elle-même, cette apparence de pétrification s'évanouit, tout bouge, plus de titane : une femme s'élance contre le ciel. Pareillement, ces mains énormes qui tiennent des femmes minuscules figurent assez bien l'ambiguïté de la condition humaine; regardez-les : la femme devient statuette, amulette, jouet inerte; regardez la femme : les mains se figent, ce sont des mains de marbre, de simples supports matériels. Et c'est notre œil qui opère la transsubstantiation, c'est lui qui fait hanter la chair par le souvenir du marbre, le marbre par un fantôme de chaleur animale. Partout des attentes contrariées, déçues, une transmutation délibérée des sensations ce sexe explose, cette tête éclate en fleurs, ce corps féminin s'effiloche en brouillard et ce brouillard saigne. Nulle part Masson n'a mieux joué de la ligne, allégé, mobilisé les contours, nulle part les glissements, les tournoiements de ses surfaces ne sont plus sensibles. Il est parfaitement maître de sa technique mythologique.

C'est pour cela qu'il va l'abandonner. Il ne sait pas clairement, lorsqu'il les exécute, que ses dessins sont des adieux et pourtant il ne l'ignore pas entièrement. Il sent que son métier est

accompli : c'était une solution à son problème; il faut qu'il en cherche d'autres, il ne peut se satisfaire d'une heureuse trouvaille qui, une fois mise au point, risque de dégénérer en procédé. Peintre du mouvement, il faut que son art soit mouvement par lui-même. Il voit clair dans ce qu'il fait, à présent qu'il n'est plus détourné de se voir par les difficultés de l'exécution, et il découvre un truquage dans sa mythologie : le dessin n'y est pas tout; il s'allie à des significations qui débordent le graphisme; pour animer ses gravures ou ses toiles, Masson s'aperçoit qu'il a eu recours à des symboles. Pour communiquer à ses figures féminines une inquiétante mollesse, pour nous faire sentir qu'on s'y enfonce, il a utilisé la brume, c'est-à-dire toutes les associations d'idées et de sentiments que le brouillard évoque chez le spectateur. Il a, de cette femme brumeuse, en partie seulement tracé le contour : c'est une figure ouverte. Mais s'il a lâché la ligne, s'il s'est défait du trait, c'est parce que la substance brumeuse qu'il a choisi de peindre lui donnait permission de les abandonner. S'il lâchait les garde-fous, les filets, les tremplins, toutes ces protections qui corsettent encore son art? S'il refusait les contours par simple décret?

Depuis longtemps, en effet, il tentait patiemment de les user. Entre 1940 et 1947, il essaie, tout en persistant à les tracer, de leur ôter leur valeur et leur fonction : qu'ils demeurent, s'ils veulent, sur le tableau, sur le papier, mais qu'ils cessent de signifier la finitude. « Toute détermination, disait Spinoza, est négation. » C'est cette négation que Masson tente de nier. Tantôt il laboure l'intérieur des corps à gros traits, en même temps qu'il amenuise à l'extrême la ligne

extérieure qui dessine leur forme l'accent est mis alors sur la substance, les sillons, les stries, les clivages apparaissent comme des mouvements internes de la chair, tandis que le tracé qui la délimite, mort, inerte, délié, semble un arrêt tout provisoire de son expansion¹; tantôt la créature jaillira du sol par une sorte d'enroulement en spirale; le contour, noué sur lui-même, happé par cette vivante torsade, se colle à elle, tournée avec elle, et loin d'apparaître comme une barrière dressée contre les forces intérieures, semble tiré vers l'« espace du dedans² »; tantôt encore il couvrira son dessin de courbes enchevêtrées, de hachures, de virgules, et le contour proprement dit, égaré au milieu de cette forêt, mangé par les herbes, perdra, avec son autonomie, sa fonction discriminatrice. Est-il l'une des innombrables biffures qui dessinent l'« intérieur » du visage? ou l'une de celles qui constituent le fond³? Sans l'abandonner, il efface la forme graphique, par excès; pendant ce temps, par une osmose qui s'opère à travers cette mince membrane impuissante, le fond pénétrera dans la forme, la forme s'écoulera dans le fond. Plus hardiment encore, il dédoublera le contour, peindra un visage comme jeté en avant de lui-même; c'est la forme, cette fois, qui commence d'éclater et de s'arracher à soi. Un pas restait à faire : il est fait. A partir de 1948, le contour cède, la substance vivante brise ses coquilles et se répand à travers le tableau; rien ne s'oppose plus à ce que Masson nous révèle dans sa pureté son mythe

1. *Portrait de Georges Limbour*, 1946; *Sur le point de parler*, 1946.

2. *Au travail*, 1946.

3. *André Masson par lui-même*, 1945.

dionysiaque. « Si une jambe tombe dans la mer, disaient étrangement les stoïciens, toute la mer devient jambe. » Les jambes, les cuisses, les seins, dans ses dernières toiles, tombent dans le ciel, dans l'eau, toute l'eau, tout le ciel, les murs, le plafond, deviennent seins ou cuisses. La mythologie devient inutile : plus n'est besoin de dessiner une montagne comme une jambe musculeuse et tordue, puisque tout est dans tout, la jambe dans la montagne et la montagne dans la jambe. « Imaginer une chevelure devant une cascade... », écrivait-il en 1947. Mais s'il voulait transformer la cascade en chevelure, c'était pour qu'elle fût davantage cascade, pour que le poids sensuel d'une chevelure défaite nous fît sentir la douce volupté mobile de l'eau qui tombe. A présent, ces comparaisons ne sont plus nécessaires : certes, nous assistons toujours à des métamorphoses. Mais ce n'est plus aux avatars d'un oiseau qui se change en homme la métamorphose est celle de quelque chose qui se change en oiseau. « J'entendis, écrivait un jour Conrad, des ébranlements, des coups sourds..., c'était la pluie. » Voilà ce que Masson veut peindre à présent : ni l'envol, ni le faisan, ni l'envol du faisan : un envol qui devient faisan; il passe dans le champ, une fusée éclate dans les buissons, éclate-faisan : voilà son tableau. Il a tout gardé de ses recherches antérieures, mais il a tout ordonné dans une synthèse nouvelle. C'est à présent seulement qu'il convient de nous retourner sur ses dessins de 1947; c'est à présent seulement que nous pouvons les comprendre.

En 1947, ils n'étaient qu'un achèvement parfait qui semblait fermé sur lui-même : c'était la manière même de Masson qui avait des limites, des contours. Aujourd'hui, les gravures explosent

et nous émeuvent, parce que nous pouvons y lire l'annonciation encore incertaine d'une autre manière.

Introduction à 22 *Dessins sur le thème du Désir.*

DOIGTS ET NON-DOIGTS

J'ai connu Wols en 1945, chauve, avec une bouteille et une besace. Dans la besace il y avait le monde, son souci; dans la bouteille, sa mort. Il avait été beau, il ne l'était plus : à trente-trois ans on lui en eût donné cinquante sans la jeune tristesse de son regard. Tout le monde — à commencer par lui — pensait qu'il ne ferait pas de vieux os. Il me l'a dit plusieurs fois sans complaisance, pour marquer ses limites. Il avait peu de projets : c'était un homme qui se recommençait sans cesse, éternel dans l'instant. Il disait toujours tout, d'un seul coup et puis de nouveau tout autrement. Comme

*les petites vagues du port
qui se répètent sans se répéter* ¹.

Sa vie était un chapelet de grains bosselés dont chacun incarnait le monde; le fil pouvait sans dommage être coupé n'importe où : c'est ce qu'il disait; en fait, je crois à présent qu'il s'était lancé dans une entreprise à court terme, une seule : se tuer, convaincu que l'on n'exprime rien sans se détruire; la bouteille apparaît très

1. Poème de Wols.

tôt dans ses dessins. Il ne s'en vantait pas. Malade et pauvre, le stoïcisme et le volontarisme lui étaient parfaitement étrangers; il ne méprisait même pas ses misères : il en parlait — peu mais sans retenue — avec beaucoup de distance et une certaine complicité. Pour mieux dire, il les trouvait normales et, somme toute, insignifiantes. Ses vrais tourments se situaient ailleurs, au fond.

Il n'en revenait pas d'appartenir à notre espèce : « Je suis le fils de l'homme et de la femme d'après ce qu'on m'a dit, ça m'étonne ¹. » Il traitait ses congénères avec une courtoisie suspecte et leur préférait son chien. A l'origine, peut-être, nous n'avions pas été dépourvus de tout intérêt mais, en cours de route, quelque chose s'était perdu. Nous avions oublié notre raison d'être pour nous lancer dans un activisme forcené qu'il appelait, avec sa politesse ordinaire, nos « agissements ». Ses proches lui demeuraient eux-mêmes si étrangers qu'il pouvait travailler au milieu d'eux, malgré leurs vociférations. Corail parmi des coraux, il se couchait sur son lit, fermait les yeux, l'image « s'accumulait dans son œil droit ». Il a dessiné des foules qui sont des colonies animales : les gens s'y touchent, peut-être ils se sentent; assurément ils ne se voient ni ne se parlent, absorbés, chacun, dans une gymnastique solitaire d'élongation. Il avait toutes les raisons de nous en vouloir les nazis l'avaient chassé, les phalangistes emprisonné, expulsé, la République française l'avait interné. Mais il n'en soufflait pas mot et, je crois, n'y pensait jamais c'étaient nos « agissements », qui ne le concernaient pas. Généreux sans cha-

1. C'était une phrase de Lautréamont qu'il avait faite sienne.

leur, attentif par indifférence, ce prince clochard poursuivait nuit et jour son fructueux suicide. A la fin ses amis devaient le porter, le soir, à la Rhumerie martiniquaise et l'en rapporter au milieu de la nuit, chaque jour un peu plus mort, visionnaire un peu plus. Pourquoi pas? C'est vivre.

Quand il ouvrait sa besace, il en sortait des paroles, quelques-unes trouvées dans sa tête, la plupart copiées dans des livres. Entre celles-ci et celles-là, il ne faisait pas de différence quoiqu'il tînt, par scrupule, à mettre le nom de l'auteur au bas de chaque citation : de toute façon, il y avait eu rencontre et choix. De la pensée par l'homme? Non : à son avis, c'était le contraire. Ponge me disait une fois, vers la même époque : « On ne pense pas, on est pensé. » Wols l'eût approuvé : les idées de Poe, de Lao-tsé lui appartenaient dans la mesure où elles ne leur avaient jamais appartenu, où les siennes ne lui appartenaient pas. De quoi parlaient-elles, ces vingt-quatre maximes qu'il emportait avec soi? De rien autre que tout comme ses gouaches. Exfoliées d'un livre, d'un discours individuel, retranchées des tenants et des aboutissants, elles semblaient infinies ou plutôt indéfinies à moins qu'on ne s'avisât d'y retrouver Wols *en personne*. Il y tenait fort. Moins, pourtant, qu'aux ouvrages de son pinceau d'abord il se méfiait des mots, ces « caméléons ». A juste titre; il faut pourtant leur faire confiance ou ne rien écrire : ses poèmes ne sont pas fort inspirés. Surtout, j'ai le sentiment qu'il usait du langage pour se rassurer : il n'est presque pas une des phrases choisies qui n'ait un doux éclat mystérieux; les vers dorés d'un panthéisme blanc servent de commentaires

