MAURICE BLANCHOT

# L'AMITIÉ

GALLIMARD

MAURICE BLANCHOT

# L'AMITIÉ

GALLIMARD

© *Éditions Gallimard, 1971.*

« *mon amitié complice : c'est là tout ce que mon humeur apporte aux autres hommes* »

« *… amis jusqu'à cet état d'amitié profonde où un homme abandonné, abandonné de tous ses amis, rencontre dans la vie celui qui l'accompagnera au-delà de la vie, lui-même sans vie, capable de l'amitié libre, détachée de tous liens* »

Georges Bataille.

# *Naissance de l'art*

Il est bien vrai que Lascaux nous donne le sentiment de la merveille : cette beauté souterraine, le hasard qui l'a conservée et révélée, l'ampleur et l'étendue des peintures qui ne sont pas là à l'état de vestiges ou d'ornements furtifs, mais comme une présence dominatrice, espace presque intentionnellement consacré à l'éclat et au prodige des choses peintes, dont les premiers spectateurs ont dû subir, comme nous et avec autant de naïf étonnement, la révélation merveilleuse, lieu d'où l'art rayonne et dont le rayonnement est celui d'un premier rayon, premier et pourtant accompli. La pensée qu'à Lascaux nous assistons à la réelle naissance de l'art et qu'à sa naissance l'art se révèle tel qu'il pourra infiniment changer et incessamment se renouveler, mais non pas s'améliorer, voilà ce qui nous étonne, nous séduit et nous contente, car c'est ce que nous semblons attendre de l'art : que, dès sa naissance, il s'affirme et qu'il soit, chaque fois qu'il s'affirme, sa perpétuelle naissance.

Cette pensée est une illusion, mais elle est vraie aussi, elle dirige et tend notre recherche admirative. Elle nous révèle d'une manière sensible cette extraordinaire intrigue que l'art poursuit avec nous-mêmes et avec le temps. Que Lascaux soit ce qu'il y a de plus ancien et qu'il soit comme d'aujourd'hui ; que ces peintures nous viennent d'un monde avec lequel nous n'avons rien de commun et dont nous pouvons à peine supposer les contours, et qu'elles nous fassent cependant, par-delà les questions et les problèmes, entrer dans un espace d'intime connaissance, cette surprise accompagne toutes les œuvres des époques disparues, mais, dans la vallée de la Vézère, où nous avons de plus le sentiment d'une époque où l'homme commence tout juste d'apparaître, la surprise nous surprend encore davantage, tout en confirmant notre foi dans l'art, dans ce pouvoir de l'art qui partout nous est proche, d'autant plus qu'il nous échappe.

« Si nous entrons dans la caverne de Lascaux, un sentiment fort nous étreint que nous n'avons pas devant les vitrines où sont exposés les premiers restes des hommes fossiles ou leurs instruments de pierre. C'est ce même sentiment de présence – de claire et brûlante présence – que nous donnent les chefs-d'œuvre de tous les temps. » Pourquoi ce sentiment de présence ? Pourquoi, en outre, – naïvement – admirons-nous ces peintures, parce qu'elles sont admirables, mais aussi parce qu'elles seraient les premières, œuvres où l'art sort visiblement et impétueusement de la nuit, comme si nous avions là, devant nous, cette preuve du premier homme que nous recherchons avec une curiosité inexplicable et une passion infatigable ? Pourquoi ce besoin de l'origine, mais pourquoi ce voile d'illusion dont tout ce qui est originel semble s'envelopper, dissimulation narquoise, essentielle, et qui est peut-être la vérité vide des choses premières ? Pourquoi cependant l'art, même s'il est engagé dans la même illusion, nous laisse-t-il croire qu'il pourrait représenter cette énigme, mais aussi la trancher ? Pourquoi, parlant du « miracle de Lascaux », Georges Bataille peut-il parler de « la naissance de l'art » ?

Il faut dire que le livre qu'il lui a été donné de consacrer à Lascaux est si beau qu'il nous persuade par l'évidence de ce qu'il montre[1]. De ce que nous voyons et de ce qu'il nous invite à voir – par un texte qui est sûr, savant et profond, mais qui surtout ne cesse d'être en communication inspirée avec les images de Lascaux –, nous ne pouvons qu'admettre l'affirmation et reconnaître le bonheur. Il me semble que l'un des grands mérites de ce livre est de ne pas faire violence aux figures qu'il arrache pourtant à la terre : de chercher à les éclairer selon la clarté qui émane d'elles et qui est toujours plus claire que tout ce que les explications nous offrent pour les éclaircir. Il nous importe certes de savoir

que ce cortège, parfois solennel, parfois exubérant, de figures animales qui tantôt se composent, tantôt s'enchevêtrent, a un rapport avec des rites magiques et que ces rites expriment un rapport mystérieux – rapport d'intérêt, de conjuration, de complicité et presque d'amitié – entre les hommes chasseurs et le foisonnement du règne animal. Cérémonies que nous ne connaissons pas, que les spécialistes toutefois essaient d'imaginer en évoquant ce qu'ils savent des civilisations « primitives » d'aujourd'hui.

Ce sont là des interprétations vagues, mais sérieuses. Elles font surgir un ensemble lourd, sombre, compliqué et lointain. Mais si le monde de Lascaux est ainsi un monde d'obscure sauvagerie, de rites mystérieux et de coutumes inapprochables, les peintures de Lascaux nous frappent tout au contraire par ce qu'elles ont de naturel, de joyeux et, à la faveur des ténèbres, de prodigieusement clair. Sauf la scène cachée dans un puits et mise à part la figure un peu travestie qu'on appelle « la licorne », tout s'y offre à nos yeux dans un contact heureux, immédiatement heureux et avec la seule surprise que nous cause la familiarité des choses belles. Images sans énigmes, d'un style raffiné, élaboré, mais jaillissant, qui nous donne le sentiment d'une spontanéité libre et d'un art insouciant, sans arrière-pensée, presque sans prétexte et ouvert joyeusement sur lui-même. Rien d'archaïque en elles, moins archaïques que les premières formes de l'art grec et rien qui soit plus dissemblable de l'art contorsionné, surchargé et fascinant des sauvages d'aujourd'hui. Il faut dire que, si les hommes du XVIIIe siècle étaient descendus dans la caverne de Lascaux, ils auraient reconnu, sur les sombres parois, les signes de l'humanité idyllique des premiers temps, heureuse, innocente et un peu simple, qu'ils fréquentaient dans leurs rêves. Nous savons que ces rêves sont des rêves. Mais, quoique moins naïf qu'eux, l'art de Lascaux semble leur donner la garantie de sa simplicité inexplicable, nous dépaysant, mais par sa proximité et par tout ce qui nous le rend immédiatement lisible, mystérieux comme art et non pas art du mystère, ni du lointain.

★

Art qui vient donc à notre rencontre du fond des millénaires, dans sa légèreté d'évidence, avec ce mouvement de troupeau en marche, de vie de passage qui anime toutes les figures, et où nous croyons toucher, par une illusion plus forte que les théories, le seul bonheur de l'activité artistique : la fête de la découverte heureuse de l'art. L'art est ici comme sa propre fête, et Georges Bataille, suivant des pensées qui ont marqué sa recherche, montre que les peintures de Lascaux sont probablement liées à ce mouvement d'effervescence, à cette générosité explosive de la fête, lorsque, interrompant le temps de l'effort et du travail, l'homme – alors pour la première fois vraiment homme – revient, dans la jubilation d'un bref intermède, aux sources de la surabondance naturelle, à ce qu'il était quand il n'était pas encore, brise les interdits, mais, par le fait qu'il y a maintenant des interdits et qu'il les brise, s'exalte bien au-dessus de l'existence d'origine, se rassemble en elle tout en la dominant, lui donne l'être tout en la laissant être, – ce qui serait au principe de tout mouvement de « désignation » artistique. Comme si l'homme venait à lui-même en deux temps : il y a ces millions d'années durant lesquelles, en des lignées qui aboutissent souvent à tout autre chose qu'à des hommes, ces êtres aux noms rudes, l'Australanthrope, le Télanthrope, le Sinanthrope, se redressent, se servent d'un tibia pour combattre, cassent l'os pour en utiliser les éclats, en attendant de faire éclater la pierre, font des choses des outils, puis des outils avec les choses, s'écartent ainsi dangereusement de la nature, la détruisent, apprennent à connaître la destruction et la mort et à se servir d'elles. C'est le temps infini durant lequel le pré-homme, avant d'être un homme, devient un travailleur.

Nous ignorons naturellement quel « sentiment » celui-ci a éprouvé, quand, par ces prodigieuses innovations, il a commencé d'occuper une place à part et de se séparer de l'ensemble des espèces vivantes. Nous sommes tentés de lui attribuer je ne sais quel mouvement d'orgueil, de puissance, de

cruauté inquiétante, mais superbe. Peut-être en fut-il parfois ainsi. Mais tout indique cependant que, de ses premiers pas vers l'humanité, l'homme a gardé un souvenir de détresse et d'horreur. Tout nous oblige à penser que l'homme latent s'est toujours senti infiniment faible en tout ce qui l'a rendu puissant, soit qu'il pressente le manque essentiel qui seul lui permet de devenir quelque chose de tout autre, soit que, devenant autre, il éprouve, comme une faute, tout ce qui le conduit à faire défaut à ce que nous appelons la nature. Ce vide entre lui et la communauté naturelle, c'est ce qui semble lui avoir révélé la destruction et la mort, mais c'est aussi de ce vide qu'il a appris à se servir, non sans peine ni retour : usage et approfondissement de sa faiblesse pour devenir plus fort. Les interdits dont Georges Bataille suppose qu'ils ont, dès l'origine, tracé un cercle autour des possibilités humaines – interdits sexuels, interdits sur la mort, le meurtre –, seraient là comme des barrages pour empêcher l'être qui avance hors de lui-même de revenir en arrière, pour l'obliger à persévérer dans la voie dangereuse, douteuse, presque sans issue, enfin pour protéger toutes les formes d'activité pénibles et contre nature qui ont achevé de prendre forme dans le travail et par lui.

Nous arrivons ainsi à ce vieil homme de Néanderthal dont nous savons que nous ne sortons pas directement et que selon l'hypothèse plausible, nous l'aurions détruit. C'est un être dont on parle sans tendresse, pourtant grand travailleur, maître des outils et des armes, peut-être organisateur d'ateliers, connaissant et respectant la mort, entouré donc probablement d'obscures défenses et ayant ainsi la clé de l'avenir humain dont il ne lui est pas donné de se servir. Que lui manque-t-il ? Peut-être seulement d'être capable de rompre, par un mouvement de légèreté, de défi et de puissance inspirée, les règles dont se protègent en lui sa force et sa faiblesse : soit de connaître la loi par l'infraction souveraine. C'est cette transgression finale qui seule aurait vraiment scellé l'humanité en l'homme. Si l'on pouvait, rêvant sur les schémas que nous proposent parfois les savants, user d'un langage approximatif, on pourrait dire qu'il y a eu, au cours de cette fabuleuse randonnée, deux sauts, deux moments de transgression essentiels[2] : l'un par lequel le pré-homme fait violence *fortuitement* aux données naturelles, se redresse, se dresse contre soi, contre la nature en soi, devient un animal dressé par lui-même, travaille, devient alors quelque chose de peu naturel, aussi peu naturel que le sont les interdits qui limitent ce qu'il est au bénéfice de ce qu'il pourra être. Cette première transgression, décisive, semble cependant n'avoir pas suffi, comme si la séparation de l'homme et de l'animal ne suffisait pas à faire un homme qui fût notre semblable. Il y faut cette autre transgression, transgression elle-même réglée, limitée, mais ouverte et comme résolue, par laquelle, *un instant* – le temps de la différence –, les interdits sont violés, l'écart entre l'homme et son origine remis en question et en quelque sorte récupéré, exploré et éprouvé, contact prodigieux avec toute la réalité antérieure (et d'abord la réalité animale), et ainsi retour à l'immensité première, mais retour qui est toujours plus qu'un retour, car celui qui revient, même si son mouvement lui rend l'illusion d'abolir des millions d'années de contrainte, de dressage et de faiblesse, prend aussi conscience tumultueusement de cet impossible retour, prend conscience des limites et de la force unique qui lui permet de briser ces limites, ne se perd pas seulement dans un rêve d'existence totale, mais s'affirme comme ce qui s'ajoute à cette existence et, plus secrètement, comme la part infime qui, à distance et par un jeu ambigu, peut se rendre maître du tout, se l'approprier symboliquement ou communiquer avec lui en le faisant être. C'est la conscience de cette distance, affirmée, abolie et glorifiée, le sentiment, effrayé et joyeux, d'une communication à distance et pourtant immédiate, que l'art apporterait avec soi, dont il serait l'affirmation sensible, l'évidence que nul sens particulier ne peut atteindre ni épuiser.

« *Nous avançons avec une sorte d'assurance*, dit Georges Bataille, *qu'au sens fort, la transgression n'existe qu'à partir du moment où l'art lui-même se manifeste et qu'à peu près, la naissance de l'art coïncide, à l'âge du Renne, avec un tumulte de jeu et de fête, qu'annoncent au fond des cavernes ces figures où éclate la vie, qui toujours se dépasse et qui s'accomplit dans le jeu de la mort et de la*

*naissance.* » Il y a je ne sais quoi d'heureux, de fort et pourtant de déconcertant dans cette pensée : que l'homme ne devient pas un homme par tout ce qu'il aurait de proprement humain et qui le distingue des autres vivants, mais lorsqu'il se sent assez ferme en ses différences pour s'octroyer le pouvoir ambigu de paraître les rompre et de se glorifier, non pas dans ses acquisitions prodigieuses, mais en les délaissant, en les abolissant et, hélas, en les expiant, – il est vrai, aussi, en les surmontant.

★

L'art nous fournirait ainsi notre seule date de naissance authentique : date assez proche, il est vrai nécessairement indéterminée, même si les peintures de Lascaux paraissent la rapprocher encore de nous par le sentiment de proximité avec lequel elles nous séduisent. Mais est-ce vraiment un sentiment de proximité ? Plutôt de présence ou, plus précisément, d'apparition. Avant que ces œuvres, par le mouvement impitoyable qui les a mises au jour, ne s'effacent dans l'histoire de la peinture, il est peut-être nécessaire de préciser ce qui les met à part : cette impression d'apparaître, de n'être là que momentanément, tracées par l'instant et pour l'instant, figures non pas nocturnes, mais rendues visibles par l'ouverture instantanée de la nuit.

Étrange sentiment de « présence », fait de certitude, d'instabilité, et qui scintille à la limite des apparences, tout en étant plus sûr que n'importe quelle chose visible. Et c'est le même sentiment, il me semble, qui se retrouve dans l'impression d'art initial avec laquelle les peintures de Lascaux nous fascinent, comme si, sous nos yeux, l'art s'allumait pour la première fois à la lueur des torches, s'affirmant tout à coup avec une autorité d'évidence qui ne laisse place ni au doute ni aux retouches. Et pourtant, nous savons, et même nous sentons, que cet art, ici commençant, a alors depuis longtemps commencé. Lascaux est unique, mais il n'est pas seul ; il est premier, mais il n'est pas le tout premier. Il y a des milliers d'années que l'homme sculpte, grave, trace, colore, barbouille et, parfois, représente la face humaine, comme en cette figure de Bassempouy, déjà étrangement ouverte à la beauté féminine. Nous sommes en un sens très bien renseignés sur les premiers mouvements de l'activité artistique. Tantôt c'est l'ours qui invente l'art, en griffant les parois et en y laissant des sillons que son compagnon humain (s'il est vrai que l'ours soit alors le majestueux ami domestique de l'homme) délimite avec surprise, avec crainte et avec le désir de leur donner plus visiblement le trait mystérieux qu'il y découvre. Tantôt, comme Léonard de Vinci, l'homme regarde les pierres et les parois, y reconnaît des taches qui sont des figures qu'une légère modification fait apparaître. Tantôt, il laisse traîner ses doigts sales sur la surface des rochers – ou sur lui-même –, et ces traces lui plaisent, cette boue est déjà couleur. Tantôt, enfin, lui qui fait éclater l'os ou la pierre pour s'en armer, les fait éclater aussi pour s'en réjouir, perfectionne inutilement ces éclats, croit les rendre plus efficaces à cause de certains traits heureux qu'il y inscrit ou même à cause de cette impression étrange qu'il éprouve à modifier les choses dures et à en faire des « éclats ». Nous avons de tout cela des preuves, du moins des vestiges dont nous faisons à notre manière des preuves, et cela s'est passé bien avant Lascaux qui remonte au plus tôt à 30 000 ans, au plus tard à 15 000 (c'est presque aujourd'hui). Lascaux lui-même, avec sa puissance d'œuvre complexe, étendue et accomplie, révèle qu'il y a déjà des siècles de peintures autour de celles que nous voyons là, que celles-ci se sont élaborées au contact de traditions, de modèles et d'usages et comme à l'intérieur de cet espace particulier de l'art que Malraux a appelé Musée. Il serait à peine exagéré de dire qu'il existe alors de véritables ateliers et presque un commerce d'art : on en a trouvé des signes autour d'Altamira, et il y a ce petit bison gravé sur une pierre, dont le grand bison peint de Font-de-Gaume est, à trois cents kilomètres de là, l'exacte reproduction : comme si quelque artiste errant s'en était allé de-ci de-là avec sa petite pierre et, répondant à la demande, à l'occasion ou à l'exigence de sa fonction sacrée, avait décoré les lieux privilégiés ou fait surgir, en des cérémonies singulières, les images qui

fascinaient les hommes et qui aujourd'hui encore nous fascinent.

Il est donc vrai que ce qui est commencement à Lascaux est commencement d'un art dont les débuts, on peut ici le dire, se perdent dans la nuit des temps. Il y a un moment où il n'y a rien, puis un moment où les signes se multiplient. Il ne semble pas que le vieil homme de Néanderthal, comme y insiste Georges Bataille, ait eu la moindre idée de l'activité artistique, et cela est troublant, cela laisse bien penser que, là même où fut découvert ce que nous appelons travail (l'altération des choses en objets, en armes et en outils), ne fut pas nécessairement ressaisi le pouvoir d'affirmation, d'expression et de communication dont l'art serait la mise en œuvre. Il est possible que dans d'autres lignées, non moins anciennes, dont on suppose que nous sommes plus directement sortis, les hommes fussent déjà, à la fois, des ouvriers et des artistes. Cela est même probable, cela ne fait que reculer les premiers temps. Mais l'exemple de l'homme de Néanderthal n'en reste pas moins significatif, lui que le maniement habile et la fabrication entendue des objets n'ont pas suffi à mettre en contact avec cette activité plus libre, qui demandait la liberté même et la force obscurément résolue de rompre les interdits, où l'art s'est alors incarné. Comme si cette division des possibilités humaines, cette analyse des manières fondamentalement différentes dont l'homme peut se tenir à l'intérieur et à l'extérieur de l'être comme non-présence, était faite en quelque sorte par une exigence qui a peu à voir avec le mouvement de l'évolution (sans que l'on puisse du reste rien en conclure sur la valeur respective de ces possibilités, mais seulement en tirer cette pensée qu'elles ne vont pas nécessairement ensemble, qu'elles ne naissent pas toujours en même temps et que parfois l'une manque – l'art –, comme il arrivera, semble-t-il, plus tard au néolithique, disparition d'autant plus dangereuse qu'elle laisse l'homme intact, seulement privé de la légèreté déliée qui, le mettant en rapport avec tout ce qu'il a cessé d'être, lui permet aussi de n'être jamais uniquement lui-même).

★

Teilhard de Chardin a remarqué que les commencements nous échappent et que « si nous ne constatons jamais un commencement, c'est à cause d'une loi profonde de *perspective cosmique*, effet sélectif d'absorption par le temps des portions les plus fragiles – les moins volumineuses – d'un développement, quel qu'il soit. Qu'il s'agisse d'un individu, d'un groupe, d'une civilisation, les embryons ne se fossilisent pas. » Il y a donc toujours une lacune : comme si l'origine, loin de se montrer et de s'exprimer en ce qui sort de l'origine, était toujours voilée et dérobée par ce qu'elle produit et, peut-être alors, détruite ou consumée en tant qu'origine, repoussée et toujours davantage écartée et éloignée, soit comme originellement différée. Jamais nous n'observons la source, jamais le jaillissement, mais seulement ce qui est hors de la source, la source devenue la réalité extérieure à elle-même et toujours à nouveau sans source ou loin de la source. « La mutation hominisante, ajoute Teilhard de Chardin, défiera toujours notre attente. » Non pas peut-être parce qu'elle manque, mais parce qu'elle est ce manque même, l'écart et le « blanc » qui la constituent : parce qu'elle est ce qui n'a pu s'accomplir qu'en étant d'ores et déjà accompli et par le pouvoir de rejeter loin en arrière ce qui était tout derrière elle.

Ce mirage, si c'en est un, est comme la vérité et le sens recouvert de l'art. L'art a partie liée avec l'origine elle-même toujours rapportée à la non-origine ; il explore, affirme, suscite, en un contact qui ébranle toute forme acquise, ce qui est essentiellement avant, ce qui est sans être encore. Et, en même temps, il devance tout ce qui a été, il est la promesse par avance tenue, la jeunesse de ce qui toujours commence et ne fait que commencer. Rien ne peut établir que l'art commencerait en même temps que l'homme débute ; tout indique plutôt un décalage significatif des temps. Mais ce que suggèrent les premiers grands moments de l'art, c'est que l'homme n'a contact avec son propre commencement, n'est affirmation initiale de lui-même, expression de sa propre nouveauté, que

lorsque, par le moyen et les voies de l'art, il entre en communication avec la force, l'éclat et la maîtrise joyeuse d'un pouvoir qui est essentiellement pouvoir de commencement, c'est-à-dire aussi de recommencement préalable. A Lascaux, l'art ne débute pas et l'homme non plus ne débute pas. Mais c'est à Lascaux, dans cette caverne vaste et étroite, sur ces parois peuplées, dans cet espace qui semble n'avoir jamais été un lieu de demeure ordinaire, que l'art a sans doute pour la première fois atteint la plénitude d'initiative et, ainsi, a ouvert à l'homme un séjour d'exception auprès de lui-même et auprès de la merveille derrière laquelle il lui fallait nécessairement se dérober et s'effacer pour se découvrir : la majesté des grands taureaux, l'emportement sombre des bisons, la grâce des petits chevaux, la légèreté rêveuse des cerfs et jusqu'au ridicule de ces larges vaches qui sautent. L'homme, on le sait, n'est représenté et par quelques traits schématiques que dans la scène du fond du puits, étendu entre un bison qui fonce et un rhinocéros qui se détourne. Est-il mort ? endormi ? simule-t-il une immobilité magique ? va-t-il venir, revenir à la vie ? Cette esquisse a exercé la science et l'ingéniosité des spécialistes. Il est assez frappant qu'avec la figuration de l'homme s'introduise dans cette œuvre autrement presque sans secret un élément d'énigme, que s'y introduisent aussi une scène, comme un récit, une impure dramatisation historique. Mais il me semble que le sens de ce dessin obscur est, malgré tout, très clair : c'est la première signature du premier tableau, la marque laissée modestement dans un coin, la trace furtive, craintive, ineffaçable de l'homme qui pour la première fois naît de son œuvre, mais qui se sent, aussi, gravement menacé par elle et peut-être déjà frappé de mort.

II

# *Le Musée, l'Art et le Temps*

On semble parfois regretter que les livres de Malraux sur la *Psychologie de l'Art* n'aient pas reçu une ordonnance plus rigoureuse : on les trouve obscurs, non dans leur langage qui est clair – et un peu plus que clair, brillant –, mais dans leur développement. Malraux lui-même, à la fin de ses essais, semble leur souhaiter une composition plus forte. Peut-être Malraux a-t-il raison, mais ses lecteurs ont sûrement tort. Il est vrai que les idées qu'il développe ont leurs caprices, elles sont promptes, soudaines, puis elles demeurent sans fin ; elles disparaissent et elles reviennent ; comme elles s'affirment souvent en des formules qui leur plaisent, elles croient s'y définir, et cet accomplissement leur suffit. Mais le mouvement qui les abandonne, les rappelle ; le bonheur, la gloire d'une nouvelle formule les attire hors d'elle-mêmes[1].

Ce mouvement – cet apparent désordre – est, à coup sûr, un des côtés attrayants de ces livres. Les idées n'y perdent pas de leur cohérence ; c'est plutôt à leurs contradictions qu'elles échappent, bien que ces contradictions ne cessent de les animer, de les maintenir vivantes. Il faut l'ajouter : ce ne sont pas tout à fait des idées qui ici ne seraient guère à leur place. Quelqu'un a écrit – peut-être Valéry – : « On doit toujours s'excuser de parler peinture. » Oui, l'excuse est de rigueur, et celui qui parle d'un livre qui parle de peinture a sans doute besoin d'une double excuse. Celle de Malraux n'est pas dans la passion qu'il voue à l'art dont il parle, ni même dans l'admiration extraordinaire dont il le fait bénéficier (car peut-être l'art ne veut-il pas toujours qu'on l'admire, l'admiration aussi lui déplaît), mais dans ce mérite exceptionnel : c'est que les pensées, bien qu'elles tendent, selon leurs exigences propres, à une vue importante et générale de l'art, dans leur dialogue aventuré avec les œuvres, avec les images qu'elles accompagnent, réussissent, sans perdre leur valeur explicative, à s'éclairer d'une lumière qui n'est pas purement intellectuelle, à glisser vers je ne sais quoi de plus ouvert que leur sens, à réaliser, pour elles-mêmes – et pour nous qui sommes destinés à les comprendre –, une expérience qui imite celle de l'art, plutôt qu'elle n'en rend compte. Ainsi les idées deviennent-elles des thèmes, des motifs, et leur développement peu cohérent, dont on se plaint, exprime, au contraire, leur ordre le plus vrai, qui est de se constituer, de s'éprouver au contact de l'histoire par un mouvement dont la vivacité, le vagabondage apparent nous rendent sensibles la succession historique des œuvres et leur présence simultanée dans le Musée où la culture, aujourd'hui, les rassemble.

Malraux sans doute ne pense pas avoir fait une découverte, quand il montre que, grâce au progrès de nos connaissances, par suite aussi de nos moyens de reproduction – mais aussi pour des raisons plus profondes –, les artistes, chaque artiste, disposent pour la première fois de l'art universel. Bien des critiques avant lui avaient réfléchi sur cette « conquête de l'ubiquité » et, pour le rappeler encore, Valéry qui, parlant d'un avenir tout proche plutôt que du présent, écrivait : « Les œuvres acquerront une sorte d'ubiquité. Leur présence immédiate ou leur restitution à toute époque obéiront à notre appel. Elles ne seront plus seulement dans elles-mêmes, mais toutes où quelqu'un sera… », et il en concluait : « Il faut s'attendre que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des ans, agissent par là sur l'invention elle-même, aillent peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art. » Merveilleusement, mais Valéry résistait à cette merveille qu'en outre il ne désirait entrevoir que dans la légère conscience d'un demi-rêve. Pas plus qu'il n'accueillait volontiers l'histoire, il n'aimait les musées que Malraux appelle des hauts lieux et où il voyait des solitudes cirées qui tiennent, disait-il, du temple et du salon, de l'école et du cimetière : dans ces maisons de

l'incohérence, il ne semblait apercevoir que l'invention malheureuse d'une civilisation un peu barbare, un peu déraisonnable, et même son désaveu était léger, n'insistait pas.

Non seulement Malraux insiste, mais, avec une force convaincante, il fait du Musée une catégorie nouvelle, une sorte de puissance qui, à l'époque où nous sommes arrivés, est à la fois le but de l'histoire, telle qu'elle s'exprime et s'accomplit par l'art, sa principale conquête, sa manifestation, mais plus encore : la conscience même de l'art, la vérité de la création artistique, le point idéal où celle-ci, en même temps qu'elle se réalise dans une œuvre, cite, appelle et transforme toutes les autres, en les mettant en rapport avec cette œuvre dernière qui ne les récuse pas toujours, mais toujours les éclaire d'une manière différente, les provoque à une métamorphose nouvelle à laquelle elle-même n'échappe pas. Pour le rappeler plus rapidement, le *Musée imaginaire* représente d'abord ce fait : c'est que nous connaissons tous les arts de toutes les civilisations qui se sont livrées aux arts. C'est que nous les connaissons pratiquement et commodément, non pas d'un savoir idéal qui n'appartiendrait qu'à quelques-uns, mais d'une manière réelle, vivante et universelle (les reproductions). C'est qu'enfin cette connaissance a ses caractères singuliers : elle est historique, elle est celle d'une histoire, d'un ensemble d'histoires que nous admettons et accueillons sans les soumettre à des valeurs autres que leur propre passé, mais, en même temps, elle n'est pas historique, elle ne se soucie pas de la vérité objective de cette histoire, celle qui fut la sienne au moment où elle s'est accomplie ; au contraire, nous l'acceptons et nous la préférons comme fiction. Nous savons que tout l'art ancien était autre qu'il ne nous apparaît. Les statues blanches nous trompent, mais si nous leur restituons leur enduit coloré, c'est alors qu'elles nous paraissent fausses (et elles le sont, car cette reconstitution néglige la puissance, la vérité du temps qui a effacé les couleurs). Un tableau vieillit, l'un vieillit mal, l'autre devient chef-d'œuvre par la durée qui en décompose les tons, et nous connaissons le bonheur des mutilations, cette Victoire à laquelle seul le vol du temps a pu donner des ailes, ces têtes du Bardo, médiocre travail d'artisan que la mer a sculptées à nouveau, a rendues fascinantes. En outre, les moyens mêmes de notre connaissance transforment presque à volonté ce qu'ils nous aident à connaître : par la reproduction, les objets d'art perdent leur échelle, la miniature devient tableau, le tableau, séparé de lui-même, fragmenté, devient un autre tableau. Arts fictifs ? mais l'art, semble-t-il, est cette fiction.

D'autres résultats plus importants se produisent : encore faut-il ajouter que ces résultats ne sont pas des effets dormants et inanimés, mais la vérité du Musée, le sens agissant qui lui a permis de s'élaborer, en même temps que l'art se liait plus consciemment à lui-même, à la liberté de sa propre découverte. Le Musée aide à la contestation qui anime toute culture. Cela n'est pas immédiatement clair, tant que le Musée, incomplet, glorifie un seul art, voit en lui, non pas un art, mais la perfection et la certitude. Ainsi l'art grec, l'art de la Renaissance sont-ils des témoins avec lesquels l'artiste peut rivaliser, mais même s'il les égale, il ne les rapproche pas de son temps, il se consacre lui-même, il prend rang hors du temps à leur côté. C'est pourquoi il n'y a de Musée qu'universel. Alors le « tout est dit », « tout est visible », signifie que l'admirable est partout, est justement ce tout qui ne triomphe que lorsque l'incontestable a disparu et l'éternel a pris fin. En revanche, dès que le Musée commence à jouer un rôle, c'est que l'art a accepté de devenir un art de musée : grande innovation et, pour beaucoup, signe d'un grand appauvrissement. L'art est-il pauvre parce qu'il n'est que lui-même ? On peut en discuter, mais l'évolution est évidente. L'art plastique est d'abord au service des sentiments religieux ou des réalités invisibles autour desquelles la communauté se perpétue ; l'art est religion, dit Hegel. A ce moment, on le trouve dans les églises, dans les tombes, sous terre ou dans le ciel, mais hors d'accès, d'une certaine manière, invisible : qui regarde les statues gothiques ? nous ; les autres les invoquaient. La disparition de la prière a eu pour conséquence de faire apparaître les monuments et les œuvres, de faire de la peinture un art à la portée de nos yeux. La Renaissance commence cette évolution. Mais le visible qu'elle découvre l'absorbe. Assurément, elle ne se contente pas de

reproduire les apparences, ni même de les transfigurer selon une entente harmonieuse qu'elle appelle le beau. Toute la Renaissance n'a pas eu lieu à Bologne, et qui, plus que les Florentins, a négligé l'agrément, le plaisir anecdotique et même la délectation de la couleur, pour mieux ressaisir la signification des formes, parti pris qu'ils ne doivent pas à l'antiquité, mais qui est en eux comme la passion pour un secret ? Il reste que la Renaissance, si elle rend l'art réel, présent, semble, par sa réussite et le caractère ambigu de sa réussite, lier cette présence à la capacité de représenter. D'où des malentendus qui n'ont pas encore pris fin, mais malentendus somme toute excellents, puisque tant de grandes œuvres en sont nées. Ces grandes œuvres, toutefois, continuaient d'appartenir à des églises, elles avaient leur place dans des palais où parfois elles jouaient un rôle politique ; elles étaient liées puissamment à la vie qui entendait se servir d'elles. Un portrait, dans la maison de celui qu'il figure, reste un tableau de famille. Mais quand toutes ces œuvres entrent réellement ou idéalement dans le Musée, c'est précisément à la vie qu'elles renoncent, c'est d'elle qu'elles acceptent de se séparer. Lieux artificiels, dit-on des musées, d'où la nature est bannie, monde contraint, solitaire, mort : il est vrai, la mort est là ; au moins, la vie n'est plus là, ni le spectacle de la vie, ni les sentiments et les manières d'être à travers lesquels nous vivons. Et que se passe-t-il encore ? Ce qui était dieu dans un temple devient statue ; ce qui était portrait devient tableau ; et même les rêves, cette absence dans laquelle se transfiguraient le monde et les images du monde, se dissipent dans cette clarté nouvelle qu'est le plein jour de la peinture.

Ainsi s'achève, momentanément, la transformation, la contestation propre à l'œuvre d'art. L'art moderne, dans le Musée, prendrait conscience de sa vérité qui est de n'être au service ni d'une église, ni d'une histoire ou anecdote, ni d'une figure : qui est d'ignorer la vie immédiate – le mobilier des apparences –, et peut-être toute vie, pour ne se reconnaître que dans la « vie » de l'art. Le peintre sert la peinture, et apparemment la peinture ne sert à rien. L'étrange, c'est qu'à partir du jour où il fait cette découverte, l'intérêt de l'artiste pour son art, loin de diminuer, devient une passion absolue, et les œuvres qui ne signifient rien, semblent incarner et réfléchir cette passion. Pourquoi ? On peut se le demander.

★

Malraux, lui aussi, se le demande, et il fournit diverses réponses. Mais, auparavant, il faut voir plus précisément ce qu'exprime cette évolution, cette révélation due à l'histoire et qui s'affirme sous ces deux formes : le Musée imaginaire, l'art moderne. Il n'échappe pas qu'à bien des égards, les vues de Malraux appliquent aux arts plastiques, en s'inspirant des découvertes de notre temps, les mouvements d'une pensée dont Hegel garde les principes. Il y a certes beaucoup de différences, mais les analogies sont intéressantes. Quand on indique que pour la première fois, aujourd'hui, l'art s'est en quelque sorte doublement dévoilé, les mots « pour la première fois » ont une autorité évidente : ils indiquent qu'une conclusion a été atteinte, et cette conclusion, si elle ne ferme pas le temps, permet cependant à l'observateur qui parle au nom de cette première fois, de parler du temps comme d'une vérité fermée. Il est clair que pour Malraux, et sans doute pour chacun de nous, notre époque n'est pas – en ce qui concerne du moins les arts plastiques –, une époque comme les autres : c'est le monde rayonnant de « la première fois ». Pour la première fois, l'art s'est dévoilé et dans son essence et dans sa totalité : mouvements étroitements liés. L'art abandonne tout ce qu'il n'était pas et il s'étend à tout ce qu'il a été ; il se réduit à lui-même, il s'appauvrit du monde, des dieux et peut-être des rêves, mais cette pauvreté le conduit à s'enrichir de sa vérité et ensuite de toute l'étendue des œuvres que le fait qu'il n'était pas encore conscient de lui-même l'empêchait d'atteindre, l'amenait à méconnaître, à négliger ou à mépriser. Le Musée imaginaire n'est donc pas seulement le contemporain de l'art moderne et le moyen de sa découverte, il est l'œuvre de cet art, l'on dirait son chef-d'œuvre, s'il ne

fallait dire qu'il est aussi, dans une mesure à demi secrète, sa compensation : que l'art ne soit rien que sa contestation passionnée, l'éclat absolu du seul moment où, niant tout le reste, il s'affirme merveilleusement en lui-même, cela ne serait peut-être pas supportable s'il n'était pas tout, si, glissant à travers le temps et les civilisations du monde, comme la pureté du point du jour, il ne rendait brusquement visible, avec toutes les œuvres, cet événement merveilleux que notre art est universel, ce qui veut dire que toutes les œuvres de tous les temps sont aussi noue œuvre, l'œuvre de notre art qui, pour la première fois, les révèle à elles-mêmes, les dévoile telles qu'elles sont.