à l'œuvre la plus noire. Il échappait à l'horreur en parlant. Il le savait, je crois : il a laissé plus de cent cinquante tableaux, des gouaches par milliers et deux douzaines de sentences jamais renouvelées qu'il s'était appropriées, peut-être, en des temps plus heureux s'il y en eut jamais pour lui. Avant sa désintoxication — qui précéda de huit mois sa mort — il commençait à s'embrouiller dans ses discours; il s'asseyait près de moi, le matin, me parlait confusément, s'en irritait, grognait et, tout à coup, sortait son livret noir, l'ouvrait sans mot dire, mettait entre nous la sagesse de Lao-tsé, du *Bhagavad-Gîtâ* et se calmait à l'instant : les phrases flottaient sous mes yeux, mortes, inertes, c'étaient les bouées de sauvetage de ce génie sommeilleux et tragique. Fidèle à soi plus que personne, nul ne me l'a fait sentir plus fameusement que « Je est un autre ». Il souffrait; on lui volait ses pensées, ses images; à leur place, on en mettait d'atroces qui lui emplissaient la tête ou s'accumulaient dans ses yeux. D'où venait cela? De quelle enfance? Je l'ignore. Rien n'est sûr sauf qu'il avait le sentiment d'être machiné. Jamais je n'ai pu regarder *La Pagode*, gouache de 1939, portrait du peintre par lui-même, sans penser à l'expérience de Sherrington, à cette tête de chien coupée mais artificiellement irriguée qui vivote sur un plat. Pour n'avoir pas subi la décollation, celle de Wols n'en est pas moins douloureuse : l'œil est clos; nul doute qu'on ne se serve de lui pour une expérience : des fils, des membranes, des paquets de tuyaux enfoncés sous sa peau relient au dormeur tout un petit monde — papillon, cheval, cafards, violon, etc. — qu'il subit *du dedans* sans le voir et qui lui inflige son somnambulisme. *Le Pantin* — encore un autoportrait — manchot aux yeux

ouverts, cette fois, semble actionné par un étrange appareil compliqué, vieillot qui règle *par-derrière* ses mouvements et sa vision : du haut d'un pal, un Hercule surveille les opérations. Tourmenté, traqué, hanté par les cloportes et les blattes, il n'avait d'autre ressource que de se livrer sans réserve à ces hallucinations simples pour les transcrire séance tenante. Sur le résultat, il hésitait. Qu'il dût y laisser sa peau, il n'en doutait pas. Mais serait-ce beau ? Copiés de sa main, ces mots de Maeterlinck montrent qu'il essayait encore d'espérer

« S'agit-il de fabriquer un tuyau, d'étayer un cheminement, de construire des cellules ou des loges, d'édifier des appartements royaux... d'obturer une fissure par où pourrait se glisser un filet d'air frais, un rayon de lumière, choses entre toutes épouvantables, c'est encore aux résidus de leur digestion que recourent les termites. On dirait qu'ils sont avant tout des chimistes transcendants dont la science a surmonté tout préjugé, tout dégoût, qui ont atteint la sereine conviction que dans la nature rien n'est répugnant et que tout se ramène à quelques corps simples, chimiquement indifférents et purs. »

Cette « sereine conviction », la partageait-il vraiment ? Certains jours, oui, il souhaitait la partager. Le panthéisme, quelle qu'en soit la forme, est la tentation permanente des possédés : on les habite, les cancrelats trottent la nuit des cuisines au grenier, l'ennemi occupe solidement les caves : ils lui échapperont s'ils font sauter le bâtiment, s'ils s'abîment dans le grand Tout. Autres de toute façon — c'est leur lot — ils substitueront à l'être-autre du mode fini celui de la substance. Wols, termite superbe, construisait avec sa fiente des palais, par ordre. La bête rêvait

de se décomposer, avec son produit, et qu'il ne restât plus rien d'eux sinon la pureté originelle de leurs éléments. Ses gouaches en témoignent : elles font peur, elles sont belles. Mais l'on ne peut décider si la beauté est une promesse ou le rêve le plus affreux de la termitière.

Klee, c'est un ange et Wols un pauvre diable. L'un crée ou recrée les merveilles de ce monde, l'autre en éprouve la merveilleuse horreur. Toutes les chances du premier ont fait sa seule malchance : le bonheur reste sa limite; toutes les malchances du second lui donnent sa chance unique : le malheur est illimité. C'est en celui-là, pourtant, que celui-ci, vers dix-neuf ans, se reconnaît. Disons plutôt qu'il a rencontré des lumières et les a dirigées sur sa nuit : elles éclairent un grouillement qui l'inquiète déjà et, par fantasmagorie, recouvrent de significations humaines le sens spontanément inhumain de ses intentions originelles. Si nous voulons refaire le chemin qu'il a suivi, c'est de Klee qu'il nous faut partir.

« L'artiste, disait Klee, est mieux qu'un appareil photo en plus subtil, il... est une créature sur terre et créature dans l'Universel : créature sur un astre parmi les astres. Ces faits se manifestent peu à peu dans une nouvelle conception de l'objet naturel... qui tend à se totaliser... Par notre connaissance de sa réalité interne, l'objet devient bien plus que sa simple apparence... Par-delà ces manières de considérer l'objet en profondeur, d'autres chemins mènent à son humanisation, en établissant entre le Toi et le Moi un rapport par résonance qui transcende tout rapport optique. Premièrement, par la voie d'un

commun enracinement terrestre qui, d'en bas, gagne l'œil. Deuxièmement, la voie d'une commune participation cosmique qui survient d'en haut. Voies métaphysiques dans leur conjonction. »

L'artiste refuse d'*anatomiser* : si rigoureuse que soit l'analyse, elle ne fait qu'exprimer l'inévitable illusion « naturelle » d'un sujet qui se prend pour l'absolu sans attaches ni qualifications. Klee est trop réaliste pour accepter que le vide pur se fasse regard et que les objets défilent, mannequins de couture, devant un invisible face-à-main. Quels que soient les modèles choisis, le peintre ne leur fera pas dire ce qu'ils sont sans apprendre du même coup ce qu'il est. La mer, à six mille mètres d'altitude, à mille kilomètres-heure, durcie, gelée, recroquevillée, par la dénonciation de sa solidité secrète dénonce l'avion dont la vitesse la reploie. Toute la mer est avion, l'avion est toute la mer. On écrasera cette réciprocité de reflets sur une toile, le ciel et la terre s'y engouffreront entraînant avec eux les hommes, voyageurs solitaires qui tournent autour d'une planète tournante. Voici le lieu : ici prend naissance une peinture organique ou, comme dit Klee, « physiologique ». Le peintre et son modèle appartiennent également à la totalité qui règle leurs rapports véritables et, d'autre part, s'incarne toute en chacun d'eux. L'objet se dévoile dans son rapport fonctionnel avec le monde et, du même coup, dévoile l'artiste dans sa relation physiologique avec l'indivisible ensemble. Le Voyant est chose vue, la Voyance s'enracine dans la visibilité. Inversement, l'artiste donne ce qu'il n'a pas, son être; cette dentelle de ténèbres, sitôt projetée, lui est retournée par les nervures de l'objet plastique. Celui-ci

réalise par son ambiguïté le commun enracinement terrestre, la commune participation cosmique, il unit le « Toi au Moi », dévoilant en chacun par l'autre, la présence de cet intrus considérable, le Tout.

Que ces idées si pures aient révélé Wols à lui-même, ses gouaches de 1932 suffiraient à le prouver : créature sur un astre, il y reproduit d'autres créatures astrales; il a compris que l'expérimentateur fait nécessairement partie de l'expérience et le peintre du tableau. Un peu plus tard, il donne au *Cirque* un sous-titre significatif : « Prise de vues et projection simultanées », auquel ces lignes de Klee pourraient servir de commentaire :

« Tous les chemins se rencontrent dans l'œil, en un point de jonction d'où ils se convertissent en Forme pour aboutir à la synthèse du regard extérieur et de la vision intérieure. En ce point de jonction s'enracinent des formes façonnées par la main qui s'écartent entièrement de l'aspect physique de l'objet et qui pourtant — du point de vue de la Totalité — ne le contredisent pas. »

Texte que Wols, à son tour, paraît vouloir illustrer, en 1940, par son *Janus bifrons portant l'aquarium* : ce bateleur a deux fronts, deux paires d'yeux qui voient simultanément l'arrière-monde et le monde de devant; l'union des deux visions se fait quelque part en dehors par la main du monstre qui s'applique à choisir une tête dans son aquarium portatif. Pourtant, cet univers arachnéen, troué de transparences suspectes, n'est pas celui de Klee : il fait peur. Et puis l'artiste voit-il? Janus a les yeux blancs; il semble manœuvré : un cafard le tire par la manche; cet animal immonde va l'obliger sans doute à choisir un cafard.

On trouvera les affinités plus manifestes et la disparité plus sensible encore dans les gouaches de jeunesse qui prétendent donner à voir la « commune participation cosmique ¹ ». Nul doute que Wols n'ait voulu — comme en chacune de ses œuvres — y présenter le monde et soi-même par créatures interposées. Mais il veut désigner cette fois les chemins du ciel. C'est ce qu'a fait souvent son maître angélique : « La voie supérieure passe par l'ordre dynamique... Aux voies d'en haut conduit l'aspiration à s'affranchir des liens terrestres pour atteindre, par-delà la nage et le vol à la libre mobilité ¹. » Wols s'en inspire. Seulement, à bien les regarder, ses ludions sont fort loin de se mouvoir librement. Les petits personnages de Klee jouissent d'une déperdition de poids spontanée; d'autres fois « un petit génie tend sa menotte » pour attirer l'artiste dans une région céleste où « les objets tombent vers le haut ». Ici, rien de tel : ni main tendue ni renversement de la pesanteur, pour ce « sylphe des froids plafonds » on peut s'élever mais non pas échapper à l'attraction terrestre : légers mais inertes, *en deçà* de la nage et du vol, ses bonshommes montent et descendent au gré des courants; vers 1939, ils disparaîtront : le commun enracinement, par contre, s'affirmera de plus en plus, c'est lui qui intégrera, finalement, l'aspiration vers le haut; elle deviendra la poussée verticale de ses foules à l'attache, guimauves solitaires et vainement étirées vers le zénith. Au-dessus des têtes, dernier avatar de la « libre mobilité », les mouches pullulent et les puces et les punaises volantes, pustules flottantes, haricots sauteurs, fils d'araignée; cet affreux essaim

1. Cf. *Les Ludions*, 1932; *Tous volent*, 1937.

tourne en dérision l'effort des plantes humaines pour se déraciner. Ancrage, impuissance, horreur et vain désir ces ténèbres lentement accumulées dans un paradis de cristal qu'elles vont faire éclater, c'est Wols se découvrant « en personne » à travers l'œuvre de Klee.

Ce que les deux artistes ont en commun, nous le voyons du premier coup d'œil : l'un et l'autre sont totalitaires et cosmiques; pour l'un et pour l'autre, les arts plastiques font l'office de révélateurs ontologiques : il n'est pas une de leurs œuvres qui ne vise à fixer d'un seul mouvement l'être de son auteur et celui du monde. Et l'on ne peut douter qu'il y ait à l'origine de cela, pour chacun d'eux, une expérience religieuse. Mais cette expérience même les sépare : ils ne l'ont pas vécue de la même façon, ni ne voient du même œil la « préhistoire du visible ».

Klee justifie son réalisme totalitaire par un recours explicite à la création. « L'être (des choses fondamentales de la vie)... réside dans la fonction précise qu'elles remplissent en ce qu'on peut encore appeler « Dieu ». » Il dit ailleurs de l'artiste « Son progrès dans l'observation et la vision de la nature le fait accéder peu à peu à une vision philosophique de l'univers qui lui permet de créer librement des formes abstraites... L'artiste crée ainsi des œuvres ou participe à la création d'œuvres qui sont à l'image de l'œuvre de Dieu... L'art (est) comme projection du fond originel suprâ-dimensionnel, symbole de la Création. Voyance. Mystère. » Le peintre et son objet communiquent par le fond, produits, soutenus, intégrés à la totalité de l'être par l'unité synthétique d'un acte qu'ils sont et qu'ils font en même temps qu'il les fait : le

Tout est le signe multiple d'un même *Fiat* que l'artiste rencontre en lui comme la source de son existence et prolonge par son œuvre. Le fondamental reste la *praxis* et l'être se définit comme le rapport fonctionnel des parties à la Création continuée qui les totalise. Ainsi le mysticisme de Klee se situe aux antipodes du quiétisme et Jean-Louis Ferrier a raison de l'appeler un « réalisme opératoire » si toute chose est actuelle, active et sans cesse réactivée, « la porte est ouverte pour la recherche exacte... Mathématiques et physique en fournissent la clé sous forme de règles à observer ou dont s'écarter... ces disciplines imposent l'obligation salutaire de s'occuper tout d'abord de la fonction et de ne point commencer par la forme achevée... on apprend à reconnaître les formes sous-jacentes; on apprend la préhistoire du visible ».