Peut-être allons-nous un peu plus loin que ne nous y autorisent les formules de Malraux. Mais si aujourd'hui, pour la première fois, l'art est parvenu à la conscience de lui-même (conscience surtout négative : peinture n'imite plus, n'imagine plus, ne transfigure plus, ne sert plus des valeurs qui lui sont étrangères, n'est plus rien – et voici le côté positif – que peinture, est sa propre valeur, laquelle, il est vrai, n'est pas encore facile à saisir), si, en outre, cette conscience, loin de mettre l'art dans un lieu intemporel, est liée à la durée, est le sens de cette durée qui, à un certain moment, prend forme et se manifeste absolument, il est donc vrai que ce moment est bien privilégié, qu'il a le pouvoir de se retourner sur les autres, et comme il est pour lui-même absolue transparence, il est aussi la transparence de tous les autres, la lumière où ceux-ci se montrent dans leur pureté et leur vérité. Sans doute les choses ne sont-elles pas aussi simples. L'art n'est peut-être pas une comète dont le point brillant, l'éblouissement de la tête – l'art moderne –, entraînerait et éclairerait la beauté plus sourde et plus obscure de son immense orbite. De plus, si les œuvres d'aujourd'hui nous aident à devenir « héritiers de la terre entière » et, nous l'ajoutons, plus qu'héritiers, créateurs et conquérants de toutes les œuvres possibles, elles-mêmes dépendent à leur tour de cette conquête, de cette création. Cette dépendance n'est pas celle d'une causalité sèche, mais une dialectique à laquelle Malraux donne le nom, peut-être insuffisamment rigoureux ou trop évocateur, de métamorphose. L'art – et il faut entendre par là l'ensemble des œuvres et ce qui fait que chacune est œuvre – est par essence inquiétude et mouvement. Le Musée n'est nullement constitué par des survivances immuables et des morts éternels. Les statues bougent, nous le savons, de même que Baudelaire s'effrayait de voir les images irréelles soumises à un devenir surprenant. A chaque œuvre décisive, toutes les autres tressaillent et quelques-unes succombent, mort qui est résurrection pour demain, et ce mouvement est, en apparence, infini, car si, comme le dit Schiller, « ce qui doit vivre immortellement dans le chant, doit dans la vie périr », ce que cette immortalité maintient, porte et supporte, c'est cette mort même, devenue travail et négation créatrice. Au terme de ses trois livres, Malraux écrit : « La première culture artistique universelle qui va sans doute transformer l'art moderne par quoi elle fut jusqu'ici orientée… » L'art moderne est donc voué, promis ou condamné à la puissance de métamorphose dont il est issu, plus que cela : dont il semble être la forme pure, l'expression d'un instant réduite à elle seule. L'inconnu est son avenir. Mais, en attendant, et par le fait qu'il n'est pas un moment comme les autres, mais ce moment privilégié qui à la fois a révélé et multiplié le pouvoir de la métamorphose, il semble possible de chercher, à travers l'art moderne, le sens de la question dont tous les arts sont la réponse et pourquoi cette réponse est également valable et décisive. C'est le problème de la création artistique, auquel Malraux a consacré le deuxième de ses livres, celui que l'on peut préférer, où les civilisations se font œuvre, où les œuvres se composent et s'accomplissent selon le secret de leur propre achèvement qu'elles nous rendent sensible comme par transparence et comme si cette transparence était justement leur secret. Cette impression, il est vrai, n'est que le bonheur d'un instant, et ce que nous en dirons, c'est plutôt le malheur qui suit, l'obscurité qui se referme sur ce jour rapide, car l'art, devenu problème, est aussi un tourment infini.

★

Les arts plastiques sont étrangers à la nature : nous le savons, mais Malraux nous le montre avec une énergie et une persévérance qui quelquefois étonnent, comme si cette vérité continuait d'être menacée. C'est qu'il désire montrer un peu plus. Quand il écrit : « Tout art qui prétend représenter implique un système de réduction. Le peintre réduit toute forme aux deux dimensions de sa toile, le sculpteur tout mouvement virtuel, ou représenté, à l'immobilité », cette réduction dont il parle semble encore renvoyer l'artiste à la nature. La peinture d'un paysage serait-elle un paysage réduit, transformé par le recours à la technique, rendu ainsi au désintéressement de l'art ? Nullement, car la fin de la peinture serait alors de chercher à réduire cette réduction, comme, il va de soi, beaucoup d'écoles l'ont tenté avec peu d'honneur. En réalité, si « l'art commence à la réduction », cela signifie que l'œuvre d'art ne se constitue jamais qu'à partir d'elle-même, à l'intérieur de l'univers artistique en perpétuel devenir – histoire faite art – que symbolise pour nous le Musée imaginaire, mais qui, si limité et si pauvre qu'il fût, a toujours été supposé par un œil d'artiste. L'art ne commence pas à la nature, fût-ce pour la nier. L'origine d'un tableau, ce n'est pas toujours un autre tableau, ni une statue, mais l'art tout entier, tel qu'il est présent dans les œuvres admirées et pressenti dans les œuvres dédaignées, et l'artiste est toujours le fils des œuvres, celles des autres qu'il imite passionnément, en attendant de les rejeter passionnément. Pourquoi Malraux est-il si ferme dans ses affirmations qui l'obligent, par exemple, à tenir pour peu de chose les dessins d'enfant, car l'enfant, s'il dessine un chien, ne dessine peut-être pas le chien qu'il voit, mais pas davantage celui du Tintoret (et peut-être faut-il dire, tant mieux) ? Il semble qu'il ait besoin de mettre l'artiste tout à fait à part, à l'abri et au-delà du monde, de même que le Musée est un univers sans issue, une durée solitaire, la seule libre, la seule qui soit une véritable histoire, à la mesure de la liberté et de la maîtrise de l'homme. Le Musée imaginaire, plus l'artiste nouveau qui s'y enferme pour être libre, tel est l'art ; là se trouvent réunies toutes les données de la création artistique. Comment Giotto découvre-t-il sa vocation ? En regardant les tableaux de Cimabue et non pas les moutons dont il est le berger. Comment se développe toute vocation ? Par l'imitation, la copie, jusqu'au moment où, à travers cette imitation passionnée des formes magistrales, l'artiste naissant se rend maître du secret plastique des œuvres et peu à peu, parfois tardivement, parfois sans l'atteindre jamais que dans les marges, éprouve, crée, distingue son propre secret plastique, ce que Malraux appelle les « schèmes initiaux » de son art. Ces « schèmes » sont d'abord des pouvoirs de rupture, des intentions où s'exprime – non pas abstraitement ni esthétiquement mais plastiquement – une volonté de dépasser, de transformer l'art et le style par lesquels le jeune créateur s'est trouvé un jour introduit dans le Musée, et ainsi rendu libre, mais prisonnier cependant de ses maîtres. Retrouver, décrire ces schèmes, c'est retrouver le cheminement, les découvertes, les métamorphoses, en un mot l'expérience spécifique qui n'a de sens que dans les œuvres et qu'on trahit le moins – mais on la trahit encore – en la décrivant sous son aspect le plus concret et le plus technique. Les pages les plus convaincantes que Malraux ait écrites montrent, en termes extrêmement évocateurs et cependant précis, ce qu'a pu être l'itinéraire du Gréco à partir de Venise, du Tintoret à partir de Venise encore, de La Tour à partir du Caravage, de Goya à partir de lui-même, de cet autre artiste qui jusqu'à quarante ans ne s'appelait Goya qu'à son insu. Et, pour en revenir au Gréco, ce ne sont pas les pages émouvantes sur Tolède, sur la solitude, sur le sombre crépuscule dont l'artiste entoure sa propre vision, qui nous rapprocherait de cette maîtrise, mais tout ce qui nous rend sensible le point central de sa découverte, qu'on peut exprimer ainsi : maintenir le dessin baroque du mouvement – l'ébranlement de tous les traits – en supprimant ce dont il est né : la recherche de la profondeur (le lointain).

Malraux semble irrité quand il entend parler de la « vision » d'un artiste. Cette antipathie de vocabulaire est remarquable. De même qu'il exclut énergiquement de l'art l'idée de représentation, il semble exclure de la genèse artistique la notion d'image. Cela est jusqu'à un certain point logique (on peut dire que la peinture est une lutte pour échapper à la vision), c'est en tout cas la conséquence de

formules qu'il répète volontiers : « *L'art plastique ne naît jamais d'une façon de voir le monde, mais de le faire* » *;* et ce bannissement de la vision vaut aussi pour la vision imaginaire, pour la fiction intérieure, pour tout ce qui pourrait réduire la peinture à l'expression passive, subjective, d'une ressemblance, fût-elle celle d'une forme invisible. Dans ses trois livres, Malraux accorde une phrase au surréalisme, et plutôt pour le mettre à l'écart. Cette méfiance, qui est forte, mais instinctive – car il va de soi que Malraux se sert des termes selon son plaisir qui est autoritaire, et le prendre au mot serait un jeu malveillant –, cette méfiance pour le mot vision et pour l'imaginaire, tend surtout à écarter de l'art plastique tout ce qui pourrait en rendre moins évidente la fonction, l'activité créatrice. Le peintre est un créateur de formes et non pas un visionnaire qui copierait passionnément ses rêves, et la conception n'est rien hors du tableau où il est insuffisant de dire qu'elle s'exprime, car avant le tableau il n'y a rien qu'une intention déjà picturale, puisque c'est au contact d'autres tableaux qu'elle s'était esquissée en s'éprouvant par l'imitation. La peinture est une expérience par laquelle s'affirme ou se cherche un pouvoir spécifique, qui ne vaut que pour cet art et n'a de sens que par rapport à lui, pouvoir qu'il faut cependant définir, au moins nommer, et que Malraux appelle le style. Qu'est-ce que l'art ? « Ce par quoi les formes deviennent style. » Mais qu'est-ce que le style ? La réponse ne manque pas et, il faut le dire, elle est par certains côtés surprenante : « Tout style est la mise en forme des éléments du monde qui permettent d'orienter celui-ci vers une de ses parts essentielles. »

★

Il y aurait des raisons assez fortes pour imaginer la *Psychologie de l Art* occupée uniquement à restituer à l'art l'expérience qui est la sienne, le monde qui lui est propre, cet Univers du Musée (monade sans fenêtre), que crée et que suscite l'artiste jusque dans l'infini du temps, parfaitement suffisant, ordonné par soi-même, orienté en vue de soi seul, animé par la durée de ses métamorphoses, solitude cligne de toutes les passions et de tous les sacrifices, où celui qui s'y engage sait qu'il va au-devant du plus grand danger, car ce qu'il cherche, c'est l'extrême. Oui, on peut imaginer cette tournure qu'auraient prise les recherches de Malraux, et on se dit qu'elle ne serait peut-être pas en désaccord avec « une de ses parts essentielles », celle qui l'a lié à la peinture et aux arts plastiques d'une passion véritable. Mais peut-être eût-il fallu pour cela que Malraux fût peintre, qu'il s'intéressât à la peinture pour la continuer et non pour la justifier, pour la faire et non pour la voir. Il reste aussi que plus on avance dans la recherche d'un problème, plus il devient difficile de ne pas l'exprimer au regard de toutes les questions auxquelles on est lié vitalement. Malraux s'intéresse à la peinture, mais, on le sait, il s'intéresse aussi à l'homme : sauver l'un par l'autre, il n'a pu échapper à cette grande tentation. Tentation d'autant plus impérieuse que le problème lui-même nous y porte, car il faut bien réfléchir sur cet étrange Musée où nous demeurons et sur cette histoire plus étrange dans laquelle il nous introduit. Qu'y voyons-nous ? Ce que nous préférons, et ce que nous préférons, ce sont des œuvres qui, comme les nôtres, ignorent l'apparence, ne se soumettent pas à elle, créent un monde autre dont la puissance, l'étrangeté victorieuse nous fascinent. Mais ces œuvres – celles, par exemple, du style byzantin, pour prendre les plus connues –, et ce refus de l'apparence, cette rupture qu'elles expriment, nous sommes obligés de reconnaître que ce n'est pas la recherche plastique, ce n'est nullement la recherche d'un style qui les a provoqués : mais des valeurs étrangères au monde, celles auxquelles nous devons tous nos dieux, ceux d'en haut et ceux d'en bas. Constatations frappantes, mais non pas inattendues. Si l'art se définit et se constitue par sa distance à l'égard du monde, par l'*absence* de monde, il est naturel que tout ce qui met le monde en question, ce qu'on appelle d'un mot, devenu d'un usage si peu rigoureux, la transcendance, tout ce qui dépasse, nie, détruit, menace l'ensemble des relations stables, aisées, raisonnablement établies et soucieuses de durer, toutes ces puissances, qu'elles soient pures ou impures, proposées au « salut » de l'homme ou

à sa destruction, dans la mesure où elles font voler en éclats la validité du monde commun, travaillent pour l'art et lui ouvrent la voie, l'appellent. Les dieux deviennent ainsi, dans la plus grande partie du Musée, l'illusion étonnante qui a permis à l'artiste, en se consacrant à leur culte, de consacrer l'art. L'art est à ce moment religion, c'est-à-dire étranger à lui-même, mais cette étrangeté, étant ce qui l'arrache aux valeurs profanes, est aussi ce qui à son insu le met au plus près de sa vérité propre, bien que non manifeste. En ce sens, on pourrait dire que les dieux n'ont été que les substituts temporaires, les masques sublimes – mais sans beauté – de la puissance artistique, aussi longtemps que celle-ci, par la dialectique de l'histoire et des métamorphoses, n'avait pu conquérir, dans l'artiste enfin réduit à soi, la conscience de son autonomie et de sa solitude. Le Pantocrator en attendant Picasso.

Et maintenant ? Maintenant, l'art s'appelle peut-être Picasso, mais il semble que Picasso ait le devoir de continuer le Pantocrator, non seulement, parce qu'à lui seul incomberait la tâche démiurgique d'être créateur de formes et créateur de ce tout qu'est la vie du Musée, mais aussi en accordant la peinture à cette « part essentielle », cette visée supérieure, niveau de l'éternel que représentait pour les hommes des premiers siècles l'image d'or de l'absolu. C'est là pour l'art moderne et pour l'esthétique de Malraux un tournant, un moment difficile. Il est vrai, les dieux complices ont disparu, ils sont rentrés dans l'absence profonde, cet au-delà ou cet en deçà du monde, qu'ils n'avaient pour tâche, semble-t-il, que de faire apparaître jadis ou plus précisément de proposer à l'art comme le heu hardi – le vide – où celui-ci pouvait se rendre maître de lui-même sans pourtant se connaître. Absence, profondeur, destinée à détourner les regards du « réel », à récuser les apparences, à substituer à la représentation le pouvoir conquérant d'un style. Mais, à partir du moment où l'art a pris conscience de sa vérité, où il s'est révélé comme refus du monde et affirmation de la solitude du Musée, cette absence, cette profondeur où vivaient les dieux pour habituer l'artiste à se passer de la vie, reconquise par la peinture, ne doit-elle pas à son tour disparaître dans la peinture, être peinture – et rien de plus, être ce fait que la peinture *vaut* en tant que peinture – et rien d'autre ? Oui, il semble qu'elle le doit, et pourtant, si l'on s'en remet à Malraux, elle n'accepte pas de se laisser ainsi maîtriser par l'art et elle prétend encore, sous des noms plus ou moins éclatants – la qualité humaine, l'image idéale de l'homme, l'honneur d'être homme, en un mot, « la part essentielle du monde » – à demeurer la puissance exemplaire, la divinité que l'art ne saurait laisser inexprimée sans se perdre. Les arts du passé avaient certes rapport avec les dieux. Ils entendaient, en les exprimant, rendre présent ce qui ne se voit pas, ne s'exprime pas, ne se rend pas présent et, par cette prétention superbe, l'art s'est trouvé, non pas dévoyé vers l'invisible et vers l'informe, mais mis sur la voie de la pure présence visible et de la forme s'affirmant purement elle seule. Résultats impressionnants. Cependant, l'invisible est demeuré. Il ne s'est pas réellement médiatisé. Il faut dire plus : comme, pour Malraux, la peinture n'est pas « image », n'est pas la conquête picturale de cette *absence* qui, avant toute réduction technique, ramène ce qui se voit à la stupeur d'un « cela n'est pas », « cela ne peut se voir », comme, en outre, il ne veut pas davantage réintroduire l'invisible comme fiction (bien qu'il fasse dans le troisième livre une place à la « poésie »), l'invisible qui ne s'est pas picturalisé ne peut qu'errer dangereusement autour de la peinture sous le nom d'idéal et de valeurs de culture.

Cet infléchissement ne se fait pas d'une manière délibérée ; c'est un débat pathétique que Malraux semble poursuivre entre les diverses parts de lui-même. A quoi aboutissent l'évolution des temps et les métamorphoses du Musée ? A un peintre qui ne soit que peintre : à Cézanne qui, en face de Goya, est la peinture libérée de la passion métaphysique, du rêve et du sacré et devenue passion pour elle-même et création d'elle seule. Malraux nous l'affirme : l'art moderne impose l'autonomie de la peinture, autonomie à l'égard de toute tradition et même de la culture. La peinture devenue culture est une étape, un moment : un mauvais moment, et celui-ci a correspondu à l'intervention des intellectuels qui ne savaient voir dans les arts plastiques que ce que les arts ont de plus visible : une

fiction harmonieuse, la transfiguration des choses, l'expression des valeurs, la représentation d'un monde humain et civilisé. Mais la peinture, lorsque sa fonction représentative a disparu, lorsqu'elle n'est plus liée qu'à la recherche de ses propres valeurs, peut-elle servir encore de garant à une culture ? « Un art de grands Navigateurs », oui, dit Malraux. « Mais une culture de grands Navigateurs peut-elle se concevoir ? » Ailleurs le doute devient réponse : « Picasso succède à Cézanne, l'interrogation angoissée prend le pas sur l'annexion et la conquête. Mais il ne peut exister de culture de l'interrogation seule. »

C'est probablement vrai. Mais n'en faut-il pas conclure que l'art, interrogation passionnée, n'a rien à apporter, comme il n'a rien à en recevoir, à cet idéal stationnaire, ensemble de valeurs reconnues, de vérités publiques et d'institutions établies, qu'on appelle civilisation ? Le peintre, l'artiste tel qu'on nous le fait voir, est certes tin être qu'on peut dire divin, et nous n'en sommes pas étonnés, puisqu'il a pris la place des dieux, davantage : il est la vérité dont la divinité n'était que le masque, la caricature nécessaire. « Les gestes avec lesquels nous manions les tableaux que nous admirons… sont ceux de la vénération. Le musée qui fut une collection devient une sorte de temple. Bien entendu, une nature morte de Braque n'est pas un objet sacré. Mais si elle n'est pas une miniature byzantine, elle appartient comme celle-ci à un autre monde et participe d'un dieu obscur qu'on veut appeler la peinture et qui s'appelle l'art… » Malraux ajoute, exprimant une répugnance qu'on partage avec lui : « Le vocabulaire religieux ici est irritant, mais il n'en existe pas d'autre. Cet art n'est pas un dieu, c'est un absolu. » Un absolu, mais dont la vérité est d'être fermé sur lui-même, d'avoir en soi son excellence et sa signification – et, hors de soi, on ne peut le dire qu'insignifiant. C'est, du moins, ce que les vues de Malraux sur la peinture moderne semblaient nous inviter à penser. Le dieu s'appelle peinture, et la peinture, autrefois, pour échapper aux tentations du réalisme esthétique, a pu avoir besoin d'un réalisme métaphysique ou religieux, c'est pourquoi elle aimait les dieux. Mais aujourd'hui où les dieux sont devenus tableaux, où il s'agit de « la création d'une peinture qui ne se veut que peinture », il faut aussi que la métaphysique disparaisse dans le tableau et ne soit rien de plus que *ce* tableau, sous peine de le transformer en métaphysique, de restaurer par conséquent une autre forme de réalisme ou, pis encore, d'apparaître au-dessus de lui, comme le devoir, l'obligation purement morale, de sauver la civilisation et de préserver l'homme.

★

Cette obligation se fait cependant, au cours du troisième livre, toujours plus pressante, et il semble que l'art aussi assume toujours plus volontiers cette obligation : ce que l'on peut appeler sa fonction idéalisatrice, sa capacité « de maintenir, d'enrichir ou de transformer sans l'affaiblir l'image idéale de lui-même que l'homme a héritée ». Visée peut-être pressante, peut-être inévitable, mais il en résulte que toute la perspective dans laquelle le Musée, le monde et l'artiste nous étaient apparus change. Le Musée semblait être l'univers propre à l'artiste, non pas l'histoire de l'art, mais l'art en tant que liberté de l'histoire, expression d'une durée spécifique (sur laquelle il nous resterait à nous interroger), manifestation d'un temps *sui generis* et qu'éclairait l'idée de métamorphose. Dans le Musée étaient présentes toutes les œuvres et, par le fait que l'art moderne exprime, sans médiation ni travestissement, la vérité (le langage qui a eu besoin de toutes ces œuvres pour se faire entendre), on pouvait dire qu'elles formaient, en effet, une totalité et, par conséquent, qu'elles étaient aussi, d'un certain point de vue, une seule et même œuvre, dont autrefois on ne percevait et n'admirait le vrai sens – les purs mérites plastiques – qu'à travers les faux-semblants de l'anecdote, de la fiction et des valeurs sacrées, mais qu'aujourd'hui nous voyons, d'un regard enfin capable, dans leur vérité dégagée et manifeste. Bien entendu, nous savons que l'art byzantin n'était pas un art pour lui-même et qu'il voulait faire accéder les choses à un univers sacré, mais à ce qu'était l'art byzantin pour lui,

notre rôle est de substituer ce qu'il est pour l'art, c'est-à-dire d'abord un système de formes (comme Malraux l'écrit dans le *Musée imaginaire* : « *Mais pour nous l'art byzantin est d'abord, un système de formes ; tout art qui renaît se métamorphose, change de signification, il renaît sans Dieu* »). De même, si tant d'œuvres disparates font partie aujourd'hui de notre préférence, si nous aimons à la fois l'art nègre et Poussin, c'est, semble-t-il, parce que nous sommes capables de découvrir les éléments communs à l'art dans des œuvres sans communauté, c'est que la peinture doit nous apparaître comme un langage spécifique, langage présent d'une manière plus ou moins expressive et plus ou moins manifeste, quels que soient la représentation, la suggestion et le travestissement historique à quoi ce langage est lié.

Mais, en réalité, cela n'est pas, et nous nous trompions sur le Musée. « Ce lieu qui donne la plus haute idée de l'homme » ne saurait être seulement le Temple des images ; c'est celui des civilisations, des religions, des splendeurs historiques. Et le musée que nous devons aimer n'est pas tel que nous le révèle Cézanne – celui d'un art qui ne veut être que peinture, négation et refus authentique de tout contenu, de toute part du monde –, mais, si l'on peut dire, le musée des contenus, le musée des histoires et des temps. « Notre temps, dit Malraux, sembla d'abord vouloir fonder l'unité des arts qu'il reconnaissait pour tels sur la seule parenté des formes. Mais un grand artiste qui ne connaîtrait, outre les œuvres contemporaines, que les qualités spécifiquement plastiques des œuvres du passé, serait le type supérieur du barbare moderne, celui dont la barbarie se définit par le refus de la qualité d'homme. Notre culture, si elle se limitait à celle, extrêmement aiguë, de notre sensibilité aux couleurs et aux formes, et à ce qui s'en exprime dans les arts modernes, ne serait même pas imaginable. Mais elle est loin de s'y limiter, car une culture sans précédent s'établit… » Et cette culture artistique, Malraux vient de nous en avertir, ne peut pas être, ne doit pas être *purement* artistique ; d'ailleurs, dès que l'art devient culture, est le moyen, l'instrument d'une culture, il ne peut plus appartenir à lui-même, il retombe dans la voie des travestissements et des servitudes : la roue des valeurs et de la connaissance.

Cependant, Malraux n'entend pas aussi simplement remettre en question ce qui lui a paru être le sens de l'art moderne. Il ne semble même pas que lui paraissent inconciliables l'affirmation de la peinture comme négation du monde et de toutes valeurs (autres qu'elle-même) et ce service qu'on lui impose de sauver la qualité de l'homme et les valeurs. C'est là l'un des points embarrassants de la *Psychologie de l'Art*. Pour le comprendre, il faut essayer de mieux comprendre la situation du Musée par rapport à l'histoire et de l'art en face du temps. Quand nous sommes dans un musée – mais peut-être y sommes-nous alors comme « spectateurs » et non plus comme « artistes » –, il est bien vrai que notre admiration et notre intérêt vont aussi au passé que les œuvres nous représentent, non pas à ce passé tel qu'il a pu être, mais tel qu'il est présent et rayonne idéalement dans ces œuvres. Est-ce la Grèce qui est là, est-ce Sumer, Byzance ? Non, sans doute. Notre vision historique est illusion, elle est un mythe, mais ce mythe est d'une extrême « richesse spirituelle », cette illusion représente l'éternellement vrai, la part de vérité qu'il y a dans une survivance qui nous demeure présente, nous reste accessible, nous émeut, nous fascine, est nôtre, comme si cette survivance trouvait vie en nous et nous, survie par elle. « Le dialogue qui lie notre culture aux absolus éphémères que lui transmettent les arts ressuscités, rétablit avec un passé qu'il modèle le lien des dieux grecs avec le cosmos, du Christ avec le sens du monde et les âmes innombrables des vivants et des morts. Toute œuvre sumérienne suggère un royaume de Sumer, en partie insaisissable, en partie possédé. Les grands musées satisfont en nous un exotisme de l'histoire, nous *donnent* un vaste domaine de pouvoirs humains ; mais la longue trace qu'y laisse la sensibilité de la terre n'est pas celle de l'histoire. Ce ne sont pas des sociétés mortes que l'art ressuscite : c'est souvent l'image idéale ou compensatrice qu'elles se faisaient d'elles-mêmes… » On peut donc dire de l'art qu'il perpétue l'esprit, qu'il joue, par rapport à l'histoire, le rôle que, pour Hegel, l'histoire joue par rapport à la nature : il lui donne

un sens, il assure, par-delà le périssable et à travers la mort de la durée, la vie et l'éternité du sens. L'art n'est plus à présent l'inquiétude du temps, la puissance destructrice du pur changement, il est lié à l'éternel, il est l'éternel présent qui, à travers les vicissitudes et par le moyen des métamorphoses, maintient ou recrée sans cesse la forme où s'est exprimée un jour « la qualité du monde à travers un homme ». Pouvoir que Malraux ne se lasse pas de célébrer en termes éclatants : « De quelque façon qu'un art représente les hommes, il exprime une civilisation comme elle se conçoit : il la fonde en signification, et c'est cette signification qui est plus forte que la multiplicité de la vie. » « Que les dieux, au jour du Jugement, dressent en face des formes qui furent vivantes le peuple des statues ! Ce n'est pas le monde qu'ils ont créé, celui des hommes, qui rendra témoignage de leur présence : c'est celui des artistes… Tout art est une leçon pour ses dieux. » Et cette phrase significative : « L'obscur acharnement des hommes pour recréer le monde n'est pas vain, parce que rien ne redevient *présence* au-delà de la mort, à l'exception des formes recréées. »

Mais d'où vient ce privilège, si c'en est un, car il se pourrait que ce fût aussi une malédiction et l'échec le plus sombre de l'art, dont il commence peut-être aujourd'hui à prendre conscience ? D'où vient ce pouvoir exceptionnel qui semble faire de l'artiste le seul porteur de torche, le seul maître de l'éternel ? Malraux le constate plus qu'il ne l'établit. Mais l'on peut cependant apercevoir les raisons qui soutiennent sa pensée. La principale, c'est que l'artiste est, par excellence, « créateur ». Il l'est, car il n'est jamais soumis à la nature, pas plus quand il semble l'imiter que quand il la récuse pour se soumettre aux dieux. A l'égard des dieux mêmes, il est libre ; cette liberté, il l'ignore peut-être, mais son œuvre l'affirme et la réalise. Il arrive, et aujourd'hui encore, qu'il se lie aux puissances nocturnes et, comme Goya, aux monstres, à l'horreur, à la nuit ou, comme ces « primitifs » qui nous hantent, à la fascination de l'informe et du chaos : dépendance troublante, qui semble signifier une possession plus qu'une maîtrise. Mais c'est là la merveille : par l'œuvre, la possession devient pouvoir de posséder, la servitude se réveille affranchie. « Bien que l'expression même indirecte des sentiments archaïques donne au chef-d'œuvre une résonance particulière, le recours aux ténèbres y demeure au service de l'accent royal : nul monstre, en art, n'est sa propre fin. Se mêlent toujours dans notre admiration le sentiment de la délivrance de l'homme et celui de la maîtrise de l'œuvre. » La solitude de Goya est grande, mais elle n'est pas sans limites, car il est peintre, et si « la peinture est pour lui un moyen d'atteindre le mystère…, le mystère est aussi un moyen d'atteindre la peinture » et ainsi de se faire jour, de devenir la liberté et la clarté du jour. Van Gogh est fou ; ses tableaux sont lucidité, conscience supérieures. L'artiste n'est jamais dans la dépendance de son temps, ni de son histoire personnelle, pas plus que ses tableaux ne dépendent de la vision commune. Nous comprenons, maintenant, pourquoi, de sa naissance à sa mort, il nous a été représenté dans la seule existence du Musée : c'est qu'il n'est libre que dans le Musée, c'est que sa liberté, c'est d'appartenir à l'art qui n'appartient qu'à lui-même, quoique toujours, quand il est créateur, l'art reste ce qui transmue en pouvoir l'existence, en souveraineté la subordination et en puissance de vie la mort même.

★

Il semble que, pour Malraux, seul l'artiste nous sauve de l'absurdité et de la contingence, seul il transforme en un présent rayonnant, intelligible et salutaire ce qui autrement ne serait que les raines informes d'une durée sans mémoire, la pourriture dégoûtante du cadavre du temps. Quand il écrit dans le passage que nous avons cité : « Rien ne redevient *présence* au-delà de la mort, à l'exception des formes recréées », il investit bien l'art de ce privilège exorbitant, sans paraître se demander si tout vestige du travail humain n'a pas le même pouvoir de devenir historique et, par l'histoire, de prendre, de garder sens, de s'enrichir sans cesse d'un sens toujours nouveau. Et pointant, c'est la question que l'on serait tenté de se poser : si tant d'œuvres lointaines nous attirent et nous fascinent

comme si elles étaient hautement esthétiques, c'est que le lointain peut se substituer à l'art, c'est que le recul, le mouvement de l'histoire, à condition d'échapper à la toute proximité de notre monde, ont par eux-mêmes une valeur de création qui peut se comparer à celle de l'artiste. Mais cette remarque nous aide peut-être à ressaisir d'où vient l'assurance de Malraux. Il est fort probable qu'il n'ignore pas que les éclats de pierre taillée sont aussi émouvants et portent autant de signification humaine que l'*Hermès* souriant de Praxitèle. S'il met cependant l'art hors de pair, c'est que sa découverte du Musée et son sentiment émerveillé des œuvres l'ont rendu sensible au paradoxe où le temps fait glisser toute œuvre d'art. Il est vrai qu'il y a quelque chose d'étrange dans la manière dont la durée s'ouvre sur cette figure de Praxitèle, par exemple. On l'a souvent fait remarquer : je puis me rapprocher de la toile ou du marbre, mais non pas des « images » en quoi s'incarne l'intention artistique et, pas plus que le voisinage ne les met à ma portée, pas plus le temps qui s'éloigne ne les éloigne d'elles-mêmes, ne semble avoir prise sur elles. Pourquoi ? Peut-on dire que cette présence est un affranchissement de la durée, une équivalence merveilleuse de l'éternel ? L'esthétique classique l'a cru, et peut-être Malraux, par une part de lui-même, est-il resté classique. L'idéalisation des figures, la recherche de la perfection et la beauté sont destinées à assurer cette présence sans fin, à délivrer absolument du temps le moment unique que symbolise et qu'affirme la statue. L'idéal du beau n'est que la mise en œuvre théorique de cette situation exceptionnelle. Par la suite, on a pensé : cette figure durera éternellement si elle est belle ; mais c'est qu'on avait d'abord pressenti que, belle ou non, elle ne passait pas ou aussi bien qu'elle avait toujours déjà passé. Bien entendu, la valeur attribuée à cet éternel présent de la figure (l'immortalité artistique) dépend, elle, des temps et des histoires. Même aujourd'hui, on semble oublier que la survivance des images a souvent été peu appréciée ou strictement maudite, et on oublie plus encore que c'est la survivance qui est condamnée, et non l'image. Les civilisations de l'éternel sont peut-être les seules civilisations, mais l'homme a aussi le sentiment que si l'éternité le met à l'abri de ce qui le rend dangereux et l'expose au danger, elle est alors l'illusion qui lui retire sa seule chance de vérité.

L'art, c'est évident, joue son rôle dans la foi en cette illusion. Dans les civilisations humanistes, c'est la vie immédiate, le temps éphémère, qu'il est appelé à transmuer, à éterniser en le plaçant sous le sceau de la ressemblance. La ressemblance n'est pas un moyen d'imiter la vie, mais plutôt de la rendre inaccessible, de l'établir dans un double fixe qui, lui, échappe à la vie. Les figures vivantes, les hommes, sont sans ressemblance. Il faut attendre l'apparence cadavérique, cette idéalisation par la mort et cette éternisation de la fin, pour qu'un être prenne cette beauté majeure qui est sa propre ressemblance, cette vérité de lui-même dans un reflet. Un portrait, on s'en est peu à peu aperçu, n'est pas ressemblant parce qu'il se ferait semblable au visage, mais la ressemblance ne commence et n'existe qu'avec le portrait et en lui seul, elle est son œuvre, sa gloire ou sa disgrâce, elle est liée à la condition d'œuvre, exprimant ce fait que le visage n'est pas là, qu'il est absent, qu'il n'apparaît qu'à partir de l'absence qui est précisément la ressemblance, et cette absence est aussi la forme dont le temps se saisit, quand s'éloigne le monde et que, de lui, il ne reste plus que cet écart et cet éloignement.

Comment nommer ce temps ? Il n'importe peut-être. L'appeler éternité est consolant, mais trompeur. L'appeler présent n'est pas plus exact, car nous ne connaissons qu'un présent, celui qui s'accomplit et se réalise dans la vie agissante du monde et que l'avenir, sans cesse, élève à lui. Il est aussi tentant d'y voir une pure et simple absence de temps. Les commentateurs nous le disent : l'*Hermès* de Praxitèle sourit du fond de son mystère, et ce sourire exprime son indifférence au temps, le mystère de sa liberté à l'égard du temps ; c'est pourquoi tous ces sourires de l'art qui nous touchent comme le secret humain par excellence, le sourire de Reims, le sourire de sainte Anne, affirment le défi que l'expression de l'éphémère – grâce et liberté d'un instant – porte à la durée en s'enfermant dans l'irréel.

Mais l'absence de temps ne signifie ici que l'absence du monde dans lequel nous agissons et travaillons (celui du possible qui nie sans cesse l'être pour le transformer, par le travail, en la réalité habitable). L'absence de temps que désignerait l'art fait seulement allusion à ce pouvoir que nous avons de mettre fin au monde, de nous tenir avant ou après le monde – cet espace de la vie pratique, mais aussi de la vérité exprimée, de la culture et des significations –, pouvoir qui est peut-être une souveraineté, mais qui s'affirme aussi dans toutes les situa-rions où l'homme renonce à se maîtriser, accepte de ne pas se ressaisir. C'est pourquoi l'art est lié à tout ce qui met l'homme en danger, à tout ce qui le place violemment hors du monde, hors de la sécurité et de l'intelligence du monde auquel seul l'avenir appartient. De là que le sang, l'angoisse, la mort soient en Goya le travail de l'art. De là aussi que l'enfant qui ignore presque le monde et le fou qui l'a presque perdu soient « naturellement » des artistes. Tous, par l'angoisse, par l'insouciance, appartiennent déjà à l'absence, – qu'on peut appeler néant, mais néant qui est encore l'être, l'être dont on ne peut rien saisir ni rien faire, où jamais rien ne commence ni ne s'achève, où tout se répète à l'infini parce que rien n'y a jamais lieu vraiment, l'éternel, peut-être, mais alors le ressassement éternel.

★

Comme le monde de l'art est lié à l'absence, le temps de l'art a rapport à l'éternelle répétition. Cependant, il serait difficile de ne pas le voir : cette absence à laquelle l'art cherche à s'égaler et en vue de laquelle, mais aussi par le moyen de laquelle il arrache toutes choses à la mesure et à la vérité du monde, il faut qu'il la *réalise*, et cette réalité peut conduire à réhabiliter le « monde » : ce qui est fâcheux, car c'est jouer avec les malentendus, c'est aussi donner paradoxalement à l'art le devoir de remplir, par la soumission – la soumission à l'apparence –, sa tâche qui est d'accomplir l'absence et non seulement l'absence du monde, mais l'absence comme monde. De toutes manières, sous quelque forme que ce soit et par quelque moyen, l'absence tend à devenir monde à son tour, réalité, mais, l'art moderne nous l'apprend, réalité d'autant plus « authentique », d'autant plus digne de l'absence qu'elle s'accomplit selon les exigences de cet art, en termes qui lui donnent pleine existence et à lui seul. On pourrait se demander si le formalisme ne menace pas un art si proche de lui-même. La menace est certaine, tout art est toujours menacé par ce qui l'apaise. Mais ce serait oublier cependant que l'art est perpétuellement inégal à ce qu'il cherche, qu'il le trahit constamment et d'autant plus que la réussite l'en rapproche et que cette insatisfaction, cette contestation infinie, ne pouvant s'exprimer que par l'expérience plastique seule, ne peut que rendre vaine toute tentative de lui donner des limites théoriques (par exemple, en la réduisant à une pure interrogation formelle).

Mais il faut dire autre chose : la toile ou la statue aspire peut-être à la solitude, non pas pour devenir le seul chef-d'œuvre capable d'effacer tous les autres, mais pour se soustraire à la société des chefs-d'œuvre et maintenir ainsi l'*écart avec tout* qu'elle doit manifester. Cette aspiration à demeurer seule est la vérité désespérée de toutes les œuvres dites authentiques, mais, en général, ce désir est vain. Et cela ne signifie pas seulement que le tableau doit rentrer dans le monde comme spectacle agréable et valeur commerciale, mais aussi prendre sa place *hors* du monde, dans le heu imaginaire, dans la vie libérée de la vie, que Malraux a mis en valeur sous le nom de Musée. Le Musée n'est pas un mythe, mais cette nécessité : c'est que la condition d'être hors du monde que cherche à soutenir l'œuvre d'art, la met cependant en rapport avec un ensemble, finit par constituer un tout et donne naissance à une histoire. Le Musée, comme Malraux nous l'a encore appris, n'est pas un lieu, mais une histoire. Cette histoire n'est sans doute pas une histoire céleste, sans rapport avec l'histoire du « monde » ; cependant, on ne peut nier que s'y réalisent une forme propre de durée et une dialectique particulière. Le nom de métamorphose nous a rendus sensibles à cette dialectique. Tout grand artiste prend forme dans le Musée, en se soumettant à lui, puis en se soumettant à sa maîtrise. Toute grande

œuvre transforme toutes les autres. Et il y a un travail propre à la durée qui dérange les toiles et éveille ou endort les statues. Les torses s'accomplissent parce que le temps a brisé les têtes. La face écrasée de la sainte Elisabeth de Bamberg lui prête cette ressemblance nocturne que manifestement elle attendait. Les couleurs se décomposent, et cette dissolution est la récompense de l'art, ainsi réconcilié avec l'absence. Que signifie tout cela ? D'abord qu'il n'est pas vrai que l'adolescent de Praxitèle sourie dans un éternel présent. Ce sourire a pris forme dans l'irréel, mais l'irréel est aussi une forme du temps, un temps qui est le travail des formes et le destin des images. Même si le marbre l'a préservé, les figures qui ne sourient pas, la *Fille d'Euthydikos*, la *Tête d'éphèbe*, avec lesquelles le temps, notre temps, le met en rapport, l'ont changé, l'ont dédaigneusement effacé, en le rendant trop visible, trop « mondain » : il serait insuffisant de dire que nous le voyons autrement, il est réellement autre, il n'est plus le sourire de l'absence, il est la présence d'un sourire, témoin intéressant, mais qui intéresse la culture et que l'artiste ne regarde plus guère.

L'esthétique classique n'a pas tant cherché à idéaliser les formes ou à les rendre pures, qu'à idéaliser l'instant, à en faire un présent absolument pur, capable de se répéter sans s'affaiblir. De l'obscure malédiction du ressassement éternel – ce temps-espace qui nous saisit quand le monde s'éloigne –, elle a fait la gloire et le bonheur d'une répétition que rien ne semble empêcher d'être toujours nouvelle. Visées remarquables. Et tantôt elle y parvient par une stylisation qui tient la vie à distance sans la compromettre, tantôt par le désir de se confondre avec l'instant vivant, de le saisir et de le rendre insaisissable. Mais elle ne peut, quoi qu'il en soit, se passer de la représentation de l'apparence. Pourquoi ? Pour bien des raisons (la plus évidente est qu'elle aspire au monde : l'art, comme ayant partie fiée avec le néant et avec l'absence, est une malédiction qui doit se compenser par une grande activité humaniste ; et pour celle-ci, qui n'est pas moins pressante : c'est que l'image, quand elle devient *représentative*, donne l'idée la plus vive d'une *présence* qui semble pouvoir se répéter, soustraite à la douleur du devenir. Cette répétition est affirmée déjà dans le doublement de la ressemblance ; le semblable qui est alors sous la garde du tableau, renvoie éternellement au semblable. L'adolescent de Praxitèle se ressemblera éternellement dans son sourire, parce que cette ressemblance, détachée, une fois pour toutes, de la vie à laquelle on est censé l'avoir empruntée, est placée, par la puissance de la sculpture, à l'abri du marbre, en quelque sorte derrière le marbre qui est solide, mais n'est pas éternel, et à l'abri aussi de la sculpture. Quand l'apparence disparaît ou s'éloigne des œuvres, cette démonstration d'un présent toujours capable de se répéter, Joconde irréelle toujours prête à sourire derrière les couleurs et les lignes irréelles, perd singulièrement de son évidence. Quand l'œuvre décide de s'identifier avec sa toile, ses taches et ses ingrédients matériels, sans rien dissimuler ni rien promettre derrière elle, alors le présent pur s'effondre, l'instant idéal a péri, la puissance du recommencement que l'œuvre rapproche de nous, se rapproche aussi d'elle et ne lui assure ni présent vrai ni avenir sûr, mais la voue à la fascination de l'évanescence et à l'appel des métamorphoses.

L'idéal classique entend mettre l'image et l'instant qui la porte à l'abri des choses périssables, toile et pierre, qui pointant nous les font saisir : la toile se dégrade et le marbre se fend, mais l'image est incorruptible et l'instant se répète sans s'accomplir (par conséquent, sans s'épuiser). Le Musée nous apprend qu'il n'en est rien. Il nous est peut-être désagréable de reconnaître que la vérité du tableau n'est pas à l'écart du tableau, mais qu'elle est inséparable de sa réalité matérielle, de ses « moyens », qu'elle met sa gloire dans cette présence d'une pure matière organisée en vue de capter l'absence et qu'elle est liée au sort de cette matière. On ne saurait dire toutefois que le tableau soit tout entier dans ce qui *est là* – la toile, les taches, le frémissement devenu épaisseur –-, car le tableau est tout entier dans cette assurance qu'il n'est pas là et que ce qui est là n'est *rien*, assurance qu'il nous communique au plus près, dans la *fascination*, ce regard qui voudrait se faire néant, qui est contact et non plus vision, possession éclatante par quelque chose qui a glissé hors de toute signification et de toute

vérité.

La dualité du tableau subsiste donc dans l'art moderne, avec cette différence que son essence ne se partage plus : il est toujours essentiellement et pure matière, pure présence matérielle, et pure absence, passion et désir de cette absence, qui est aussi l'absence de lui-même ; il est essentiellement ce qui se contredit et ce qui se pose à la fois dans cette contradiction qu'il ne peut cependant accueillir et qu'il ne veut pas apaiser. Mais il en résulte aussi que le temps travaille selon cette dualité. Tantôt usant la pierre, décomposant les tons, usure qui a le plus souvent une valeur esthétique, comme le très ancien en a une, par l'écart qui nous est ainsi annoncé, et ce travail n'est pas un accident, ce qui est modifié n'est pas non plus le dehors inessentiel de l'œuvre, comme l'espéraient les classiques, mais son intimité, sa vérité qui veut que la statue ne soit que pierre et la fresque de Léonard vouée à l'effacement, effacement qu'il a d'ailleurs en quelque sorte prémédité. Tantôt, et c'est le plus important, le temps, de cette absence qui est aussi l'essence de l'œuvre, fait un principe de changement, l'inquiétude des métamorphoses, une puissante et impuissante dialectique. L'œuvre est liée à cette absence, et cette absence l'arrache à elle-même, la fait glisser hors d'elle. Pour les classiques, l'œuvre se répétait éternellement (c'est-à-dire ne se répétait pas ou ne se reproduisait pas, dans l'identité toujours première de son essence), étant liée à l'irréalité de l'instant dont la notion de semblable, du reflet inépuisable, apportait comme une traduction évidente. L'œuvre ne craignait donc rien ni des autres, ni d'elle-même. Elle n'était pas à l'abri du temps, elle était l'abri du temps, et c'est, en elle, cette fixité absolue d'un présent préservé que nous croyions et souhaitions admirer. Mais l'œuvre est sa propre absence : à cause de cela en perpétuel devenir, jamais accomplie, toujours faite et défaite. Si l'on veut se rendre sensible, par une image, cette dimension que l'œuvre acquiert dans son rapport avec l'absence, on peut considérer que le Musée, dans sa totalité imaginaire, est cette absence réalisée, réalisation qui suppose un certain accomplissement, celui précisément que lui donnerait l'art moderne. Au sein de cette absence, les œuvres sont en perpétuelle dissolution et en perpétuel mouvement, n'étant chacune qu'un repère du temps, un moment du tout, moment qui cependant voudrait, et désespérément, être à lui seul ce tout en quoi seulement l'absence se repose sans repos. Et comme ce vœu est impossible, l'œuvre elle-même, prenant de plus en plus conscience de cette impossibilité, tend toujours plus à s'affirmer comme un signe pathétique, une flèche indicatrice fascinante, pointée vers l'impossible.

★

Des remarques de Malraux sur la métamorphose, l'une des conclusions qu'il aurait pu tirer, c'est que l'idée de chef-d'œuvre n'a plus beaucoup de sens, est toujours plus menacée. Il y fait rapidement allusion, quand il s'interroge sur un art « absolument libre ». « *Un élément symptomatique, qu'aucune peinture n'avait connu, commence à se développer dans la nôtre. Appelons-le, à défaut d'autre mot : la tache. Une tache qui n'est liée ni à la structure du tableau, ni à sa composition au sens traditionnel ; qui n'est pas davantage un accent de sa facture, ni, comme au Japon, de sa représentation**. *Elle semble au contraire sa raison d'être, comme s'il n'existait que par elle… Chez Miró, comme naguère chez Kandinsky, parfois chez Klee, toute subordination a disparu ; on est tenté de parler d'art à une dimension. Mais cette tache semble pousser le peintre à détruire le tableau, de la même façon que l'écriture de certains Picasso… Nous touchons le point provisoirement extrême de notre peinture.* » Ce point extrême (si, comme le dit Malraux, « chaque découverte capitale se projette sur le passé tout entier ») nous avertit donc que, puisqu'il y a le Musée, il ne peut plus y avoir d'œuvres véritables, de repos réel (ni peut-être de Musée), et que tous les chefs-d'œuvre tendent à n'être que les traces brillantes d'un passage anonyme et impersonnel qui serait celui de l'art dans son ensemble, s'orientant et se dispersant vers la tache. Il n'est pas douteux que les œuvres nous attirent moins par

elles-mêmes que comme les marques éblouissantes qui nous rendent visible le cheminement passionné d'un artiste, le mouvement exprimant sa propre contestation et, par elle, la contestation de l'art devenu stabilité et repos, – et chaque artiste nous apparaît à son tour comme la trace, non pas destinée à durer, mais peut-être à s'effacer, qu'a laissée l'art, à la recherche de son point extrême. C'est pourquoi il est difficile de faire cette différence que Malraux, soucieux de culture, maintient énergiquement entre l'art sauvage ou brut et l'art des chefs-d'œuvre. Pour lui, les dessins d'enfants ou de « fous » n'appartiennent pas à l'art, parce qu'ils manifestent une possession et non pas une maîtrise. « L'enfant est artiste, mais n'est pas un artiste, en ce que son tableau le possède, en ce que l'artiste prend appui sur une œuvre, – fût-ce la sienne –, qu'il entend dépasser, ce que l'enfant ne fait jamais. Or, l'art n'est pas rêves, mais possession de rêves. » Ce qui l'amène à écrire aussi : « Nous n'osons appeler sans remords chefs-d'œuvre que les œuvres qui nous font croire, aussi secrètement que ce soit, à la maîtrise de l'homme. » Il se peut, mais alors il faut renoncer au Musée, à la perspective sans perspective du Musée qui est lui-même et lui seul l'artiste véritable, aussi capable de faire apercevoir l'essence de la création artistique dans le dessin tracé par le hasard d'une main – comme dans la marque fortuitement heureuse d'un artiste qui ne l'avait pas cherchée – qu'un grand créateur peut être capable, comme le disait Kandinsky, de transformer en œuvre peinte les résidus que le désordre des tubes a jetés merveilleusement sur la palette.

L'art n'est plus dans la « perfection » d'*une* œuvre, il n'est *nulle* part, et si le Musée a un sens, c'est qu'il semble être ce « nulle part » dont il porte l'inquiétude et la puissante négation. Certes, nous voulons admirer les chefs-d'œuvre, nous nous lions même à chacun d'eux par une fascination qui exclut volontiers tous les autres. Et il est vrai aussi que l'œuvre, avant de se détruire ou de s'offrir orgueilleusement à l'effacement de la métamorphose, voudrait s'éterniser un instant et, un instant, s'égaler à l'art tout entier. Mais s'égaler à l'art, c'est déjà faire retour à l'absence et, seule, l'absence est « éternité ». L'image, nous l'éprouvons, est un bonheur, car elle est une limite auprès de l'indéfini, possibilité d'arrêt au sein du remuement : par elle, nous nous croyons maîtres de l'absence devenue forme, et la nuit compacte elle-même semble s'ouvrir au resplendissement d'une clarté absolue. Oui, l'image est bonheur, – mais près d'elle le néant séjourne, à sa limite il apparaît, et toute la puissance de l'image, tirée de l'abîme en quoi elle se fonde, ne peut s'exprimer qu'en lui faisant appel. Malraux, citant une phrase célèbre de son dernier roman, en fait comme le chant de gloire de la création artistique : « Le plus grand mystère n'est pas que nous soyons jetés au hasard entre la profusion de la matière et celles des astres ; c'est que, dans cette prison, nous tirions de nous-mêmes des images assez puissantes pour nier notre néant. » Mais il faut peut-être l'ajouter : l'image, capable de nier le néant, est aussi le regard du néant sur nous. Elle est légère, et il est immensément lourd. Elle brille, et il est l'épaisseur diffuse où rien ne se montre. Elle est l'interstice, la tache de ce soleil noir, déchirure qui nous donne, sous l'apparence de l'éclat éblouissant, le négatif de l'inépuisable profondeur négative. De là que l'image semble si profonde et si vide, si menaçante et si attirante, riche de toujours plus de sens que nous ne lui en prêtons et, aussi, pauvre, nulle et silencieuse, car, en elle, s'avance cette sombre impuissance privée de maître, qui est celle de la mort comme recommencement.

III

# *Le mal du musée*

Je tire la remarque suivante d'un essai de Curtius : « La possibilité d'avoir toujours à notre disposition et tout à fait Homère, Virgile, Dante, Shakespeare, Goethe, montre que la littérature a une autre manière d'être que l'art. » Remarque frappante, d'abord presque évidente. Pourtant nous sentons très vite que c'est une fausse évidence. Curtius semble écrire à une époque où il n'y aurait ni microsillons, ni moyens de communication audio-visuels, ni musées, ni surtout ce « Musée imaginaire » que le perfectionnement de la technique de la reproduction enrichit sans cesse avec une générosité prodigieuse. Que l'art et tout l'art soit livré à chacun, à tout instant, c'est l'événement considérable que Malraux nous a rendu perceptible et d'où il a tiré, pour la création artistique, une vue et comme une exigence nouvelles. Cela ne peut s'oublier. Mais nous n'ignorons pas que ce changement n'a pu survenir par hasard. La technique nous donne l'art, comme elle nous donne la terre, la possession de tout et l'accès à tout, par un pouvoir de domination qui effraie les uns, anime les autres, mais ne peut être arrêté par personne. Ne nous attardons pas sur ce fait de première grandeur et interrogeons encore Curtius.

Il nous dirait peut-être (s'il pouvait encore nous parler) : Je doute que l'œuvre d'art soit reproductible, alors que c'est le propre des grandes œuvres littéraires de se transmettre sans perte de substance et sans altération, indéfiniment. Voilà qui nous étonne et, en vérité, comment peut-il dire que nous ayons à notre disposition et tout à fait Homère, Dante, – j'ajouterais aussi bien : Mallarmé, René Char ? Le mot *tout à fait* est provocant. Nous savons au contraire qu'aucune œuvre, fût-elle littéraire, fût-elle la plus immédiatement contemporaine, n'est à notre disposition, car nous devons nous rendre disponibles pour elle. Nous savons que nous n'avons presque rien de *L'Iliade* et presque rien de *La Divine Comédie*. Nous savons que ces œuvres, même transmises sans erreur, nous échappent et nous sont rendues étrangères par la lecture qui nous les rend accessibles. Tout nous en sépare, les dieux, le monde, la langue, ce que nous savons et ce que nous ignorons, mais surtout notre savoir : notre savoir d'Homère et nos connaissances toujours plus précises de ce que nous rapportons à la civilisation d'Homère. Ici, la familiarité ne réussit qu'à rendre inaperçue – même d'un esprit aussi fin que Curtius – cette étrangeté des livres. Il est très difficile de comprendre pourquoi celui qui nie, peut-être avec raison, que l'œuvre d'art soit reproductible, accepte comme allant de soi la transmission indéfinie des ouvrages littéraires, leur pouvoir de communication qui nous les livrerait sans dommage et, tout en restant eux-mêmes, enrichis merveilleusement de notre lecture ignorante et savante.

★

Ce débat remonte loin. Il n'est pas question de l'imprimerie, mais de l'écriture. Platon (quelle surprise que Platon soit encore libre de dénoncer dans l'exigence écrite une innovation dangereuse et ruineuse) dit à peu près contre l'écriture tout ce que Georges Duthuit formule avec véhémence contre le Musée et les facilités de la reproduction[1]. Platon, il est vrai, ne se soucie pas de la littérature, mais de la pensée. Qu'est-ce que cette Parole, dit-il, qui n'est parlée par personne, ne sait que répéter ce qu'elle dit, ne répond jamais à qui l'interroge, pas plus qu'elle ne se défend contre qui l'attaque, parole que personne ne parle et qui pourtant se laisse parler par n'importe qui, sans discernement ni

préférence ni refus, affreusement abstraite, étant arrachée à son heu et à la vie qui l'a conçue, qui erre donc sans autorité, sans nom, çà et là, par un vagabondage aveugle, langue morte et capable de faire de nous des morts sans mémoire, puisque c'est désormais la parole écrite qui se souviendra à notre place, pensera à notre défaut[2] ?

Cette sévérité de Platon (protestation faite, en première et trompeuse apparence, au nom d'un « humanisme » raisonnable, celui de Socrate, pour qui derrière chaque parole il doit y avoir un homme vivant destiné à la garantir, à l'affirmer et à s'affirmer en elle) ne peut pas être regardée comme vaine pour n'avoir rien pu contre les manuscrits, ni plus tard contre les livres. Aujourd'hui encore, Heidegger est très près de voir en Socrate, qui n'écrivait pas, l'un des derniers hommes de pensée. « Et depuis Socrate toute méditation de pensée n'a fait qu'aboutir à des livres. » Pourquoi ce mépris des choses écrites ? Il est certainement lié à l'idée que l'écriture serait seconde par rapport à la parole (comme si on n'écrivait que pour rapporter, restituer et faire durer la communication orale), de même que la haine des images, capables de répéter parfaitement l'œuvre singulière, est liée à un jugement porté sur la technique. La production machinale est essentiellement capable de reproduction : c'est le sens de la machine. Ce qu'elle produit, elle le reproduit indéfiniment, identiquement, par un pouvoir qui s'accomplit comme hors de la durée. Pouvoir des plus forts, mais dont on s'est toujours effrayé, non seulement parce qu'il nous promet la monotonie, mais peut-être pour une raison plus profonde. On dirait que la possibilité de reproduire et d'être reproduit nous révèle la pauvreté fondamentale de l'être : que quelque chose puisse se répéter, c'est là un pouvoir qui semble supposer, dans l'être, un manque, et qu'il lui manque la richesse qui ne lui permettrait pas de se répéter. L'être se répète, voilà ce que signifie 1 existence des machines ; mais si l'être était surabondance inépuisable, il n'y aurait ni répétition, ni perfection machinales. La technique est donc la pénurie de l'être devenue pouvoir de l'homme, signe décisif de la culture occidentale.

Au contraire, l'art et les œuvres de l'art paraissent affirmer et peut-être restaurer la dignité de l'être : sa richesse échappant à toute mesure, sa puissance de renouvellement, sa générosité créatrice, et tout cela qu'annoncent les mots vie, intensité, profondeur, nature. L'art nous dit l'être qui ne se répète pas, qui est toujours autre, l'éclat du commencement, la lumière initiale. Comment l'œuvre artistique, dont on parle déjà fort inexactement lorsqu'on dit qu'elle est produite, ne s'opposerait-elle pas à tout ce qui tente de faire d'elle une chose bonne à se reproduire ? Comment n'y aurait-il pas opposition essentielle entre la solitude de l'œuvre, son existence toujours momentanée, sa certitude incertaine, sa lumière d'autant plus claire qu'elle peut à tout instant s'éteindre et le mode particulier de réalité que lui assurent les techniques de la reproduction ? Et il ne s'agit pas d'un conflit entre un seul et tous, entre le tableau jalousement conservé par un admirateur borné et le droit d'être vu du plus grand nombre. Autre chose est en jeu. Dans le cas de l'art, le pouvoir de reproduire, en s'accomplissant, change le sens de ce qui est reproduit. Ce n'est pas que l'œuvre échapperait à ce pouvoir et que toujours la copie laisserait se perdre ce qu'il y a de singulier dans l'œuvre. On peut très bien admettre une image qui prendrait parfaitement la place de l'original, une représentation remplaçant tout à fait la présence. Mais qu'en résulterait-il ? Plus qu'une destruction invisible de l'œuvre : une destruction de l'art, la preuve que ce que nous croyions lié à la surabondance infinie de la vie est assez pauvre pour se prêter à la répétition et ne pas être trahi par la permanence vide de la reproduction machinale. A quoi l'on répondra que le peintre, lorsqu'il peint, continue bien d'attester l'aptitude de la peinture à toujours commencer à nouveau, sans répétition, ni rupture, ni suite, et que la diffusion mécanique de l'œuvre ne prouve rien contre le mouvement unique de découverte qui a pour heu le tableau. Mais est-ce si sûr ? Ne pressentons-nous pas que si l'œuvre n'avait partie liée qu'avec l'essence non répétable de l'être, jamais sa reproduction exacte ne pourrait d'aucune manière s'accomplir, pas plus qu'un vivant supérieur ne peut jusqu'à nouvel ordre se réengendrer identiquement ? C'est donc l'art en son cœur qui est atteint, peut-être compromis par cette présence

multiple du tableau singulier, laquelle fait apparaître quelques possibilités et en ruine beaucoup d'autres : désormais plus d'*original*, plus de lien organique entre l'œuvre et le peintre ; peut-être bientôt à peine un peintre, et plutôt une puissance de « création » anonyme, impersonnelle. Il n'est personne qui ne sente obscurément, pour la déplorer ou pour s'en réjouir, l'influence prédominante que le rôle nouveau de la machine dans la diffusion de l'œuvre exercera bientôt sur sa création. Que de tentations et que d'altérations. De là, peut-être, les pensées soucieuses qui ont conduit G. Duthuit à écrire, contre Malraux, son livre important, démesuré, mais pathétique aussi, car il est le signe d'un certain désespoir devant cette désorientation de l'art, dont l'expérience du Musée imaginaire nous a fait négliger le caractère périlleux.

★

Ce danger n'est pourtant ni obscur ni nouveau. Il n'est que d'entrer dans n'importe quel heu où des chefs-d'œuvre sont mis ensemble en grand nombre pour éprouver cette sorte de mal du musée, analogue au mal de la montagne, fait de vertige et d'étouffement, auquel succombe rapidement tout bonheur de voir et tout désir de se laisser toucher. Bien entendu, au premier instant, quel ébranlement, quelle certitude physique d'une présence impérieuse, unique, quoique indéfiniment multipliée. La peinture est vraiment là, en personne. Mais c'est une personne si sûre d'elle-même, si contente de ses prestiges et s'imposant, s'exposant par une telle volonté de spectacle que, transformée en reine de théâtre, elle nous transforme à notre tour en spectateurs, très impressionnés, puis un peu gênés, puis un peu ennuyés. De toute évidence, il y a quelque chose d'insupportablement barbare dans l'habitude des musées. Comment a-t-on pu en venir là ? Comment l'affirmation solitaire, exclusive, farouchement tournée vers un point secret qu'elle nous désigne à peine, s'est-elle prêtée, en chaque tableau, à cette mise en commun spectaculaire, à cette rencontre bruyante et distinguée qu'on appelle justement salon ? Les bibliothèques ont aussi je ne sais quoi de surprenant, mais du moins on ne nous oblige pas à lire tous les livres à la fois (pas encore). Pourquoi les œuvres artistiques ont-elles cette ambition encyclopédique qui les conduit à se disposer ensemble, pour être vues en commun, par un regard si général, si confus et si lâche qu'il ne peut s'ensuivre apparemment que la destruction de tout rapport de communication véritable ?

Lugubre état de choses, mais dont je doute que Malraux soit seul responsable. Manifestement, il faut bien supposer que ce développement prodigieux, et aujourd'hui presque universel, du musée, qui coïncide avec le moment où l'art tend à se rendre visible pour lui-même, non plus affirmation des dieux ou du divin, non plus expression des valeurs humaines, mais affleurement dans le jour de sa propre lumière, répond à une décision dont nous ne pouvons suspendre le cours, ni diminuer, par goût personnel, le sens. Dans les œuvres, nous sentons déjà l'infinie diversité de ce conflit qui les divise, les exalte et les ruine : besoin d'être seules et toujours refermées sur elles-mêmes, visibles-invisibles, sans regard et, comme le dit Rilke, séparées de nous par un vide qui nous écarte et les isole ; mais besoin aussi d'être en rapport les unes avec les autres, besoin d'être, chacune à elle seule et cependant toutes ensemble, l'évidence de l'art, d'être uniques, suffisantes, mais aussi d'être seulement le moment d'un plus grand devenir, tout en nous rendant sensible, réel et déjà achevé l'espace où ce devenir s'accomplit sans fin.

Le Musée est une allusion à ces diverses formes de communication. Les musées réels, ces palais de la bourgeoisie où les œuvres, devenues propriétés nationales, donnent heu à des rivalités et à des heurts d'intérêts, ont tout ce qu'il faut pour dégrader l'art en confirmant son aliénation au profit d'une certaine forme d'économie, de culture et d'esthétique : en ce sens, la divulgation par l'image sera loin de constituer un plus grand abaissement. Mais le Musée imaginaire, tel que Malraux nous en a rendus conscients, est-il seulement la somme des musées réels, complétés par les images des

œuvres qui ne peuvent être exposées ? Est-il le musée devenu bibliothèque ? Il est imaginaire : cela veut dire qu'il n'est jamais donné, ni présent, mais toujours en question dans chaque nouvelle œuvre, et toujours affirmé en même temps qu'ébranlé par elle. J'ignore si je fausse ici la conception qui anime *Les Voix du silence*, mais il me semble que Malraux, en nommant et en décrivant avec une vivacité inspirée le Musée imaginaire, nous a surtout donné une image de l'espace particulier qu'est l'expérience artistique : espace hors de l'espace, toujours en mouvement, toujours à créer, et temps toujours absent qui n'existe pas réellement, n'existe qu'au regard de l'œuvre encore à venir qui se cherche toujours dans l'artiste. Le mot expérience est ici le plus important, entendu comme ce qui échappe à la réalité de ce qui est éprouvé. Le Musée n'est donc pas le réceptacle des contemplations érudites, ni l'inventaire ordonné des découvertes de la culture. Il est l'espace imaginaire où la création artistique, aux prises avec elle-même, se cherche sans cesse pour se découvrir chaque fois comme à nouveau, nouveauté par avance répudiée.

Il est vrai que G. Duthuit n'aurait sans doute pas été moins hostile à cette forme d'expérience, contre laquelle je crois qu'il aurait cherché à utiliser polémiquement le qualificatif d'abstrait. Le Musée, parce qu'il arrache les œuvres à leur origine, les sépare de leur monde, les prive de ce qu'on appelle fort confusément leur aura, est bien le heu symbolique où le travail d'abstraction prend son caractère le plus violent et le plus outrageux. A cet espace qui n'en est pas un, milieu sans lieu et monde hors du monde, étrangement confiné, privé d'air, de lumière et de vie, Duthuit oppose d'une manière impressionnante l'espace simple et vivant, tel que les grands édifices byzantins nous permettent encore d'en ressaisir la réalité et où, entre tous et chacun, entre les œuvres et l'existence quotidienne, entre les croyances, les sentiments, les choses et leur transfiguration par l'art, s'établit un rapport de communion et d'entente intérieure. Espace que Riegl nomme absolu ou illimité, et Worringer, espace perpétuel, en rapport avec l'infini, mais que G. Duthuit, bien qu'il se serve de leurs analyses, veut seulement appeler réel, pour ne pas le séparer de la vie, selon le mouvement qui inspire son esthétique. Espace réel donc, « espace des rites, de la musique et de la fête », mais réel, où cela ? Sur la terre de Byzance ou dans le ciel de Platon, car il affirme encore au sujet de cet espace « qui, autrement aménagé et sans trace cette fois de théologie coercitive, devrait être encore aujourd'hui celui de tout le monde : ce n'est pas une raison pour le nier que nous en soyons à ce point privés, traqués par les camions, avec une architecture de pénitencier hygiénique et un éclairage au néon qui décapite un à un nos quartiers, alors qu'on nous promet, en manière de compensation, de transformer nos villes en poubelles à pourpiers illustrés… » Ce qui est appelé ici réel est donc seulement idéal et, je le crains, terriblement abstrait, puisqu'il nous oblige, par une violence exclusive, à faire abstraction de la réalité du monde qui est le nôtre, avec toutes les forces vivantes qui s'y affirment, et à nous retirer dans le souvenir nostalgique d'un passé étranger.

★

Celui qui veut lutter contre l'abstraction – et c'est un combat désespéré, quoique honorable –, devrait d'abord s'en prendre au temps tel qu'il se donne à nous par le suspens de la fin des temps. C'est le temps qui sépare, arrache, divise. Que nous recevions les mosaïques de Damas même, à la Mosquée des Omeyyades, ou de l'exposition qui, il y a quelques années, nous en offrait une première reconstitution, nous les recevons dans les deux cas aussi mutilées, aussi étrangères à leur espace « réel » et presque pareillement abstraites. Cela peut nous peiner, et cela est, en effet, fort pénible, mais le musée n'est pas seulement installé au Louvre, il est aussi bien à Sainte-Sophie ou à Saint-Philibert de Tournus. Le seul fait que nous parlions d'art à leur propos, suffit à les livrer au rapt des archéologues et à nous transformer momentanément en autant de lords Elgin satisfaits. Malraux parle souvent de résurrection, mais qu'est-ce qui renaît ? Notre illusion, la croyance trompeuse que ce qui

est là est là tel qu'il a été, alors que c'est là tout au plus comme ayant été : soit une illusion de présence. Pourtant il y a aussi, nous le savons, autre chose, et c'est l'expérience propre de notre temps. Ce qui fut jadis monde et présence d'un monde, s'affirme aujourd'hui comme présence non présente de ce que nous nommons, peut-être en toute ignorance et lourdeur, l'art. Autrefois, dans le plus lointain du temps et en tout temps, les œuvres, invisibles en tant qu'œuvres d'art, dissimulées dans leur espace d'origine où elles avaient leur réserve, puis, leur univers écroulé, venant à nous par le mouvement historique d'autres mondes qui ont suscité d'elles une présence autrement dissimulée, s'offrent toutes à nous maintenant pour la première fois elles-mêmes, visibles comme œuvres, dans leur évidence fugitive, leur solitude rayonnante, l'essence secrète de leur réalité propre, non plus abritées dans notre monde, mais sans abri et comme sans monde.

Le Musée exprime d'une certaine manière ce manque, dénuement et admirable indigence qui est la vérité de l'art sans refuge et que Hölderlin a su le premier reconnaître. Seulement, il faut tout de suite l'ajouter, s'il l'exprime, c'est d'une façon très équivoque et en affirmant aussi le contraire. Car c'est précisément au musée que les œuvres d'art, retirées du mouvement de la vie et soustraites au péril du temps, se présentent dans le confort ciré de leur permanence protégée. Privées du monde, les œuvres du Musée ? livrées à l'insécurité d'une absence pure et sans certitude ? alors que le mot musée signifie essentiellement conservation, tradition, sécurité, et que tout ce qui est réuni en ce lieu n'est là que pour être conservé, pour demeurer inactif, inoffensif, dans ce *monde* particulier qui est celui de la conservation même, monde du savoir, de la culture, de l'esthétique, et qui est aussi étranger à l'interrogation de l'art que pourraient l'être au poème les travaux d'archives qui en assurent la durée. Cette équivoque n'est pas fortuite. Ce n'est pas par hasard que ce qui se donne pour « pure présence », se fige aussitôt et se stabilise dans une permanence sans vie et dans l'éternité pourrissante d'un vide solennel et indifférent. Et si G. Duthuit a raison de s'étonner et même de se désespérer de l'extrême faveur rencontrée par le Musée imaginaire, c'est que l'idée qui anime cette figure est nécessairement à ce point ambiguë qu'elle est toujours prête à répondre à notre propre interrogation de l'art : tantôt exprimant et réalisant le besoin d'inventaire et le souci de récapitulation dont notre temps ne sait que varier les prétextes, tantôt affirmant l'expérience nouvelle de la littérature et de l'art, son *retournement* essentiel dont nous sentons tous qu'elle est la tâche de nos jours et notre responsabilité ; – parfois disant l'art comme s'il n'était plus que l'ensemble de toutes les œuvres de toutes les époques, art du passé et n'appartenant qu'au passé, ou au contraire, disant de l'art sa métamorphose incessante, son devenir sans fin, et son avènement toujours futur, son pouvoir d'être à chaque instant commencement unique et surgissement initial, mais, *en même temps*, destitué de lui-même par ce qui l'affirme à partir de l'éternel recommencement.

# *Le temps des encyclopédies*

1. – Si l'on attend aujourd'hui quelque chose d'une encyclopédie – et naturellement on en attend tout, et pas seulement tout –, c'est qu'elle nous offre le savoir, les voies historiques ainsi que les chemins théoriques du savoir, mais plus encore : dans l'ensemble qu'elle forme, une sorte de devenir intérieur, la circulation invisible et incessante des vérités, des probabilités, des incertitudes, de tout ce qui est énoncé et de tout ce qui est tu. Ce mouvement est seul capable de constituer en un cosmos vivant la petite bibliothèque de cinquante volumes où notre lecture ne serait que trop tentée de chercher une ordonnance immobile. Le savoir en cercle est la justification de toute encyclopédie, d'autant plus riche et d'autant plus beau qu'il est plus mouvant et qu'il peut répondre à toutes les complexités des figures circulaires, afin que ce que l'on sait et qui est fini participe cependant de ce mouvement infini qui, même s'il était possible de savoir tout, et tout de tout, assurerait encore l'éternel renouvellement de la connaissance[1].

Dans l'Encyclopédie des encyclopédistes, c'est le hasard alphabétique, corrigé d'une manière souvent très subtile, qui ménageait l'insatisfaction et lassait l'esprit de système, cette certitude d'un ordre logique, parfaitement sûr et raisonnable, que le XVII^e^ siècle avait finalement substituée à la certitude théologique. Diderot ne croit pas à une nature qui serait *naturellement* divisible en tranches de savoir. Il a d'elle une idée merveilleuse, quoique un peu trouble, se remémorant l'animation universelle et la vicissitude incessante, le pouvoir prodigieux de transformation qui ne permet de la saisir que dans une forme qu'elle a déjà ruinée. Idée qui pousse en avant l'Encyclopédie comme une création vivante, l'empêchant d'être une réalité seulement livresque, et qui l'empêcherait de prendre forme, si d'Alembert, dont l'esprit est tout autre, n'avait une sécheresse rigoureuse et une prudence d'ordre qui lui font chercher pour chaque science des principes et pour l'ensemble des sciences une ordonnance momentanée où s'exprime, dans sa diversité, mais aussi dans son aspiration à l'unité, la souveraine disposition de l'esprit humain.

2. – Une encyclopédie, si elle n'est pas écrite par un seul, ne peut pas aujourd'hui être pensée dans une seule langue. Nous avons besoin de ce changement de perspective. L'un des soucis de l'Encyclopédie de la Pléiade est de « faire une large part à l'apport des cultures extra-européennes » et de « rétablir les littératures orientales en leur dignité ». Souci louable. C'est en effet ce que nous attendons d'une telle entreprise : non seulement qu'elle nous apprenne qu'il y a eu d'autres cultures que la nôtre, mais qu'elle nous permette de le savoir d'une manière qui nous rende quelque peu autre vis-à-vis de nous-mêmes. La pluralité des mondes, la pluralité des traditions, la pluralité des styles, et qu'il y a à admirer, en tout temps et en tout langage, souvent beaucoup plus que ce que nous admirons docilement auprès de nous, quel lecteur, même peu éclairé, l'ignore aujourd'hui ? Mais quel lecteur, même très éclairé, est capable, par-delà ce banal savoir théorique, d'éprouver vraiment, en une expérience concrète, cette prodigieuse rencontre des œuvres séparées, le mouvement qui les porte les unes vers les autres et le monstrueux heu commun qu'elles paraissent tendre à former ensemble, dans quelque étrange esprit appelé à les accueillir toutes à la fois, peut-être seulement pour constater que chacune est plus lourde, plus importante et plus réelle, lorsqu'elle est seule, qu'ajoutée à toutes les autres ?

Cette rencontre singulière, et certainement barbare, mais inévitable et donc souhaitable, doit au

moins être rendue manifeste par la rencontre des langages, des pays, des méthodes et des centres de recherche. Une encyclopédie n'est pas un phénomène de librairie quelconque. Quand elle s'est préparée avec toutes les ressources intellectuelles et matérielles qui travaillent à l'élaboration de la Pléiade, elle met en cause l'ensemble des forces qui cherchent à se rassembler et à reployer vers un centre le tout imaginaire de nos préoccupations et de nos inventions. S'il est vrai, comme le dit Teilhard de Chardin dans son langage mythique, très approximatif, que nous soyons à cet instant où notre univers physique, social, intellectuel et artistique changerait de courbure et où les forces de dilatation et de divergence deviendraient aussi forces de compression et de concentration, l'Encyclopédie est un moment non négligeable de cette transformation de structure.