Aux mots que je viens de citer : « Ce qu'on peut encore appeler Dieu », on dirait que Wols répond, quand il écrit dans *Reflets* : « Il est superflu de nommer Dieu ou d'apprendre quelque chose par cœur. » Toute la différence est là : dégagé de tous les catéchismes, Klee n'en conserve pas moins une vision chrétienne et faustienne de l'univers : *Im Anfang war der Tat*. Wols, non : ce sourcier de l'être commence par récuser l'Acte : « A chaque instant, dans chaque chose, l'Éternité est là. » Ensuite, il rejette le Logos : « Le tao qui peut être nommé n'est pas le vrai tao. » L'Art tombe en poussière en même temps que sa garantie, la Création divine. Le réalisme de Wols ne sera pas « opératoire » par la raison que toute opération lui répugne après ses premiers essais, il renoncera pour longtemps — douze ans — à la peinture sur toile : « C'est déjà de l'ambition et de la gymnastique, je ne veux

pas. » Ce qu'il condamne en toute entreprise, ce n'est pas seulement le projet et l'exécution mais aussi — et surtout — la construction, le style, toutes les formes d'interprétation et de transposition : « Quand on voit, il ne faut pas s'acharner sur ce qu'on pourrait faire avec ce qu'on voit, mais voir ce qui est. » L'objet plastique est incréé dans la mesure où l'éternel s'y manifeste. Donc on ne composera pas la vision se fera d'elle-même visible puisque c'est une seule et même chose que voir et donner à voir. Cet invalide farouche commence par s'amputer de la raison pratique : « Ne pas faire mais être et croire. » Il n'y a qu'un choix : s'éparpiller dans les agissements ou se ramasser dans une immobile attente. En refusant à l'être cette virulence qui, sous le pinceau de Klee, l'approche de l'acte pur, Wols ne va-t-il pas donner dans un quiétisme contemplatif? Non, mais dans cette *praxis* introvertie que je nomme activité passive. Ses infinitifs sont des impératifs déguisés : nous sommes et pourtant il *faut* être. Il aimait à citer cette maxime du *Bhagavad-Gîtâ* : « Toutes les existences obéissent à leur nature. » Ici, droit et fait, nature et norme se confondent. La « vision philosophique » de Klee cède la place à l'*attitude métaphysique*. Une attitude, ça se *prend* et ça se *garde*; par cette tension, Wols suscitera l'inflexible loi qui le gouverne et lui demeure étrangère. Tentative contradictoire : il s'érige — d'où l'innombrable pullulement phallique dans ses gouaches — et force, en même temps, sur l'obéissance, pour s'effacer et que disparaisse avec lui l'hétéronomie de sa volonté. Cela n'ira pas sans troubles l'éternel déchire l'immanence, fait sauter nos catégories, le Toi et le Moi, le sujet et l'objet. Être, c'est « voir ce qui est », découvrir

sa nature dans l'être de l'Autre; voir c'est être : l'être de l'Autre n'apparaît qu'à l'Être-Autre du dedans.

C'est aussi *rêver* : « l'expérience que rien n'est explicable mène au rêve ». L'expérience, non, mais le hautain refus d'expliquer, d'émietter l'être en séries de causes à l'infini; rassemblé, total, Wols accueille l'inexplicable, qui est le tout-venant; chaque fois le monde s'y incarne. Au complet. Ainsi rêver c'est voir. « Ceux qui rêvent éveillés ont connaissance de mille choses qui échappent à ceux qui rêvent endormis ¹. » Ils voient l'être, cette ambiguïté des choses, et peu leur importe qu'il leur apparaisse du dehors, racine, tesson, caillou, pavé ou qu'il monte des profondeurs intimes pour « s'accumuler dans leur œil droit ». Ce qui compte : s'ouvrir, attendre, saisir l'insaisissable ou plutôt se laisser saisir par lui. Ensuite, s'il en est besoin, le fixer : sans bouger ou presque « Il faut serrer encore l'espace. » La vision du dedans s'extériorisera sur « une toute petite feuille » par une imperceptible agitation des doigts. Une chose imaginaire affleure à la surface du papier c'est la *manière d'être* d'un cryptogame, d'une passion, d'un cloporte, de Wols, du monde, indiscernables.

L'être de la partie réside dans son rapport avec l'ensemble. Klee ne dit pas autre chose mais, complice de la Création, il tient que ce rapport est pratique la partie « fonctionne » dans une totalisation en cours et l'artiste-philosophe participe lucidement à l'unification permanente de la réalité. Wols ignore l'unification : il « a en vue un chemin vers l'unité ». *L'unité* : elle est déjà, depuis toujours; de totalisation

1. Texte d'Edgar Poe cité par Wols.

point le Tout se tient en l'air seul, sachant, jamais commencé. La relation synthétique du détail à la totalité, il refuse d'y voir une participation active et mouvante à l'universelle entreprise; c'est une structure stable de réciprocité : la partie s'annule au profit du tout, en chaque partie le tout s'incarne et s'emprisonne. Par ce double rapport l'être se livre : ni mobile ni stable, l'éternité d'avance érigée, une force qui s'étouffe à produire, à maintenir l'inertie, une inertie travaillée par le rêve horrible d'agir. Pour Klee, le monde est à faire intarissablement; pour Wols, il est fait avec Wols dedans. Le premier, actif, « computeur de l'être¹ » vient à soi des lointains; il est lui-même jusque dans l'Autre. Le second se subit : autre que soi jusqu'au fond de lui-même, l'être de Wols est son être-autre; les choses du dehors le lui retournent dans la mesure exacte où celle du dedans, l'innommable, l'a projeté sur elles. Il m'a cité une fois : « Les objets... me touchent, c'est insupportable, j'ai peur d'entrer en contact avec eux. » Peu importe ici ce que ces mots signifient pour moi : ce qu'il veut dire, lui, c'est que les objets le touchent parce qu'il a peur de se toucher sur eux. Ils sont lui-même hors de lui : les voir, c'est se rêver, ils l'hypnotisent le varech et le scolopendre lui reflètent sa nature, sur les nodosités d'une écorce, dans les fissures d'une muraille il se déchiffre; les racines, les radicelles, le foisonnement des virus dans le microscope, les sillons velus de la femme et la flacidité turgescente des champignons mâles le compromettent; il se découvre en eux fissure, racine, scolopendre et varech. Inversement, les

1. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*.

yeux fermés, retiré dans sa nuit, il éprouve l'horreur universelle d'être-au-monde; l'ignoble éclosion d'une verrue dans la pierre, le rechignement d'une faune et d'une flore larvaire qu'épanouit l'impossible refus d'exister, tout s'accumule dans sa rétine noyée d'ombre. Deux voies qui n'en font qu'une : fascination, automatisme. Il se fascine sur les objets extérieurs quand ceux-ci lui apparaissent comme les produits de son écriture automatique; son automatisme n'est que l'attention fascinée qu'il porte à ses propres produits quand ceux-ci se donnent à lui pour des objets extérieurs.

Pour les « horribles travailleurs » dont le Je est un autre, l'être se définit par l'altérité : il est dans la nature des choses de n'être pas ce qu'elles sont. Jusqu'aux environs de 1940, Wols emprunte au monde sensible des figures familières, hommes et femmes, plantes, bêtes, portes, maisons, villes, pour leur appliquer le principe de non-identité. Il ne s'agit pas d'animer cette imagerie, mais de la troubler. Un seul sujet traité mille fois : le miroitement fixe de l'insaisissable, manifeste et caché dans l'incertain rapport de la partie au tout, du tout à la partie, dans l'inachèvement double de l'Un et de la multiplicité. En ces petits systèmes rigoureux et compliqués, des formes se pressent dont la soigneuse individuation ne fait que souligner l'indistinction radicale : elles se livrent à la vue pour mieux lui échapper, toute touche à toutes directement ou par une des innombrables courroies de transmission qui strient la gouache; quant à localiser le contact, impossible : à peine détermine-t-on des zones plus ou moins étendues où probablement il a lieu. A la prendre isolément, chaque chose se change immuable en

son contraire, chacune s'affirme et se nie simultanément, composition qui s'épuise et défaille en cours de route, décomposition interrompue. Telle densité s'impose, touffue, s'effiloche, ébouriffement arachnéen de fils, « fait jour » comme une barque fait eau et se resserre, ténébreuse, dans son impénétrabilité : rien n'a bougé, pourtant, sauf notre regard. Ce pal, à son extrémité supérieure, supporte un athlétique empalé, c'est le sommet pointu d'un pilier qui pèse lourdement sur la terre; par le rebord inférieur de l'œil, nous le voyons se défaire à mi-hauteur adieu la pesanteur; il s'achève en tubes de bambou reliés par des ficelles. Dans *Le Général et sa famille*, les trois personnages flottent, tombent et marchent à la fois dans un espace-surprise dont la continuité les unit et dont les fractures internes les séparent à jamais. Le fils a la face pleine et vultueuse : chevelure-nez, trompe buccale, l'importance lui gonfle la joue, ternit son petit œil d'éléphant et puis, tout à coup, rien, une couronne se tresse autour du vide, à l'intérieur l'œil s'évanouit inachevé peut-être ou gobé par cette omniprésente lacune, le ciel.

En dépit de la beauté de ses gouaches, Wols n'est encore qu'un virtuose de la prestidigitiation; tant qu'il utilisera ces objets sorciers entre tous, la face humaine, le corps humain, quelque déformation qu'il leur impose, il nous dupera comme il voudra : pour peu qu'il table sur nos habitudes, qu'il suscite nos attentes les plus coutumières, nos craintes nocturnes, nos désirs, qu'il tourne et détourne notre attention par des faux-semblants, ces analogies trompeuses nous buteront sur d'impossibles synthèses que nous ne nous empêcherons pas de maintenir lors même que nous en aurons reconnu l'impossibilité :

c'est le jeu du bonneteau, c'est la carte forcée. Le propos n'est pas délibéré, nul n'a moins de procédé, je l'ai dit, que l'auteur de ces trompe-l'œil il montre ce qu'il voit. N'empêche, aux environs de 1940, c'est de sa vision qu'il se dégoûte : pour révéler et fixer par des images le « fond supra-dimensionnel et trans-optique » des choses, il faut que le visionnaire s'applique à voir — donc à être — plus profondément. *L'attitude* de Wols se radicalise. Jamais, cependant, il ne renoncera tout à fait à dessiner des villes, des hommes, des bêtes et des plantes ce qui change, c'est la fonction qu'il leur assigne. Avant, les objets quotidiens lui servaient à construire ses pièges, à suggérer l'insaisissable, comme au-delà de leurs contradictions; après 1940, convoqué par des moyens différents, l'être paraît d'abord et les suggère allusivement. Tout se retourne : l'être se laissait deviner, c'était l'envers de l'homme; c'est l'homme, à présent, qui est l'envers de l'être.

Rouvrons la besace et piquons-y cette autre citation :

« Prendre les doigts pour illustrer le fait que les doigts ne sont pas des doigts est moins efficace que de prendre les non-doigts pour illustrer le fait que les doigts ne sont pas des doigts. Prendre un cheval blanc pour illustrer le fait que les chevaux ne sont pas des chevaux est moins efficace que de prendre des non-chevaux pour illustrer le fait que les chevaux ne sont pas des chevaux.

« L'univers est un doigt, toute chose est un cheval. »

Pour qui veut les comprendre à partir de Tchouang-tseu, leur auteur, ces propos demeurent passablement obscurs; rapportés à

l'œuvre de Wols, ils s'éclairent et l'éclairent d'un jour neuf.

Il y a deux manières d'illustrer l'altérité de l'être. La première : révéler dans un doigt la présence cancéreuse de Tout; c'est à quoi Dubuffet excelle il peint des femmes, roses purulences, épanouissements glandulaires et viscéraux, braves bêtes besogneuses avec un méat, deux mamelles et la fine rayure du sexe; ce sont des non-femmes, l'organique pur, démaillotté de ses mythes, palpitation nue à la surface de l'inorganique. Wols s'est d'abord engagé dans cette voie, mais il n'est pas soutenu par l'aigre et puissant matérialisme de Dubuffet : les structures microscopiques de la matière le fascinent, nous le savons, mais c'est à cause de l'être dont elles témoignent. Par cette raison, il n'aura pas grand mal à renverser la vapeur, vers 1941, à passer à la seconde manière qui consiste à révéler l'être-autre du doigt en peignant délibérément des non-doigts. Non-doigts dont, précisément, l'être-autre sera le doigt, jamais vu, jamais nommé, toujours présent. Va-t-il, une fois de plus, rejoindre Klee, accéder à « la vision philosophique de l'univers qui... permet de créer librement des formes abstraites »? Oui et non. Certainement l'univers est en cause et l'expérience, découvrant à Wols la nature des choses, lui permet d'incarner le monde dans des objets qu'on n'y rencontre pas. Mais fidèle plus que jamais à l'automatisme, il rejette, après comme avant 1941, le nom de créateur et celui d'artiste montreur d'ombres, montreur d'êtres, voilà ses titres. Sans doute ces figures neuves sont imaginaires. Mais l'imagination n'est pas créatrice : dans l'attitude métaphysique, l'être devient sa loi, elle en est la simple objectivation

plastique. Du reste, ses produits *sont* : ils manifestent la rigoureuse équivalence de la faune martienne, telle qu'elle pourrait apparaître aux membres de notre espace, et de l'espèce humaine, telle qu'elle apparaîtrait aux Martiens. Homme et Martien tout ensemble, Wols s'applique à voir la terre avec des yeux inhumains c'est, pense-t-il, le seul moyen d'universaliser notre expérience. Des objets inconnus, trop connus, qui figurent à présent sur ses gouaches, il ne dirait certes pas que ce sont des « formes abstraites », car ils sont aussi concrets pour lui que ceux de sa première manière et cela n'étonnera pas; ce sont les mêmes à l'envers. Il a conservé, par exemple, l'étirement de ses foules délaissées : simplement, ce ne sont plus des hommes qui s'étirent, mais des substances innommables et rigoureusement individuées qui ne symbolisent rien ni personne et semblent appartenir simultanément aux trois règnes de la nature ou peut-être à un quatrième ignoré jusqu'ici. Elles nous concernent, pourtant : *autres* radicalement, ce n'est pas notre vie qu'elles nous manifestent, ni même notre matérialité, c'est notre être nu, perçu du dehors — d'où? — sans connivence, étranger, repoussant mais nôtre; impossible de le regarder sans vertige, cet être que nous sommes, captif en elles comme l'être qu'elles sont.

Si l'être-autre est la loi de l'être, on n'aura pas grand-peine à montrer qu'un doigt n'est pas vraiment un doigt, qu'il trahit de partout son essence cette essence, nous la connaissons; mais les non-doigts, ces objets inconnus dont nous ignorons tout, comment nous apercevons-nous qu'ils sont autres qu'eux-mêmes? Comment Wols s'y prend-il pour nous le faire sentir? Cette question vise l'écriture elle-même et c'est

l'écriture qui donnera la réponse. Voici une gouache¹ que je ne puis regarder sans inquiétude examinons-la.

L'espace s'y est assagi : ce milieu continu, à trois dimensions, fort bourgeoisement euclidien, s'est débarrassé des clivages, des oubliettes, des effondrements et des courbures multiples qui le hachaient dans la période précédente. Il le fallait : tant que les hommes avaient figure humaine, il avait charge de les disloquer; à présent, le contenant doit paraître d'autant plus familier que le contenu en est moins habituel : innommable, la Chose vient à nous à travers l'étendue réaliste où nous croyons vivre; elle affirme par là qu'elle appartient à notre monde quand le piège s'est refermé, nous nous apercevrons, trop tard, que la virulence de l'être ronge le cadre qu'on lui a donné; tant qu'il n'est *rien*, le vide est à perte de vue soi-même, il s'altère dès qu'on l'emplit.

Ici la Chose est rouge. Au premier coup d'œil, on la dirait de bois peint. Minium. Pastilles de sang. Une palissade à claire-voie. Ou déchiquetée : par une bombe, par le temps. Des planches clouées à des poteaux, troncs mal dégrossis. Sous cette barrière de fortune d'autres troncs, inutilisés, sont couchés. Ce premier sentiment se décompose à l'instant : les ombres, une progressive altération des couleurs, les mouvements imposés à notre œil opèrent un changement à vue, métamorphosent le bois mort en pierre. Cet être horizontal, à mi-hauteur de la gouache, est à n'en pas douter de nature ligneuse mais voici qu'il se casse à angle droit et fait l'équerre : une jambe de bois se dresse. De bois, non, des

1. *La Grande Barrière qui brûle*. 1943-44. Le titre de cette gouache n'a pas été choisi par Wols.

mouchetures grises et vert-de-gris trahissent l'essence minérale de l'énorme pied qui la termine et se retourne vers la droite. Où s'est opéré le changement? Partout et nulle part. Le bas est poutre et le haut granit, mais l'indéniable unité de la forme nous impose de *voir* l'unité de la substance savamment niée de l'intérieur : un seul être se compose et se décompose simultanément sous le regard, rocheux et ligneux à la fois, pas de conflit, un immobile vacillement de la matière, partout suspecte. D'autant qu'un être onduleux, de l'autre côté de l'axe central — puissamment marqué par une levée rouge et phallique — reprend à son compte, en souplesse, et prolonge le mouvement raide et figé du brodequin de pierre et se darde vers l'extrême droite, ventre rose, dos gris, vert-de-gris, plante grimpante, bête rampante — non, c'est trop, mieux vaudrait parler d'un statut pré-biologique. Cette fois les formes sont distinctes, mais l'unité des valeurs, du coloris et de l'orientation entraîne le bois de roc vers la vie, transforme son épaisseur inerte en tension, dévoile — par deux lacunes blanches, par des poils qui tout à coup sautent aux yeux — que la pierre s'achève en ébauchant un mufler. L'inverse est aussi vrai : la minéralité, à gauche de l'axe, se fait poids mort, sa passivité retient l'être de droite, congre ou serpent, dans les chaînes de l'inorganique. Tout arbre mort est falaise, toute falaise est jambe, toute jambe est reptile, toute vie, médusée, n'est qu'un processus instantané de pétrification; l'être-autre frappe sur-le-champ par le poudrolement de son altérité. Gardons-nous de prendre pour un procédé ce qu'il faut bien appeler transsubstantiation permanente : c'est la loi de cette improvisation.

Et voici la seconde loi : tout est fixé, cerné, les contours sont arrêtés, rien n'est localisé ni localisable. Intime accident de la substance : aux lieux où la teinte se fonce, marquant la densité accrue et l'épaississement de l'être, la matière opaque se résout en translucidité; les corps qu'elle devrait cacher, *qu'elle cache*, nous en découvrons les contours au travers d'elle. Ce jeu savant de transparences n'a pas pour seul effet d'affecter la visible d'une impénétrabilité poreuse, il finit par brouiller les plans. Un même objet paraît à la fois devant et derrière les autres comme ce moine en capuchon, verge décapuchonnée, qui semble marcher à pas lents, sur la droite de l'axe, dans la moitié inférieure de la gouache : comment le situer par rapport aux gisants? Au premier plan, au dernier, au milieu? La question ne comporte pas de réponse : la Chose, surgissant, provoque une indétermination radicale du site, elle crée les lointains pour les jeter sur le devant de la scène, au plus près. L'identité de l'être est d'ailleurs approximative : les troncs couchés, au bas de la gouache, sont-ils deux ou trois? Le serpent dressé qui siffle et sort sa langue coudée à l'extrême droite, devant le poteau vertical, fait-il corps avec celui-ci ou s'en détache-t-il? Tout est construit subtilement pour qu'on se le demande en vain. Par des transformations imperceptibles de l'être la proximité bondit en arrière et devient éloignement : le dernier tronc couché semble à deux pas de nous dans les deux tiers de sa longueur; de l'autre côté du poteau, à droite, le trait se renforce, se galonne d'un blanc crayeux, l'objet se termine abruptement, c'est une falaise à plus de vingt lieues. Au centre flamboyant de la gouache, l'altérité se renforce,

c'est le carrefour des incertitudes : enjambements, jaillissements inertes, transparentes opacités, métamorphoses, bois mort, sexes turgides, nœuds de vipère, tout siffle, tout s'arrache à un enracinement qui n'existe que par le multiple effort déployé pour s'y soustraire. Dans ce monument d'incertitudes, la pesanteur vole et l'inertie bande; rien n'est sûr, sauf que la précision parfaite mène à la plus rigoureuse imprécision.

A présent que vois-je? Des allusions me font croire d'abord que l'univers est à l'endroit ces crevés de la pierre sont des yeux, une bouche de bois s'ouvre, un unijambiste s'élance, non, c'est une crucifixion à deux ou trois croix, les gisants sont des cadavres frais, je suis témoin d'une boucherie, je surprends trois mouches de sang sur la transparence rigide d'une indubitable queue, ou bien encore c'est un incendie. Mais pour qu'elles gardent leur consistance, il faut que ces suggestions demeurent marginales ou que le regard glisse rapidement sur la gouache; interrogées, elles se démentent ou sont démenties l'unijambiste, c'était un mirage, je prenais pour un moignon ce ruban couleur feu d'une substance inconnue, les yeux sont des trous, simples lacunes dénoncées par d'autres trous, leurs semblables — ou presque — mais vides, un horrible bouquet de verges, de champignons et de serpents de mer, à peine substitué aux crucifiés se détruit à son tour. Jamais tout à fait : suscitée et repoussée par *contamination*, l'allusion ne se hausse jamais jusqu'à la signification, elle s'enfonce, au contraire, et, sous-cutanée, foisonne comme un sens multiple qui m'échappe. Mais pour que le seul rapport de mauvais voisinage produise en tout lieu ces faux signes qui s'entre-dévorent par une réci-

procité permanente de contestation, il faut que l'apparente contiguïté des formes manifeste, en vérité, l'unité plastique d'un tout. Cette unité m'échappe si je la cherche, mais le détail m'y renvoie sans cesse : par sa métamorphose figée, incessante, il se révèle comme *partie intégrante* d'une totalité, omniprésente dans son absence, qui est la Chose elle-même. La Chose, matérialisation dans *ce* monde, qui vient à moi, compromettante, dans *mon* espace et, simultanément, ce monde même où elle s'éploie, le nôtre, devenu objet pour je ne sais quel regard, pour *mon* regard. Ce que je vois, moi, prisonnier du monde, c'est, du dehors, le monde même où je suis resté, c'est moi; je suis l'envers brûlant et saignant de cette chose qui rougeoie. La « disparition vibratoire » des allusions me laisse seul en face de ce paquet d'ectoplasme tout en conditionnant ma vue : non, il n'est pas massacre, ni martyre ni brasier de haine, cet échafaudage écoeurant mais, comme il n'est rien d'autre, à travers la fugacité des faux signes, la haine, le malheur, le sang, l'angoisse m'en paraissent l'*autre sens*. Comme si notre condition humaine et cosmique — que nous subissons à l'ordinaire en somnambules — ne dévoilait son insoutenable horreur qu'à des yeux sans connivence, naïfs, étrangers, ou comme si la vérité de cette horreur c'était *mon* être-autre, au fond de moi levé et montant jusqu'à ma vision pour l'altérer. Je me sens à la fois, *là-bas*, captif de la gouache, vu, avec mes camarades d'enfer, par un clair regard démystifié et *ici*, dans mon regard, aliéné au regard de Wols, fasciné par sa propre fascination, comme si son écriture automatique provoquait en moi l'automatisme de la lecture. Dedans et dehors, ange et fou, objet autre, autre

sujet : cette ambiguïté me concerne et, par cette raison, ne cesse de m'inquiéter. D'autant qu'il ne s'agit pas d'une inerte ambivalence que je pourrais sereinement constater : sans doute les deux termes de la contradiction s'interpénètrent plutôt qu'ils ne s'opposent, mais comme ils ne peuvent, malgré tout, demeurer ensemble, la Chose me découvre — par-delà l'action et la passivité — son imminence instantanée *dans un instant*, de ces deux aspects de l'être, l'un se résorbera dans l'autre; ce sera l'aliénation *mentale* à moins qu'un regard angélique et glacé ne dénonce mon aliénation à l'objet; *dans un instant*, je serai tout à fait seul et autre dans ce monde ou le monde avouera son altérité profonde : l'asile ou l'enfer. *Dans un instant* : mais dans l'instant, grenade trop mûre et toujours au point d'éclater, l'éternité s'incarne comme l'être-autre de la succession; cette urgence en suspens, c'est le temps saisi au vol, arrêté et c'est l'ébauche informe d'un avant et d'un après. Par cette raison, la Chose, sur la gouache, se dérobe à la contemplation : la voir c'est la produire et l'attendre, s'écarter entre un refus préalable et une acceptation fascinée; en elle le Destin se fait l'être-autre de l'Éternité.