D'abord, parce qu'elle est essentiellement une œuvre collective, assurant « l'interliaison des chercheurs » et formant comme une immense réflexion impersonnelle où chaque savoir particulier entre en contact pour suivre une direction nécessairement encore mal connue. Mais elle a aussi cette importance de mettre à l'épreuve la possibilité de ce qu'elle veut réaliser. Aujourd'hui, en ce moment de l'âge moderne, une encyclopédie est-elle possible ? Naturellement, elle l'est, et de bien des façons, de même qu'elle peut échouer de bien des façons, tout en étant réussie. Notre époque est certes capable d'ajouter une petite bibliothèque à toutes celles où nous pouvons nous enfermer pour apprendre et pour désapprendre. Mais, dans la mesure où elle cherche à se ramasser elle-même autour de ce qu'elle sait, est-elle prête à juger encore importante et même valable cette sorte d'exposé très général, ce savoir en forme de livres et l'espèce d'unité qu'il assure ? Par exemple : il est bien connu que les chercheurs travaillent de plus en plus en commun, formant entre eux une communauté parfois visible, souvent invisible, mais autour de connaissances si particulières et si peu séparables d'une technique qu'elles ne pourront que difficilement se prêter à la forme générale de l'encyclopédie. Ici, ce n'est pas seulement la spécialisation, c'est l'importance de la technique, c'est-à-dire d'un savoir presque instrumental et n'ayant aucun sens en dehors de la pratique, qui met en cause le sérieux des livres. Chacun bientôt ne pourra plus connaître que d'une connaissance machinale ou toute formalisée, et l'Encyclopédie, au moment où les ressources d'une parole différente et d'une vision autre nous enrichissent d'une culture toute nouvelle, se présente comme un mode presque archaïque de rassemblement du savoir.

Autrement dit, avec toute sa riche cargaison du XX^e^ siècle, est-ce que l'Encyclopédie n'appartient pas toujours plus ou moins au XVIII^e^ siècle, pour la dater du moment de sa plus grande réussite ? Et ne retardera-t-elle pas toujours, d'une manière gênante, par sa forme sur son contenu, ou par la nécessité de formuler un savoir dans un langage que ce savoir a déjà quitté ou déposé ?

3. – Raymond Queneau, dans les pages qu'il a écrites pour présenter le projet de la Pléiade, dit – c'est sa première phrase : « *L'emploi croissant des machines réflexes, l'utilisation de l'énergie atomique, l'accession des peuples asiatiques ou coloniaux à une vie civique et industrielle autonome, sont les trois raisons les plus récentes qui laissent penser à l'homme occidental qu'il se trouve peut-être au commencement d'une ère nouvelle.* » Il ajoute : « Ces problèmes qui se posent à l'échelle terrestre et qui annoncent des révolutions profondes aussi bien dans les formes culturelles et sociales que dans les mœurs, ne serait-il pas nécessaire de les envisager dans toute leur ampleur et de souligner leur connexion avec ceux sur lesquels l'homme s'est interrogé jusqu'à nos jours ? Qu'en est-il exactement des possibilités de la science ? » Voilà qui montre bien que l'Encyclopédie de la Pléiade n'entend pas se borner à une œuvre pédagogique mineure. Elle se sait capable, exposant la science, le temps, le pouvoir, les choses et les hommes, de circonscrire tout le possible, peut-être de le dire et, par cela même, de le mettre quelque peu en question. Elle devrait donc être essentiellement « philosophique », quitte à prendre place, derrière la philosophie, dans le cortège des lentes funérailles que celle-ci conduit, non sans plaisir, pour se porter en terre. Philosophique : toute

encyclopédie ne peut manquer de l'être, et elle vaut dans la mesure où elle ne perd pas de vue l'exigence qu'elle représente, alors qu'elle ne vaut rien, quels que soient ses mérites particuliers, si elle dissimule derrière une prétendue objectivité les affirmations implicites que son existence même suppose.

4. – L'Encyclopédie est liée à une certaine forme de culture. Quelle est cette forme, et que vaut-elle ? Qu'est-ce qu'elle nous oblige à perdre, à oublier, à être, à ne pas être ?

Il y a la réponse du savant technicien pour qui toute connaissance n'est connaissance qu'en action (mais la culture encyclopédique, étant parole universelle, prétend pouvoir parler de la science dans ce langage qui lui permet de tout dire, et non pas seulement d'en parler selon le mode d'être de cette science).

Il y a la réponse du marxiste pour qui cette culture sera nécessairement aliénée dans son ensemble, même si elle reste valable dans telle ou telle de ses parties. Et il faut dire que c'est l'un des problèmes difficiles que l'Encyclopédie doit affronter. Queneau veut montrer que « *l'homme occidental n'est plus le seul représentant de l'espèce humaine digne de considération* », l'Encyclopédie ayant alors pour tâche de nous éclairer à partir de ces grandes régions du temps et de l'espace qui représentent à tous égards le plus lointain. Mais quand on parle de l'homme occidental, de qui parle-t-on ? N'est-il pas fondamentalement divisé ? N'est-il pas, par rapport à lui-même, plus lointain que ne l'est l'Orient par rapport à l'Occident ? Assurément, une encyclopédie peut nous parler correctement du marxisme, mais cela ne suffit pas : il faudrait que le marxisme pût aussi nous parler à partir de l'ensemble de l'encyclopédie et comme l'un de ses centres. Il y a donc ici un choix à faire qui met en cause la possibilité d'un discours cohérent valant pour l'ensemble des cultures occidentales : à moins qu'il ne fasse de la *discordance* qui les divise l'horizon de sa recherche et d'une interrogation à tout moment renouvelée, – ce qui serait peut-être extrêmement souhaitable.

Il y a la réponse d'Alain : « Quand on m'annonce une Bibliothèque de Culture générale, je cours aux volumes, croyant bien y trouver de beaux textes, de précieuses traductions, tout le trésor des Poètes, des Politiques, des Moralistes, des Penseurs. Mais point du tout ; ce sont des hommes fort instruits, et vraisemblablement cultivés, qui me font part de leur culture. Or, la culture ne se transmet point et ne se résume point. »

Cette réserve, Rabelais, Montaigne nous l'avaient déjà fait entendre. « Cela ne cultive point. » « Cela n'est pas mûr pour la méditation humaine. » La culture générale voudrait faire du mot savoir un verbe sans compléments : il s'agit de savoir d'une manière comme absolue et substantielle, et non pas d'apprendre ce que l'on ne sait pas encore. Soit ; mais il faut cependant apprendre quelque chose ; cette mesure sera arbitraire : un peu de tout, un rien de quelque peu. La tradition fixe cette mesure. Alain croit que ce qui est trop nouveau, ce qui n'a pas été pensé et repensé par l'effort d'un grand temps, blesse et étonne l'esprit moyen – le nôtre –, mais ne le forme pas. Il a toujours, quant à lui, fermé sa porte à Einstein et tenu bon pour Euclide. Résolution émouvante, et même admirable, mais que seul un homme seul, et qui a en un sens déjà pensé tout, peut prendre pour lui-même[2]. Aujourd'hui, la tradition, c'est Einstein, nous n'y pouvons rien, et la tradition, c'est aussi la méfiance à l'égard de la tradition, sa perte d'autorité, sa rupture, c'est enfin la substitution à la culture générale – cette bonne crème du savoir qui a fait longtemps des esprits gras et bien nourris –, la nécessité de boire aussi le petit-lait, aigre et sur, de la connaissance que l'agitation et l'accélération des temps ne laissent plus reposer. La nécessité de tout savoir, non pas individuellement, mais collectivement, par suite des rapports extrêmement multipliés des hommes et des groupements humains, par suite aussi de la conscience très ferme de la dépendance de toutes les formes du savoir, voilà ce qui justifie aujourd'hui encore l'encyclopédie, image de la communauté humaine vivante se rassemblant d'une manière presque organique autour d'elle-même, autour de la communauté, savante, sachante et

ignorante, qu'elle est aussi pour elle-même.

5. – Mais je reviens à la réponse d'Alain. L'on ne s'en débarrasse pas facilement. Et je trouve cette question préliminaire : dans la parole universelle où tout se dit, et où tout se dit en empruntant le langage qui permet seulement de tout dire, est-ce qu'il pourra y avoir jamais place pour la littérature, si celle-ci est d'abord l'affirmation ou le jeu d'une tout *autre* parole ? Et n'y disparaîtra-t-elle pas nécessairement et essentiellement, de telle sorte qu'il ne saurait y être parlé d'elle autrement que par malentendus ? Déjà nous savons combien les rapports de la littérature et de l'histoire forment un problème difficile à maîtriser et plus difficile encore à concilier avec l'exigence encyclopédique. Et il y a autre chose. Dans le monde de la culture, il est nécessaire et il est bon que nous ayons à la fois Mallarmé et Victor Hugo, Goethe et Hölderlin, Racine et Corneille, pour ne choisir que de « beaux noms incontestables ». Mais il est un point où il est nécessaire que Gœthe reste sourd à Hölderlin, refuse Kleist et où nous non plus, nous ne pouvons nous ouvrir à la fois à Hölderlin et à Gœthe. Ce point qui est situé hors de la culture et que la culture doit ignorer, peut-on imaginer et même concevoir une Encyclopédie qui l'aurait pour centre, pour l'un de ses centres ?

6. – Pas d'encyclopédie sans traduction. Mais qu'est-ce que traduire ? Traduire est-il possible ? Traduire n'est-il pas, acte littéraire singulier, ce qui non seulement permet l'ouvrage encyclopédique, mais en même temps l'interdit, le menace ? Traduire, mise en « œuvre » de la différence

V

# *Traduire*

Savons-nous tout ce que nous devons aux traducteurs et, plus encore, à la traduction ? Nous le savons mal. Et même si nous avons de la gratitude pour les hommes qui entrent vaillamment dans cette énigme qu'est la tâche de traduire, si nous les saluons de loin comme les maîtres cachés de notre culture, hés à eux et docilement soumis à leur zèle, notre reconnaissance reste silencieuse, un peu dédaigneuse, d'ailleurs par humilité, car nous ne sommes pas en mesure de leur être reconnaissants. D'un essai de Walter Benjamin, où cet essayiste excellent nous parle de la tâche du traducteur, je tirerai quelques remarques sur cette forme de notre activité littéraire, forme originale, et si l'on continue de dire à tort ou à raison : il y a ici les poètes, là les romanciers, voire les critiques, tous responsables du sens de la littérature, il faut compter au même titre les traducteurs, écrivains de la sorte la plus rare, et vraiment incomparables[1].

Traduire, je le rappelle, a longtemps paru, dans certaines régions de culture, une prétention maligne. Les uns ne veulent Pas qu'on traduise dans leur langue, les autres, qu'on traduise leur langue, et il faut la guerre pour que cette traîtrise, au sens Propre, s'accomplisse : livrer à l'étranger le vrai parler d'un Peuple. (Souvenons-nous du désespoir d'Étéocle : « *N'arrachez pas au sol, proie de l'ennemi, une ville qui parle le vrai parler de la Grèce.* ») Mais le traducteur est coupable d'une plus grande impiété. Ennemi de Dieu, il prétend reconstruire la Tour de Babel, tirer parti et profit ironiquement du châtiment céleste qui sépare les hommes par la confusion des langues. Jadis on croyait pouvoir remonter ainsi à quelque langage originaire, parole suprême qu'il eût suffi de parler pour dire vrai. Benjamin redent quelque chose de ce rêve. Les langues, note-t-il, visent toutes la même réalité, mais non pas sur le même mode. Quand je dis *Brot* et quand je dis *pain*, je vise la même chose selon un mode différent. Prises une à une, les langues sont incomplètes. Par la traduction, je ne me contente pas de remplacer un mode par un autre, une voie par une autre voie, mais je fais signe à un langage supérieur qui serait l'harmonie ou l'unité complémentaire de tous ces modes de visée différents et qui parlerait idéalement à la jonction du mystère réconcilié de toutes les langues parlées par toutes les œuvres. D'où un messianisme propre à chaque traducteur, si celui-ci travaille à faire croître les langues en direction de ce langage ultime, attesté déjà dans chaque langue présente, en ce qu'elle recèle d'avenir et dont la traduction se saisit.

Ce qui est visiblement un jeu utopique d'idées, puisqu'on suppose que chaque langage aurait un seul et même mode de visée, et toujours de même signification, et que tous ces modes de visée pourraient devenir complémentaires. Mais Benjamin suggère autre chose : tout traducteur vit de la différence des langues, toute traduction est fondée sur cette différence, tout en poursuivant, apparemment, le dessein pervers de la supprimer. (L'œuvre bien traduite est louée de deux façons opposées : on ne la croirait pas traduite, dit-on ; ou encore, c'est vraiment la même œuvre, on la retrouve merveilleusement identique ; mais, dans le premier cas, on efface, au bénéfice de la nouvelle langue, l'origine de l'œuvre ; dans le second cas, au bénéfice de l'œuvre, l'originalité des deux langues ; dans tous les cas, quelque chose d'essentiel est perdu.) A la vérité, la traduction n'est nullement destinée à faire disparaître la différence dont elle est au contraire le jeu : constamment elle y fait allusion, elle la dissimule, mais parfois en la révélant et souvent en l'accentuant, elle est la vie même de cette différence, elle y trouve son devoir auguste, sa fascination aussi, quand elle en vient à rapprocher orgueilleusement les deux langages par une puissance d'unification qui lui est propre et

semblable à celle d'Hercule resserrant les deux rives de la mer.

Mais il faut dire plus : l'œuvre n'est en âge et en dignité d'être traduite que si elle recèle, de quelque façon disponible, cette différence, soit parce qu'elle fait signe originellement à une *autre* langue, soit parce qu'elle rassemble, d'une manière privilégiée, les possibilités d'être différente d'elle-même et étrangère à elle-même que détient toute langue vivante. L'original n'est jamais immobile, et tout ce qu'il y a d'avenir dans une langue à un certain moment, tout ce qui en elle désigne ou appelle un état autre, parfois dangereusement autre, s'affirme dans la solennelle dérive des œuvres littéraires. La traduction est liée à ce devenir, elle le « traduit » et l'accomplit, elle n'est possible qu'à cause de ce mouvement et de cette vie dont elle s'empare, parfois pour la délivrer purement, parfois pour la captiver péniblement. Quant aux chefs-d'œuvre classiques appartenant à une langue qu'on ne parle pas, ils exigent d'autant plus d'être traduits qu'ils sont désormais seuls dépositaires de la vie d'une langue morte et seuls responsables de l'avenir d'une langue sans avenir. Ils ne sont vivants que traduits ; davantage, ils sont, dans la langue originale elle-même, comme toujours retraduits et reconduits vers ce qu'ils ont de plus propre : vers leur étrangeté d'origine.

Le traducteur est un écrivain d'une singulière originalité, précisément là où il paraît n'en revendiquer aucune. Il est le maître secret de la différence des langues, non pas pour l'abolir, mais pour l'utiliser, afin d'éveiller, dans la sienne, par les changements violents ou subtils qu'il lui apporte, une présence de ce qu'il y a de différent, originellement, dans l'original. Pas question, ici, de ressemblance, dit avec raison Benjamin : si l'on veut que l'œuvre traduite ressemble à l'œuvre à traduire, il n'y a pas de traduction littéraire possible. Il s'agit, bien davantage, d'une identité à partir d'une altérité : la même œuvre dans deux langues étrangères et en raison de leur étrangeté et en rendant, par là, visible ce qui fait que cette œuvre sera toujours *autre*, mouvement dont il faut précisément tirer la lumière qui éclairera, par transparence, la traduction.

Oui, le traducteur est un homme étrange, nostalgique, qui ressent, à titre de manque, dans sa propre langue, tout ce que l'œuvre originale (qu'il ne peut du reste tout à fait atteindre, puisqu'il n'est pas à demeure en elle, éternel invité qui ne l'habite pas) lui promet d'affirmations présentes. De là qu'au témoignage des spécialistes, il soit toujours, traduisant, plus en difficulté dans la langue à laquelle il appartient qu'embarrassé par celle qu'il ne possède pas. C'est qu'il ne voit pas seulement tout ce qui manque au français (par exemple) pour rejoindre tel texte étranger dominateur, mais c'est qu'il possède désormais ce langage français sur un mode privatif et riche cependant de cette privation qu'il lui faut combler par les ressources d'une autre langue, elle-même rendue autre en l'œuvre unique où elle se rassemble momentanément.

Benjamin cite, sur une théorie de Rudolf Pannwitz, ceci qui est surprenant : « *Nos versions, même les meilleures, partent d'un faux principe ; elles prétendent germaniser le sanscrit, le grec, l'anglais, au lieu de sanscritiser l'allemand, de l'helléniser, de l'angliciser. Elles ont plus de respect pour les usages de leur propre langue que pour l'esprit de l'œuvre étrangère… L'erreur fondamentale du traducteur est de figer l'état où se trouve par hasard sa propre langue, au lieu de la soumettre à l'impulsion violente qui vient d'un langage étranger.* » Proposition ou revendication qui est dangereusement attirante. Elle laisse entendre que chaque langue pourrait devenir toutes les autres, du moins se déplacer sans dommage dans toutes sortes de directions nouvelles ; elle suppose que le traducteur trouvera assez de ressources dans l'ouvrage à traduire et assez d'autorité en lui-même pour provoquer cette mutation brusque ; elle suppose enfin une traduction d'autant plus libre et plus novatrice qu'elle sera capable d'une plus grande *littéralité* verbale ou syntaxique, ce qui, à la limite, rendrait la traduction inutile.

Il reste que Pannwitz, pour garantir ses vues, peut en appeler à des noms aussi forts que ceux de Luther, Voss, Hölderlin, George, lesquels n'hésitèrent pas, chaque fois qu'ils furent traducteurs, à rompre les cadres de la langue allemande, afin d'élargir les frontières. L'exemple de Hölderlin

montre quel risque court, à la fin, l'homme fasciné par la puissance de traduire : les traductions d'*Antigone* et d'*Œdipe* furent presque ses derniers ouvrages au tournant de la folie, œuvres extrêmement méditées, maîtrisées et volontaires, conduites avec une fermeté inflexible par le dessein, non pas de transporter le texte grec en allemand, ni de reconduire la langue allemande aux sources grecques, mais d'unifier les deux puissances représentant l'une les vicissitudes de l'Occident, l'autre celles de l'Orient, en la simplicité d'un langage total et pur. Le résultat est presque terrible. On croit découvrir entre les deux langues une entente si profonde, un harmonie si fondamentale qu'elle se substitue au sens ou qu'elle réussit à faire du hiatus qui s'ouvre entre elles l'origine d'un nouveau sens. Cela est d'un effet si fort qu'on comprend le rire glacé de Goethe. De qui Goethe riait-il ? D'un homme qui n'était plus ni poète ni traducteur, mais s'avançait témérairement vers ce centre où il croyait trouver rassemblé le pur pouvoir d'unifier et tel qu'il pût donner sens, en dehors de tout sens déterminé et limité. Que cette tentation soit venue à Hölderlin par la traduction, on le comprend ; car, avec le pouvoir unificateur qui est à l'œuvre en toute relation pratique comme en tout langage, et qui l'expose en même temps à la pure scission préalable, l'homme prêt à traduire est dans une intimité constante, dangereuse, admirable, et c'est de cette familiarité qu'il tient le droit d'être le plus orgueilleux ou le plus secret des écrivains – avec cette conviction que traduire est, en fin de compte, folie.

# *Les grands réducteurs*

LITTÉRATURE ET RÉVOLUTION.

Le livre de Trotski, récemment traduit en français, que nous devons, comme d'autres livres importants, à la collection des « Lettres nouvelles », dirigée par Maurice Nadeau, je vois bien pourquoi il plaît aux critiques de tradition, je veux dire à nous tous, à ces moments de fatigue ou d'aisance durant lesquels nous identifions littérature et culture et, héritant de nous-mêmes, sommes satisfaits de notre propre passé. Cette entreprise de récupération, ce vol distingué par lequel nous nous emparons, en les rendant semblables à nous, des grandes œuvres réfractaires, il faudrait en mieux étudier le sens et aussi le mécanisme : pourquoi l'assimilation est inévitable, pourquoi elle n'est pas complète, pourquoi, ne l'étant pas, elle rend toujours possible ce travail d'unification et d'identification qui, sous toutes formes, s'accomplit. Ainsi, même l'irréductible contribue-t-il à maintenir en activité les grands réducteurs, cette puissante machinerie collective qui silencieusement et insensiblement, jour et nuit, poursuit sa tâche. Il y avait – il y a heureusement encore des points de résistance : la politique, le jeu du désir, la poésie, la pensée. Ces points ont faibli, mais n'ont pas cédé. Peut-être les formes de censure changent-elles. Il y a une époque où l'on condamne Baudelaire, une autre où on l'attire à l'Académie ; une période où Trotski fait peur et où il n'a d'autre compagnon en littérature qu'André Breton, puis une période où, révolutionnaire, il ferait encore peur, mais, accueilli révérencieusement dans le Panthéon des écrivains, il rassure dans son rôle de beau mort paisible.

Ne croyons pas que notre société ni notre littérature ni même notre culture supportent tout : il y a toujours des interdits, il y a une structure d'exclusion, une référence obscure à des limites et comme un dehors vis-à-vis de quoi et par opposition à quoi nous nous rassemblons et nous retranchons, dans notre liberté apparemment illimitée. Seulement, ces limites sont moins visibles et moins fixes ; le dehors – cela que nous rejetons à notre insu – n'est pas déterminé une fois pour toutes, et notre manière d'exclure est à l'œuvre précisément dans notre volonté de tout assimiler, là où nous nous faisons gloire de notre don d'universelle compréhension.

★

Nous comprenons tout. Comprenant tout (non pas superficiellement, mais réellement), nous nous détournons de ce qui n'est pas cette reprise d'ensemble et nous oublions la radicale distance qui, lorsque tout est compris et tout affirmé, réserve encore l'espace et le temps d'une interrogation (la question la plus profonde) portée par la parole. Cet espace et ce temps qui n'appartiennent plus au tout de la compréhension, c'est à la littérature – à la poésie – d'en proposer l'expérience par laquelle nous sommes mis à l'épreuve de l'absolument autre, cela qui échappe à l'unité. Mais comme, en notre temps et en tout temps, le travail d'unification est loin d'être achevé, comme chaque société et chaque culture y coopèrent en essayant de le confisquer a leur profit, toute œuvre littéraire est aussi tournée – détournée alors légitimement d'elle-même – vers l'unité : l'unité circonstancielle qui est celle de la société dominante et l'imité à venir qui est, dialectiquement ou utopiquement, en jeu dans la recherche d'une société universelle sans différence. Chaque écrivain, on le sait bien, est un monstre à plusieurs faces et souvent sans visage, ce juste traître dont parlait Hölderlin, celui qui toujours se détourne,

mais dont le détour peut servir aux manœuvres d'une domination particulière. Aujourd'hui, qu'est-ce qui nous tranquillise en ce Trotski de bonne compagnie ? La réponse est facile : c'est un écrivain qui a du style, un littérateur de grande classe (et voilà qui réhabilite le mot classe) ; mieux, un critique qui sait parler de littérature en homme de métier. Je me souviens de l'étonnement heureux de l'un de nos plus célèbres littérateurs, découvrant, après avoir lu l'autobiographie de Trotski, que ce terrible révolutionnaire était un véritable homme de lettres : comme c'était rassurant et quel bonheur de pouvoir un instant se sentir – aussi – l'officieux de Trotski. Et, par chance, celui qui, avec Lénine, décida l'insurrection d'Octobre et, avant Lénine, tira toutes les conséquences de la déclaration de révolution permanente, déjà proposée par Marx, dirigeant inflexible d'une Révolution qui ne fut pas douce, veut bien nous accorder « une liberté totale d'autodétermination dans le domaine de l'art ». Ce terme de liberté, même quand Breton et Diego Rivera, en entente avec Trotski, lui donnent sa signification la plus énergique : *toute licence en art*, est l'un de ceux dont les commentateurs s'enchantent et qu'ils sont toujours prêts à mettre dans leur héritage, car, bien entendu, pour eux, un art libre veut dire : un art dont l'idéal de liberté pourra être utilisé contre l'exigence communiste, utilisation qui, il est vrai et aussitôt, réduit à néant cette prétendue liberté, cette puissance de non-emploi qu'ils réclament au bénéfice de l'art, mais la contradiction ne gêne personne.

★

Il y a un immense mépris pour la littérature dans cette manière de la concevoir et dans cette façon de se rassurer, lorsque, redoutant de trouver un révolutionnaire, on découvre aussi un écrivain. Comme si écrire n'était pas ce qu'il y a de plus innocent, c'est-à-dire de plus dangereux. C'est que, pour les maîtres de la culture, écrire, c'est toujours bien écrire, et bien écrire, c'est donc faire le bien, reconnaître le bien, fût-ce dans le mal, faire accord avec le monde des valeurs. Sartre s'en est aperçu quand son livre, *Les Mots*, loué presque unanimement par tous les critiques de tradition, a été pris pour otage et leur a fourni l'indice que cet écrivain irrégulier devenait récupérable. Et pourquoi ? Parce que c'était un livre brillant. Je me rappelle, vers 1946, un entretien avec Maurice Merleau-Ponty ; celui-ci se demandait, me demandait pourquoi les critiques faisaient bon accueil à Camus et avaient horreur de Sartre ; je répondis sans trop de réflexion que Camus les rassurait par son style, alors que Sartre n'avait pas de bonnes manières d'écrivain. Avec *Les Mots*, ils ont cru que le ralliement était proche : une belle forme recherchée, un style allègre et méchant, cela fait partie de nos meilleures traditions, d'autant plus que, pour une fois, les méchancetés étaient dirigées contre Sartre lui-même, en tout cas contre le jeune Sartre que chacun, en sa belle âme, s'efforçait de plaindre et de protéger, disant à l'auteur : « Mais non, vous n'avez pas été un enfant fallacieux, vous aimiez sincèrement votre mère et votre grand-père ; voyez ce passage si attendrissant sur le Jardin du Luxembourg », etc. Évidemment, tout n'était pas plaisant dans ce livre, il y avait des réflexions immorales, grinçantes, gênantes. Seulement, on s'est habitué ; voilà le fait impitoyable. Il y a un moment où l'écrivain, s'il est de grande renommée, ne peut presque plus rien contre elle, il est devenu une institution, et le régime l'annexe sans tenir compte de son opposition même, sûr que sa gloire le servira, plus que ne le desservira sa puissante hostilité. Ainsi s'explique, il me semble, le récent épisode suédois. C'est comme s'il s'était agi de punir Sartre, en toute ingénuité et cependant non sans malice, de son livre trop brillant par le Prix Nobel. (Comme Sartre a eu raison de le refuser. Comme ce refus était simple et vrai. Un écrivain ne peut accepter de distinction, il ne saurait être distingué ; et accueillir un tel choix, c'eût été accepter non seulement une certaine forme de culture et un établissement social, mais davantage : une certaine conception de la liberté, donc faire un choix politique.) Le punir, c'est-à-dire le récompenser en le faisant entrer dans l'élite des écrivains, en lui faisant admettre l'idée d'une élite avec laquelle se perd la vérité de l'écriture qui tend à un anonymat

essentiel.

## L'INDUSTRIE DE CONSCIENCE.

Une telle industrie, comme le remarque Hans-Magnus Enzensberger dans un intéressant essai[1], a ceci de particulier que l'exploitation qu'elle poursuit est principalement immatérielle. Certes, les œuvres, qu'il s'agisse de livres ou d'autres formes artistiques, sont des produits, mais ce qui est produit, ce ne sont pas seulement des richesses au sens le plus général, mais des opinions, puis des valeurs, puis des formes et l'obscur pouvoir de donner ou de refuser le sens, la parole à venir. Simplifions la situation pour la rendre plus claire. Selon les usages de l'exploitation capitaliste traditionnelle, il n'est question de rien d'autre que de saisir la puissance de travail. Selon les usages nouveaux que permettent les progrès de la technique, c'est la puissance de juger et de décider qu'il faut utiliser, mais sans paraître la contraindre, ni même la restreindre : en lui laissant l'indispensable apparence de la liberté. L'industrie de conscience ne saurait exploiter la conscience qu'en s'interdisant de paraître la détruire. Les grands appareils d'information, de diffusion et de pression qui sont, directement ou indirectement, contrôlés par le pouvoir, ont le plus grand besoin, non pas de producteurs dociles, mais d'œuvres insolites et de pensées réfractaires. L'opération est doublement avantageuse. En répandant des ouvrages esthétiquement insoumis, on se donne l'apparence d'être sans préjugés, comme il convient aux grands patrons de la culture, on s'assure la collaboration des intellectuels d'opposition dont on refuserait les déclarations politiques intempestives, mais dont la coopération littéraire reste toujours anodine. On se fait donc cautionner par eux et, sous la garantie qu'ils prêtent innocemment, on augmente l'efficacité du travail d'influence, comme on accroît l'autorité des affirmations officielles. Plus un service de culture est politiquement lié, plus il a intérêt à se montrer littérairement et artistiquement débonnaire. Mais ce n'est encore là qu'un jeu grossier.

Le jeu se fait plus subtil et plus pervers, quand il s'agit de neutraliser les œuvres elles-mêmes. L'industrie de conscience, contrôlée par le pouvoir d'État, court un risque en aidant à la diffusion de certains ouvrages troublants : l'enjeu est de disposer de la conscience sans paraître l'affaiblir ; le risque est de la multiplier et, la multipliant, de la rendre trop vive en multipliant ses contradictions[2]. De même, il s'agit, non pas d'asservir l'écrivain – un écrivain rallié n'est plus un allié utile, il n'est utile que lorsqu'il est utilisé tout en restant l'adversaire –, mais de le laisser libre, d'employer sa liberté, de rendre secrètement complice le pouvoir d'infinie contestation qu'est la littérature. A la fin d'une journée de télévision, par un programme adroitement élaboré (et ceux qui le préparent n'ont qu'une conscience très confuse de ce qu'ils font, car ils travaillent à l'intérieur d'un système, et c'est le système qui est conscient), quand, après avoir prêté attention à l'interrogatoire rusé d'un écrivain qui croit bon de parler sur ce qu'il a écrit sans apercevoir qu'il le rend, par là, inoffensif, après avoir entendu un tranquille commentaire politique discrètement ou indiscrètement orienté, après avoir regardé, se succédant l'une à l'autre, une œuvre hardie et une œuvre insignifiante, le spectateur va se coucher en se disant que ce fut une bonne journée, mais qu'au demeurant il ne s'est rien passé, le résultat est atteint. Qu'il y ait des événements intéressants et même importants et que cependant rien ne puisse avoir lieu qui nous dérange, telle est la philosophie de tout pouvoir établi et, par derrière, de tout service de culture. Mais, à ce résultat, il est indispensable que puissent coopérer des œuvres turbulentes, afin que la turbulence soit elle-même pacifiée et transformée en mobile d'intérêt, en sujet de divertissement.

La littérature est peut-être essentiellement (je ne dis pas uniquement ni manifestement) pouvoir de contestation : contestation du pouvoir établi, contestation de ce qui est (et du fait d'être), contestation du langage et des formes du langage littéraire, enfin contestation d'elle-même comme pouvoir. Sans

cesse, elle travaille contre les limites qu'elle contribue à fixer et quand ces limites, indéfiniment reculées, disparaissent enfin dans le savoir et le bonheur d'une totalité réellement ou idéalement accomplie, alors sa force de transgression se fait plus dénonciatrice, car c'est l'illimité même, devenu pour elle la limite, qu'elle dénonce par l'affirmation neutre qui parle en elle, parlant toujours au-delà. C'est en ce sens que toute littérature importante nous apparaît comme une littérature d'aurore terminale : dans sa nuit veille le désastre, mais en elle aussi toujours se préserve une disponibilité, *une inclémence du non-moi, une patiente imagination en armes* qui *nous introduit à cet état de refus incroyable* (René Char). Ce qui veut dire que la littérature est toujours vaincue, vaincue par elle-même, vaincue par sa victoire, laquelle ne contribue, enrichissant l'immense dépôt séculaire, qu'à enrichir la culture. Mais la culture n'est pas rien. La culture au contraire est tout. Et si la poésie ne se joue que là où se désigne, à la limite de toute limite, encore un pouvoir d'exclure et de s'exclure, la culture qui est le travail de l'inclusion lui est nécessaire dans la mesure même où elle lui est fatale.

## LA LITTÉRATURE DE POCHE

Considérons un petit phénomène de notre vie littéraire. Hubert Damisch, dans un excellent article[3] auquel j'emprunte beaucoup de ces réflexions, l'a appelé la « culture de poche ». A la vérité, je ne crois pas qu'il faille lui reconnaître une autre importance que transitoire. Les éditeurs français qui sont assez timides, parce que dans leur ensemble fort traditionalistes, toujours effarouchés par ce qui modifie leurs habitudes, ont découvert récemment, et bien après leurs collègues d'Amérique et d'Allemagne, ce procédé et s'en amusent comme d'une jolie invention très profitable. Et, bien sûr, il faut se réjouir d'un tel succès. Comment ne pas souhaiter ce qui développe la diffusion des grandes (et des petites) œuvres ? Comment ne pas se rendre compte que, s'il y a dans la culture humaniste une puissance de conformité et une proposition d'accommodement – ne serait-ce que par le travail qui sans cesse, là où il y avait une forme, fait apparaître un contenu –, ce n'est pas à coups de revolver qu'on la limitera, mais au contraire en la développant, en la précipitant, de manière à transformer en un processus explosif le système de freinage et d'arrêt qui la constitue ? Donc, réjouissons-nous, mais ne soyons pas tout à fait naïfs. La littérature de poche fonctionne comme un mythe, un petit mythe tapageur et avantageux. Le mythe, conformément aux analyses de Roland Barthes, est agencé de telle sorte que, sous le couvert d'une signification évidente, soit à l'œuvre un sens supplémentaire implicite et douteux. Qu'est-ce qu'un livre de poche ? Un livre à bon marché. Quoi de meilleur ? Qui s'y opposerait ? Mais les livres peu coûteux existent depuis longtemps. Ici, ce qui compte, ce n'est pas l'écart de prix (du reste souvent faible et qui se réduit de plus en plus), mais le caractère systématique qu'on lui donne et la conclusion politique qu'on cherche à éveiller en nous : à savoir que « notre société est si bien faite qu'elle garantit au plus pauvre le libre accès à la culture ». Mystification manifeste, car ce n'est pas la grande masse populaire qui bénéficie de cette diffusion, mais un public très particularisé et toujours aisé ; mystification enrichissante et réconfortante pour ceux qui l'organisent, Puisqu'il s'agit, bien entendu, d'une entreprise de profit, et que cette entreprise de profit se donne pour une œuvre de bonté en prétendant mettre, philanthropiquement, à la disposition de tous, les privilèges de la culture. Le livre de poche a donc cette particularité de dissimuler et d'imposer un système ; il y a une idéologie de cette littérature, de là son intérêt. Ce livre proclame : 1) le peuple a désormais accès à la culture ; 2) c'est la totalité de la culture qui est mise à la portée de tous. Cette deuxième affirmation n'est que suggérée et l'on se garde de tendre à un tel résultat fort improbable, mais l'on s'arrange pour nous le faire croire : d'où ce mélange sophistiqué (comme le dit bien Damisch) par lequel l'on offre ensemble les vieux classiques, les écrits de Mao Tsé-Toung, un volume de la Presse du Cœur, l'Évangile, les œuvres du « Nouveau Roman » ; on va (et c'est le fin du

fin) jusqu'à publier un innocent extrait de Sade, mais de toute évidence ce n'est pas pour le donner à lire, c'est pour proclamer : voyez, nous publions tout, nous avons publié l'impubliable Sade[4]. Or, à cette prétention de la totalité correspondent des impératifs économiques ayant une fin toute différente. L'éditeur de poche assure ses profits, non pas en vendant avec un fort tirage tel ou tel livre, mais en se procurant un large marché pour l'ensemble de la collection. Nous discernons ici la tricherie : la collection doit atteindre le public le plus varié, elle doit donc être composite, hétérogène, superficiellement étendue, d'un éclectisme trompeur et sans autre unité que sa présentation, cette couverture brillante dont les scintillations attirent les regards et donnent à l'acheteur un plaisir luxueux : le luxe et la qualité à la portée de tous. Mais la collection de poche (contrairement aux collections de l'édition traditionnelle) a des nécessités commerciales propres. Damisch les formule ainsi : « Il faut que la vente soit rapide, il ne s'agit pas de laisser s'accumuler les stocks que l'éditeur au contraire aspire à voir s'épuiser rapidement » ; les livres se montrent, puis disparaissent : me voici contraint non seulement d'accepter, mais plus insidieusement de « désirer ce qu'on me propose dans l'instant » ; demain, il sera trop tard, demain on passera à autre chose, et ce n'est plus Beckett qu'on me proposera, mais telle production de littérature soumise que, naïvement fidèle à l'enchantement de la collection et confiant dans les certitudes de la culture, j'accueillerai d'un esprit pareillement respectueux. La durée tend ainsi à s'abolir, ce temps de la maturation et de la patience que, jusqu'ici, à raison ou à tort, on tenait pour nécessaire à toute transmission culturelle. « Ainsi la culture de poche travaille-t-elle à détruire les ressorts d'une diffusion proprement culturelle des œuvres pour leur substituer des mécanismes techniques autrement efficaces. »

Il n'y a rien à dire contre la technique. Mais ce qui frappe dans son emploi, c'est à nouveau l'idéologie qu'il recouvre et qui fournit au livre de poche sa signification de base, sa moralité : la technique règle tous les problèmes, le problème de la culture et de sa diffusion, comme tous les autres, nul besoin de bouleversements politiques, encore moins de changements dans les structures sociales ; il suffit de reproduire les œuvres, d'une manière flatteuse et à un prix apparemment modeste, pour qu'elles aient libre cours, et il suffit qu'elles paraissent avoir libre cours (cependant dans les limites bien déterminées du marché capitaliste) pour que tous puissent les assimiler, se les approprier dans ce qu'elles ont d'unique (bien sûr, on ne nie pas qu'il faille introduire le lecteur à ces ouvrages souvent difficiles ; de là l'usage de savantes ou d'obscures préfaces, non moins malaisées que le livre lui-même : c'est qu'elles ne sont pas là pour faciliter la lecture, mais pour confirmer le caractère éducatif de l'entreprise, sa valeur de « haute culture » : une culture à bas prix et non pas au rabais).