Il fallait démontrer que le doigt n'est pas un doigt. Wols en a fait la preuve avec éclat : par le non-doigt. Il se distingue par là des surréalistes dont il a fortement subi l'influence. Pour ceux-ci, peinture et poésie sont une seule chose, il revient au même de peindre des « montres molles » ou d'écrire « poisson soluble » et « cheval de beurre ». On sait l'importance qu'ils attachent aux titres; dans leurs meilleures œuvres, des

mots roulent entre la toile et l'enduit comme ces calembours qui règlent la fantasmagorie de nos rêves : le Verbe est roi. La supériorité de Wols, c'est que les Choses, dans ses gouaches, sont innommables cela veut dire qu'elles ne sont pas de la compétence du langage et que l'art de peindre s'est entièrement dégagé de la littérature. Ses titres ne désignent pas l'objet : ils l'accompagnent. Que veut dire, pour n'en citer qu'un, *Racines de Pyrates*? Il y a jeu de mots, bien sûr, mais en marge de la gouache, après coup : l'œuvre a produit son titre, vague reflet d'une humeur, d'un sens inarticulable, à jamais obscur. Bref, rien dans les mains ni dans les poches, le peintre se laisse fouiller et déles-ter de toutes ses paroles : pour convaincre et terrifier il ne dispose que des moyens plastiques, « les cinq pigments vivants : le point, la ligne, la surface, le clair-obscur, la couleur¹ ». Avec ces éléments de forme, dans « ce petit endroit gris d'où peut réussir le saut du chaos à l'ordre² », il laisse sa pensée pour toujours aliénée s'organiser en pensée plastique de l'aliénation. Cet automatisme vigilant et muet ne se déchaîne pas en coups de foudre, c'est une maturation dirigée. Enfin l'objet paraît : c'est l'être et c'est le monde, c'est l'angoisse et l'Idée, mais d'abord c'est une gouache par elle-même improvisée qui, ne renvoie qu'à soi. Wols peut bien se moquer de l'Art et des artistes; en expulsant la littérature, il se condamne à n'user plus que jamais de cette écriture sans signes qu'on appelle communément la Beauté. La Beauté, preuve silencieuse, unité cosmique des parties et du tout,

1. Paul Klee, *Das Bildnerische Denken*.

2. Id., *Ibid.*

c'est toujours le monde ou du moins un monde possible qui se réalise par sa densité propre et sa rigueur. Tant qu'il *raconte* encore, Wols compte sur l'apparence familière des objets pour nous persuader; après, une seule évidence mais perpétuelle : le Beau; il n'est pas une de ses gouaches qui ne soit belle. Mais cette fin absolue lui sert de moyen ou plutôt, s'il admet en secret qu'elle est une fin, c'est qu'il l'a rabaissée d'abord et qu'il en use, c'est qu'il en a fait la vraisemblance de l'horreur. Werner Hoffmann a raison de comparer ces gouaches à « ces créatures d'une abominable beauté (qu'on voit) dans les aquariums de Naples ou de Monte-Carlo ». Abomination, la Beauté, chez Wols, fleur du Mal, n'est jamais trahison elle ne se sauve pas, n'atténue rien; au contraire, elle renforce l'angoisse puisqu'elle est la substance même de la Chose, son grain, la cohésion de l'être l'intégration rigoureuse des formes et leurs merveilleuses couleurs tendres ont pour office de manifester notre damnation.

*Préface aux Aquarelles et Dessins de Wols,
Delpire, éd.*

UN PARTERRE DE CAPUCINES

Trois heures : l'orage me surprend sur la Nomentana, au nord-ouest de la ville; c'est une colère d'oiseaux : tourbillon de plumages, piailllement, plumes noires volant jusqu'au ciel. Quand le calme s'est rétabli, je tâte mon veston : il est sec; déjà un soleil de paille crève la cotonnade gris-bleu des nuages. A l'ouest, large et déserte, une rue grimpe entre les maisons et s'achève dans le ciel. Je ne résiste jamais au désir d'escalader ces courtes dunes pour en découvrir l'autre versant. La plus belle d'Europe, c'est la rue Rochechouart quand on la regarde du boulevard Barbès; de l'autre côté du col, on croit deviner la mer. La pluie se remet à tomber; je grimpe sous les embruns; de la crête une coulée de bitume glisse et va se tasser contre le blanc malsain d'un mur. Ce mur met fin à l'imposture romaine : au-delà, un carré de choux, plage de lumière acide, dernier vestige de l'homme; et puis le désert. Le désert sous la pluie. Très loin, l'encre bleu-noir des monts Albains déteint sur le ciel. Cette ville de terre est plus seule au milieu des terres qu'une barque sur la mer.

Taxi jusqu'à la via Vittorio Veneto, automnale et bourgeoise. La rue des étrangers riches.

Mais les étrangers riches se cachent dans leurs hôtels. Sur le trottoir et sur les marches de Sainte-Marie-de-la-Conception, les platanes secoués par l'orage ont laissé tomber leurs feuilles aux couleurs de murailles romaines : on croirait que les palais muent. Ocre, rouge vif, jaune de chrome dans les flaques : marinade de peaux mortes. Sainte-Marie-de-la-Conception, c'est l'église des Capucins. J'y entre. Nef déserte. Silence, vide. Sans bruit, saint Michel écrase la tête du Diable; autour de l'autel des lustres dorés font la roue. Au fond et à droite, près de la sacristie, prévenant mes questions, un capucin maussade pose l'index gauche sur ses lèvres et, du doigt, me désigne un escalier qui s'enfonce sous terre. La main gauche, un instant suspendue, s'arrondit, se creuse, se pousse contre mon estomac; je donne vingt liras et je passe; je descends quelques marches et je me trouve dans une galerie de catacombes; c'est la cave. Non; le mur de gauche est percé de fenêtres grillagées; en me haussant j'aperçois un jardinet à travers le grillage : je suis dans un couloir d'hôpital. Ambiguïté bien italienne : me voilà au rez-de-chaussée sous la froide clarté de l'automne et au sous-sol sous la jaune clarté des ampoules électriques. Sur la droite, le couloir longe quatre petites pièces d'inégale grandeur, les chapelles mortuaires, sortes d'alvéoles protégées par des balustrades basses qui m'évoquent en même temps la Sainte Table et les cordons qui barrent l'accès des salons dans nos châteaux nationaux. Par le fait, dès que je m'approche, ces chapelles deviennent salons. Quatre petits boudoirs rococo dont les murs, blancs sous la crasse, sont flanqués de niches sombres d'alcôves ou de lits-divans dans leur moitié inférieure et, dans la partie

supérieure, décorés d'arabesques plaisantes et simplettes, rosaces, ellipses, étoiles assez grossièrement exécutées. La seule originalité de ces décorations et de ce mobilier, c'est leur matière : l'os. Que d'ingéniosité : pour faire un angelot, un crâne et deux omoplates suffiront; les omoplates seront les ailes; en superposant avec goût les crânes et les fémurs, vous obtiendrez des niches en rocaille; les vieux lustres, eux-mêmes, qui laissent couler une lumière pâlie par le jour, ce sont des fagots de tibias suspendus au plafond par des chaînes. Chaque *salotto* a ses habitants : debout, devant son lit, un squelette en robe de bure me salue; une momie se dresse sur sa couche; on croirait que ces morts sont à vendre ils portent des étiquettes sur leurs robes; mais les prix n'y sont pas marqués tout juste le nom et la qualité. Au-dessus de ma tête, voici la Mort, avec faux et sablier, planant : je ne sais si elle nage ou si elle vole mais tout autour d'elle l'air coagule en une inquiétante gélatine. Entre les trois murs de chaque *salotto*, sous un terreau noirâtre, d'un grain brillant et serré — poussière d'anthracite ou caviar? — des moines plus favorisés reposent. Cet humus est de la Terre sainte : une inscription nous en avise sur la traverse d'une croix plantée au beau milieu du parterre sacré comme les bâtons qui indiquent les espèces au Jardin des Plantes. *Terra Sancta* : sorte de tuf, inconnue dans nos régions : se rencontre surtout en Palestine; variétés à Lhassa, La Mecque, etc. Je contemple les incrustations baroques de la muraille et je me demande par quelle raison ces capucins ont brisé le cycle de l'azote et soustrait ces produits organiques à la dissolution. Voulaient-ils montrer que tout chante la gloire de Dieu, même les flûtes singulières dont

nous sommes faits? Je voudrais le croire. Mais pourquoi ces exceptions? Sur ce tas de rondins qui furent des hommes pourquoi avoir assis ce squelette? Pourquoi ménager à ce prieur soigneusement reconstitué cette literie d'ossements? A des morts qui sont poussière et grimaces les vivants ont asservi d'autres morts. Ça me rappelle une carte postale que je contemplais dans mon enfance à la vitrine d'une papeterie du boulevard Saint-Michel de loin, c'était la tête du Petit Caporal. De plus près la tête foisonnait, devenait un lacy d'asticots; de plus près encore, les asticots c'étaient des femmes à poil. Délice d'humilier les grands hommes : l'œil du vainqueur d'Austerlitz n'est autre qu'une fesse; délices d'humilier la femme : la plus belle fille du monde, pressée contre beaucoup d'autres, n'est digne que de servir au mâle de tissu conjonctif. Ce n'est pas Dieu qu'on trouve dans ces chapelles, c'est l'image d'un cercle infernal : l'exploitation du mort par le mort. Des os font la roue autour d'autres os, tous pareils, qui figurent cette autre rosace : un squelette. Je sursaute; quelqu'un a parlé près de moi : parbleu! avec des fémurs, des tibias et des crânes, on peut faire aussi des hommes. Un gros Italien aux yeux féroces, se laisse tomber sur un genou, fait le signe de croix, se relève prestement, détail. Deux Françaises se partagent entre l'admiration et la terreur.

— Ma belle-sœur avait été impressionnée, moi je ne trouve pas ça impressionnant; ça t'impressionne, toi?

— Non, ça ne m'impressionne pas.

— Non, hein? C'est tellement...

— Tellement bien en ordre. Tellement bien présenté.

Bien présenté, oui. Et puis surtout, c'est fait de rien. Picasso serait charmé, j'imagine. « Une boîte d'allumettes! disait-il un jour. Une boîte d'allumettes qui serait à la fois boîte d'allumettes et grenouille! » Il aimerait ces cubitus qui sont à la fois des cubitus et les rayons d'une roue. A la vérité, ce chef-d'œuvre vaut plus encore par la matière que par la forme. Matière pauvre mais qui suffit à faire horreur. Elle n'est pas vraiment cassante, ni friable; et pourtant comme elle reste fragile : elle a cette vie terne des poils qui continuent à pousser après la mort. Si j'essayais de la briser elle éclaterait en long contre ma paume, faisceau d'échardes qui plieraient sans rompre. Devant cette louche boiserie, morte et vivante, raboteuse et lisse, je me rétracte, glisse les mains dans mes poches : ne rien toucher, ne rien effleurer. J'ai fermé hermétiquement la bouche mais il y a toujours ces sacrées narines : dans tous les lieux suspects elles se dilatent et le paysage s'y engouffre sous l'espèce d'une odeur. Oui, je soupçonne une odeur d'os, un mélange : un quart vieux plâtre, trois quarts punaise. J'ai beau me dire que c'est moi qui la fabrique, rien à faire : j'ai 4 000 capucins dans le nez. Car ils étaient 4 000 qu'il a fallu déterrer un à un. Je localise aux environs de 1810 l'affolement germinal qui libéra ce lyrisme sadique chez d'honnêtes religieux et les contraignit à courir à quatre pattes en flairant la terre sainte pour y découvrir ces truffes considérables. Il paraît qu'on en trouverait d'autres exemplaires. A Palerme, m'a-t-on dit. L'ordre des Capucins, vers la fin de l'occupation française, a dû prendre un vieux coup de préromantisme.

— Ils n'ont pas le droit!

Inquiète et furieuse une très belle femme s'ar-

rête sur la dernière marche et se tourne vers son vieux mari qui descend derrière elle.

— Ils n'ont pas le droit!

Elle a parlé trop fort : les Françaises lui font les gros yeux. Gêné, le vieux mari sourit d'un air d'excuse.

— Hé, ce sont des moines...

Elle lève vers les angelots ses beaux yeux pleins de rancune :

— C'est défendu, dit-elle avec force.

Je lui souris; elle a raison : c'est défendu. Reste à savoir par qui. Par la chrétienté, peut-être; mais pas par l'Église qui tire profit de cette capucinade. Pourtant, ce n'est sûrement pas chrétien de jouer au puzzle avec un ossuaire; violation de sépulture, sadisme, nécrophilie : le sacrilège est flagrant. Mes compatriotes font le signe de croix : ces dames sont victimes d'un malentendu : elles viennent respecter la mort aux lieux où on la bafoue; je les excuse elles ont peut-être, sous leur robe, des bas usés au genou par les marches de la Scala Santa; peut-être ont-elles vu, ce matin même, les télégrammes qui s'amoncellent, à Santa Maria di Araceli, autour d'une poupée emmaillotée dans un tissu d'or; il faut avoir la tête solide à Rome pour distinguer la religion de la sorcellerie. Si ces mères de famille, à leur insu, ne s'étaient changées en sorcières, elles ne confondraient pas le frisson qui les chatouille avec le pieux dégoût que les prédicateurs inspirent quand ils peignent la décomposition de la chair. La hautaine condamnation du corps qui paraît dans certains tableaux espagnols, voilà de bon catholicisme. Qu'on montre les monarques rongés par les vers, à la bonne heure : les asticots font à leur pourpre déchirée un surplis frissonnant et soyeux, des touffes de macaroni sortent

de leurs orbites et malgré cela, à cause de cela, ces corps restent nos horribles images : ce sont des hommes qui se décomposent, la mort est une aventure humaine. Bref, permis à vous de railler la charogne mais jusqu'à l'os exclusivement. La chair coule de côté et libère les fèves qui se cachaient dans ce gâteau des rois; après ça, âme au ciel et minéral sur terre, vous avez gagné le repos, voyez plutôt la mort tranquille, le trépas coquet dont témoignent les os féminins du cimetière protestant : ces vieilles demoiselles sont du minéral pur. Mais ici, la gangrène capucine s'attaque à l'os. Quelle hérésie! Pour s'acharner sur ces reliefs pourris, il faut croire qu'il y reste une âme. Et quelle haine! Ces capucins sont les grands-oncles de la foule milanaise qui giflait Mussolini mort et pendu par les pieds. La mort est un scandale pour la haine : privée de sa proie, elle reste stupide devant le cadavre haï, comme un homme à qui on vient de faire passer le hoquet. Ces moines conservent les dépouilles humaines pour faire durer le plaisir; ils retiennent l'homme de devenir chose pour pouvoir le traiter comme une chose, ils arrachent les ossements à leur destinée minérale pour pouvoir les asservir à la caricature d'un ordre humain; on les exhume en grande pompe pour en faire du matériau de construction. Les religieux jugeaient la beauté diabolique quand elle venait du siècle; ils se transforment en esthètes quand il s'agit de préférer tout, même le beau à leur prochain; ils décorent leurs chapelles avec de l'homme comme les gardiens de Buchenwald faisaient des abat-jour en peau humaine. Je m'approche d'une pancarte, je lis : « Défense de mettre des inscriptions sur les crânes. » Tiens! Pourquoi? Fauteuils, divans, rocaille, lustres, reposeirs, pourquoi ces

ossements ne serviraient-ils pas aussi de papier, de presse-papiers et de buvard? L'avilissement serait complet si l'on pouvait lire sur une de ces calvities : « Ici Pierre et Maryse ont fait l'amour. » Mais non le meilleur tour des capucins, c'est qu'ils imposent leurs victimes à l'adoration des vivants. Les deux dames sont parties, la belle Italienne s'engage dans le couloir en pressant un mouchoir sur son nez : je m'en vais, je quitte ces débris ensorcelés par une haine plus forte que la mort. Le capucin est toujours là, maussade et barbu, devant la sacristie; je passe sans le regarder, un peu gêné, comme un client de bordel devant la sous-maîtresse : il sait ce que je viens de voir; mon squelette passe devant son squelette. Je sors. Il pleut. Sous la pluie, toutes les grandes villes se ressemblent, Paris n'est plus dans Paris, ni Londres dans Londres : mais Rome reste dans Rome. Un ciel noir s'est posé sur les maisons, l'air s'est changé en eau et l'on ne distingue plus très bien les formes. Mais trente siècles ont imprégné les murs d'une sorte de phosphore : je marche sous l'eau entre de douces clartés solaires. Les Romains courent au milieu de ces soleils noyés, en riant, en agitant d'antiques ustensiles dont ils ne paraissent pas connaître très bien l'emploi, des parapluies. Je débouche sur une place sous-marine entre des carcasses englouties. La pluie cesse, la terre émerge ces carcasses sont des ruines temple, obélisque, bref des squelettes. Je fais le tour du Panthéon saccagé; l'obélisque emboulé est supporté par un éléphant qui n'a pas l'air content du tout; cet ensemble africain sert à la gloire du christianisme. Voilà Rome elle sort de l'eau, déjà sèche, tout un ossuaire damné. L'Église s'est acharnée sur les monuments an-

tiques comme les capucins sur leurs collègues quand les papes volaient le bronze du Panthéon pour assurer le triomphe du Christ sur les païens, c'était le même viol de sépultures. L'Antiquité *vit* à Rome, d'une vie haineuse et magique, parce qu'on l'a empêchée de mourir tout à fait pour la tenir en esclavage; elle y a gagné cette éternité sournoise et de nous asservir à son tour : si nous sommes tentés de nous sacrifier à ces pierres, c'est qu'elles sont ensorcelées; l'ordre des ruines nous fascine parce qu'il est humain et inhumain : humain parce qu'il fut établi par des hommes, inhumain parce qu'il se dresse seul, conservé par l'alcool de la haine chrétienne et qu'il se suffit à lui-même, sinistre et gratuit comme le parterre de capucines que je viens de quitter.

France-Observateur, n° 115, 24 juillet 1952.

VENISE, DE MA FENÊTRE

L'eau est trop sage; on ne l'entend pas. Pris d'un soupçon, je me penche le ciel est tombé dedans. Elle ose à peine remuer et ses millions de fronces bercent confusément la maussade Relique qui fulgure par intermittences. Là-bas, vers l'est, le canal s'interrompt, c'est le commencement de la grande flaque laiteuse qui s'étend jusqu'à Chioggia mais de ce côté-là c'est l'eau qui est de sortie mon regard dérape sur un vitrage, glisse et va se perdre, en vue du Lido, dans une morne incandescence. Il fait froid; une journée nulle annonce ses craies; une fois de plus Venise se prend pour Amsterdam; ces pâleurs grises au loin ce sont des palais. C'est comme ça, ici l'air, l'eau, le feu et la pierre ne cessent de se mélanger ou de s'intervertir, d'échanger leurs natures ou leurs lieux naturels, de jouer aux quatre coins ou au chat perché; jeux vieillots et qui manquent d'innocence; on assiste à l'entraînement d'un illusionniste. Aux touristes inexpérimentés, ce composé instable réserve bien des surprises pendant que vous mettez le nez en l'air pour voir le temps qu'il fait, tout le système céleste avec ses météores

et ses nues se résume peut-être à vos pieds en un serpent d'argent. Aujourd'hui, par exemple, rien ne prouve qu'une Assomption matinale n'ait pas subtilisé la lagune pour la mettre à la place du ciel. Je lève la tête : non; il n'y a qu'un trou, là-haut, vertigineux, sans ténèbres ni lumières, déchiré par les faisceaux incolores des seuls rayons cosmiques. A la surface de ce gouffre à l'envers, une écume floconne bien inutilement pour dissimuler l'indubitable vacance du Soleil. Dès qu'il le peut, cet astre se défile : il n'ignore pas qu'il est indésirable et que Venise s'obstine à voir en lui l'image abhorrée du pouvoir personnel. Elle consomme, en réalité, plus de lumière que Palerme ou Tunis, surtout si l'on tient compte de ce qu'en absorbent ses hautes ruelles sombres; mais elle ne veut pas qu'il soit dit qu'elle doive le jour qui l'éclaire aux libéralités d'un seul. Consultons la légende : dans les commencements, la lagune était plongée dans une nuit radieuse et perpétuelle; les patriciens se plaisaient à regarder les constellations dont l'équilibre, fondé sur une défiance mutuelle, leur rappelait les bienfaits du régime aristocratique. Tout allait pour le mieux : les doges, étroitement surveillés, se résignaient à n'être plus que les hommes de paille du capitalisme commercial. L'un d'eux, Fallero, cocu et bafoué publiquement, avait eu un sursaut de révolte mais on l'avait coffré sur-le-champ; ses juges l'avaient persuadé sans difficulté de son crime il avait encouru la peine capitale pour avoir tenté d'enrayer la marche du Processus historique, mais s'il se reconnaissait coupable, la postérité rendrait justice à son courage malheureux. Il était donc bien mort en demandant pardon au peuple et en louant la justice qui allait être faite.

Depuis, nul n'avait troublé l'ordre public; Venise était calme sous ses pléiades.

Or, le Grand Conseil décida, pour orner la salle des séances, de faire peindre sur la haute frise les portraits des doges défunts, et quand on en vint à celui de Fallero, ces commerçants vindicatifs ordonnèrent de couvrir son image d'un voile qui portait ces mots injurieux : *Hic est locus Marini Falleri decapitati pro criminibus*. Cette fois le pauvre agneau se fâcha pour de bon : était-ce là ce qu'on lui avait promis? Non seulement la postérité ne le réhabilitait pas mais vouait à son tour sa mémoire aux exécutions futures. Brusquement son chef coupé se leva sur l'horizon et se mit à tourner au-dessus de la ville; le ciel et la lagune se teignirent de pourpre et les fiers patriciens, sur la place Saint-Marc, se cachèrent les yeux de leurs doigts horrifiés, en criant : *Ecco Marino*. Depuis il revient toutes les douze heures, la ville est hantée, et, comme une ancienne coutume veut que le Doge élu paraisse au balcon pour jeter à la foule des joyaux et des florins le Potentat assassiné répand ironiquement sur les places des flots d'or souillé de son sang.