## L'IMPROBABLE HÉRÉSIE

L'invention du livre de poche – qui est de toutes manières anodine, ne nous trompe que d'une manière anodine et annonce seulement d'autres inventions plus perfectionnées – nous rend le service, grâce à son mécanisme simple, de nous faire mieux comprendre le pouvoir réducteur qu'il est difficile de dissocier de toute culture. Le titre « livre de poche » dit déjà presque tout : c'est la culture dans la poche. Mythe progressiste. Toutes les œuvres sont disponibles, accessibles et, mieux encore, immédiatement nôtres, reçues et comme absorbées par un simple contact : le geste furtif de l'acheteur. Ce qui suppose i) que la culture, grande puissance impersonnelle, se substitue à chacun et accomplisse, à sa place, le lent travail d'assimilation par lequel les œuvres, réduites à des valeurs, sont par avance déjà comprises, déjà lues, déjà entendues et réduites à l'homme de l'universelle compréhension que nous sommes censés être et qu'à la vérité nous sommes aussi nécessairement ; 2) que la distance *irréductible* de l'œuvre, cela dont l'approche est celle d'un éloignement et que nous ne

saisissons jamais que comme un manque – un manque en nous, un manque dans l'œuvre et un vide de langage –, que l'étrangeté de l'œuvre, cette parole qui ne se parle qu'un peu au-delà d'elle-même, se réduise en une familiarité heureuse, à la mesure du savoir possible et du langage proférable. La culture est substance et substance pleine ; son espace est un espace continu, homogène, sans faille et sans courbure. Certes, elle s'accroît et se prolonge indéfiniment ; c'est là sa puissance d'attrait. La culture progresse elle a donc quelque vide du côté de l'avenir, mais si elle est en mouvement, elle est immobile aussi de par ce mouvement, car son devenir est horizontal. Le fond sur lequel elle s'élève et auquel elle renvoie, c'est encore la culture ; son au-delà, c'est elle-même, l'idéal d'unification et d'identification avec lequel elle se confond. Il ne saurait en être autrement. La culture a raison de l'affirmer : elle est le travail du vrai, elle est la générosité d'un don nécessairement heureux. Et l'œuvre, aussi longtemps qu'elle échappe à ce cercle (qui toujours s'étend et toujours se referme), n'est que le signe de l'ingrate et inconvenante erreur. Cela va-t-il vouer l'écrivain, – l'homme qui diffère de parler – au sort incommode de n'avoir d'autre choix qu'entre échouer en réussissant ou échouer contre la réussite même ? J'interrogerai d'abord René Char. Et voici sa réponse : « *Créer : s'exclure. Quel créateur ne meurt pas désespéré ? Mais est-on désespéré si l'on meurt déchiré ? Peut-être pas.* » Et j'interrogerai Trotski, lequel développe avec une somptueuse simplicité l'utopie de l'avenir heureux : « L'homme amendera sérieusement et plus d'une fois la nature. Il remodèlera éventuellement la terre à son goût. Nous n'avons aucune raison de craindre que son goût soit pauvre… L'homme moyen atteindra la taille d'un Aristote, d'un Gœthe, d'un Marx. Et au-dessus de ces hauteurs s'élèveront de nouveaux sommets. » Mais que dit-il de l'art ? « *L'art nouveau sera un art athée.* » Ce qui ne nous renvoie pas simplement au tranquille horizon de l'absence du dieu, mais nous invite, secouant son joug, à répudier aussi le principe dont le dieu n'est que le soutien et à tenter de sortir du cercle où, depuis toujours, sous sa garde comme sous la garde de l'humanisme, nous demeurons enfermés dans *la fascination de l'unité* – autrement dit, à sortir (par quelle improbable hérésie ?) du savoir enchanté de la culture[5].

# *L'homme au point zéro*

Historiens, savants, penseurs, et même les esthéticiens nous ont depuis longtemps expliqué que nous étions entrés dans la phase finale et critique où la dilatation économique, technique, ethnique, scientifique, artistique et spirituelle entraînait l'humanité « au cœur d'un vortex toujours accéléré de totalisation sur elle-même », comme le dit, à sa manière ingénue, Teilhard de Chardin. Il faut donc s'intéresser à tout, se reconnaître en tout et s'approprier tout. Les mots de civilisation mondiale, domination universelle, planétisation, « cérébralisation collective », sont exprimés ou sous-entendus dans tout ce que nous disons et pensons. Chacun se sent maître de toute la terre et de tout ce qui a existé sur terre.

Claude Lévi-Strauss n'a donc pas dû s'étonner du grand succès fait à son livre[1], à ses livres. Je doute qu'il s'en soit réjoui, sinon pour y trouver quelques confirmations sur la dangereuse puissance d'attrait qu'exerce, en marge de la science et contre elle, le talent général grâce auquel on risque toujours d'être loué et admiré (et critiqué) un peu à tort. Mais pourquoi cette difficulté à passer à la fois pour un homme de science, un homme de réflexion, un homme d'écriture, sans que l'une ou l'autre de ces activités se désavoue ? (Même question, aujourd'hui pour Jacques Monod.) Ici, outre les raisons mal entendues sur la technicité scientifique, il faudrait faire entrer en ligne de compte le trait fort de l'époque qui se termine et qui n'autorise l'écrit que comme l'auxiliaire de la culture, elle-même n'étant qu'une manière de s'entremettre et de se compromettre entre le savoir et la caste silencieuse des savants. C'est que ceux-ci, plus ils sont resserrés sur l'étroite spécialité où ils travaillent, unis à la collectivité de chercheurs pareillement limités, plus ils éprouvent le besoin de parler pour tous de ce qui n'a de sens que dans le langage extrêmement particularisé – formalisé – de leur savoir. Le résultat est souvent très décevant. D'un côté, les chercheurs savent que leur infime problème met tout en cause ; ils savent qu'il y aurait un intérêt immense à penser et à introduire dans la pensée et à traduire dans le langage de la pensée ce qu'ils ont découvert. Mais cela ne se peut presque pas. Le saut qu'il faut accomplir pour passer d'une langue à une autre, de la rigueur de la précision instrumentale à la rigueur de ce qui est imprécis, les trouble d'autant plus qu'ils sont toujours prêts à croire immédiatement traduisible ce qu'ils savent et ne connaissent pas. Quand Einstein nous parle, il nous émeut, et nous l'écoutons avec un respect amical, non pas à cause de ce qu'il nous dit, mais parce que nous croyons – naïvement – que s'il pouvait vraiment nous parler, ce qu'il nous apprendrait sur nous et sur la conduite de notre esprit serait bouleversant. De même Oppenheimer, lorsqu'il essaie d'enrichir le « bon sens », ne nous fait réfléchir que par la contradiction entre la force, le sérieux et l'authenticité de sa science et les conclusions insignifiantes qu'il en tire au bénéfice de la pensée commune.

★

Le fait que les réflexions de Lévi-Strauss nous paraissent bien plus importantes que celles de tels savants auxquels il pourrait à bon droit se laisser comparer, vient-il de ce que l'ethnographie est un savoir très particulier qui s'occupe presque directement des hommes, ou encore de ce que Lévi-Strauss, ayant commencé par enseigner la philosophie, l'a quittée par dégoût d'en répéter l'enseignement et peut-être dégoût de la philosophie, ce qui est certes la meilleure manière de l'aimer

et de lui être fidèle ? Ce qui est frappant, c'est que les problèmes auxquels il se heurte sont visiblement très proches de ceux que la vulgarisation de la science moderne nous a fait connaître, mais qui, dans son cas, atteignent immédiatement le chercheur et le forcent, au-delà de la recherche, à s'interroger sur la valeur et le sens de ce qu'il fait. L'ethnographe s'en va étudier les hommes qui appartiennent à des sociétés encore existantes, mais appartiennent à un autre espace que le nôtre et comme à un autre temps. L'ethnographie ne date pas d'aujourd'hui. Elle est aussi ancienne que les grands voyages qui ont déplacé l'axe de l'Ancien Monde. Les conquérants, les missionnaires, les utopistes l'ont toujours pratiquée, sans le savoir, avec une remarquable efficacité. Mais, comme science, elle ne s'est constituée que tardivement, au moment où son objet apparemment s'épuise et où elle ne trouve presque plus à étudier de ces peuples vraiment étrangers dont la découverte reste la grande ambition de l'ethnographe débutant.

C'est le premier paradoxe qui tourmente le chercheur. On ne peut pas dire qu'il soit celui de toute science. L'astronome a toujours à sa disposition tout le ciel et tout l'inconnu du ciel que ses découvertes ne font qu'élargir. L'ethnographe, pour devenir curieux des hommes formés à l'écart des grandes civilisations historiques et pour devenir capable de les étudier sans préjugés, a eu besoin d'être porté, jusqu'aux confins de la terre, par le succès dominateur du monde moderne, qui le met à même d'observer les portions inconnues de l'humanité, tout en s'en emparant, c'est-à-dire en les détruisant ou en les transformant. L'ethnographe est le trouble compagnon de l'impérialisme qui lui donne d'une main et, de l'autre, lui retire sa science et l'objet de sa science. On admire Bonaparte de s'être fait accompagner en Égypte par des savants qui ont fait beaucoup pour l'égyptologie. Chaque chercheur se sent le serviteur frauduleux d'un Bonaparte plus ou moins visible. Situation peu heureuse. De plus, ce Bonaparte finit toujours par détruire les tombeaux, les cités, les civilisations, et naturellement tuer les hommes. Situation dès lors désastreuse et absurde. Mais voici un autre problème :

Le savant regrette de faire partie des bagages d'une armée ou d'une entreprise d'affaires. Il peut s'en consoler, comme le missionnaire, en pensant que la science n'est pas responsable des erreurs de la conquête, mais qu'elle doit en tirer parti pour le bien de l'humanité (raisonnement très peu sûr, car la science est liée au développement de la volonté de puissance à laquelle nous devons les conquêtes et les destructions). Mais ceci alors le regarde et ne regarde que lui : l'ethnographe, le plus soucieux d'accomplir sa tâche, sans troubler, par ses méthodes et par son genre de vie, les communautés étrangères à sa science, dont sa science s'occupe avec prédilection, est sûr d'exercer sur ces groupements une influence destructrice ou perturbatrice. Partout où l'homme moderne pénètre, il se produit une altération profonde des cultures traditionnelles et des groupements qui soutiennent ces cultures. Partout où le savant a encore la chance d'entrer en contact avec un petit monde inconnu et original, il sait que ce contact va modifier ce monde et anéantir cette originalité. Ici, la science, sous une forme particulièrement simplifiée, fait l'expérience de son pouvoir de volatilisation qui supprime, par l'étude, l'objet de son étude ; et, dans ce cas, il ne s'agit pas de particules ni de germes, mais d'hommes ou de cultures dont la valeur est irremplaçable.

Naturellement, l'ethnographie ne disparaît pas pour autant. Elle ne s'intéresse pas moins aux changements qui se produisent, sous l'action d'influences extérieures ou de la sienne propre, dans ces communautés jusque-là préservées. Le bric-à-brac des formations composites où un affreux mélange d'ancien et de moderne désole le voyageur, est aussi un sujet de choix pour elle. L'impureté n'est qu'un problème de plus. Soit. Mais il n'en reste pas moins au cœur de l'ethnographie le rêve de rencontrer de grandes cultures intactes. Lévi-Strauss a la franchise de nous dire qu'il aurait voulu vivre au temps des vrais voyages, « quand s'offrait dans toute sa splendeur un spectacle non encore gâché, contaminé et maudit ». Il nous dit encore : « Il n'y a pas de perspective plus exaltante pour l'ethnographe que celle d'être le premier blanc à pénétrer dans une communauté indigène… Je

revivrais donc l'expérience des anciens voyageurs, et à travers elle, ce moment crucial de la pensée moderne où, grâce aux grandes découvertes, une humanité qui se croyait complète et parachevée reçut tout à coup, comme une contre-révélation, l'annonce qu'elle n'était pas seule… »

Expérience décisive, mais aujourd'hui peut-elle se recommencer ? Lévi-Strauss en voit les côtés décevants. Il dénonce aussitôt l'illusion qui lui fait désirer d'être Bougainville avec les yeux et la curiosité de Lévi-Strauss, d'avoir l'innocence du XVI^e^ et le savoir du XX^e^. Il sait aussi que la rencontre des groupements débiles et mutilés que représentent les Indiens du Pimenta-Bueno, ne peut se comparer avec la surgie de ces civilisations accomplies, supérieures et radicalement étrangères, qui offrirent aux voyageurs d'il y a quatre siècles la révélation de la plénitude de l'inconnu. Il sait enfin qu'il porte avec lui un germe mortel pour cela même qu'il désire en vain surprendre dans la liberté de sa vie intacte, – triste savoir qui n'est pas facilement conciliable avec l'enthousiasme de la recherche et dont la tristesse s'est déposée dans son livre et jusque dans le titre de son livre.

★

Pourtant la vocation est la plus forte, et c'est elle qui communique à l'ouvrage ce qu'on y trouve d'entraînant : une énergie alerte, une rapidité éveillée, et le plaisir d'aller toujours de l'avant, impatience qui peut-être manque le contentement, mais évite aussi l'épuisement du bonheur satisfait. Quel est donc le sens de cette expérience centrale qui détourne si vivement l'ethnographe de l'étude de la civilisation à laquelle il appartient, Pour l'entraîner loin de lui-même, dans des régions où il peut espérer tout au plus rencontrer quelques communautés délabrées, sans richesse, sans écriture, sans pouvoir et dont il essaie de saisir des particularités infimes et à peine différentes de celles qu'on connaît déjà ? Il faut laisser de côté les raisons personnelles, si intéressantes qu'elles soient : le désir du lointain, le mécontentement de son monde, le besoin d'échapper aux livres et aux bibliothèques, de faire de la recherche une expérience vécue en pensant à l'air libre, dans la profondeur des forêts et la solitude naturelle, ou encore de s'engager réellement et physiquement dans un travail qui exige les jours et les nuits, engagement véritable, mais qui consiste aussi à se dégager de son temps.

Pourquoi ce mouvement ? Est-il destiné seulement à rendre possible une confrontation des coutumes et des mondes, en nous obligeant à reconnaître qu'il y a d'autres manières de voir que la nôtre, constatation que Montaigne, Pascal, et surtout le XVIII^e^ siècle ont faite constamment, mais qu'il faut sans doute redécouvrir sans cesse ? Il semble que l'ethnographe a quelque chose de plus à nous avouer, et c'est l'un des mérites de Lévi-Strauss de ne pas voiler d'érudition le véritable attrait qu'il a subi, et qui est l'attrait des commencements, intérêt pour ce qui est premier, recherche des possibilités originaires dont les sociétés humaines sont la constante mise en œuvre. Quand l'auteur de *Tristes Tropiques* nous parle de l'ambition de l'ethnographe « *qui est de toujours remonter aux sources* », quand il écrit : « *L'homme ne crée vraiment grand qu'au début ; dans quelque domaine que ce soit, seule la première démarche est intégralement valable* » *;* quand enfin il se tourne vers Rousseau à qui il voudrait dédier, avec une belle ferveur, chaque page de son livre, nous sentons bien qu'il s'approche ici de ce qui lui est essentiel et d'un problème qui peut-être, lui aussi, est premier.

Non pas que l'étude des sociétés dites primitives puisse nous donner à espérer une rencontre de l'homme naturel, bon et innocent, auquel Rousseau n'a jamais cru, sachant que l'état de société est nécessaire et inévitable ; et non pas même que de telles sociétés soient plus proches que nous de ce qu'il pourrait y avoir « d'originaire dans la nature de l'homme », comme le dit Rousseau (en admettant que le mot originaire ait ici un sens) ; mais parce qu'elles nous permettent de construire hypothétiquement cette idée de commencement ou « le modèle théorique » d'une société proche de la force du commencement, qu'assurément nous ne rencontrerons jamais réalisée nulle part, qu'il faut même se garder de considérer comme un idéal théoriquement juste, mais plutôt comme une

hypothèse de travail, un produit de laboratoire, construit fictivement pour nous aider à voir clair dans la complexité des sociétés existantes.

« … l'ambition de l'ethnographe qui est de toujours remonter aux sources. » Cette expression donne à réfléchir. Que peut signifier une telle remontée ? Pourquoi cette passion pour l'origine ? Cette recherche des formes initiales, analogue à la recherche du premier homme ou des premières manifestations de l'art, dont on sait pourtant qu'elles sont insaisissables, s'il est vrai qu'en un sens il n'y ait, pour rien et à aucun moment, de commencement ? Jadis le navigateur qui franchissait « la ligne », le parallèle zéro, avait l'impression de se trouver à un moment exceptionnel et à un point unique, zone sacrée dont le passage symbolisait une initiation décisive. Ligne imaginaire, point géographiquement nul, mais représentant précisément par sa nullité ce degré zéro vers lequel on dirait que l'homme tend, par le besoin d'atteindre un repère idéal d'où, libre de lui-même, de ses préjugés, de ses mythes et de ses dieux, il pourrait revenir avec un regard changé et une affirmation nouvelle.

★

Cette recherche du point zéro est nécessairement ambiguë : elle se prête à tous les travestissements et encourage toutes les simplifications. Les uns n'en voient que le côté destructeur et, sous le nom de nihilisme, y reconnaissent le sombre appel du néant qu'entendrait une civilisation fatiguée ou, plus exactement, une civilisation où l'homme perd l'assise de lui-même, n'étant pas à la mesure des questions que lui posent les réponses du développement technique. D'autres y trouvent un alibi, croient que cette recherche est un allégement, un retour aux formes archaïques, un reniement des tâches modernes, une dénonciation de ce qu'on appelle le progrès. Il est naturellement très facile et très tentant de confondre premier et primitif, commencement et début, puis origine et commencement, de croire que le peintre, lorsqu'il s'inspire des arts sauvages, recherche artificiellement un art sans artifice ; que le philosophe, lorsqu'il interroge les présocratiques, leur demande la vérité, parce que, plus anciens que Platon, ils auraient exprimé une pensée non encore élaborée. Il est facile aussi – et peut-être utile – de dénoncer le caractère illusoire de cette recherche du point zéro. Non pas illusoire pourtant, mais imaginaire, presque au sens que les mathématiques prêtent à ce mot : imaginaire, la référence à un homme sans mythe, comme est imaginaire la référence à cet homme dépossédé de lui-même, libre de toute détermination, privé de toute « valeur », et aliéné au point de n'être rien que la conscience agissante de ce rien, l'homme essentiel du point zéro, dont certaines analyses de Marx nous ont proposé le modèle théorique et par rapport auquel le prolétariat moderne se découvre, se définit et s'affirme, même s'il ne répond pas réellement à un tel schéma.

Lorsqu'il s'agit d'ethnographie et que l'on voit un chercheur se tourner, comme par vocation, vers l'étude de formes sociales qu'on peut dire élémentaires, et vivre mêlé à des hommes indifférents à tout ce qui fait apparemment le sens et le prix de nos civilisations, on est encore beaucoup plus enclin à s'y tromper et à penser que « l'ambition… de toujours remonter aux sources » n'est, dans ce cas, que la nostalgie d'une humanité, non pas seulement différente, mais plus simple, plus nue, plus proche de la nature et échappant à cette dénaturation que la puissance technique poursuivrait inlassablement. Je ne dirai pas que Lévi-Strauss soit tout à fait libre de cette nostalgie) et bien qu'il sache mieux que personne qu' « il n'existe pas de peuples enfants », que « tous sont adultes », que « toutes les sociétés humaines ont derrière elles un passé qui est approximativement de même ordre de grandeur », il arrive que, par la force de la sympathie fraternelle qu'il a éprouvée pour certaines peuplades lointaines, nous nous prenions au mirage du mot primitif et que nous soyons prêts à y chercher, non pas la dure et riche nécessité – l'impossibilité – du commencement, mais le bonheur de l'insouciance et la pureté d'un âge de l'homme, libre du sérieux et de l'ennui de la maturité.

On se rappelle les pages de son carnet de route où il nous parle des Nambikwara. C'est la nuit. Les feux du campement brillent. Autour de lui, l'humanité la plus démunie, protégée seulement par quelques palmes et sans autre fortune que les pauvres objets qui emplissent une hotte : quoi de plus misérable ? « Mais cette misère est animée de chuchotements et de rires. Les couples s'étreignent comme dans la nostalgie d'une unité perdue ; les caresses ne s'interrompent pas au passage de l'étranger. On devine chez tous une immense gentillesse, une profonde insouciance, une naïve et charmante satisfaction animale, et, rassemblant ces sentiments divers, quelque chose comme l'expression la plus émouvante et la plus véridique de la tendresse humaine. » Dix ans plus tard, un autre observateur rencontre la même bande indigène et les décrit comme des sous-hommes, ravagés de maladie, de laideur et de méchanceté : « Il n'est pas nécessaire de rester longtemps chez les Nambikwara pour prendre conscience de leurs sentiments profonds de haine, de méfiance et de désespoir… » Ce changement est sans doute le résultat des contacts avec l'homme blanc, mais il est aussi inscrit dans la vérité et la beauté de l'insouciance qui, libre du poids de l'avenir, est à cause de cela, aussi, sans avenir. Qui choisit la légèreté de l'insouciance et l'atteint un instant, sait (ou ne sait pas) qu'il choisit pour l'autre instant la lourdeur d'une vie ravagée.

★

Il est sûr qu'un lecteur, mécontent de notre époque, trouverait dans *Tristes Tropiques* bien des pages où il pourrait nourrir son rêve de vivre loin du présent, et loin de l'avenir, dans de petites cités fraternelles, en maudissant la folie des inventions humaines. Il y a chez Lévi-Strauss un homme qui n'est pas prêt à tenir pour parfaite la civilisation occidentale, ni même à croire que l'avènement d'une société mondiale, sous l'impulsion du développement technique et des transformations sociales qui en résulteront, constituera une solution nécessairement satisfaisante. Il est certes à l'abri de l'optimisme prodigieux de Teilhard de Chardin qui s'en remet à une double providence, biologique et spirituelle, pour promettre à l'humanité ramassée en spirale sur elle-même, une surhumanité, maîtresse de tous les problèmes et infiniment supérieure à ce que nous pouvons prévoir d'elle.

Pourtant, Lévi-Strauss, dans ce livre même, ne fait pas moins l'éloge de Marx qu'il ne fait celui de Rousseau. L'oublier, c'est non seulement dénaturer sa pensée, mais méconnaître ce qu'elle a de plus intéressant et méconnaître aussi que sa recherche du commencement n'est pas liée au mirage que le mot primitif fait parfois surgir en lui et en nous, illusion de nos déserts. De même qu'il est tenté d'unir la libération que le bouddhisme nous a proposée il y a des millénaires en nous séparant de toute activité, et la libération que le marxisme cherche à accomplir par l'affirmation totale de l'activité dans le travail, de même nous comprenons que, s'il franchit géographiquement la ligne, ce n'est pas pour échapper au commencement dont notre temps serait la réalisation périlleuse, mais pour réveiller en lui, par l'appropriation de ce qui est autre et l'assimilation de l'étranger, la connaissance de *l'écart violent* qu'exige tout point de départ, toute démarche initiale et que l'impression de la familiarité, lorsqu'il s'agit de notre civilisation, nous fait perdre constamment.

Nous ne savons pas que ce qui nous est proche ne nous est pas proche. Nous oublions nécessairement que la sécurité – fût-elle effrayée – dans laquelle nous vivons et qui nous donne la certitude d'être, dans notre temps et dans notre langage, chez nous, nous trompe : certes, les déclamations contre la technique sont toujours très suspectes, mais non moins suspecte, l'espèce d'apaisement que nous sommes prêts à trouver en affirmant que le développement de la technique suffira à nous mettre en main la solution de toutes les difficultés qu'elle suscite. Il n'en est rien, bien entendu, et l'on peut même ajouter : heureusement. Car, si les sociétés issues de la technique ont sur les autres un avantage, elles le trouvent, non pas dans l'ampleur des ressources matérielles dont elles nous investissent, mais dans l'état de crise où elles nous portent visiblement, nous mettant à nu devant

le saut de l'avenir.

C'est donc en quelque sorte l'indigence du monde de la technique qui en fait la vérité, et sa grande vertu – intellectuelle – n'est pas de nous enrichir, mais de nous dépouiller. Monde barbare, sans respect, sans humanité. Il nous vide atrocement de tout ce que nous aimons et aimons être, nous chasse du bonheur de nos refuges, du faux-semblant de nos vérités, détruit ce à quoi nous appartenons et parfois se détruit lui-même. Effrayante épreuve. Mais cette contestation, précisément parce qu'elle nous laisse pauvres de tout, sauf de la puissance, nous donne peut-être aussi la chance qui accompagne toute rupture : quand on est contraint de renoncer à soi, il faut périr ou commencer ; périr afin de recommencer. Tel serait alors le sens de la tâche que représente le mythe de l'homme sans mythe : l'espoir, l'angoisse et l'illusion de l'homme au point zéro.

# *Lentes funérailles*

Je poserai une question évidemment naïve : y a-t-il, pour des intellectuels, une bonne, une mauvaise manière d'accéder aux préliminaires du marxisme, une bonne et une mauvaise manière de s'en écarter ? Je remarque que les raisons de ces deux mouvements sont souvent les mêmes. L'un (presque tous) s'en approche pour des raisons morales qui l'obligent, un jour, à s'éloigner. Le surréalisme y vient au nom de la poésie et s'en retire aussitôt par cette même exigence de la poésie – démarche peut-être la plus surprenante. Celle d'Henri Lefebvre est aussi irrégulière que remarquable : philosophe, mais nullement hégélien, proche de Nietzsche, de Pascal, de Schelling, en contestation tourmentée avec la religion, c'est le romantisme révolutionnaire de Marx qui l'attire par une aspiration où il reconnaît la sienne propre (la révolution totale, l'absolu qu'elle représente dans son projet de mettre fin à l'État, comme à la famille et à la philosophie, libérant l'individu en vue de ses possibilités sans limites) ; mais c'est aussi l'effort de Marx pour surmonter un tel romantisme, l'ordonner et le préserver qui, durant les trente années où Lefebvre représente – trop officiellement – la certitude marxiste en France, le maintient en accord avec cette pensée. C'est que les deux moments sont en lui : la spontanéité romantique et le besoin de voir clair ; l'affirmation individuelle, mais la cohérence qui l'organise en la mettant en rapport avec le tout social et même avec le cosmos.

Entré romantique, Lefebvre sort romantique. Nous remarquons que la discipline pratique, le contrôle de l'appareil ne viennent pas à bout de l'inspiration initiale. Les interrogations premières ne perdent pas leur élan ; leur force est moins maîtrisée que dramatisée, rendue plus intense par la « terreur », je veux dire l'exigence absolue avec laquelle est nécessairement en rapport tout homme vivant et réfléchissant, travaillant à l'ombre de ce qu'on appelle « marxisme », exigence qui se manifeste aussi par une contrainte extérieure. Il se peut que la part irrationnelle, dans le cas d'une appartenance romantique au Parti, et quand il s'agit d'un homme qui a souci de cohérence et se surveille lucidement, le rende d'autant plus fidèle à un dogmatisme insupportable qu'il se méfie de sa propre effervescence. Mais le livre que l'on commente ici, montre que sa constance eut des raisons plus fermes qui ne furent pas seulement sentimentales[1].

★

Philosophe, ayant adhéré, en adhérant au Parti, à une décision qui signifiait le dépassement de la philosophie et son achèvement dans le devenir du monde, il aperçoit, d'ailleurs lentement, que le marxisme officiel compromet sa décision d'une double manière : d'un côté, la doctrine (le matérialisme dialectique) continue à s'affirmer comme une philosophie et s'impose comme un dogmatisme, conception systématique, ayant réponse à tout et devenue institutionnelle tout en restant idéologique ; mais d'un autre côté, parce que la philosophie ne fait plus qu'un avec la pratique de Parti ou d'État, laquelle se donne pour la mesure immédiate de la vérité, ce n'est pas au dépassement de !a pensée que le philosophe est prié de consentir : plutôt à son abdication silencieuse, à sa reddition sans conditions, réellement à une mort sans phrases. Dans une certaine mesure, le philosophe, en Lefebvre, accepterait peut-être le suicide de la pensée entendu, ainsi que le voulait déjà Novalis, comme le dernier Acte et le plus élevé de la liberté philosophique ; mais comment accepter cette forme de suicide consistant en une survie triviale, celle d'un système où se définit à nouveau

dogmatiquement tout ce qu'il faut penser et tout ce qu'il faut savoir : Hegel retourné certes, mais retourné en platitude ?

J'entends dire par des critiques allègres : alors pourquoi est-il demeuré ? Pourquoi a-t-il attendu d'être exclu ? Que vaut cette revendication de liberté par un homme qui n'a pas su se rendre libre en accord avec sa pensée secrète ? Nous ne sommes pas dans l'intimité des esprits. Je me représente le sens de cette histoire (qui nous concerne tous) telle qu'elle a pu, telle qu'elle a dû l'atteindre à ses moments de plus grande vérité. Dans la mesure où, apparaissant à cause de son talent et de sa pensée plus vivante comme le « représentant » de la pensée marxiste – situation déjà malheureuse : comment « représenter » ? –, il lui est possible d'en maintenir l'interprétation qu'il croit la plus ouverte sur l'avenir, mettant en valeur les difficultés, précisant les questions et montrant que la vérité n'est pas encore réglée (cela est clair dans plusieurs de ses livres), il peut à bon droit juger que, par le fait qu'il exprime cette pensée en restant sous la discipline du marxisme officiel, il en rend celui-ci responsable et ainsi l'enrichit de cette responsabilité. Calcul qu'on jugera simple. Dès l'instant que le Parti est le philosophe, c'est la direction du Parti qui détient la certitude philosophique ; la hiérarchie politique se double d'une hiérarchie philosophique, d'autant plus qu'il ne reste à accomplir qu'une sorte de tâche de gestion de la vérité : celle-ci étant acquise en gros, il n'y a plus lieu que de l'administrer convenablement. C'est juste. Toutefois, dans une autre perspective, chacun est aussi tout le parti, des possibilités demeurent, le devenir n'est pas arrêté, une lutte obscure, en rapport avec les événements, se poursuit autour des concepts par le biais des hommes – lutte étrange, souvent affreuse. L'ancien philosophe sent qu'il appartient à cette lutte, puisque le sens de sa décision première, celle qui l'a amené à l'action dans l'espoir d'un dépassement, s'y trouve mis en cause. Il lui faut donc demeurer pour veiller sur le sens de cette décision. Que va-t-elle devenir ? Par quelles singulières métamorphoses risque-t-elle de s'altérer ? Il assiste à de surprenantes péripéties, il subit des épreuves qu'on pressent. Le pis, c'est quand il doit infléchir sa pensée pour l'ajuster à des dogmes qu'il n'accepte pas. Le théoricien libéral (et chacun de nous en soi-même) jugera cet infléchissement scandaleux. Mais nous oublions quelle affirmation s'est jouée pour le philosophe, lorsqu'il a accompli le saut par son appartenance au « communisme[2] » : celle de la fin même de la philosophie. La philosophie prend fin ; mais sous quelle forme ? Sous la forme glorieuse de son accomplissement comme monde ? sous la forme plus mélancolique de sa liquidation pure et simple ? comme dépassement ? comme renoncement ? Question ambiguë, toujours à double sens, apparemment réservée au spécialiste et que celui-ci, peut-être par pudeur, rend volontiers plus comique que tragique, plus frivole en son sérieux que grave, comme si, en s'interrogeant sur la fin de la philosophie, continuant encore à philosopher sur cette fin et sans fin, il ne cherchait jusqu'à sa dernière heure qu'à sauver son gagne-pain philosophique.

★

Que le livre d'Henri Lefebvre ait pour centre cette question, voilà qui suffirait à en faire un livre central. Car, malgré l'apparence, elle ne vise pas seulement d'une manière pressante le penseur professionnel, mais chacun de nous, dans notre attente quotidienne. Tel est l'un des traits du mouvement marxiste, on le sait bien. Par lui, avec une évidence à laquelle nous n'échappons pas, le destin de la philosophie est devenu notre destin : non pas seulement, certes, lorsque nous entendons le chef d'un État admoneste un autre État au nom de la doctrine marxiste-léniniste dont celui-ci se serait écarté, non seulement parce que la philosophie a pris le pouvoir et l'exerce sous son nom même, mais parce qu'elle a transformé l'essence du pouvoir devenu le tout de la vie et s'accomplissant comme tout. Même si la reine Christine avait, par fantaisie, déclaré la guerre au nom de Descartes, la guerre n'eût pas été cartésienne, elle se serait développée selon les moyens propres du pouvoir qui ne

pouvaient que tomber hors de la sphère de l'essentiel selon Descartes. Il y a eu de terribles guerres théologiques ; le glaive n'était pas tenu par l'ange, et Dieu ne combattait encore que pour les gros bataillons. Aujourd'hui, la décision n'est pas philosophique, parce qu'elle traduirait une philosophie ; elle l'est au contraire, parce que la philosophie a cessé comme mode d'interrogation autonome et théorique, et parce que, à sa place, dans *le lieu* qui lui était propre, revendiqué par l'avènement d'un pouvoir nouveau, s'affirme, ou voudrait s'affirmer, le dépassement de ce qui est privé et de ce qui est public, de la pensée et de l'action, de la société et de la nature, du discours et de la vie, de la raison satisfaite et sans puissance et du travail mécontent et sans pensée.

Chaque fois que s'accomplit une révolution véritable, il se produit un vide où brille un instant, avec l'éclat de l'absolu qui lui appartient et la terreur qui est dans cet éclat, comme la pure présence de la philosophie en personne. Admirable, redoutable apparition. La Révolution française est cette apparition même dont les plus lointains témoins subissent l'attrait jusqu'au vertige, la répulsion jusqu'à l'horreur. C'est que le soleil philosophique ne se laisse pas regarder en face. A cet instant, chacun est philosophe ; la philosophie est la raison froide et tranchante qui s'affirme en tous par la négation possible de chacun ; son droit est catégorique ; abstrait, il a la netteté de la décision militaire ; il ne s'accomplit pas comme pouvoir d'État, mais comme force armée, incarnant finalement l'âme du monde dans le maître de la guerre.

La Révolution d'Octobre n'est plus seulement l'épiphanie du logos philosophique, son apothéose ou son apocalypse. Elle est sa réalisation qui le détruit, le discours universel s'identifiant douloureusement au silence agissant de l'homme du travail et du besoin, l'homme en défaut qui lutte pour maîtriser la nature et pour réduire la pseudo-nature qu'est devenue au cours de cette lutte la société, par une altération qui recommence sans cesse, car elle est liée au développement de sa maîtrise. Je n'insiste pas sur cette affirmation : elle est notre lecture quotidienne. Mais j'insisterai sur le fait que précisément nous la lisons tous les jours et qu'elle appartient à notre monde quotidien. Devenue sommaire, pédante et vulgaire, je le veux bien, mais toujours traversant nos jours et nos nuits d'une exigence philosophique (fût-ce sous la forme d'un dépassement de la philosophie) et nous situant nous-mêmes, par une rude mise en cause, à l'intérieur de cette exigence à laquelle nous participons, aussi bien par notre refus que par notre consentement.

Cette promotion de la philosophie, devenue la toute-puissance de notre monde et le cours de notre destin, ne peut que coïncider avec sa disparition, annonçant au moins le commencement de sa mise en terre. A notre temps philosophique appartiendrait donc cette mort de la philosophie. Elle ne date pas de 1917, ni même de 1857, année où Marx, comme par un tour de force de forain, aurait opéré le retournement du système. Depuis un siècle et demi, sous son nom comme sous celui de Hegel, de Nietzsche, de Heidegger[3], c'est la philosophie elle-même qui affirme ou réalise sa propre fin, qu'elle l'entende comme l'accomplissement du savoir absolu, sa suppression théorique liée à sa réalisation pratique, le mouvement nihiliste où s'abîment les valeurs, enfin par l'achèvement de la métaphysique, signe précurseur d'une possibilité qui n'a pas encore de nom. Voilà le crépuscule qui accompagne désormais chaque penseur, étrange moment funèbre que l'esprit philosophique célèbre dans une exaltation d'ailleurs souvent joyeuse, conduisant ses lentes funérailles au cours desquelles il compte bien, d'une manière ou d'une autre, obtenir sa résurrection. Et, bien entendu, une telle attente, crise et fête de la négativité, expérience poussée à son terme pour savoir ce qui résiste, ne touche pas seulement la philosophie. Toute la littérature, depuis le surréalisme, en a fait l'épreuve, épreuve de sa fin où elle prétend aussi se découvrir, parfois se ressaisir. D'un tel ébranlement, Henri Lefebvre qui a passé par toutes les façons de ce temps critique, est un témoin non récusable[4]. Il vit, intensément, en homme vraiment philosophique qui ne peut plus être seulement un philosophe, cette entreprise du dépassement et de la fin, apprenant, sous la sévère figure du militant, à rédiger son constat de décès et à se faire son propre exécuteur testamentaire.

★

Je voudrais ici me demander si la vitalité et, je dirai, l'allégresse philosophique qui lui ont permis de sortir apparemment intact de la descente aux enfers, ne l'ont pas aidé à esquiver ce qu'il y avait d'extrême dans sa résolution. Cette décision – j'y reviens, car elle détient le sens de tout le mouvement – est celle d'en finir avec le mode de penser philosophique en adhérant à la rigueur communiste. Une telle rupture abrupte ne doit pas le conduire à continuer de philosopher tout en portant la philosophie en terre, pas davantage à esquisser une philosophie qui n'en serait pas une, philosophie, alors, d'espèce non philosophique, comme celle dont tant de « philosophies de l'existence » nous ont appris à nous méfier. Quelque chose de plus radical est nécessairement exigé par cette décision ou par ce saut périlleux de la pensée en vue de son dépassement : quoi ? C'est ce qui est en jeu dans cette exigence et dans cette fin. Lefebvre, communiste, reste philosophe, il est philosophe, il est communiste, non pas certes dans une franche séparation qui lui rendrait la vie facile, plutôt dans une division qu'il essaie de rendre dialectique, mais qui ne peut pas l'être, qui n'est qu'un vif déchirement, une perpétuelle confrontation.

Communiste parce que philosophe, communiste qui pourtant ne peut pas être un philosophe communiste, puisque, dans la « pratique » du communisme, la philosophie devrait justement prendre fin, alors, que sera-t-il ? Que peut-il faire ? De la besogne philosophique à l'intérieur du marxisme ? Des travaux de commentaire, d'histoire et d'érudition intéressant la pensée marxiste, la prolongeant, la gardant vivante et l'orientant vers le « dépassement » qu'il affirme ? Mais n'est-ce pas déjà trop ? Une tête de philosophe est une tête dure, voire incassable. Quand elle se heurte à la calme puissance du contrôle politique – le pot de terre contre le pot de fer –, quand il est exigé d'elle sur tel concept central une capitulation sans conditions, Lefebvre peut bien y consentir et donner sa signature, la tête philosophique, elle, ne donne son consentement à rien, elle ne souscrit pas à l'arrêt de mort. Double jeu ? C'est autre chose et, si c'en est un, c'est le marxisme officiel qui l'encourage par sa contradiction visible : si, d'un côté, l'organisation supprime la philosophie qui disparaît en faisant place à la « pratique », si elle supprime aussi le philosophe, lequel ne saurait être qu'un militant, mais si, d'autre part, elle exige de celui-ci qu'il continue de philosopher dans les cadres du système, afin, au nom de l'autorité philosophique maintenue, de justifier l'action et d'en couronner idéologiquement la valeur. La critique de Lefebvre est ici la plus intéressante. Je cite ce passage : « Le dia-mat[5] officiel nous offre ce spectacle affligeant et assez hallucinant : tuer la philosophie, en concrétiser le dépérissement, et ressusciter ce cadavre vivant pour l'utiliser "*perinde ac cadaver*" au service de la politique momentanée… Méphistophélès galope sur un cheval mort qu'il a tiré du charnier. » A quoi l'ancien philosophe se sentira, à la fin, le droit de répondre : puisqu'il en est ainsi, puisque vous ressuscitez, interpellez et utilisez le philosophe en moi, alors je reprends ma vie et ma liberté de philosophe ; je ne puis pas être mort et vivant. Sursaut dont on ne saurait méconnaître au moins le pathétique.

Mais il faut continuer à s'interroger. Il serait évidemment trop facile d'entendre la fin de la philosophie comme une fin pure et simple. Ce qui finit continue. Ce qui s'achève, s'achève d'abord en s'imposant par une domination toute-puissante, en même temps en dépérissant et en se dégradant, enfin – et toujours en même temps – en se donnant illusoirement, mais peut-être réellement, pour un « savoir » déjà tout autre, ici la praxis comme le dépassement de la pensée et de l'action. En d'autres termes, le suicide philosophique qui appartient à l'entreprise du dépassement et qui en est (si on peut le dire) l'un des moments, ne consiste pas en un pur et simple refus de penser ou une brutale mise au pas disciplinaire, Lawrence s'abrutissant en soldat, Rimbaud devenu trafiquant ; il suppose autre chose, et il se pourrait qu'à cette autre chose appartînt la pénible contradiction qu'a représentée le dogmatisme dit stalinien (qui fut et qui reste, même à faible dose, l'horreur même) : l'état de mort-

vivant, le scandale d'une pensée critique et parvenue au point critique, brusquement fixée en système sanglant et fonctionnant comme savoir prétendument scientifique, comme pratique d'État. Le dogmatisme – un dogmatisme qui naturellement, tout en usant de l'arrogance et de la puissance dogmatiques, prétend s'accomplir comme la destruction de tout dogmatisme –, voilà quelle serait, pour le philosophe, liquidateur de lui-même et de la philosophie, l'épreuve vraiment mortelle, la mise à mort qui s'achève dans l'insignifiance. On saute, on risque plus que sa vie, on perd toute possibilité d'avenir spéculatif, on mène philosophiquement et humainement une vie de chien, et finalement, plus tard, bien plus tard, on s'aperçoit que, loin de s'élever par un beau mouvement de violence et de rupture destiné à vous briser, on n'a jamais cessé de prendre solidement appui sur la suffisance, l'horreur et la platitude dogmatiques. Expérience dérisoire ? Mais c'est peut-être précisément cela, le saut périlleux et le risque absolu exigés par le prétendu dépassement et comme son sens.

★

Comment en décider cependant ? Nous parlons, et Lefebvre lui-même, ne cesse de parler, de dépassement : la philosophie prend fin, mais en se dépassant ; et Heidegger : dépassement de la métaphysique ; et Nietzsche : l'homme est quelque chose qui doit être surmonté. Surmonter, dépasser : je lis ce commentaire attribué à Heidegger et venu en partie de Hegel : « faire sienne une chose en entrant plus profondément en elle et en la transposant à un niveau supérieur[6] ». La vérité, c'est que nous ne voulons rien perdre. Nous voulons dépasser, aller au-delà, et tout de même demeurer. Nous voulons congédier et conserver, rejeter et ressaisir, refuser et tout obtenir en ce refus. Lefebvre, quittant le Parti, dit qu'il ne renonce à rien, n'abandonne rien.

Il dit à un autre moment : « Ce fut donc ainsi qu'un philosophe vit se rétrécir sans cesse ses ambitions philosophiques, réunissant dans sa "carrière" les thèmes de la peau de chagrin et des illusions perdues… Il en vient à penser que le maximum d'espoir que puisse s'autoriser un homme de pensée, c'est d'agir sur le langage, de modifier quelques termes… Il est possible que personne ne puisse se lancer dans la philosophie – la folie de la sagesse – sans placer en elle des espoirs démesurés. » Mais, remarquons-le, c'est précisément cet espoir et la démesure de cet espoir qui lui ont fait accepter, et décider pour son compte, par une initiative qui engageait son existence, la fin même de la philosophie. Il n'y a là nulle inconséquence. Il est clair que, lorsque la philosophie prétend à sa fin, c'est à une fin démesurée qu'elle prétend et pour réintroduire, par la démesure de la fin, l'exigence en elle d'une nouvelle mesure, au-delà de toute mesure. La *démesure* serait donc le dernier mot de la philosophie prête à se taire, mais persistant encore à nous dire : la démesure est la mesure de toute sagesse philosophique[7].

IX

# *Sur une approche du communisme*

(besoins, valeurs)

Dans un livre sur le communisme, Dionys Mascolo a cherché à montrer que, pour une part, l'essentiel du mouvement révolutionnaire est le mouvement de la satisfaction des besoins. Il n'y aurait rien de sûr que cela : le nihilisme est irréfutable, mais l'irréfutable nihilisme ne suspend pas le jeu des besoins pour les hommes dans leur ensemble. Les hommes, privés de vérité, de valeurs, de fins, continuent de vivre et, vivant, continuent de chercher à donner satisfaction à leurs besoins, continuant donc de faire exister le mouvement de recherche en rapport avec cette satisfaction nécessaire[1].

Dionys Mascolo dit encore que le communisme est le processus de la recherche matérialiste de la communication. Cela peut s'exprimer d'une manière simple – trop simple – : le mouvement de satisfaction des besoins se heurte et découvre qu'il se heurte à un obstacle qui est l'existence d'une nature économique. Cette nature, longtemps inaperçue, fait que les hommes ont valeur marchande les uns pour les autres, sont des choses et s'échangent comme telles ; ainsi, certains hommes sont-ils loués, achetés, employés par d'autres, ils deviennent instruments et outils. Cette outilité, ce rapport d'utilité entre les hommes donne aux hommes valeur de chose, cela est clair pour l'esclave et même pour tout homme qui loue son travail – son temps – à un autre, mais cela est clair aussi pour le maître. Celui qui traite un autre comme une chose, fût-ce à son insu et peut-être surtout alors, par le détour inaperçu des rapports économiques, celui-là se traite comme une chose, accepte d'appartenir à un monde où les hommes sont des choses, se donne réalité et figure de chose, brise la communication non seulement avec qui lui est semblable ou dissemblable, mais avec lui-même, brise la communication.

Cependant, dans notre monde, ces rapports de chose sont en partie masqués, en partie brouillés par l'interférence des valeurs et des rapports de valeurs. Les hommes emploient d'autres hommes, c'est-à-dire, en fait, les traitent en chose, mais les respectent (idéalement). Il en résulte une confusion, une hypocrisie, une absence de rigueur qui aboutissent à nos civilisations. L'essentiel du marxisme serait, dans les rapports collectifs, de libérer l'homme des choses en prenant le parti des choses, en donnant en quelque sorte le pouvoir aux choses, c'est-à-dire à ce qui réduit l'homme à n'être rien qu'utile, agissant, produisant, c'est-à-dire encore en excluant tout alibi moral, tout fantôme de valeur. L'essentiel du marxisme (du moins, ainsi et *restrictivement* entendu) est de donner à l'homme maîtrise sur la nature, sur ce qui est nature en lui, par le moyen de la chose[2] : tout autre moyen de libération par le recours à des espérances idéales ne ferait que prolonger son asservissement et, en outre, le trompe, le laisse demeurer dans un état menteur où bientôt il perd pied et oublie ce qui est. Sous cette perspective, le libérateur serait donc l'homme qui est dès maintenant le plus purement chose, l'homme-outil qui est déjà réduit, sans travestissement, à sa condition matérielle, qui n'est « rien » qu'utile, l'homme de nécessité, le nécessiteux, l'homme de besoin – c'est à lui que le pouvoir doit être remis : l'homme de travail, l'homme producteur, c'est-à-dire non pas immédiatement l'homme (car il n'est « rien », il n'est que manque, négation, besoin), mais le travail même, anonyme et impersonnel, et les choses produites par le travail, les œuvres en leur devenir dans lesquelles l'homme, subissant la violence et répondant par la violence, en viendrait à lui-même, à sa liberté réelle. Mais il va de soi que tout homme, s'il veut bien à travers l'irréalité des valeurs « voir » ce qu'il est, (c'est-à-dire rien), est aussi cet homme de besoin.

L'immensité de l'effort à accomplir, la nécessité de remettre en question toutes les valeurs auxquelles nous sommes attachés, d'en revenir à une nouvelle barbarie pour rompre avec la barbarie polie et camouflée qui nous sert de civilisation, l'inconnu vers lequel nous nous dirigeons – car nous ne savons absolument pas ce que pourrait être l'homme –, les violences terribles que provoquent l'inégalité de satisfaction des besoins, l'asservissement aux choses, le gouvernement par les choses, ainsi que la dialectique propre de la technique, enfin l'inertie, la fatigue, tout contribuerait à renvoyer à une échéance de rêve (ou de sang) la réalisation d'un tel mouvement, si la pression des besoins ne représentait une force, une réserve de durée très grande. On peut dire que la rapidité de progression du mouvement est surprenante, mais de toutes manières il y faut du temps, l'essentiel n'est d'ailleurs pas d'arriver, mais de partir, le commencement de l'homme serait l'événement par excellence et nous ne pouvons pas dire que nous soyons à un tel préliminaire – peut-être l'entrevoyons-nous, peut-être faut-il commencer sans cesse, c'est-à-dire ne jamais se fier au mot commencement. En tout cas, personne ne doute que la phrase de Marx : « Le règne de la liberté commence avec la fin du règne des besoins et des fins extérieures » ne promette rien aux contemporains que la recherche d'une direction juste et la décision d'un avenir Possible.

Il en résulte que les hommes d'aujourd'hui et sans doute aussi ceux de plus tard, s'ils ne veulent pas s'exposer à vivre dans des rapports d'illusion, n'ont apparemment d'autre issue que de s'en tenir à la forme des besoins les plus simples : il leur faut convertir toutes les valeurs en besoins. Cela signifie que, dans les rapports collectifs, nous ne devons avoir d'autre existence que celle qui rend possible le mouvement par lequel serait porté au pouvoir l'homme du besoin. Cela pourrait encore signifier que nous ne saurions avoir d'autre existence que cette impersonnalité collective et que toute forme de vie privée, secrète, devrait être proscrite et tenue pour coupable, comme il arriva en France pendant la Terreur. Mais, cette dernière conséquence, D. Mascolo précisément la récuse dans la partie la plus inventive de son ouvrage. Nous avons deux vies qu'il faut tenter de vivre ensemble, bien qu'elles soient inconciliables. L'une est celle des rapports dits privés[3] : là, nous n'avons pas besoin d'attendre et nous ne pouvons pas non plus attendre. Là, il semble bien que, par le désir, la passion, l'exaltation des états extrêmes, par la parole aussi, *l'homme peut devenir l'impossible ami de l'homme, ayant rapport en celui-ci précisément avec l'impossible :* la suffisance se brise, la communication n'est plus celle d'êtres séparés qui se promettent une reconnaissance dans l'avenir infiniment lointain d'un monde sans séparation, elle ne se contente pas de rapprocher, dans l'intimité du désir, des individus particuliers, elle s'affirme seule, elle s'affirme non comme un mouvement qui affirme ce qu'il unit, mais le nie, mouvement lui-même sans fermeté, sans certitude.

Peut-on vivre ces deux vies ? Qu'on le puisse ou non, il le faut : l'une est liée à l'avenir de la « communication », quand les rapports entre les hommes ne feront plus d'eux, sournoisement ou violemment, des choses, mais pour cela elle nous engage, profondément, dangereusement, dans le monde des choses, des rapports « utiles », des œuvres « efficaces » où nous manquons toujours de nous perdre. L'autre accueille, en dehors du monde, immédiatement, la communication, mais à condition que celle-ci soit l'ébranlement de « l'immédiat », l'ouverture, la violence déchirante, le feu qui brûle sans attendre, car c'est cela aussi, c'est cela d'abord, la générosité communiste, cette inclémence, cette impatience, le refus de tout détour, de toute ruse, comme de tout délai : la liberté infiniment hasardeuse. Certes, seule, la première a rapport à une « vérité » possible, seule elle va, mais par quelles vicissitudes et par quelles douleurs, vers un monde. Qu'elle tienne peu compte de la seconde, on le voit bien : la « vie » intime – parce qu'elle n'appartient pas au jour – est sans justification, elle ne peut pas être reconnue et elle ne pourrait l'être qu'en se travestissant en valeur. Qu'il en résulte des divisions tragiques et, peut-être, insupportables, qui ne le sait ? Le tragique propre à notre temps serait là.

Nous avons donc deux vies, et la seconde est sans droit, mais non pas sans décision. La

« communication », telle qu'elle se dévoile dans les rapports humains privés et se retire dans les œuvres que nous appelons encore œuvres d'art, ne nous indique peut-être pas l'horizon d'un monde dégagé des rapports trompeurs, mais nous aide à récuser l'instance qui fonde ces rapports, nous forçant à gagner une position d'où il serait possible de n'avoir pas de part aux « valeurs ». Dionys Mascolo dit que l'écrivain doit vivre à la fois dans le monde commun des besoins et dans le monde intime des valeurs et des fins. Mais peut-être sur ce point faut-il aller plus loin que lui dans le sens de ses propositions. L'œuvre poétique, l'œuvre artistique, si elle nous parle de quelque chose, nous parle de ce qui est à l'écart de toute valeur ou repousse toute évaluation, dit l'exigence du (re)commencement qui se perd et s'obscurcit, dès qu'elle se satisfait en valeur. Nietzsche voulait transmuer toutes les valeurs, mais cette transvaluation (du moins, dans la partie la plus visible, trop connue, de ses écrits) semblait laisser intacte la notion de valeur. C'est sans doute la tâche de notre temps de s'avancer vers une affirmation tout *autre*. Tâche difficile, essentiellement risquée. C'est à cette tâche que le communisme nous rappelle avec une rigueur à laquelle il se dérobe souvent lui-même, et c'est à cette tâche aussi que nous rappelle, dans la région qui lui serait propre, l' « expérience artistique ». Coïncidence remarquable.

# *Les trois paroles de Marx*

Chez Marx, et toujours venues de Marx, nous voyons prendre force et forme trois sortes de paroles, lesquelles sont toutes trois nécessaires, mais séparées et plus qu'opposées : comme juxtaposées. Le disparate qui les maintient ensemble, désigne une pluralité d'exigences à laquelle, depuis Marx, chacun, parlant, écrivant, ne manque pas de se sentir soumis, sauf à s'éprouver manquant à tout.

1. – La première de ces paroles est directe, mais longue. Parlant en elle, Marx apparaît comme « écrivain de pensée », en ce sens qu'issue de la tradition, elle se sert du logos philosophique, s'aide de noms majeurs empruntés ou non à Hegel (c'est sans importance) et s'élabore dans l'élément de la réflexion. Longue, si toute l'histoire du logos se réaffirme en elle ; mais directe à un double titre, car non seulement elle a quelque chose à dire, mais ce qu'elle dit est réponse, s'inscrit sous forme de réponses, ces réponses formellement décisives, données pour ultimes et telles qu'introduites par l'histoire, elles ne peuvent prendre valeur de vérité qu'au moment d'arrêt ou de rupture de l'histoire. Donnant réponse – l'aliénation, la primauté du besoin, l'histoire comme processus de la pratique matérielle, l'homme total –, elle laisse cependant indéterminées ou indécises les questions auxquelles elle répond : selon que le lecteur d'aujourd'hui ou le lecteur d'hier formule différemment ce qui, d'après lui, devrait prendre place dans une telle absence de question – comblant ainsi un vide qui devrait plutôt et toujours être davantage évidé –, cette parole de Marx s'interprète tantôt comme humanisme, voire historicisme, tantôt comme athéisme, antihumanisme, voire nihilisme.

2. – La deuxième parole est politique : elle est brève et directe, plus que brève et plus que directe, car elle court-circuite toute parole. Elle ne porte plus un sens, mais un appel, une violence, une décision de rupture. Elle ne dit rien à proprement parler, elle est l'urgence de ce qu'elle annonce, liée à une exigence impatiente et toujours excessive, puisque l'excès est sa seule mesure : ainsi appelant à la lutte et même (ce que nous nous empressons d'oublier) postulant la « terreur révolutionnaire », recommandant « la révolution en permanence » et toujours désignant la révolution non pas comme une nécessité à terme, mais comme *imminence*, car c'est le trait de la révolution de ne pas offrir de délai, si elle ouvre et traverse le temps, se donnant à vivre comme exigence toujours présente[1].

3. – La troisième parole est la parole indirecte (donc la plus longue) du discours scientifique. A ce titre, Marx est honoré et reconnu par les autres représentants du savoir. Il est alors homme de science, répond à l'éthique du savant, accepte de se soumettre à toute révision critique. C'est le Marx qui se donne pour maxime : *de omnibus dubitandum*, et déclare : « J'appelle "vil" un homme qui cherche à accommoder la science à des intérêts qui lui sont étrangers et extérieurs. » Pourtant, *Le Capital* est une œuvre essentiellement subversive. Elle l'est moins parce qu'elle conduirait, par les voies de l'objectivité scientifique, à la conséquence nécessaire de la révolution que parce qu'elle inclut, sans trop le formuler, un mode de penser théorique qui bouleverse l'idée même de science. La science ni la pensée ne sortent en effet intactes de l'œuvre de Marx, et cela au sens le plus fort, pour autant que la science s'y désigne comme transformation radicale d'elle-même, théorie d'une mutation toujours en jeu dans la pratique, ainsi que, dans cette pratique, mutation toujours théorique.

Ne développons pas ici davantage ces remarques. L'exemple de Marx nous aide à comprendre que la parole d'écriture, parole de contestation incessante, doit constamment se développer et se rompre sous des formes *multiples*. La parole communiste est toujours *à la fois* tacite et violente, politique et savante, directe, indirecte, totale et fragmentaire, longue et presque instantanée. Marx ne vit pas commodément avec cette pluralité de langages qui toujours se heurtent et se disjoignent en lui. Même si ces langages semblent converger vers la même fin, ils ne sauraient être retraduits l'un dans l'autre, et leur hétérogénéité, l'écart ou la distance qui les décentrent, les rendent non contemporains et tels que, produisant un effet de distorsion irréductible, ils obligent ceux qui ont à en soutenir la lecture (la pratique) à se soumettre à un remaniement incessant.

★

Le mot « science » redevient un mot clef. Admettons-le. Mais rappelons-nous que s'il y a des sciences, il n'y a pas encore de science, car la scientificité de la science reste toujours sous la dépendance de l'idéologie, une idéologie que nulle science particulière, fût-elle science humaine, ne saurait réduire aujourd'hui, et d'autre part rappelons-nous que nul écrivain, fût-il marxiste, ne saurait s'en remettre à l'écriture comme à un savoir, car la littérature (l'exigence d'écrire, lorsqu'elle prend en charge toutes les forces et formes de dissolution, de transformation) ne devient science que par le même mouvement qui conduit la science à devenir à son tour littérature, discours inscrit, cela qui tombe comme de toujours dans « *le jeu insensé d'écrire* ».

# *L'Apocalypse déçoit*

Un philosophe ou plutôt, comme il le disait lui-même avec modestie et fierté, un professeur de philosophie décide de se poser cette question : il y a aujourd'hui la bombe atomique ; l'humanité peut se détruire elle-même ; cette destruction serait radicale ; cette possibilité d'une destruction radicale de l'humanité par l'humanité inaugure dans l'histoire un commencement ; quoi qu'il arrive, quelles que soient les mesures de prudence, on ne reviendra pas en arrière. La science nous a rendus maîtres de l'anéantissement ; cela ne nous sera plus enlevé[1].

Allons tout de suite au dénouement. Ou bien l'homme disparaîtra ou bien il se transformera. Cette transformation ne sera pas seulement d'ordre institutionnel ou social, mais ce qui est requis par le changement, c'est la totalité de l'existence. Conversion profonde, par la profondeur, et telle que seule la philosophie – et non pas la religion avec ses dogmes et ses Églises, ni l'État avec ses plans et ses catégories – peut l'éclairer et la préparer. Conversion tout individuelle. L'existence qui doit être atteinte par le bouleversement ne peut être que mon existence. Je dois changer ma vie. Sans cette transformation, je ne deviendrai pas l'homme capable de répondre à la possibilité radicale que je porte. Je dois devenir celui à qui l'on peut se fier, lié à l'avenir par une fidélité sans réserve, comme je suis lié aux hommes par un désir de communication sans réticence. Par ce changement, par le sérieux avec lequel je m'y engagerai seul et absolument, j'éveillerai aussi les autres à la même exigence, car « si la transformation ne s'accomplit pas chez d'innombrables individus, il ne sera pas possible de sauver l'humanité ».

De cette conclusion on pourrait brièvement conclure que si Jaspers dit juste, l'humanité est perdue. Mais répondre aussi vivement serait ne pas répondre à la gravité de l'interrogation, même si je suis frappé par la manière dont la pensée peut ici, sous prétexte de sérieux, se jouer d'elle-même avec une sorte de frivolité. Admettons les prémisses qui nous sont confiées. L'histoire tourne, et non pas secrètement, mais manifestement et en plein jour, puisque l'homme le plus ignorant ne le sait pas moins que l'homme le plus savant. Ce tournant, nous pouvons le caractériser ainsi : jusqu'à ces dernières années, l'homme individuellement et solitairement avait le pouvoir de se donner la mort ; maintenant, c'est l'humanité dans son ensemble qui a acquis, merveilleusement et effroyablement, ce pouvoir. Elle peut cela. Seulement ce qu'elle peut, elle ne peut pas le dominer avec certitude, en sorte qu'il revient à chacun de demander anxieusement : où en sommes-nous ? Que va-t-il arriver ? Y a-t-il une solution ? A quoi Jaspers répond deux fois : une première fois, il n'y a pas de solution ; une seconde fois : la solution sera possible, si l'homme accomplit une conversion radicale (c'est l'essentiel du livre).

★

Le thème est donc : nous devons changer. Mais aussitôt quelque chose nous étonne : du côté de Jaspers, dans le livre même qui devrait être la conscience, la reprise et le commentaire de ce changement, rien n'est changé – ni dans le langage, ni dans la pensée, ni dans les formulations politiques qui sont maintenues et même resserrées autour des partis pris de toute une vie, les uns fort nobles, d'autres fort étroits[2]. Contradiction saisissante. A la rigueur, un prophète peut dire : changeons, changeons, et rester le même. Mais un homme de réflexion, comment aurait-il autorité

pour nous rendre attentifs à une menace si grande que, dit-il, elle doit ébranler de fond en comble notre existence et, plus encore, notre pensée, alors que, sans contestation ni altération, il persiste dans la même conception spéculative à laquelle il fut conduit, bien avant d'être conscient de l'événement unique, la possibilité imminente de la catastrophe universelle, l'effroyable innovation dont la conscience devrait nous modifier fondamentalement, et à partir de laquelle une autre histoire devrait commencer – ou les hommes finir ?

Il ne s'agit pas d'embarrasser, à la façon des sophistes, le dialogue qu'on nous propose, par quelque argument *ad hominem*. Nous nous demandons seulement : pourquoi une question aussi sérieuse puisqu'elle détient l'avenir de l'humanité, question telle qu'y répondre supposerait une pensée radicalement nouvelle, ne renouvelle-t-elle pas le langage qui la porte et ne donne-t-elle lieu qu'à des remarques, soit partiales et, en tout cas, partielles lorsqu'elles sont d'ordre politique, soit émouvantes et pressantes lorsqu'elles sont d'ordre spirituel, mais identiques à celles qu'on entend en vain depuis deux mille ans ? Il faut donc se demander : quelles difficultés nous empêchent d'approcher d'une telle question ? Est-ce parce qu'elle est trop grave, jusqu'à l'indiscrétion, et que la pensée aussitôt s'en détourne pour appeler à l'aide, – ou bien parce que, si considérable qu'elle soit, elle n'apporte cependant rien de nouveau, se bornant à rendre très visible et trop visible la vérité dangereuse qui est, à tous moments et à tous niveaux, la compagne de la liberté de l'homme, – ou bien parce qu'elle est loin d'être aussi importante qu'il ne le semble (il faudrait s'interroger aussi là-dessus), – ou enfin parce qu'elle ne sert que d'alibi ou de moyen de pression pour nous amener à des décisions spirituelles ou politiques déjà formulées depuis longtemps et indépendamment d'elle ?

C'est cette dernière réponse que suggère d'abord le livre de Jaspers. Ce qui le préoccupe, c'est la fin de l'humanité, mais plus encore l'avènement du communisme. Ainsi, il en vient à cette question pratique : faut-il dire non à la bombe, si ce non risque d'affaiblir la défense du « monde libre » ? Et la réponse est franche : de même qu'il donne tort aux dix-huit physiciens allemands de Goettingue, coupables de s'être prononcés contre l'attribution à l'Allemagne du pouvoir atomique, de même il voit dans la thèse de la coexistence un moyen d'illusion et dans le neutralisme une invention d'intellectuels irresponsables (« l'idée qu'on puisse en venir avec le bolchevisme à une polarisation fructueuse, fait bon marché de la morale politique »). A la fin, après nous avoir proposé ce dilemme : se sauver de l'extermination totale, se sauver de la domination totale, puis nous avoir persuadés que les deux tâches sont liées, il nous invite à choisir en considérant dans quelles circonstances le sacrifice suprême pourrait coïncider avec l'exigence et, si l'on peut dire, l'espoir de la raison.

Un tel choix est peut-être inévitable. C'est la plus vieille des pensées. La vie ne doit pas être préférée aux raisons de vivre. La bombe est un fait. La liberté est valeur et fondement de toute valeur. Chacun, invité à choisir, peut, au moment voulu, préférer la fin à l'oppression. Seulement, là où le philosophe libéral parle, sans examen ni critique, de totalitarisme et avec lui une bonne part des hommes, d'autres et avec eux une grande part des hommes parlent de libération et d'accomplissement de la communauté humaine dans son ensemble. Le dialogue est une fois de plus arrêté. L'événement, pivot de l'histoire, ne change rien aux options ni aux oppositions fondamentales. D'où ce soupçon que chacun peut nourrir contre l'autre : la réflexion sur la terreur atomique n'est qu'un faux-semblant ; ce qu'on cherche, ce n'est pas une pensée nouvelle, mais à consolider les situations anciennes ; dès qu'on déclare : « en face de la bombe atomique considérée comme le problème de l'existence de l'humanité, il n'y a qu'un autre problème qui ait *même valeur*, le danger de la domination totalitaire », on a d'ores et déjà ruiné la thèse du tournant décisif, et il devient clair que l'humanité continuera de tourner autour des vieilles valeurs, fût-ce dans l'éternité.

Mais peut-être faut-il s'exprimer tout autrement. Si la pensée retombe dans ses affirmations traditionnelles, c'est qu'elle ne veut rien risquer d'elle-même en présence d'un événement ambigu dont elle ne réussit pas à décider ce qu'il signifie, avec sa face terrible, avec son apparence d'absolu –

événement démesuré, mais démesurément vide, dont elle ne peut rien dire, sinon cette banalité : qu'il vaudrait mieux l'empêcher. D'un côté, ce qui arrive n'est nullement à mettre au compte de notre disgrâce ; les hommes veulent savoir ; leur savoir ne doit supporter aucune limite ; celui qui refuse les dernières conséquences de la technique, doit aussi en refuser les premiers signes, et alors c'est l'homme même, dans sa liberté, dans son devenir, dans son rapport risqué à lui-même, qu'il finira par refuser. Nietzsche l'a exprimé avec une force incomparable. La connaissance est dangereuse. La volonté de vérité est une volonté qui peut aller jusqu'à la mort. Hypocrite est le savant qui déplore la catastrophe, puisque celle-ci est l'une des issues possibles de la science. « *Nous faisons une expérience sur la vérité. Peut-être l'humanité en périra-t-elle. Eh bien, soit !* » Comprendre le monde, c'est se donner la possibilité de le détruire[3] – et de même conduire l'homme hors de ses entraves, c'est le rendre conscient et possesseur de son inachèvement infini, qui est d'abord un pouvoir infini de négation. Le risque est donc immense. Mais, et ici je reprends une forte expression de Jaspers, si nous voulons être nous-mêmes, nous devons aussi vouloir que ce risque suprême soit couru ; « si nous ne pouvons pas supporter l'épreuve, c'est que l'homme aura montré qu'il n'est pas même digne de la survie ».

★

Que nous apprend l'événement problématique ? Ceci, que dans la mesure où il met en question l'espèce humaine dans sa totalité, c'est aussi, grâce à lui, l'idée de totalité qui surgit visiblement et pour la première fois à notre horizon, – soleil dont on ne sait s'il est à son Orient ou à son Occident ; puis, que cette totalité, nous la détenons, mais comme puissance négative. Voilà qui confirme singulièrement la préface à *La Phénoménologie de l'esprit :* le pouvoir de l'entendement est pouvoir absolu de négation ; l'entendement ne connaît que par la force de séparer, c'est-à-dire de détruire – l'analyse, la fission – et en même temps ne connaît que le destructible et n'est sûr que de ce qui pourrait être détruit. Par lui, nous savons très précisément ce qu'il faut faire pour que survienne l'anéantissement final, mais nous ne savons pas à quelles ressources faire appel pour l'empêcher de survenir. Ce qu'il nous donne, c'est le savoir de la catastrophe, et ce qu'il prédit, prévoit et saisit par une anticipation décisive, c'est la possibilité de la fin. L'homme tient donc d'abord au tout par la force de l'entendement, et l'entendement tient au tout par la négation. De là l'insécurité de toute connaissance – de la connaissance qui porte sur le tout.

Mais réfléchissons encore un peu. L'événement problématique dont nous devrions nous réjouir puisqu'il nous confirme dans nos rapports à la totalité – il est vrai, seulement d'une manière négative – et, aussi, dans notre pouvoir sur le tout – pouvoir, il est vrai, seulement de destruction –, pourquoi nous déçoit-il ? C'est un pouvoir, en effet, mais par rapport auquel nous restons en défaut. Un pouvoir qui n'est pas en notre pouvoir, qui indique seulement une possibilité sans maîtrise, une probabilité – donnons-la pour probable-improbable – qui ne serait notre puissance, puissance en nous et puissance de nous, que si nous la dominions certainement. Or, pour l'instant, nous sommes aussi incapables de la dominer que de la vouloir, et pour une raison manifeste : c'est que nous ne nous dominons pas nous-mêmes, puisque cette humanité, capable d'être totalement détruite, n'existe pas encore comme un tout. D'un côté, un pouvoir qui ne se peut pas, de l'autre, une existence – la communauté humaine – qu'on peut supprimer, mais non pas affirmer ou qu'on ne pourrait affirmer en quelque sorte qu'après sa disparition et par le vide, impossible à ressaisir, de cette disparition, par conséquent quelque chose qu'on ne peut pas même détruire, puisque cela n'existe pas. Il est fort probable que l'humanité ne craindrait nullement ce pouvoir de la fin, si elle pouvait y reconnaître une décision qui lui appartienne en propre, à condition, donc, d'en être vraiment le sujet et non pas seulement l'objet et sans avoir à s'en remettre à l'initiative hasardeuse de quelque chef d'État qui lui

est aujourd'hui aussi étranger que pouvait l'être jadis à l'infortuné Eschyle la tortue tombant du ciel et lui écrasant la tête. Constamment on nous parle de suicide, on nous dit : vous voilà enfin maîtres et souverains de vous-mêmes, possédant non seulement votre mort, mais, en vous, la mort de tous. Étrange discours qui représente puérilement les milliards d'êtres humains divisés sous l'espèce d'un seul individu, suprême héros du négatif, délibérant, Hamlet final, sur les raisons de se donner la mort et mourant par soi-même pour garder jusqu'à la fin le pouvoir de mourir. A supposer que cette image du suicide commun eût le moindre sens, elle n'en aurait qu'en montrant aux hommes tout ce qui leur manque pour parvenir à cette décision d'une mort dite volontaire dont le sujet serait le monde.

★

Résumons-nous. L'apocalypse déçoit. Le pouvoir de détruire dont la science nous a investis est encore très faible. Nous pourrions, à la rigueur, anéantir la vie terrestre, nous ne pouvons rien sur l'univers. Que cette débilité nous rende patients. Et il n'est pas même vrai que la destruction radicale de l'humanité soit possible ; pour qu'elle le soit, il faudrait que fussent réunies les conditions de la possibilité : la liberté réelle, l'accomplissement de la communauté humaine, la raison comme principe d'unité, en d'autres termes, la totalité qu'on doit dire – en un sens plénier – communiste.

Cependant, l'entendement a confirmé la force qui lui est propre. L'entendement nous a placés auprès d'un horizon mortel qui est celui de la compréhension et, par là, il nous aide à concevoir à quoi nous sommes exposés : non pas à mourir universellement, mais à éluder le savoir de cette mort universelle pour échouer dans la platitude d'une fin dénuée d'importance. L'entendement nous laisse choisir. Ou bien accueillir dès maintenant cette fin pour ce qu'elle sera quand elle aura eu heu : un simple fait dont il n'y a rien à dire, sinon qu'il est l'insignifiance même – quelque chose qui ne mérite ni exaltation ni désespoir ni même attention. Ou bien travailler à élever le fait au concept et la négation vide à la négativité. C'est en ce sens que l'entendement adresse – il est vrai, d'une manière indirecte, car le choix ne lui appartient pas et lui est même indifférent – un appel à la raison. La raison est la totalité elle-même au travail, mais comme elle s'accomplit non par l'effet de quelque bonne volonté tranquille, mais par l'antagonisme, la lutte et la violence, elle risque, en se réalisant, de provoquer l'événement déraisonnable contre lequel et aussi, en quelque façon, à l'aide duquel elle s édifie. De là le trouble que cette perspective introduit dans les vieilles pensées : on ne sait encore qu'en dire. Si, par exemple, Jaspers, s'étant donné pour tâche de réfléchir sur le péril atomique, ne cesse en réalité de réfléchir aussi sur le « péril » communiste, c'est qu'il pressent bien que, par l'approche de cette totalité destructrice, l'humanité risque de se voir éveillée à l'idée du tout et comme pressée d'en prendre conscience en lui donnant forme, c'est-à-dire en s'organisant et en s'unifiant. Ainsi, pour mieux nous en détourner, conclut-il que la bombe atomique et ce qu'il appelle le totalitarisme explosif ne sont qu'une même chose : « ce sont, dit-il, les deux formes finales de l'anéantissement ». Mais, d'autre part, comment ne pas être frappé par le désarroi de « la réflexion marxiste », face à cet avatar de la totalité dont elle ne s'approche qu'avec un pénible défaut de pensée, tantôt s'exposant à l'accusation de réformisme en paraissant remettre en cause jusqu'à la nécessité de la violence soupçonnée de porter en elle les prémices du désastre (de même que d'autres seraient prêts à condamner la science coupable de nous mettre en un si grand péril), tantôt écartant, comme s'il s'agissait d'une mouche importune, l'ombre abstraite de cette apocalypse et s'obstinant dans les habitudes d'une tradition et d'un langage auxquels on ne voit rien à changer.