Il est aujourd'hui démontré que cette fable est sans aucun fondement : sous le vestibule de la chapelle de la Madone de la Paix, à Saints-Jean-et-Paul, on a découvert, dans un sarcophage, un squelette humain qui tenait sa tête sur ses genoux; donc tout est rentré dans l'ordre, sauf que les Vénitiens, acharnés dans leur ressentiment, ont immédiatement converti le sarcophage en évier. N'empêche; d'après cette histoire, qu'on peut se faire raconter par des gondoliers, on jugera de l'état des esprits et de leur animosité contre l'astre du jour. Certainement

la ville se plaît à retrouver dans le ciel d'or ce qu'elle a gagné sur mer, mais à la condition qu'il reste broché au-dessus d'elle comme le chiffre épars de sa grandeur, ou que l'été le brode en foudre emblématique sur les lourdes tentures vertes qu'il laisse tomber jusque dans le Canal. Par le fait, à Rome, grosse bourgade terrestre, je suis toujours heureux d'assister à la naissance d'un roi paysan; mais quand j'ai tourné longtemps au fond des canaux vénitiens et que j'ai vu des fumées de cuivre s'élever du rio ou des lueurs volatiles prendre la fuite au-dessus de ma tête, je ne peux qu'admirer ce système d'éclairage indirect et ce n'est pas sans gêne que je reprends pied sur le quai des Esclavons pour voir errer, sur les miroitements subtils de la cité, la grosse tête fruste de Marino Fallero.

Donc, pas de soleil ce matin; il joue Louis XVI à Paris ou Charles I^{er} à Londres. Cette boule a rompu l'équilibre en disparaissant; restent des clartés, sans haut ni bas, le paysage tourne et je tourne avec lui, tantôt pendu par les pieds au-dessus d'une absence et sous les fresques du Canal, tantôt debout sur un promontoire au-dessus d'un ciel en perdition. Nous tournons, plafond, plancher et moi, l'Ixion de cette roue, dans la plus rigoureuse immobilité; ça finit par me donner le mal de mer, ce vide est insupportable. Seulement, voilà : à Venise, rien n'est simple. Parce que ce n'est pas une ville, non : c'est un archipel. Comment pourrait-on l'oublier. De votre flot vous regardez l'îlot d'en face avec envie : là-bas, il y a... quoi? une solitude, une pureté, un silence qui n'est pas, vous en jureriez, de ce côté-ci. La vraie Venise, où que vous soyez, vous la trouvez toujours ailleurs. Pour moi, du moins, c'est ainsi. A l'ordinaire, je me contente

plutôt de ce que j'ai; mais à Venise, je suis la proie d'une espèce de folie jalouse; si je ne me retenais pas, je serais tout le temps sur les ponts ou sur les gondoles, cherchant éperdument la Venise secrète de l'autre bord. Naturellement, dès que j'aborde, tout se fane; je me retourne : le mystère tranquille s'est reformé de l'autre côté. Il y a beau temps que je me suis résigné Venise, c'est là où je ne suis pas. Ces chalets princiers, en face de moi, ils *sortent* de l'eau, n'est-ce pas? Impossible de croire qu'ils flottent : une maison, ça ne flotte pas. Ni qu'ils pèsent sur la lagune : elle s'enfoncerait sous leur poids. Ni qu'ils sont impondérables : on voit qu'ils sont de briques, de pierre et de bois. Alors? Il faut bien qu'on les *sente* émerger; les palais du Grand Canal, on les regarde de bas en haut et ça suffit pour qu'on découvre en eux une espèce d'élan figé qui est, si l'on veut, leur densité retournée, l'inversion de leur masse. Un rejaillissement d'eau pétrifié : on dirait qu'ils viennent d'apparaître et qu'il n'y avait rien avant ces petites érections têtues. Bref, ce sont toujours un peu des *apparitions*. Une apparition, on devine ce que ce serait; elle aurait lieu dans l'instant, elle en ferait mieux sentir le paradoxe : le pur néant subsisterait encore et pourtant déjà l'être serait là. Quand je regarde le palais Dario, penché de côté, qui semble jaillir de traviole, j'ai toujours le sentiment qu'il est là, oui, bien là, mais qu'en même temps, il n'y a rien. D'autant qu'il arrive parfois à la ville entière de disparaître. Un soir que je revenais de Murano, ma barque s'est trouvée seule à perte de vue : plus de Venise; à l'emplacement du sinistre, l'eau poudroyait sous l'or du ciel. Pour l'instant, tout est net et précis. Toutes ces belles aigrettes

de silence sont au complet; mais elles ne *comblent* pas, comme fait une bonne brute de paysage montagnard, dégringolant sous vos fenêtres et tout abandonnée. Est-ce attente ou défi? Ces mignonnes ont de la réserve provocante. Et puis qu'y a-t-il en face de moi? *L'Autre* trottoir d'une avenue « résidentielle » ou *l'Autre* berge d'un fleuve? De toute façon, *c'est l'Autre*. S'il faut tout dire, la gauche et la droite du Canal ne sont pas si dissemblables. Oui, bien sûr, le Fondouque des Turcs est d'un côté, la Ca' d'Oro de l'autre. Mais en gros ce sont toujours les mêmes coffrets, le même travail de marqueterie, interrompus çà et là par le mugissement de grandes mairies de marbre blanc, rongées par des larmes de crasse. Quelquefois, quand ma gondole glissait entre ces deux fêtes foraines, je me suis demandé laquelle était le reflet de l'autre. Bref, ce n'est pas leurs différences qui les séparent : au contraire. Imaginez que vous vous approchiez d'une glace : une image s'y forme, voilà votre nez, vos yeux, votre bouche, votre costume. C'est vous, ce *devrait* être vous. Et pourtant, il y a quelque chose dans le reflet — quelque chose qui n'est ni le vert des yeux, ni le dessin des lèvres, ni la coupe du costume — quelque chose qui vous fait dire brusquement : on en a mis *un autre* dans le miroir à la place de mon reflet. Voilà à peu près l'impression que font, à toute heure, les « Venise d'en face ». Rien ne m'empêcherait de considérer, aujourd'hui, que c'est notre foire qui est la *vraie* et que l'autre n'en est que l'image, très légèrement décalée vers l'est par le vent de l'Adriatique. Tout à l'heure, en ouvrant ma fenêtre, j'ai fait s'ouvrir une fenêtre pareille au troisième étage du Palazzo Loredan qui est le double de celui-ci.

En bonne logique, je devrais même m'y apparaître mais c'est une femme qui, à ma place, sort la tête et se penche vers l'eau, déroule une moquette comme un parchemin et se met, pensivement, à la battre. D'ailleurs, ce battement matinal, seule agitation visible, s'apaise tout de suite, les ténèbres de la chambre le mangent et la fenêtre se referme dessus. Désertes, les miniatures sont emportées dans un glissement immobile. Mais ce n'est pas cela qui gêne : nous dérivons ensemble. Il y a autre chose, une étrangeté de principe, très légère, qui disparaît si je veux la sentir et qui renaît dès que je pense à autre chose. A Paris, quand je le regarde de ma fenêtre, il me paraît souvent incompréhensible, le manège des petits personnages étincelants qui gesticulent à la terrasse des *Deux Magots* et je n'ai jamais su pourquoi, un dimanche, ils ont bondi de leurs sièges, sur une Cadillac qui stationnait le long du trottoir ni pourquoi ils l'ont houspillée en riant. N'importe : ce qu'ils font, je le fais avec eux, j'ai secoué la Cadillac de mon observatoire; c'est qu'ils sont ma foule naturelle; je n'ai besoin que d'une minute — en comptant large — pour les rejoindre et quand je me penche pour les regarder, je suis déjà au milieu d'eux, en train de regarder ma fenêtre, la tête traversée par leurs folies. Ce n'est même pas exact de dire que je les *regarde*. Car au fond, je ne les ai jamais vus. Je les *touche*. La raison : il y a entre nous un chemin terrestre, la croûte rassurante de cet astre; les *Autres* sont au-delà des mers.

L'autre Venise est au-delà de la mer. Deux dames en noir descendent les marches de Santa Maria della Salute, trottinent sur le parvis,

escortées de leurs ombres pâles, s'engagent sur le pont qui accède à San Gregorio. Ces dames sont suspectes et merveilleuses. Des femmes, oui. Mais tout aussi lointaines que ces Arabes que je voyais d'Espagne se prosterner sur la terre africaine. *Insolites* : ce sont les habitantes de ces maisons intouchables, les Saintes Femmes de l'Autre Côté de la Mer. Et voici un autre intouchable, cet homme qui s'est planté devant l'église d'où elles sortent et qui la considère, comme on a sans doute coutume de le faire dans cette île inconnue. C'est, horreur, mon semblable, mon frère, il tient un guide Bleu dans sa main gauche et porte un Rolley-Flex en bandoulière. Qui donc est plus dépourvu de mystère qu'un touriste? Eh bien, celui-ci figé dans son immobilité suspecte, est tout aussi inquiétant que ces sauvages des films d'épouvante qui écartent les joncs des marais, suivent l'héroïne d'un regard brillant et disparaissent. C'est un touriste de l'Autre Venise et je ne verrai jamais ce qu'il voit. En face de moi, ces murs de brique et de marbre conservent l'étrangeté fugitive des bourgades solitaires et perchées qu'on aperçoit d'un train.

Tout cela, c'est à cause du Canal. Si c'était un honnête bras de mer, avouant franchement qu'il a pour fonction de séparer les hommes, ou bien un fleuve rageur et dompté qui porte les barques à regret, il n'y aurait pas d'histoire, on dirait tout simplement qu'il y a là-bas une certaine ville, différente de la nôtre et, par cela même, toute semblable. Une ville comme toutes les villes. Mais ce Canal prétend *réunir*; il se donne pour un chemin d'eau, fait tout exprès pour la promenade à pied. Les marches de pierre qui descendent jusqu'à la chaussée comme les

perrons blancs des villas roses à Baltimore, les portes cochères dont les grilles doivent s'ouvrir pour laisser passer des attelages, les petits murs de brique qui défendent un jardin contre la curiosité des passants et les longues tresses de chèvrefeuille qui se coulent le long des murs et traînent jusqu'à terre, tout me suggère de traverser la chaussée en courant pour aller m'assurer que le touriste, là-bas, est bien de mon espèce et qu'il ne voit rien que je ne puisse voir. Mais la tentation disparaît avant même de s'être tout à fait formée; elle n'a d'autre effet que d'aviver mon imagination : déjà je sens que le sol s'entrouvre, le Canal n'est qu'une vieille branche pourrie sous sa mousse, sous les coques noires et sèches dont elle s'est couverte, et qui craque si l'on met le pied dessus; j'enfonce, je m'engloutis en levant les bras et ma dernière vision sera le visage indéchiffrable de l'Inconnu de l'Autre bord, à présent tourné vers moi, mesurant avec angoisse son impuissance ou jouissant de me voir tomber dans le piège. Bref ce faux trait d'union ne feint de rapprocher que pour mieux disjoindre; il me circonvient sans peine et me donne à croire que la communication avec mes semblables est impossible; la proximité même de ce touriste est un trompe-l'œil comme ces bêtes rayées que les Mariées de la tour Eiffel prenaient pour des abeilles et qui étaient des tigres du désert. L'eau de Venise donne à la ville entière une très légère couleur de cauchemar : car c'est dans les cauchemars que les outils nous trahissent, que le revolver braqué contre le fou meurtrier ne part pas, c'est dans les cauchemars que nous fuyons talonnés par un ennemi mortel et que tout d'un coup la chaussée ramollit quand nous voulons la traverser.