Finalement, ce qui se passe est à la fois décevant et instructif. La raison, en attente d'elle-même et immobilisée par cette attente, semble ne vouloir que gagner du temps et, pour en gagner, se décharge sur l'entendement de la tâche qu'elle n'est pas encore capable de dominer. (En sorte que la légende qui illustrerait le mieux le noir tableau de notre époque pourrait être celle-ci : Attente de la raison qui

s’humilie devant l’entendement.) L’entendement est froid et sans crainte. Il ne méconnaît pas l’importance de la menace atomique, mais il l’analyse, la soumet à ses mesures et, examinant les nouveaux problèmes que, par ses paradoxes, celle-ci pose à la stratégie guerrière, il cherche dans quelles conditions elle peut se concilier, dans notre monde divisé, avec une existence viable. Ce travail est utile, même pour la pensée. Il démystifie l’apocalypse. Il montre que l’alternative du tout ou rien qui transforme en un pouvoir quasi mystique l’arme de l’atome, n’est nullement la seule vérité de notre situation. Il montre que quelques bombes ne donnent pas la puissance et que seuls des chefs d’État naïfs et faibles peuvent, par la nostalgie de la force qui leur manque, souhaiter en appeler à cette compensation magique, comme au Moyen Age les petits princes de peu de ressources faisaient appel aux alchimistes qui, sous prétexte de leur faire de l’or, achevaient de les ruiner. Oui, cette leçon de l’entendement est sage. Elle l’est seulement presque trop, parce qu’elle nous expose à perdre la peur, celle qui égare, mais aussi celle qui avertit[4].

# *Guerre et littérature*

Je voudrais répondre brièvement[1]. Le changement que subit le concept de littérature et qu'en France les tentatives marquées par les noms de « nouveau roman », « nouvelle critique », « structuralisme » ont servi à rendre spectaculaire, n'est pas en rapport immédiat avec la « deuxième guerre mondiale », étant en devenir depuis bien plus longtemps, mais y a trouvé la confirmation accélérée de la crise fondamentale, changement d'époque que nous ne savons pas encore mesurer, faute d'un langage. Ce qui revient à dire : dans la crise qui ne cesse de s'approfondir et que porte aussi la littérature selon son mode, la guerre est toujours présente et, d'une certaine manière, se poursuit. Ce qui revient encore à dire : la guerre (la deuxième guerre mondiale) n'a pas été seulement la guerre, un événement historique comme les autres, circonscrit et limité avec ses causes, ses péripéties et ses résultats. Elle a été un *absolu*. Cet absolu est nommé, lorsqu'on prononce les noms d'Auschwitz, Varsovie (le ghetto et la lutte pour la libération de la ville), Treblinka, Dachau, Büchenwald, Neuengamme, Oranienburg, Belsen, Mauthausen, Ravensbrück et tant d'autres. Ce qui s'est passé là, l'holocauste des Juifs, le génocide contre la Pologne et la formation d'un univers concentrationnaire, est, qu'on en parle ou qu'on n'en parle pas, le fond la mémoire dans l'intimité de laquelle, désormais, chacun de nous, le plus jeune comme l'homme mûr, apprend à se souvenir et à oublier. Si, en France, dans le soulèvement qu'a été Mai 68, moment unique et toujours brillant, au cours d'une manifestation spontanée, des milliers de jeunes révolutionnaires ont fait entendre le cri : « *Nous sommes tous des Juifs allemands* », cela signifiait le rapport de solidarité et de fraternité avec les victimes de la toute-puissance totalitaire, de l'inhumanité politique et raciste, représentée par le nazisme – rapport donc avec l'absolu. De là vient aussi que les livres, issus de cette expérience dont les camps furent le lieu à jamais sans heu, aient gardé leur sombre rayonnement : non pas lus et consommés à la façon des autres livres, fussent-ils importants, mais présents comme des signaux nocturnes, des avertissements silencieux. Je n'en citerai qu'un, pour moi le plus simple, le plus pur et le plus proche de cet absolu dont il nous fait souvenir : *L'Espèce humaine* de Robert Antelme.

XIII

# *Le refus*

A un certain moment, face aux événements publics, nous savons que nous devons refuser. Le refus est absolu, catégorique. Il ne discute pas, ni ne fait entendre ses raisons. C'est en quoi il est silencieux et solitaire, même lorsqu'il s'affirme, comme il le faut, au grand jour. Les hommes qui refusent et qui sont liés par la force du refus, savent qu'ils ne sont pas encore ensemble. Le temps de l'affirmation commune leur a précisément été enlevé. Ce qui leur reste, c'est l'irréductible refus, l'amitié de ce Non certain, inébranlable, rigoureux, qui les tient unis et solidaires.

Le mouvement de refuser est rare et difficile, quoique égal et le même en chacun de nous, dès que nous l'avons saisi. Pourquoi difficile ? C'est qu'il faut refuser, non pas seulement le pire, mais un semblant raisonnable, une solution qu'on dirait heureuse. En 1940, le refus n'eut pas à s'exercer contre la force envahissante (ne pas l'accepter allait de soi), mais contre cette chance que le vieil homme de l'armistice, non sans bonne foi ni justifications, pensait pouvoir représenter. Dix-huit ans plus tard, l'exigence du refus n'est pas intervenue à propos des événements du 13 Mai (qui se refusaient d'eux-mêmes), mais face au pouvoir qui prétendait nous réconcilier honorablement avec eux, par la seule autorité d'un nom.

Ce que nous refusons n'est pas sans valeur ni sans importance. C'est bien à cause de cela que le refus est nécessaire. Il y a une raison que nous n'accepterons plus, il y a une apparence de sagesse qui nous fait horreur, il y a une offre d'accord et de conciliation que nous n'entendrons pas. Une rupture s'est produite. Nous avons été ramenés à cette franchise qui ne tolère plus la complicité.

Quand nous refusons, nous refusons par un mouvement sans mépris, sans exaltation, et anonyme, autant qu'il se peut, car le pouvoir de refuser ne s'accomplit pas à partir de nous-mêmes, ni en notre seul nom, mais à partir d'un commencement très pauvre qui appartient d'abord à ceux qui ne peuvent pas parler. On dira qu'aujourd'hui il est facile de refuser, que l'exercice de ce pouvoir comporte peu de risques. C'est sans doute vrai pour la plupart d'entre nous. Je crois cependant que refuser n'est jamais facile, et que nous devons apprendre à refuser et à maintenir intact, par la rigueur de la pensée et la modestie de l'expression, le pouvoir de refus que désormais chacune de nos affirmations devrait vérifier[1].

# *Détruire*

♦ *Détruire :* il a appartenu à un livre (est-ce un « livre », un « film » ? l'intervalle des deux ?) de nous donner ce mot comme un mot inconnu, proposé par un tout autre langage dont il serait la promesse, langage qui n'a peut-être que ce seul mot à dire[1]. Mais l'entendre est difficile, pour nous qui faisons toujours partie du vieux monde. Et, l'entendant, c'est encore nous-mêmes que nous entendons, avec notre besoin de sécurité, nos certitudes possessives, nos petits dégoûts, nos longs ressentiments. Détruire est alors, au mieux, la consolation d'un désespoir, un mot d'*ordre* qui viendrait seulement apaiser en nous les menaces du temps.

Comment l'entendre, et sans nous servir des vocabulaires qu'un savoir, au reste légitime, met à notre disposition ? Disons-le calmement : il faut aimer pour détruire, et celui qui pourrait détruire par un pur mouvement d'aimer, ne blesserait pas, ne détruirait pas, donnerait seulement, donnant l'immensité vide où détruire devient un mot non privatif, non positif, la parole neutre qui porte le désir neutre. *Détruire*. Ce n'est qu'un mur-mine. Non pas un terme unique, glorifié par son unité, mais un mot qui se multiplie dans un espace raréfié et que celle qui le prononce, prononce anonymement, jeune figure venue d'un lieu sans horizon, jeunesse sans âge, d'une jeunesse qui la rend très ancienne ou trop jeune pour paraître seulement jeune. Ainsi, les Grecs saluaient en chaque adolescente l'attente d'une parole d'oracle.

♦ *Détruire*. Comme cela retentit : doucement, tendrement ; absolument. Un mot – infinitif marqué par l'infini – sans sujet ; une œuvre – la destruction – qui s'accomplit par le mot même : rien que notre connaissance puisse ressaisir, surtout si elle en attend des possibilités d'action. C'est comme une clarté au cœur ; un secret soudain. Il nous est confié, afin que, se détruisant, il nous détruise pour un avenir à jamais séparé de tout présent.

♦ Des personnages ? Oui, ils sont en position de personnages, des hommes, des femmes, des ombres, et pourtant ce sont *des points de singularité*, immobiles, quoique le parcours d'un mouvement dans un espace raréfié, en ce sens qu'il ne peut presque rien s'y passer, se trace des uns aux autres, parcours multiple par lequel, fixes, ils ne cessent de s'échanger et, identiques, de changer. Espace raréfié que l'effet de rareté tend à rendre infini jusqu'à la limite qui ne le borne pas.

♦ Assurément, ce qui se passe là se passe dans un heu que nous pouvons nommer : un hôtel, un parc et, au-delà, la forêt. N'interprétons pas. C'est un endroit du monde, de notre monde : nous y avons tous demeuré. Toutefois, bien qu'ouvert de tous côtés par la nature, il est strictement délimité et même fermé : sacré au sens ancien, séparé. Là, il semble, avant que commence l'action du livre, l'interrogation du film, que la mort – une certaine manière de mourir – ait fait son œuvre, y introduisant le désœuvrement mortel. Tout y est vide, en défaut par rapport aux choses de notre société, en défaut par rapport aux événements qui semblent s'y produire : repas, jeux, sentiments, paroles, livres qui ne s'écrivent pas, ne se lisent pas, et même les nuits qui appartiennent, dans leur intensité, à une passion déjà défunte ; rien n'y est confortable, puisque rien n'y peut être tout à fait réel, tout à fait irréel : comme si l'écriture mettait en scène, sur un fond fascinant d'absence, des semblants de phrases, des restes de langage, des imitations de pensée, des simulations d'être. Présence

que ne soutient aucune présence, fût-elle à venir, fût-elle passée ; oubli qui ne suppose rien d'oublié et qui est détaché de toute mémoire : sans certitudes, jamais. Un mot, un seul mot, ultime ou premier, y intervient, avec tout l'éclat discret d'une parole apportée par des dieux : *détruire*. Et, ici, nous ressaisissons la deuxième exigence de ce mot nouveau, car s'il faut aimer pour détruire, il faut aussi, avant de détruire, s'être libéré de tout, de soi, des possibilités vivantes et aussi des choses mortes et mortelles, par la mort même. Mourir, aimer : alors, seulement, pourrons-nous nous approcher de la destruction capitale, celle que nous destine la vérité étrangère (aussi neutre que désirable, aussi violente qu'éloignée de toutes puissances agressives).

♦ D'où viennent-ils ? Qui sont-ils ? Certes, des êtres comme nous : il n'en est pas d'autres en ce monde. Mais, en effet, des êtres déjà radicalement détruits (d'où l'allusion au judaïsme), toutefois tels que, loin de laisser des cicatrices malheureuses, cette érosion, cette dévastation ou ce mouvement infini de mourir qui est en eux comme le seul souvenir d'eux-mêmes (en celui-ci avec la fulguration d'une absence enfin révélée, en celui-là par la lente progression encore inachevée d'une durée et, dans la jeune fille, par sa jeunesse, car elle est purement détruite par son rapport absolu à la jeunesse), les a libérés pour la douceur, pour l'attention à autrui, l'amour non possessif, non particularisé, non limité : libérés pour tout cela et pour le mot singulier qu'ils portent l'un et l'autre, l'ayant reçu de la plus jeune, l'adolescente nocturne, celle qui, seule, peut le « dire » avec une parfaite vérité : *détruire dit-elle*.

Parfois, ils évoquent mystérieusement ce que pouvaient être pour les anciens Grecs, toujours de plain-pied avec eux, aussi familiers qu'étrangers, aussi proches que lointains, les dieux : des dieux nouveaux, libres de toute divinité, encore et toujours à venir, quoique issus du plus ancien passé, des hommes donc, seulement soustraits à la pesanteur humaine, à la vérité humaine, mais non au désir, ni à la folie qui ne sont pas des traits humains. Des dieux peut-être, dans leur singularité multiple, leur dédoublement non visible, ce rapport à eux-mêmes de par la nuit, l'oubli, la simplicité partagée d'eros et de thanatos : mort et désir enfin à notre portée. Oui, les dieux, mais, selon l'énigme non élucidée de Dionysos, les dieux fous, et c'est une sorte d'échange divin qui, avant le rire final, dans l'innocence absolue à laquelle ils nous font accéder, les conduit à désigner leur jeune compagne comme celle qui est *folle* par essence, folle par-delà tout savoir de la folie (la même figure peut-être que Nietzsche, du fond de son propre égarement, appelait du nom d'Ariane).

♦ Leucate : Leucade : le brillant du mot « détruire », ce mot qui brille mais n'éclaire pas, fût-ce sous le ciel vide, toujours ravagé par l'absence des dieux. Et ne pensons pas qu'un tel mot, maintenant qu'il a été prononcé pour nous, puisse nous appartenir ou nous être recevable. Si « la forêt » n'est rien de plus, sans mystère ni symbole, n'est rien d'autre que la *limite* impossible à transgresser, cependant toujours franchie comme infranchissable, c'est de là – le heu sans lieu, le dehors – que survient, dans le vacarme du silence (tel était Dionysos, le plus tumultueux, le plus silencieux), à l'écart de toute signification possible, la vérité du mot étranger. Il vient à nous, du plus loin, par l'immense rumeur de la musique détruite, venant, peut-être trompeusement, comme le commencement aussi de toute musique. Quelque chose, la souveraineté même, disparaît ici, apparaît ici, sans que nous puissions décider entre apparition et disparition, ni décider entre la peur et l'espérance, le désir et la mort, la fin et le commencement des temps, entre la vérité du retour et la folie du retour. Ce n'est pas seulement la musique (la beauté) qui s'annonce comme détruite et cependant renaissante : c'est, plus mystérieusement, à la *destruction comme musique* que nous assistons et prenons part. Plus mystérieusement et plus dangereusement. Le danger est immense, la peine sera immense. De ce mot qui détruit et se détruit, qu'en sera-t-il ? Nous ne le savons pas. Nous savons seulement qu'il revient à chacun de nous de le porter, avec désormais à nos côtés la jeune compagne innocente, celle qui donne

et qui reçoit la mort comme éternellement.

# *La parole vaine*

Je ne ferai pas ici « œuvre de critique ». J'aurais même renoncé, par un mouvement sur lequel je n'ai pas à m'expliquer, à toute parole qui puisse paraître de commentaire, si je ne me rappelais quelques mots qui me furent dits, peu de temps avant sa mort, par Georges Bataille sur *Le Bavard :* ce récit lui paraissait l'un des plus bouleversants qui aient été écrits ; il le sentait proche de soi, comme est proche une vérité qui glisse et vous entraîne dans le glissement ; ce fut peut-être l'une de ses dernières lectures ; mais comme lui-même n'avait presque plus le désir d'écrire, il me demanda, sachant combien ce récit me touchait, moi aussi, s'il ne m'arriverait pas un jour d'en parler. Je gardai le silence. Ce silence qui nous est commun aujourd'hui, mais dont je suis seul à me souvenir, je dois essayer d'y répondre en donnant comme une suite à cet entretien.

★

*Le Bavard* est un récit ensorcelant, pourtant sans magie[1]. Je dirai d'abord qu'il est pour nous, pour les gens d'une ère sans naïveté, l'équivalent d'une histoire de fantôme. Quelque chose de spectral l'habite ; vin mouvement s'y joue, d'où naissent toutes les apparitions. Seulement, il faut l'entendre au sens strict : un pur récit de fantôme où même le fantôme est absent, de sorte que celui qui le lit ne peut rester à l'écart d'une telle absence et qu'il est appelé soit à la soutenir, soit à la dissiper, soit à la soutenir en s'y dissipant par un jeu d'attrait et de répulsion d'où il ne sort pas intact. Car ce qui vient nous hanter, ce n'est pas telle ou telle figure irréelle (prolongeant par-delà la vie le simulacre de la vie), c'est l'irréalité de toutes les figures, irréalité si étendue qu'elle touche aussi bien le narrateur que le lecteur et, finalement, l'auteur dans ses rapports avec tous ceux auxquels il pourrait parler à partir de ce récit. Il me semble qu'à entrer dans cet espace où chaque événement est doublé de son défaut et où le vide même n'est pas sûr, il nous est seulement donné d'entendre un léger rire sarcastique dont l'écho – le tendre écho – ne se distingue pas de quelque plainte, elle-même à peine distincte d'un bruit insignifiant ou d'une absence insignifiante de bruit. Cependant, quand tout a disparu après vin congédiement amer, il reste un livre, trace qui ne s'efface pas, récompense et châtiment de l'homme qui a voulu parler en vain.

Le récit s'intitule « Le Bavard », ce qui pourrait être le titre d'un morceau de La Bruyère, mais *Le Bavard* n'est pas le portrait du bavard. Nous ne sommes pas non plus en présence d'un de ces personnages de Dostoïevski, parleurs invétérés qui, dans un désir de confidence provocante, se donnent à tout instant pour ce qu'ils sont afin de mieux le taire, encore que la force exténuante des *Mémoires du Souterrain* surgisse souvent ici à nouveau. Nous serions davantage tentés, cherchant quelque point d'appui, d'évoquer tel mouvement qui traverse l'œuvre de Michel Leiris et particulièrement cette page de *L'Age d'homme* où l'écrivain ne trouve d'autre raison à son penchant de se confesser que le refus de rien dire, montrant que la parole la plus irrépressible, celle qui ne connaît ni limite ni fin, a pour origine sa propre impossibilité. Ici, le narrateur, lorsqu'il nous invite d'une manière fort tendancieuse à chercher qui il est, nous décrit ces individus qui éprouvent le besoin de s'exprimer et toutefois n'ont rien à dire et peut-être à cause de cela disent mille choses, sans se soucier de l'assentiment de l'interlocuteur dont ils ne peuvent pourtant se passer. Où est la différence des deux textes ? Le Bavard dit « Je », et Michel Leiris aussi dit « Je ». Le Bavard est le

narrateur. Le narrateur est, à première vue, l'auteur. Mais qui est l'auteur ? Quel est le statut de ce « Je » qui écrit et qui écrit au nom d'un « Je » qui parle ? Qu'y a-t-il entre eux de commun, en admettant que, durant tout le cours du récit, le rapport de l'un à l'autre et la signification de l'un et de l'autre ne changent pas ? Apparemment, le « Je » de Michel Leiris résiste mieux. Nous gardons l'impression de pouvoir l'interroger et même de pouvoir lui demander des comptes ; quelqu'un est là, qui répond de ce qu'il affirme ; il y a une promesse et comme un serment de dire vrai, d'où nous tirons pour nous-mêmes foi et certitude. Même si, dans sa tâche indéfinie de vérité, l'autobiographe joue le jeu le plus dangereux avec les mots et s'enfonce, quitte à s'y égarer, dans l'épaisseur de l'espace linguistique, même si plus rien de lui ne se manifeste sous un jour encore personnel, cependant le pacte demeure que renforcent au contraire la difficulté de la tâche et son mouvement illimité. En ce sens, Michel Leiris nous fait don, à nous lecteurs, de la sécurité dont il se prive. C'est là sa générosité : nous trouvons notre confort – notre sol –, là où lui-même s'expose et peut-être perdra pied.

Je soupçonne un livre comme *Le Bavard* d'un nihilisme presque infini et tel qu'il passe jusque dans le soupçon par lequel on voudrait le délimiter. C'est qu'il est le nihilisme de la fiction réduite à son essence, maintenue au plus près de son vide et de l'ambiguïté de ce vide, nous provoquant non pas à nous immobiliser dans la certitude du néant (ce serait un trop facile repos), mais à nous lier, par la passion du vrai, au non-vrai, ce feu sans lumière, cette part du feu qui brûle la vie sans l'éclairer. Le respect de la fiction, la considération de la force qui est en elle, force ni sérieuse ni frivole, la puissance indéfinie d'expansion, de développement, et indéfinie de restriction et de réserve, qui lui appartient, son aptitude à tout contaminer et à tout purifier, à ne rien laisser intact, pas même le vide où l'on voudrait se complaire, voilà ce qui parle en un tel livre et qui en fait un livre trompeur et traître, non pas parce qu'il nous prendrait en traître, mais au contraire parce qu'il se dénonce sans cesse dans ses ruses et sa traîtrise, exigeant de nous, à cause de la rigueur que nous y voyons, une complicité sans limite qu'à la fin, lorsque nous nous sommes compromis, il révoque en nous congédiant.

De là, j'y reviens, le caractère spectral de l'histoire et sans doute de toute histoire qui cherche à se rejoindre en son centre : récit du récit. Cette ambiguïté – la présence fantomatique – a plusieurs niveaux ou aspects. Je les désigne sans méthode, comme je les retrouve dans mon souvenir. Tout commence par la fraude qu'introduit le mode de narration à la première personne. Rien de plus sûr que la certitude du « Je ». Vivre en première personne, ainsi que nous le faisons tous naïvement, c'est vivre sous la garantie de l'*ego* dont rien ne semble pouvoir attaquer l'intime transcendance. Mais le « Je » du Bavard, s'il nous attire insidieusement, c'est en son défaut qu'il nous attire. Nous ne savons ni à qui il appartient ni de qui il témoigne. Moi qui raconte, il s'effrite, à peine autour de lui un monde commence-t-il à se construire en matériaux solides. Plus il nous convainc de sa réalité (et de la réalité des expériences pathétiques dont il nous fait confidence), plus il s'irréalise ; plus il s'irréalise, plus il se purifie et ainsi s'affirme selon le mode d'authenticité qui lui est propre ; plus finalement il nous mystifie et plus dans cette mystification il nous rend à nous-mêmes et se livre à nous qui sommes sans crédit pour porter sur ce qui se passe aucun jugement de valeur ou d'existence. Et, notons-le, ce n'est pas parce qu'il serait un fabulateur, inventant je ne sais quelles histoires pour nourrir sa passion bavarde, que le Moi du Bavard se défait et nous fraude, c'est parce que ce Moi-Même est déjà pour lui-même une fable qu'il doit nous raconter des histoires, essayant de se ressaisir en elles et sans doute de nous retenir par elles, gardant obscurément rapport au vrai par l'indécision de son propre mensonge. Quand la franchise devient acte de fausseté, quand le joueur triche en évidence afin de se dénoncer comme tricheur, mais peut-être aussi pour faire de l'évidence une tricherie, il faut bien penser au malin génie sous le soupçon duquel il n'est rien de nous qui alors ne tombe, pensée que ce soupçon même nous interdit de penser vraiment.

★

C'est qu'à un autre niveau l'ambiguïté se retrouve, qui fait son œuvre. Le Bavard est un homme seul, plus seul que s'il était enfermé dans la solitude d'un silence. C'est un muet qui donne expression à son mutisme en l'usant en paroles et en usant la parole en faux-semblants. Mais son « Je » est si poreux qu'il ne peut se retenir en soi ; il fait silence de toutes parts, silence qui bavarde pour mieux se dissimuler ou mieux se tourner en dérision. Seulement, cette solitude a besoin de trouver à qui parler. Il lui faut quelqu'un qui entende, complaisant et tacite, capable par son attention d'orienter vers un point déterminé le flot des paroles qui autrement ne s'écoulerait pas. Échange très équivoque. D'abord il n'y a pas d'échanges. On ne demande pas à l'auditeur de prendre part à la conversation – tout au contraire ; on lui demande seulement de se tourner vers…, de s'intéresser à…, même pas : de feindre l'intérêt et un intérêt poliment mesuré ; celui qui écoute excessivement indispose l'homme qui ne veut que bavarder, c'est-à-dire parler en trop, par une superfluité sur laquelle il ne s'illusionne pas et entend ne pas faire illusion. Le Bavard ne manque pas de dire qu'il n'est qu'un bavard, et au fond ne dit jamais rien d'autre, soit pour devancer et détourner le grief, soit par un besoin de s'identifier à une parole sans identité, comme s'il désirait annuler son rapport à autrui dans le moment où il le fait exister, en rappelant (implicitement) que s'il se confie, c'est par une confidence inessentielle, adressée à un homme inessentiel, par le moyen d'un langage sans responsabilité et qui refuse toute réponse. D'où le malaise de « l'interlocuteur » qui lui aussi se sent en trop, indiscret, fautif, privé d'être et privé de tout pouvoir de se reprendre en s'éloignant, car cela est connu : on ne quitte pas un bavard ; c'est même l'une des rares expériences d'éternité, réservées à l'homme de chaque jour.

Dans cet entretien infini, l'autre, aux côtés du parlant infatigable, n'est pas vraiment un autre ; c'est un double ; ce n'est pas une présence, c'est une ombre, un vague pouvoir d'entendre, interchangeable, anonyme, l'associé avec qui l'on ne forme pas société. Or, par la pression de la narration bavarde, le double qui y joue ce rôle l'est à un double titre, puisqu'il n'est pas seulement auditeur, mais lecteur et lecteur d'une histoire où il se voit déjà représenté comme pseudo-présence, présence mentie et finalement mensongère, reflet d'un reflet dans un miroir de parole. Ainsi (jugera-t-on) est tout lecteur. Le lecteur de tout livre est pour l'auteur le compagnon malheureux à qui il n'est demandé que de ne pas parler, mais d'être là, à distance et gardant ses distances, pur regard, c'est-à-dire pure entente sans histoire et sans personnalité. A lire *Le Bavard* – car nous sommes ce lecteur doublant un double et le dédoublant en écriture par un acte de répétition qui sollicite, vaguement, quelqu'un qui puisse le répéter à son tour et à son tour se mettre en quête d'un répétiteur peut-être définitif –, il semble souvent que le monologue éperdu, rageur et maîtrisé, où tout est fait pour irriter et séduire, décevoir et passionner, puis passionner par l'aveu qui déçoit, alternance d'un sens qui se donne et d'un sens qui se reprend jusqu'à l'effacement final, lui-même peu effaçable, ce monologue auquel le récit de Camus *(La Chute)* paraît avoir emprunté quelque peu, nous donne l'idée la plus forte des rapports ambigus entre lecteur et auteur. Rapports pervers et qui le sont dès le point de départ, si tout laisse pressentir que l'homme qui parle (et par en dessous écrit) n'a d'autre vis-à-vis que lui-même. « *Je me regarde souvent dans la glace.* » Ces premiers mots révèlent beaucoup : et que l'homme qui nous parle ne parle qu'à soi, et aussi que l'homme qui ici se parle à la manière dont on se regarde, parole à peine divisée et à cause de cela sans espoir d'unité, est à la recherche de sa différence, différence qui ne le rend différent que de lui-même, sur un fond d'indifférence où tout risque de se perdre.

★

Je crois qu'il faut le préciser : il n'y a guère d'œuvre qui, par les détours d'une technique subtile, réussisse mieux à introduire, à titre de personnage, le lecteur de ces récits dans les récits mêmes ; un

piège y est tendu où celui-ci se prend, qu'il y tombe ou non. Je pense surtout au texte intitulé *Dans un Miroir*[2]. De même que, de la réalité, nous ne connaissons que ce que nous en livre l'enfant-adolescent dans la version fictive qu'il rédige à l'intention de sa cousine (adulte) qui y joue un rôle prépondérant et qui ne peut s'empêcher de s'y reconnaître tout en s'y refusant, de même que celle-ci, lectrice de la fiction, renverse à un certain moment les positions respectives des personnages et révèle que le jeune rédacteur, apparemment spectateur irrévérencieux mais objectif, s'est en réalité mis fictivement en scène sous le nom d'un des principaux acteurs de l'histoire (afin, par cette communication indirecte, de mieux faire connaître ses désirs secrets, sans les avouer), de même le lecteur de l'ensemble ne peut s'en tenir à distance, ne serait-ce que parce qu'il lui faut décider du sens de ce qu'il voit « dans le miroir », et ce qu'il voit est, aussi bien, ce qu'il désire, ce qu'il répugne à y voir, son penchant dans le refus même.

Toutefois, si un mouvement aussi malicieux ne nous apparaît pas seulement comme un stratagème habile et si nous nous y sentons pris dans un jeu non seulement raffiné mais angoissant, c'est parce que les rapports noués par l'auteur avec le lecteur, rapports que je qualifierai d'étranglement, où chacun, sans en avoir l'air et avec une politesse froide, tient l'autre à la gorge, sont d'abord des rapports de l'auteur avec lui-même, un moyen pour lui de se voir tel qu'il se verrait si, au lieu d'écrire, il lisait et, lisant, se lisait lui-même. Mais cela ne se peut pas. A la limite, une fois l'œuvre terminée, celui qui l'a achevée se trouve expulsé d'elle, renvoyé au dehors et désormais incapable d'y trouver accès, n'ayant du reste plus envie d'y accéder. C'est seulement au cours de la tâche de réalisation, alors que le pouvoir de lire est encore tout intérieur à l'ouvrage qui se fait, que l'auteur, lui-même toujours inexistant, peut se dédoubler en un lecteur encore à venir et chercher, par le biais de ce témoin caché, à vérifier ce que serait le mouvement des mots ressaisi par un autre qui ne serait encore que lui-même, c'est-à-dire ni l'un ni l'autre, mais la seule vérité du dédoublement. De là, au cours de ces récits pourtant peu étendus, un renversement constant de perspectives qui les prolonge indéfiniment quoique irréellement, comme si tout y était vu – entendu – par une existence virtuelle sur l'identité de laquelle on ne peut se prononcer, puisqu'elle est presque sans identité et qu'elle échappe en tout cas à celui-là même, le narrateur, qui voudrait se ressaisir en elle.

De là aussi – particulièrement dans *Une mémoire démentielle* – la distance qui s'approfondit sans cesse, et en même temps se supprime, entre ce qui fut, la tentative de s'en souvenir, la décision de le fixer par écrit, puis, à chacun de ces niveaux, le dédoublement des divers actes en une autre réalité, réalité seconde, qu'on peut dire purement négative, quoique décisive. (Ce qui fut ne fut peut-être pas, ne fut peut-être que rêvé, mais, comme tel, n'en eut pas moins lieu ; ce que la mémoire a perdu n'est pas seulement oublié, mais trouve dans l'impossible souvenir et l'impossible oubli la mesure même de l'immémorable, comme si oublier était ici la seule manière juste de garder en mémoire cela qui ne fut peut-être pas ; enfin la présomption de l'écrivain, quand à un certain moment il sacrifie la recherche infinie du vrai – l'évocation de l'événement originel – à l'achèvement d'une œuvre capable de dîner, cette façon de prolonger orgueilleusement sous l'espèce d'un livre durable un non-souvenir à jamais disparu et du reste destiné à rester secret et silencieux – l'acte même de garder le silence –, est aussi une manière de demeurer fidèle à ce qu'il y eut de perpétuel dans la hantise première, par conséquent de la reproduire, à moins qu'elle n'en constitue le désaveu ou la justification.)

★

L'antagonisme qui, dans *Le Bavard*, oppose le narrateur à l'auditeur, n'est pas seulement une opposition de fonctions incompatibles, encore qu'inséparables ; cet antagonisme d'apparence a son origine plus profondément dans le double jeu de la parole, et c'est là, il me semble, que nous nous approchons de l'un des centres du récit. Bavarder est la honte du langage. Bavarder, ce n'est pas

parler. La parlerie détruit le silence tout en empêchant la parole. Quand on bavarde, on ne dit rien de vrai, même si l'on ne dit rien de faux, car l'on ne parle pas vraiment. Cette parole qui ne parle pas, parole de divertissement qui va de-ci de-là, par laquelle on passe d'un sujet à l'autre, sans qu'on sache de quoi il est question, parlant également de tout, des choses dites sérieuses, des choses dites insignifiantes, dans un égal mouvement d'intérêt, précisément parce qu'il est entendu qu'on ne parle de rien, une telle manière de dire, fuite devant le silence ou fuite devant la crainte de s'exprimer, est l'objet de notre constante réprobation. A la vérité, chacun bavarde, mais chacun condamne le bavardage. L'adulte le dit à l'enfant : tu n'es qu'un bavard ; comme le masculin le dit au féminin, le philosophe à l'homme quelconque, le politique au philosophe : bavardage. Ce reproche arrête tout. J'ai toujours été frappé par l'approbation empressée et enchantée, donnée universellement à Heidegger, lorsque celui-ci, sous prétexte d'analyse et avec la vigueur sobre qui lui est propre, a condamné la parole inauthentique. Parole méprisée, qui n'est jamais celle du « Je » résolu, laconique et héroïque, mais la non-parole du «On » irresponsable. On parle. Cela veut dire : personne ne parle. Cela veut dire : nous vivons dans un monde où il y a de la parole sans un sujet qui la parle, civilisation de parleurs sans parole, bavards aphasiques, rapporteurs qui relatent et ne se prononcent pas, techniciens sans nom et sans décision. Cette parole discréditée entraîne dans le discrédit qui la frappe le jugement que l'on porte sur elle. Celui qui traite l'autre de bavard, se rend suspect d'un bavardage pire, prétentieux et autoritaire. La référence au sérieux, qui exige qu'on ne parle qu'à bon escient, en rapport avec la gravité, ou bien qu'on ne parle pas, mais qu'on commence seulement de parler, apparaît bientôt comme une tentative pour fermer le langage ; il s'agit d'arrêter les mots sous prétexte de les rendre à leur dignité ; on impose silence parce que, seul, on détient le droit de parler ; on dénonce la parole vaine et on lui substitue la parole tranchante qui ne parle pas, mais qui commande.

★

*Le Bavard* nous fascine, il nous inquiète. Mais ce n'est pas parce qu'il représenterait, à titre de figure symbolique, la nullité bavarde propre à notre monde, c'est parce qu'il nous fait pressentir qu'une fois engagé dans ce mouvement, la décision d'en sortir, la prétention d'en être sorti lui appartient déjà et que cette immense érosion préalable, ce vide intérieur, cette contamination des mots par le mutisme et du silence par les mots, désignent peut-être la vérité de toute langue, et particulièrement du langage littéraire, celle que nous rencontrerions si nous avions la force d'aller jusqu'au bout, avec la résolution de nous abandonner, rigoureusement, méthodiquement, lâchement, au vertige. *Le Bavard* est cette tentative. D'où la lecture oscillante qu'il nous impose. Certes, bavarder, ce n'est pas écrire. Le bavard n'est ni Dante ni Joyce. Mais c'est peut-être que le bavard n'est jamais assez bavard, de même que l'écrivain est toujours détourné de l'écriture par l'être qui le fait écrivain. Bavarder, ce n'est pas encore écrire. Et pourtant, il se pourrait que les deux expériences, infiniment séparées, soient telles que plus elles se rapprochent d'elles-mêmes, c'est-à-dire de leur centre, c'est-à-dire de l'absence de centre, plus elles se rendent indiscernables, quoique toujours infiniment différentes. Parler sans commencement ni fin, donner parole à ce mouvement neutre qui est comme le tout de la parole, est-ce faire œuvre de bavardage, est-ce faire œuvre de littérature ?

Cette possibilité infiniment parlante que nous ouvrirait, dit André Breton, l'inépuisable murmure ; l'infini ressassement qui, une fois atteint, ne permet plus de s'arrêter, comme si la parole mystérieusement perdait la parole, ne disant plus rien, parlant sans rien dire et toujours recommençant, qu'est-ce qui nous autorise à exalter l'une sous le nom d'inspiration, à dénoncer l'autre comme parole aliénée ? Ou bien serait-ce la même qui est tantôt une merveille d'authenticité, tantôt un faux-semblant mystificateur, tantôt la plénitude de l'enchantement de l'être, tantôt le vide de

la fascination du néant ? L'une est l'autre. Mais l'une n'est pas l'autre. L'ambiguïté est le dernier mot de ce troisième langage qu'il faut nécessairement inventer si l'on veut juger ou simplement parler de ces deux possibilités, toutes deux telles qu'elles occupent tout l'espace et qu'elles occupent tout le temps, univers et antiunivers qui coïncident au point que nous ne savons jamais quand nous passons de l'un à l'autre, dans lequel nous vivons, dans lequel nous mourons, toutefois sachant que le seul moyen d'en décider, c'est de préserver l'indécision et d'accepter l'exigence ambiguë qui interdit de trancher une fois pour toutes entre le « bon » et le « mauvais » infini. Qu'il y ait une parole authentique et une parole inauthentique, il se peut ; mais l'authenticité alors ne serait pas dans l'une ou dans l'autre, elle serait dans l'ambiguïté de l'une et de l'autre, ambiguïté elle-même infiniment ambiguë. C'est pourquoi la parole qui se donne pour manifestement authentique, parole sérieuse et où parle l'esprit de sérieux, c'est à celle-là d'abord que va notre soupçon, même si, par ce soupçon, nous perdons le pouvoir de rompre avec le malheur de l'équivoque quotidienne, malheur qui du moins nous est commun avec tous.