Le touriste s'en va mystérieux; il monte sur le petit pont, il disparaît, je suis seul au-dessus du Canal immobile. Aujourd'hui, l'autre rive paraît plus inaccessible encore. Le ciel a déchiré l'eau, elle est en loques, qui croirait que le Canal a un fond? A travers les grandes lagunes grises qui le criblent, je vois briller le ciel, au-dessous de l'eau. Entre les deux quais il n'y a *rien* une écharpe transparente hâtivement jetée sur le vide. Ces cottages sont séparés des nôtres par une lézarde qui traverse toute la terre. Deux moitiés de l'Europe sont en train de se séparer; elle s'écartent l'une de l'autre, doucement d'abord, puis de plus en plus vite, comme dans *Hector Servadac* c'est le moment d'agiter les mouchoirs. Mais l'autre quai est désert, toutes les fenêtres sont closes. Déjà il y a *deux* espèces humaines, déjà leurs destins se séparent pour toujours et personne ne le sait encore; dans une heure, une bonne se mettra à quelque balcon pour secouer les tapis et elle verra, terrorisée, le vide au-dessous d'elle et une grosse boule jaune et grise en train de tourner, à dix mille lieues. Venise est toujours en train de se disloquer; que je sois sur la Riva degli Schiavoni en train de regarder Saint-Georges, sur le Nuova Fondamenta regardant Burano, c'est toujours un Finistère qui me fait face, émergeant d'une stérilité désordonnée, d'une vaine agitation interstellaire. Ce matin, les architectures précieuses d'en face, que je n'avais jamais prises tout à fait au sérieux, me semblent d'une redoutable austérité : ce sont les murailles lisses d'un monde humain qui s'éloigne. Petit monde si limité, clos sur soi-même, qui se dresse, définitif comme une pensée au milieu d'un désert. *Je ne suis pas dedans*. L'île flottante, c'est la terre tout

entière, ronde et surchargée d'hommes, elle s'éloigne et je reste sur le quai. A Venise et en quelques autres lieux on a le temps de voir le destin des hommes du dehors avec des yeux d'ange ou de singe. On a raté l'Arche de Noé. Oh, bien sûr, cet été, au large du cap Nord, l'impression était plus forte, c'était une évidence, ou presque. Nous dansions un peu; au sud les dernières griffes de l'Europe égratignaient la mer, au nord, c'étaient des millions de vagues grises, la solitude de l'astre éteint. J'avais fini par me croire dans l'espace interstellaire, satellite tournoyant d'une terre inaccessible. A Venise ça n'est pas si angoissant, et pourtant l'Humanité s'éloigne, glissant sur un lac calme. L'espèce humaine — ou, qui sait, le Processus historique — se rétracte, petit pullulement limité dans l'espace et dans le temps. Je la vois tout entière, de quelque lieu situé hors du temps et de l'espace et je sens très doucement, très perfidement mon abandon.

Le présent, c'est ce que je touche, c'est l'outil que je peux manier, c'est ce qui agit sur moi ou ce que je peux changer. Ces mignonnes chimères ne sont pas mon présent. Entre elles et moi, il n'y a pas de simultanéité. Il suffit d'un peu de soleil pour les changer en promesses, peut-être viennent-elles à moi du fond de l'avenir; en certains matins de printemps je les ai vues s'avancer vers moi, jardin flottant, *autres* encore mais comme un présage, comme celui que je serai demain. Mais la clarté maussade de ce matin a tué leurs couleurs, les a murées dans leur finitude. Elles sont plates, inertes, la dérive les éloigne de moi. Certainement, elles n'appartiennent pas à mon expérience, elles surgissent

très loin au fond d'une mémoire qui est en train de les oublier, une drôle de mémoire anonyme, la mémoire du ciel et de l'eau. A Venise, il suffit d'un rien pour que la lumière devienne regard. Cette imperceptible distance insulaire, ce décalage constant, il suffit qu'une lumière les enveloppe pour que cette lumière semble une pensée; elle attise ou rature les sens épars sur les bouquets flottants de maisons; ce matin, je lis Venise dans les yeux d'un autre, un regard vitreux s'est fixé sur le faux bosquet, il fane les roses en sucre candi, les lys en mie de pain trempée dans du lait, tout est sous globe, j'assiste à l'éveil d'un souvenir maussade. Au fond d'un regard ancien mon regard tente de repêcher des palais engloutis mais ne ramène que des généralités. Est-ce que je perçois ou est-ce que je me rappelle? Je vois ce que je sais. Ou plutôt ce que sait déjà un autre. Une *autre* mémoire hante la mienne, les souvenirs d'un Autre surgissent en face de moi, envol figé de perruches mortes; tout a un air las de déjà passé, de déjà vu; le jardin de l'abbaye San Gregorio n'est qu'une verdure, les rosaces simplifiées sont des épures; les façades, au fond d'un lac glaciaire, tristes et rigoureux lavis, s'offrent avec une netteté parfaite, presque trop parfaite, cristalline, mais je ne peux fixer aucun détail. Petites maisons, petits palais, belles folies, caprices de banquiers, d'armateurs, Capriccio Loredano, Folie Barbaro, vous voilà presque digérées, jusqu'à moitié dissoutes dans les généralités. L'Idée gothique s'applique à l'Idée mauresque, l'Idée de marbre se joint à l'Idée de rose; les stores grenat et les volets de bois pourrissants ça n'est plus que des coups de pinceau d'un aquarelliste, un peu de vert, une tache de topaze brûlée. Que restera-t-il dans cette mémoire

qui peu à peu oublie? Une longue muraille rose et blanche et puis plus rien. Les palais, en train d'être oubliés, sont hors de mon attente, non plus de l'autre côté de l'eau, mais dans un passé tout proche, hier peut-être, ou tout à l'heure, ils s'éloignent sans bouger, déjà ils ont perdu cette brutalité naïve de la présence, cette sotte et péremptoire suffisance de la chose qui est là et qu'on ne *peut pas nier*; tout ce qu'on peut aimer quand on aime, les hasards, les cicatrices, les balafres, les douceurs vénéneuses de mousse, d'eau, de vieillesse, tout est resserré, raturé par cette lumière superficielle et pressée, il n'y a plus d'espace en eux, mais quelque étendue sans parties, ce sont des savoirs, la matière est usée jusqu'à la transparence, et la grossièreté joyeuse de l'être s'atténue jusqu'à l'absence. Ils ne sont pas là. Pas tout à fait là. Je vois les plans et les esquisses de leurs architectes. Le regard terne et faux de la mort a glacé ces mignonnes sirènes, les a figées dans une torsion suprême; où que j'aille aujourd'hui, je suis sûr d'arriver cinq minutes trop tard sur les lieux et de n'y rencontrer que la mémoire impersonnelle du désastre, le ciel et l'eau encore rejoints qui se souviennent pour un instant encore d'une ville engloutie, avant de se défaire et de s'éparpiller en pure gerbe d'espace. Comme je vais me sentir superflu, moi, seul présent au milieu de l'universelle désuétude avec un gros risque d'éclater comme ces poissons des abîmes qu'on tire à la surface, car nous sommes habitués à vivre sous une pression infinie et ces raréfactions ne nous valent rien. Il y a des jours comme ça, ici : Venise se contente de se souvenir d'elle-même et le touriste erre, désespéré, au milieu de ce cabinet fantastique dont l'eau est le principal mirage.

Un espoir : né quelque part d'une absence, simple réfraction du vide, un faux rayon de soleil allume la Fortune de cuivre sur le globe terrestre de la Douane, fait mousser les blanchisseurs savonneuses de Sainte-Marie, repeint, à travers les grilles de l'abbaye, des feuillages naîfs et minutieusement touffus, change l'idée de vert en volets de bois et l'idée de topaze en vieux stores rongés par le ciel et le sel; il passe un doigt languissant sur les façades séchées et fait éclore tout le massif de roses. Tout ce petit monde en suspens se réveille. Au même instant, une lourde coque noire paraît à l'ouest, c'est un chaland; tout excitée, l'eau se ranime sous son fardeau de ciel, secoue ses plumes blanches et chavire; le ciel, bousculé, se craquelle, et, pulvérisé, ponctue les vagues d'asticots étincelants. Le chaland vire et disparaît dans l'ombre d'un rio, c'était une fausse alerte, l'eau se calme à regret, rassemble son désordre en lourdes masses tremblantes, déjà de grandes flaqes d'azur se reforment... Soudain lâcher de pigeons : c'est le ciel, fou de peur, qui s'envole; le ponton craque sous ma fenêtrre et tente de grimper au mur : le *vaporetto* passe, annoncé par les meuglements d'une conque marine. Ce long cigare beige est un souvenir de Jules Verne et de l'exposition de 1875. Le pont est désert mais ses larges bancs de bois sont encore hantés par les messieurs barbus au *Cronstadt* qui l'inaugurèrent. Sur un petit toit de zinc peint en beige qui couvre le pont arrière, des couronnes mortuaires s'empilent trois par trois; peut-être qu'on les jette à l'eau, monuments flottants pour commémorer des noyades. A la proue, une victoire en manteau de fourrure s'abandonne aux courants d'air, elle a noué, sur ses cheveux blonds, un châle de

mousseline qui claque et lui gifle la nuque, rêveuse passagère de 1900. Personne en vue, sinon cette morte qui connut Wagner et Verdi. Un vaisseau fantôme en modèle réduit transporte, entre deux fêtes anciennes, une comtesse italienne qui trouva la mort dans la catastrophe du *Titanic*. Cela n'étonne pas : tous les matins, le Grand Canal se couvre d'anachronismes. C'est un musée flottant devant les loges des grands hôtels Gritti, Luna, Bauer-Grunewald, la direction fait défiler des pièces de collection. L'eau rit d'aise, elle joue : sauve qui peut sous l'étrave, des poules se bousculent, volettent en caquetant, leur panique vient s'écraser à mes pieds; autour des grands poteaux barbares et dorés dont le bariolage ressemble à celui des bâtons de coiffeur en Amérique, gondoles et barques caracolent. Le *vaporetto* est déjà loin mais j'assiste à toute une cavalcade nautique, écume, naïades torsées, chevaux marins. Sur le quai, le rayon s'est éteint, replongeant les édifices dans leur généralité. Orgueilleux, le silence se dresse en briques roses au-dessus de ce babillage impuissant. Une trompe lointaine sonne et s'éteint. Voici un tableau pour les touristes : l'Éternité cernée par le Devenir, ou le Monde intelligible planant au-dessus de la matière. Ça criaille encore un peu sous mes fenêtres mais n'importe : le silence a rasé les bruits de sa faux glacée. A Venise, le silence se voit, c'est le défi taciturne de l'Autre Rive. Brusquement, tout le cortège marin se noie, l'eau est comme les songes, elle n'a pas de suite dans les idées voilà qu'elle s'aplatit et que je me penche au-dessus d'une grosse touffe de torpeur on dirait qu'elle jalouse la rigidité cadavérique des palais qui la bordent. Le ciel défiant n'est pas redescendu des cintres;

cette fausse morte verdit entre les quais, déjà je vois naître, à droite, le pâle reflet du palais Dario. Je relève les yeux : tout est redevenu pareil. J'ai besoin de lourdes présences massives, je me sens vide en face de ces fins plumages peints sur vitre. Je sors.

Verve, nos 27-28, février 1953.

I

<i>Portrait d'un inconnu.</i>	9
<i>L'Artiste et sa conscience.</i>	17
<i>Des rats et des hommes.</i>	38

II

<i>Gide vivant.</i>	85
<i>Réponse à Albert Camus.</i>	90
<i>Albert Camus.</i>	126
<i>Paul Nizan.</i>	130
<i>Merleau-Ponty.</i>	189

III

<i>Le séquestré de Venise.</i>	291
<i>Les peintures de Giacometti.</i>	347
<i>Le peintre sans privilèges.</i>	364
<i>Masson.</i>	387
<i>Doigts et non-doigts.</i>	408
<i>Un parterre de capucines.</i>	435
<i>Venise, de ma fenêtre.</i>	444