★

Je n'entrerai pas davantage dans la lecture du *Bavard*. Chacun doit pouvoir la poursuivre pour son compte en la rapportant à l'essentiel qui lui est propre. Encore moins essaierais-je de l'éclairer par la lecture des autres récits réunis dans *La Chambre des enfants*, bien que tous ces textes, séparés et comme uniques, forment un ensemble lié où est présent le thème de l'enfance, c'est-à-dire de l'impossibilité de parler. Un trait me frappe cependant, que je voudrais dire parce qu'il me paraît décisif : comment tant de mots obstinés à n'être que des mots, discours qui épuise ses ressources contre lui-même, comment cette étendue verbale fait place tout à coup à quelque chose qui ne parle plus mais qu'on voit, un lieu, un visage, l'attente d'une évidence, la scène encore vide d'une action qui ne sera rien de plus que le vide manifesté. Oui, rien de plus saisissant : ici, la falaise sous la clarté d'une fin d'après-midi, le cabaret enfumé, la jeune femme, le jardin sous la neige, les petits séminaristes qui chantent invisiblement derrière les murs à partir d'un lointain passé, lieux restreints, circonscrits et nullement hors série, mais tels que seule une immense vision pourrait en prendre la mesure. Quelque chose d'infini s'est ouvert, à jamais immobile et silencieux. C'est comme si le vide des mots vides, s'étant rendu en quelque manière visible, donnait lieu au vide d'un heu vide et produisait l'éclaircie. Moment prodigieux, sans prodiges, l'équivalent spectral du silence et peut-être de la mort, celle-ci n'étant que la pure visibilité de ce qui échappe à toute saisie, donc à toute vue, silence, parole et mort un instant réconciliés (compromis) dans le chant. Après quoi, après ce regard d'Orphée, il ne faut pas moins qu'une hécatombe de mots, ce que le Bavard appelle sa crise, crise fictive et crise narrative, pour perpétuer l'instant et aussitôt l'annuler en le réduisant au souvenir d'un incident dérisoire, souvenir qui pour mieux se détruire se donne pour inventé, porté et ruiné par l'invention.

J'ajouterai encore une remarque afin de marquer, le distinguant des autres récits, ce qui est particulier au *Bavard :* le mouvement qui l'entraîne, une sorte de violence railleuse, une fureur, une puissance de ravage et de rage, l'effort pour accomplir la percée. C'est par ce mouvement que Georges Bataille désignait les œuvres romanesques où il eût aimé s'attarder. Je cite ce qu'il en a écrit : « Le récit qui révèle les possibilités de la vie n'appelle pas forcément, mais il appelle un moment de *rage*, sans lequel son auteur serait aveugle à ces possibilités *excessives*. Je le crois : seule l'épreuve suffocante, impossible, donne à l'auteur le moyen d'atteindre la vision lointaine, attendue par un lecteur las des proches limites imposées par les conventions. Comment nous attarder à des livres auxquels, sensiblement, l'auteur n'a pas été *contraint ?* » Le pouvoir de révélation de l'œuvre de Louis René des Forêts est lié à cette *contrainte* que l'auteur a subie pour l'écrire, où quelque chose

d’impossible est venu à lui et que nous accueillons à notre tour parfois comme un appel exigeant et contraignant, mais parfois aussi (là est le mystère et le scandale de l’écrit) comme l’approche d’une joie, l’affirmation d’un bonheur – désolé et ravissant[3].

XVI

# *Combat avec l'Ange*

L'effort de Michel Leiris pour mettre en relation, par le moyen d'une œuvre littéraire dont il est l'unique sujet, ce qu'il est et la vérité de ce qu'il est, est une tentative peut-être folle, peut-être exemplaire. Du seul point de vue de l'histoire des genres, il est déjà remarquable qu'après tant de livres consacrés à l'autobiographie, et alors que les écrivains, depuis quelques siècles, ne semblent occupés qu'à parler d'eux-mêmes et à faire le récit d'eux-mêmes, une possibilité nouvelle ait surgi. Comment peut-on parler de soi ? De saint Augustin à Montaigne, de Rousseau à Gide, de Jean-Paul à Gœthe, de Stendhal à Léautaud, de Chateaubriand à Jouhandeau, nous assistons à des essais qui nous étonnent, nous séduisent, nous persuadent de leur parfaite réussite, mais nullement de leur vérité à laquelle du reste nous ne tenons pas. Pourtant, nous y tenons aussi. Nous ne sommes pas désintéressés de ce besoin qui a conduit tant d'hommes importants à écrire ce qu'ils sont, à se ressaisir eux-mêmes par l'écriture en faisant l'effort d'être vrais.

Comment parler de soi avec vérité ? Le résultat compte, mais bien plus l'intention, la rigueur avec laquelle elle est poursuivie, la lutte opiniâtre, rusée, méthodique, inspirée, lutte sans fin et sans espoir, pour établir entre soi et soi un rapport de vérité. C'est pourquoi Rousseau ne cesse de nous toucher. Il était peu fait pour parvenir à une vue juste de lui-même et à un récit exact de sa vie peu exacte. Il vivait en soi dans un milieu si agité, si altéré, dans un contact si anxieux avec tant d'ombres adverses et, finalement, avec la folie toute proche, qu'il faut s'étonner, non pas de ce qu'il y a eu de faussé, mais de si peu faussé dans cette entreprise de défense contre lui-même et contre autrui, où tout est travesti dès l'origine, sauf l'obscure volonté d'être vrai ou, plus précisément, de s'ouvrir tout entier à une sorte de vérité. *Les Confessions* sont restées inachevées. Il y a eu un moment où Jean-Jacques, égaré en lui-même, dans l'étonnement du malheur, dans le doute de la souffrance, n'a plus trouvé auprès de la vérité la juste mesure qu'il avait espéré pouvoir appliquer à sa vie : la vérité ne lui suffit plus, et lui-même ne suffit pas à la vérité ; ce qu'il y a d'inconnu en lui demande à rester inconnu. Il se tait donc. Le silence désormais est présent en tout ce qu'il écrit encore, comme la grande puissance que ses cris n'ont pu rompre. Jean Guéhenno, fidèle compagnon de cet homme maltraité (et toujours traité de mensonger par ceux qui ont le moins de souci de la vérité), a bien dit : « C'est une des beautés des *Confessions* qu'elles n'aient pu être achevées. » « … soudain, quand il en vint à se regarder tel qu'il était devenu, à Londres, en février 1766, il ne put plus parler, il ne put plus écrire, et planta là son ouvrage. Peut-être n'est-il pas de plus grand signe de sa volonté d'être vrai. Les critiques et les biographes que nous sommes peuvent bien tout dire, tout arranger. Cela ne leur coûte rien. Pour lui, il eut la parole coupée. »

La preuve qu'un livre d'autobiographie respecte le centre de vérité autour duquel il se compose, serait-ce donc qu'un tel centre l'attire vers le silence ? Celui qui va jusqu'au bout de son livre est celui qui n'a pas été jusqu'au bout de lui-même. Sinon, il aurait eu « la parole coupée ». Seulement, le drame – et le côté fort – dans toutes les confessions « vraies », c'est que l'on ne commence de parler qu'en vue de cet instant où l'on ne Pourra plus continuer : il y a quelque chose à dire qu'on ne Peut pas dire ; ce n'est pas nécessairement scandaleux ; c'est peut-être plus que banal, une lacune, un vide, une région qui ne supporte pas la lumière parce que sa nature est de ne pouvoir être éclairée : secret sans secret dont le sceau rompu est le mutisme même.

★

Peut-être l'un des avantages de Michel Leiris est-il d'avoir saisi fermement en lui-même le moment où le penchant à parler de soi et le refus de parler s'unissaient d'une manière trouble et profonde. Il parle précisément parce qu'il a la parole coupée, et il parle de lui à partir du sentiment d'isolement qui, le retranchant d'autrui, trouve pour s'exprimer, dans l'anxiété de la séparation, la force de se faire entendre : « Tous mes amis le savent : je suis un spécialiste, un maniaque de la confession ; or, ce qui me pousse – surtout avec les femmes – aux confidences, c'est la timidité. Quand je suis seul avec un être que son sexe suffit à rendre si différent de moi, mon sentiment d'isolement et de misère devient tel que, désespérant de trouver à dire à mon interlocutrice quelque chose qui puisse être le support d'une conversation, incapable aussi de la courtiser s'il se trouve que je la désire, je me mets, faute d'un autre sujet, à parler de moi-même ; au fur et à mesure que s'écoulent mes phrases la tension monte, et il advient que j'en arrive à instaurer entre ma partenaire et moi un surprenant courant de drame[1]… » C'est là en quelque sorte le point de départ : un besoin vide de parler, fait de ce vide et pour le remplir coûte que coûte, et le vide c'est lui-même devenu ce besoin et ce désir qui ne brasse encore que du vide. Une sorte de force pure, de fonte des neiges, de rupture ivre et, souvent, obtenue sous le couvert de l'ivresse, où l'être qui parle ne trouve rien à dire que l'affirmation inconsistante de lui-même, un Moi, Moi, Moi, non pas vain, ni superbe, mais délabré, peu heureux, respirant à peine, quoique attirant par la force de sa faiblesse.

D'un tel mouvement, il aurait dû résulter une de ces « confessions dostoïewskiennes » où tout se dit avec l'incohérence passionnée qui finalement ne dit rien que ce trouble et ce désordre (et cela est déjà beaucoup). Mais, s'il parvient à vin résultat tout contraire, s'il cherche à s'exprimer, dans un ouvrage dominé par une ferme conscience, constamment contrôlé et maîtrisé en vue de règles qui, il est vrai, sont seulement pressenties, c'est que Michel Leiris se méfie d'abord grandement de cette parole ivre, sans rigueur et sans forme, où ce qui s'exprime, c'est ce qu'il est le plus prêt à repousser de lui, le relâchement de l'être, le dangereux besoin de s'abandonner, une faiblesse qui n'est même pas une « vraie » faiblesse, puisqu'elle ne cherche qu'à se faire réconforter. D'où, dans le troisième volume, la condamnation un peu sommaire des confidences de jadis : « … ces dostoïewskiennes confessions d'après boire dont j'ai été coutumier mais qu'aujourd'hui je déteste comme tout ce qui est en moi réaction d'ivrogne sentimental… ». La parole de pure effusion, tentative de percée pour rompre les barrages, mais qui bénéficie aussi parfois de la rupture facile qu'autorise l'ivresse, est donc récusée. Parole superficielle, peut-être truquée, et qui n'est qu'une parole, alors que Michel Leiris entend écrire et attend d'un écrit – ouvrage « littéraire » véritable – cela même qui est obscurément en jeu dans toute cette aventure : non pas tant de se révéler que de se ressaisir d'une manière qui ne fasse pas violence à ce qu'il est, ni ne trahisse ce que confusément il cherche à être.

Se reconstruire en se découvrant. Formule sans doute trop simple pour rendre compte du dessein, mal éclairé et réticent, qui s'est imposé à lui, dans l'espoir qu'il le connaîtrait mieux en même temps qu'il le réaliserait, depuis qu'après *L'Age d'homme* il a entrepris le nouvel ouvrage intitulé *La règle du jeu* et dont en quinze ans il a publié deux volumes que deux autres devraient suivre[2].

★

Donner une suite à *L'Age d'homme* était une tentation périlleuse. Quand il semble qu'on a parfaitement fait ce qu'on voulait faire, quand, de plus, cette réussite a consisté à parler de soi « avec le maximum de lucidité et de sincérité », il est très périlleux de ne pas s'arrêter. D'un côté, pour l'auteur, c'est tentant : le « soi » est inépuisable, moins à cause de sa richesse que de sa pauvreté insatiable. Mais, pour le lecteur, satisfait d'un livre dont il a admiré les grands mérites littéraires, se rappelant l'équilibre rare, maintenu entre la violence des choses à dire – ce que dit le moi de lui-

même, la nudité qui parle en lui est toujours violence – et la forme capable de donner une cohésion à ce qui n'en supporte pas, il y a cette inquiétude et ce malaise : pourquoi parle-t-il encore de lui ? n'avait-il pas déjà tout dit ? ce qui était courage ne devient-il pas complaisance ? Au début l'auteur parlait, poussé par la force irrépressible – mais contenue, et endiguée – qui se fait jour quand l'être veut parler à partir du point où il ne *peut* rien dire ; mais, maintenant, ne parle-t-il pas de lui simplement parce qu'il n'a rien à dire ? Et, certes, il est entendu qu'une autobiographie peut se poursuivre aussi longtemps que l'histoire n'a pas pris fin. Mais *L'Age d'homme*, loin d'être une histoire, constituait un portrait en profondeur, une recherche des points sensibles d'un être, une trame rigoureusement établie sur laquelle les fils des souvenirs et des événements, en dehors de toute facilité chronologique, dessinaient à la fin une figure aux fermes limites et d'une grande apparence de vérité. Nous avions devant nous un être qui surgissait de son histoire sans en être distinct, mais comme poussé hors de cette histoire par les forces au travail derrière la surface temporelle : être sans « caractère » et pourtant très caractérisé, presque mythique, d'ailleurs à la recherche, pour s'y projeter, d'un certain ciel de mythologie dont les noms de Lucrèce et de Judith formaient les principales constellations. Et à cet être, il est vrai, nous étions attachés, comme nous l'étions au livre avec lequel nous aimions le confondre.

Le lecteur le plus malveillant est persuadé des raisons impérieuses qui ont forcé Michel Leiris à aller plus loin que lui-même et que l'image de lui-même dont nous étions si satisfaits que nous l'aurions voulue unique. Mais c'est peut-être déjà pour cette raison qu'il n'a pu s'y tenir : il ne lui était pas possible d'être, comme nous, content de soi. Il dit souvent que l'une des fins qu'il poursuit en écrivant, c'est d'édifier sa propre statue, pour s'opposer au travail destructeur du temps : désir de fixité auquel répond la rigueur d'une forme classique. Mais, alors, pourquoi avoir risqué de détériorer sa première effigie, si satisfaisante pour nous et capable de durer plus que lui ? Pourquoi n'avoir pas mis tous ses soins, plutôt que d'écrire un autre livre, à se conformer à celui qu'il avait écrit et à y disparaître, comme Ducasse a disparu un jour en Lautréamont ? C'est qu'il est affligé d'un besoin de vérité qui ne lui permet pas d'être heureux de sa permanence, si celle-ci fausse ce qu'il croit être. Il aimerait – il le dit – pouvoir donner le change et faire étalage d'un Moi héroïque, admirable et aimable, mais il lui faudrait aussi parvenir à se tromper lui-même et se persuader qu'il est cet être de marbre qu'il n'est pas. A quoi bon dîner éternellement sous une forme qui éternisera un autre que lui ? C'est lui-même tel qu'il vit et tel qu'il se voit, c'est dans la stricte vérité de sa vie qu'il souhaite devenir image, figure et livre, un livre vrai, mais aussi littérairement valable, capable d'être lu et de s'exalter en autrui. *L'Age d'homme* n'était donc pas un portrait fidèle, ni ressemblant ? Nécessairement infidèle, puisque ressemblant, à distance de lui : cette effigie même dont la fixe vérité ne pouvait que trahir la constante inexactitude de l'être vivant.

Comment parler de soi avec vérité, si cette vérité ne doit pas être seulement en arrière, mais en avant, non plus celle d'une histoire passée, mais d'un avenir qui ne s'annonce pas comme un simple futur temporel, mais comme un idéal et un idéal inconnu, libre et toujours révocable, car Michel Leiris, peu satisfait de cette image presque fidèle qu'un livre vrai offre de lui, ne le serait pas davantage de la statue impersonnelle que le devoir substituerait à ce qu'il est : il ne veut pas être l'écrivain, le militant ou l'ethnographe idéal, pas plus que le parfait époux ou le parfait libertin (qu'il sait bien qu'il n'est pas). De plus, si toute perfection l'attire parce qu'elle lui offre la possibilité de sauter hors du temps, tout accomplissement le rebute : s'accomplir, c'est être mort, et la mort est l'Ange dont l'intimité adverse voue Michel Leiris à écrire, tout en le livrant à cela même qu'il fuit et par l'effort qu'il fait pour le fuir.

De *L'Age d'homme* à *La règle du jeu*, il y a peut-être cette première différence que l'un a été écrit pour faire droit à une vérité présente (et quasi éternelle), tandis que le nouvel ouvrage s'écrit sous la lumière frisante d'une vérité toujours à venir, vers laquelle l'auteur se tourne avec précaution, désir

et doute, pour y apprendre les règles de ce jeu qu'il joue en vivant et en écrivant, avec le faible espoir qu'il saura, à temps, pourquoi il écrit et au nom de quoi il doit vivre. Projet qui ne peut s'accomplir qu'en restant un projet, et qui rend, à chacun des stades où il s'affirme, un son mystérieux, parfois fêlé et comme étranglé à travers les méandres d'une recherche infinie, parfois grave et d'une plénitude où nous ne pouvons pourtant pas souhaiter que tout s'achève.

★

Michel Leiris écrit donc *Biffures* à l'appel de la vérité glissante qui n'accepte pas d'être un simple constat, ni l'immobile décision d'un avenir absolu, ni l'étroitesse d'un présent qu'on peut vivre mais non pas rédiger en histoire : vérité qui n'est peut-être plus alors que celle d'un glissement. Et c'est bien ce que son livre a d'abord tenté d'être : l'expérience d'un glissement. Il n'est pas moins ancré dans le passé que *L'Age d'homme*, peut-être plus enfoncé encore dans la lointaine enfance, mais il s'y engage par la recherche des plaques tournantes que constituent certains mots privilégiés et des séries énigmatiques selon lesquelles ces mots se disposent (mouvement sériel), par la découverte des brusques changements d'itinéraire – bifurcations – qu'ils provoquent, des trous qu'ils creusent et que viennent combler l'afflux des souvenirs et, plus encore, les évocations d'une rêverie dirigée et orientée. « Décalage insolite qui s'accomplit à l'occasion des mots », « glissement de la pensée à l'occasion d'une féline », éveil et écoute de lui-même tel qu'il s'entend bouger et sursauter, quand il touche à certains points dont le contact durci – petit caillou froid et inerte – délivre, grâce à l'approche des mots provocateurs, un courant de vie où, un instant, le réel et l'imaginaire, le présent et le passé et, davantage encore, le tout de l'être en mouvement s'annoncent et se profilent.

Le premier trait d'une telle expérience, c'est que le plus grand souci de la vérité l'oblige à faire bien plus grande la part de l'imaginaire : en face de lui-même, prêtant l'oreille à l'écho qu'il suscite, l'auteur ne sait plus s'il se souvient ou s'il invente. Mais cette confusion sur laquelle il veille avec rigueur, est nécessaire à la dimension nouvelle de la vérité : ce n'est plus l'être réel en lui qu'il cherche, il ne fait pas non plus sa psychanalyse, il est depuis longtemps en possession des grands thèmes autour desquels ce qu'il sait de soi se compose, s'ajuste et se réajuste. Que veut-il donc ? D'abord maintenir en mouvement cette sphère que le besoin de l'affirmer en des livres, risque d'immobiliser dangereusement[3]. Mais aussi ressaisir, non pas tel ou tel événement caché ou les grands traits voilés de son destin, mais ce qui, le mettant en porte-à-faux avec lui-même, à ces instants où l'être va perdre pied, pourrait aussi mettre à sa disposition l'essence de l'ébranlement, non plus seulement ce qu'il est et a été, non pas la disponibilité ni la latitude, mais le secret du devenir, ce bonheur et ce souffle coupé, cette secousse et cette fulguration où la liberté s'embrase, à la lumière de la conscience qui, un instant, la découvre.

Expériences dont il semble que son enfance a été favorisée, qu'à cause de cela il ne cesse d'interroger par un espoir de redécouverte peut-être trompeur, expériences d'un *écart* dont l'activité poétique fut pendant quelque temps la reprise et que, maintenant qu'il se juge privé de telles ressources – il ne rêve plus, n'écrit presque plus de poèmes, ni de récit imaginaire –, il recherche, non pour s'en bercer, mais pour donner à son existence la liberté aisée d'un grand mouvement, et à son livre la plénitude de ces brefs instants d'accord où brillent la vie comme un tout et le tout comme un déploiement de vie.

Dans cet effort pour libérer et maîtriser l'imprévisible en lui – l'imprévisible qu'il redoute non moins qu'il le recherche –, l'on pourrait croire que Michel Leiris en est revenu au caprice de la parole spontanée que l'ivresse, la timidité et le surréalisme lui ont tour à tour révélée. Mais le hasard ne le conduit pas seul. L'originalité et la difficulté de *Biffures*, c'est que s'il s'agit bien d'une expérience où la découverte importe plus que ce qu'il y a à découvrir : l'auteur qui est trop peu dupe

de lui-même et trop peu disposé à se livrer à l'irréflexion, de plus habitué à certaines méthodes scientifiques, donne à ce mot d'expérience le sens d'une recherche où coopéreraient un travail délibéré de préparation, un esprit de contrôle rigoureux et un certain abandon au langage, entendu comme un pouvoir magique « de détection et d'exaltation ». Ainsi travaille-t-il sur des fiches, et ces archives de lui-même où sont déposés des fragments de son histoire, muette poussière tant que rien ne l'agite, lui livrent la matière première des pensées et des faits que l'écriture aura pour objet d'animer et d'attirer, à la manière d'un aimant, pour qu'ils se groupent et, en se groupant, forment quelque figure nouvelle, vraie et exaltante, où s'affirmera, peut-être aussi, un savoir plus juste de la conduite de la vie.

Il faut manifestement, pour un tel travail, une rencontre de dons très différents, un peu de méthode, beaucoup de patiente rigueur et, sous la méfiance la plus grande, une entente restée intacte de cette parole libre, en rapport avec la merveille qui rend possible le commerce des êtres et des choses. Je crois, du reste, que l'on se tromperait en faisant de l'auteur de *Biffures* un homme trop savant de lui-même, archiviste et comptable qui se classe et s'établit sur fiches avant de se regrouper selon l'instinct flamboyant des mots. Les notes où il se fixe sont les produits de la détresse plutôt que de la science, écrites quand il ne se sent pas « à la hauteur d'un travail littéraire » et qu'il ne peut plus vivre qu'à la mesure de petits projets et avec une très faible marge d'espérance. Dans *Biffures*, où les anecdotes sont réduites au minimum, et les souvenirs fragmentés, atomisés par le mouvement de la pensée qui ne cesse de les agiter pour leur rendre leur pouvoir de germe et leur force active, l'expérience est presque tout entière supportée par la vie de la réflexion, la surveillance qu'elle exerce, effort et tension extrêmes d'une conscience qui est d'autant plus en alerte qu'elle n'a plus seulement à vérifier des faits, mais à peser l'imaginaire. Même le langage s'est transformé depuis *L'Age d'homme*. Les phrases sont plus longues, plus lourdes, toujours aggravées par les scrupules, les précautions, les nuances, les détours, par le refus d'aller droit au fait, parce que le « fait » risque alors d'être trahi, puis, une fois communiqué, risque de ne laisser place qu'au vide, et devant ce vide l'auteur précisément se dérobe, pointant ne peut pas se dérober, car il voit trop clair en lui pour consentir à cette fuite qui n'est qu'une feinte. Tourment qui prend forme par l'écriture et qui est son exigence, sa vie même.

★

Il est facile de dire que le résultat est un livre ligoté, contourné et sans bonheur (je crois que c'est un livre extraordinaire par l'esprit de vérité qui ne cesse de s'y faire « jour »). Mais il faudrait alors ajouter que, dans le volume qui a suivi et a été publié sous le nom de *Fourbis* – renversement et affaiblissement ironique du mot « Biffures » –, l'auteur et le lecteur reçoivent la récompense de cette lutte difficile. C'est comme si, à force d'émouvoir ce qu'il est, à force de secouer ses jours et ses nuits par le mouvement obstiné d'un crible invisible, il était parvenu à se faire assez délié pour se modeler sur deux ou trois grandes images autour desquelles se réconcilient le tourment d'être vrai, l'espoir de rester libre et le désir de se rendre lisible et visible à lui-même et aux autres. L'épisode de Khadidja, fille publique de Béni-Ounif, qui termine actuellement l'ouvrage, en est aussi l'apothéose. Figure que l'auteur ne cherche nullement à idéaliser en la rendant plus basse – plus infernale – ou plus superbe qu'elle ne fut. Michel Leiris n'est pas Marcel Jouhandeau qui impose aux êtres, par l'industrie d'une imagination peut-être divinatrice, la vérité de la légende qu'il leur prête. Les rapports avec Khadidja nous sont décrits tels que nous ne pouvons douter qu'ils furent, et avec ce souci d'exactitude, de rectitude, qui unit étrangement la franchise et la retenue, – délicatesse dans la formulation des détails dits obscènes, non pas parce que ceux-ci sont éludés avec art, mais au contraire loyalement transcrits et sans autre respect que celui des sentiments justes dont ils furent

l’occasion. D’où vient alors la grandeur mythique de l’épisode ? la dignité d’Ange qu’il confère à « Khadidja la traînée », « composé unique de dureté et de douceur », ange dont l’obscur discours silencieux conduit enfin l’auteur à abandonner sa réserve ? Peut-être de l’aptitude à rassembler, autour de deux ou trois gestes, la gravité de ses rapports avec les êtres et cette insaisissable vérité dont ceux-ci lui ont rendu sensible, par un mot, par une attitude, la présence un instant bouleversante. Ainsi en est-il de la jeune femme, désignée sous le nom de Laure, et dont ceux qui ne l’ont pas connue ont pu lire quelques pages inoubliables par la violence et la pureté révoltée. De cette jeune femme, il n’est parlé que de très loin, de ce lointain d’où elle surgit comme de la mort même par la force silencieuse de deux ou trois images, mais ces images suffisent à faire d’elle, plus encore que de Khadidja, l’Ange, la puissance sombre dont la grande approche contrariante est ce qui force Michel Leiris à écrire, et à écrire en accord avec la vérité dont elle ne lui promet, pourtant, que la ruine[4].

# *Rêver, écrire*

Je me rappelle la collection étroite et mince, intitulée « l'Age d'or », dans laquelle, à côté d'œuvres françaises et étrangères (entre autres : de Georges Bataille, de René Char, de Maast, de Limbour, de Léonora Carrington ou bien de Grabbe et de Brentano), parurent les premières *Nuits* de Michel Leiris. Aujourd'hui où nous pouvons lire, dans leur suite datée, ces rêves, compagnons de quarante années, tels qu'ils se sont laissé transcrire précisément, nous sommes tentés de les regarder comme un complément de vie, mieux encore comme un supplément au projet de se décrire et de se saisir par l'écriture que Michel Leiris approfondit sans relâche[1]. C'est peut-être ainsi que je les ai lus jadis d'abord, et je me souviens du rêve impressionnant qui semblait porter dans la nuit même cette surveillance, cette investigation que l'auteur de *L'Age d'homme* a mise au centre de son souci d'écrivain : « *Réveil (avec cri que Z. m'empêche de pousser), ayant rêvé ceci : j'introduis ma tête, comme pour regarder, dans un orifice à peu près semblable à un œil-de-bœuf donnant sur un lieu clos et sombre, analogue aux greniers cylindriques de pisé que j'ai vus en Afrique… Mon angoisse est due à ce que, me penchant sur cet espace claquemuré que je surprends dans son obscurité intérieure, c'est en moi-même que je regarde.* »

On voit cependant que le rêveur ne poursuit ici nullement le projet d'introspection auquel il semble de jour attaché. Il s'agit d'une traduction, d'une transcription en langage nocturne de ce projet, plutôt que de sa mise en œuvre ; et l'angoisse n'est pas provoquée par la découverte des réalités insolites que détiendrait le for intérieur, mais par le mouvement de regarder en soi-même où il n'y a rien à voir que le resserrement d'un espace fermé et sans lumière. Trois ans plus tard, un nouveau rêve revient sur ce mouvement, en se prenant cette fois directement pour thème : c'est le songe d'un songe qui prend fin, mais celui-ci, au lieu de s'élever jusqu'au réveil par un effort d'exhaussement et d'émersion, invite sournoisement le rêveur à chercher une issue par en bas, c'est-à-dire à entrer dans la profondeur d'un autre sommeil qui sans doute ne cessera plus. Ce qu'ont en commun les deux rêves, ce qui est saisi et vécu par l'un et par l'autre en image, c'est le mouvement même de se retourner : dans le premier, retournement sur soi tel qu'une imagerie simple l'attribue à l'introspection ; dans le second, retournement du rêve, comme s'il se retournait pour se surprendre ou se surveiller, s'identifiant alors à une vigilance inverse, un état de veille du second degré à la recherche de son propre terme.

Mouvement de détour caractéristique. Celui qui rêve se détourne de celui qui dort ; le rêveur n'est pas le dormeur : tantôt rêvant qu'il ne rêve pas et donc qu'il ne dort pas ; parfois rêvant qu'il rêve et ainsi, par cette fuite dans un rêve plus intérieur, se persuadant que le premier rêve n'en est pas un, ou bien sachant qu'il rêve et s'éveillant alors dans un rêve tout semblable qui n'est rien d'autre qu'une fuite incessante hors du rêve, laquelle est chute éternelle dans un semblable rêve (et ainsi de bien d'autres péripéties). Cette perversion (dont Roger Caillois, dans un précieux livre, a décrit les conséquences troublantes pour l'état de veille[2]), me semble avoir rapport à une question qui pointe naïvement, perfidement, dans chacune de nos nuits : dans le rêve, qui rêve ? Quel est le « Je » du rêve ? Quelle est la personne à qui l'on attribue ce « Je », en admettant qu'il y en ait une ? Entre celui qui dort et celui qui est le sujet de l'intrigue rêveuse, il y a une fissure, le soupçon d'un intervalle et une différence de structure ; certes, ce n'est pas vraiment un autre, une autre personne, mais qu'est-ce que c'est ? Et si, au réveil, nous prenons hâtivement et avidement possession des aventures de la nuit,

comme si elles nous appartenaient, n'est-ce pas avec un certain sentiment d'usurpation (de reconnaissance aussi), en conservant le souvenir d'une distance irréductible, distance d'une sorte particulière, distance entre moi et moi, mais aussi entre chacun des personnages et l'identité, même certaine, que nous leur prêtons, distance sans distance, éclairante et fascinante, qui est comme la proximité du lointain ou le contact avec l'éloignement ? Intrigue et interrogation qui nous renvoient à une expérience, depuis quelque temps souvent décrite, celle de l'écrivain, lorsque, dans une œuvre narrative, poétique ou dramatique, il écrit « Je », ne sachant qui le dit ni quel rapport il garde avec lui-même.

En ce sens, déjà, le rêve est peut-être proche de la littérature, du moins de ses énigmes, de ses prestiges et de ses illusions.

Mais je reviens à Michel Leiris. Pour un homme si profondément soucieux de lui-même et si attentif à sa propre explication, je trouve remarquable la réserve dont il fait preuve vis-à-vis de ses rêves. Il les note ou plus précisément il les écrit. Il ne les interroge pas. Ce n'est pas par prudence ; on sait bien qu'il n'est personne de plus intrépide dans cette inspection de soi, à laquelle il nous associe par une franchise sans précaution. Il connaît, d'autre part, la psychanalyse ; il connaît sa mythologie, ses ruses, son interminable curiosité ; mieux que tout autre, il pourrait donc défaire ses rêves et les lire comme des documents. C'est ce que précisément il s'interdit, et s'il les publie, ce n'est pas davantage pour nous laisser le plaisir de les déchiffrer, mais pour que nous fassions preuve de la même discrétion, les accueillant tels qu'ils sont, dans la lumière qui leur est propre et apprenant à ressaisir en eux les traces d'une affirmation littéraire, mais non pas psychanalytique ou autobiographique. Ce furent des rêves ; ce sont des signes de poésie.

Naturellement, nous devons admettre que, de l'état rêvé à l'état écrit, il y a un rapport d'exactitude. Il ne s'agit pas de faire œuvre littéraire avec des éléments nocturnes, transformés, embellis, pervertis ou mimés par les ressources poétiques. La précision fait partie de la règle du jeu. Le rêve est ressaisi par l'écriture dans son extériorité ; le présent du rêve coïncide avec la non-présence d'écriture. Du moins, c'est le postulat de l'entreprise que l'on pourrait formuler ainsi : Je rêve, donc cela s'écrit.

★

Rêvons à notre tour à cette parenté supposée du rêve et de l'écriture, je ne dirai pas de la parole. Assurément, celui qui se réveille éprouve un curieux désir de se raconter, aussitôt à la recherche d'un auditeur matinal qu'il veut faire participer aux merveilles qu'il a vécues et parfois un peu surpris que cet auditeur ne s'en émerveille pas comme lui. Il y a de sombres exceptions, il y a des songes fatals, mais la plupart du temps nous sommes heureux de nos rêves, nous en sommes fiers, de cette fierté naïve qui convient peut-être à des auteurs et assurés en effet d'avoir fait, en rêvant, œuvre originale, même si nous refusons d'y être pour quelque chose. Il faudrait toutefois se demander si une telle œuvre cherche vraiment à devenir publique, si tout rêve cherche à se dire, fût-ce en se voilant. Dans l'antiquité sumérienne, l'on recommandait de raconter, de réciter les rêves. C'est qu'il s'agissait d'en libérer au plus tôt le pouvoir magique. Raconter était le meilleur moyen d'écarter les conséquences mauvaises, ou bien l'on décidait d'en inscrire les signes caractéristiques sur une motte d'argile qu'ensuite l'on jetait dans l'eau : la motte d'argile préfigurait le livre ; l'eau, le public. La sagesse de l'Islam paraît cependant plus sûre, qui donne au rêveur le conseil de bien choisir celui à qui il se confiera et même de retenir son secret, plutôt que de le livrer mal à propos : « Le rêve, est-il dit, est au premier interprète ; tu ne dois le conter que dans le secret, comme il t'a été donné… Et ne raconte à personne le mauvais rêve[3]. »

Nous racontons nos rêves par un besoin obscur : pour les rendre plus réels, en vivant avec quelqu'un d'autre la singularité qui leur appartient et qui semblerait ne les destiner qu'à un seul, mais

davantage encore : pour nous les approprier, nous établissant, grâce à la parole commune, non seulement maître du rêve, mais son principal acteur et nous emparant ainsi, avec décision, de cet être semblable, quoique excentrique, qui fut nous durant la nuit.

★

D'où vient cette excentricité, celle qui, marquant le songe le plus simple, en fait un présent, une présence unique dont nous voudrions rendre témoins d'autres que nous ? La réponse est peut-être donnée d'abord par ce mot même. Privé de centre ou mieux légèrement extérieur au centre autour duquel il s'organise (ou nous le réorganisons) et ainsi, à une distance inappréciable – insensible – de nous, est le rêve profond d'où pourtant nous ne pouvons pas nous dire absents, puisqu'il apporte au contraire une certitude invincible de présence. Mais à qui l'apporte-t-il ? C'est comme une présence qui négligerait ou oublierait notre capacité d'y être présents. N'avons-nous pas souvent l'impression de prendre part à un spectacle qui ne nous était pas réservé ou de surprendre quelque vérité de derrière l'épaule, quelque image non encore saisie ? C'est que nous ne sommes pas vraiment là pour la saisir, c'est que ce qui se montre, se montre à quelqu'un qui n'y assiste pas en personne et n'a pas un statut de sujet présent. Le fait que nous sommes en situation d'étrangers dans le rêve, voilà ce qui d'abord le rend étrange ; et, étrangers, nous le sommes, parce que le moi du rêveur n'a pas le sens d'un vrai moi. A la limite, on pourrait dire qu'il n'y a personne dans le rêve et donc, en quelque manière, personne pour le rêver ; d'où le soupçon que, là où nous rêvons, c'est aussi bien quelqu'un d'autre qui rêve et qui nous rêve, quelqu'un qui à son tour, nous rêvant, est rêvé par quelqu'un d'autre, pressentiment de ce rêve sans rêveur qui serait le rêve de la nuit même. (Idée qui, de Platon à Nietzsche, de Lie-Tseu à Borges, se retrouve aux quatre points cardinaux de la pensée rêveuse.)

Pourtant, dans cet espace comme rempli d'une lumière impersonnelle dont la source nous échapperait (nous ne réussissons presque jamais, même après coup, à déterminer l'éclairage du rêve : comme s'il retenait, diffuse, éparse, latente, sa clarté, en l'absence d'un centre précis de lumière et de vision), il y a des figures que nous identifions et il y a cette figure qui nous figure. Dans les *Nuits* de Michel Leiris, nous ne le retrouvons pas seulement lui-même aux diverses périodes de sa vie, nous retrouvons ses amis qui gardent leur nom, peut-être leur visage et leur singularité habituelle. Bien entendu. Dans les rêves, les ressemblances, loin de manquer, surabondent, car chacun tend à y être extrêmement, merveilleusement ressemblant : c'est même là sa seule identité, il ressemble, il appartient à cette région où scintille la pure ressemblance : ressemblance parfois sûre et fixée, parfois – toujours sûre – mais instable et errante et chaque fois fascinante et entraînante. Rappelons-nous le pouvoir d'envoûtement dont nous paraît doué n'importe quel passant, si, un instant, il devient porteur de quelque ressemblance ; comme ce visage nous attire ; il nous hante ; familier et lointain, il nous effraie aussi quelque peu ; nous nous hâtons de l'identifier, c'est-à-dire de l'effacer en le reconduisant dans le cercle des choses où les hommes vivants sont si liés à eux-mêmes qu'ils sont sans ressemblance. Un être qui tout à coup se met à « ressembler », s'éloigne de la vie réelle, passe dans un autre monde, entre dans la proximité inaccessible de l'image, présent cependant, d'une présence qui n'est pas la sienne, ni d'un autre, apparition qui transforme en apparences tous les autres présents. Et cette ressemblance, dînant le temps – temps infini – où elle s'affirme, n'est pas rapport indécis à telle ou telle individualité ; elle est ressemblance pure et simple et comme neutre. A qui le ressemblant ressemble-t-il ? Ni à celui-ci ni à celui-là : à personne ou à un insaisissable Quelqu'un – comme on le voit bien par la ressemblance cadavérique, lorsque celui qui vient de mourir commence à se ressembler, s'unissant alors solennellement à soi-même par la ressemblance, à cet être impersonnel, étranger et beau qui est comme son double remontant lentement de la profondeur vers la surface.

Ainsi du rêve : le rêve est le lieu de la similitude, un milieu saturé de ressemblances, où un pouvoir

neutre de ressembler, préexistant à toute désignation particulière, est sans cesse à la recherche de quelque figure qu'il suscite au besoin pour s'y poser. C'est le miroir de Faust, et ce que voit celui-ci, ce n'est ni la jeune fille, ni son visage ressemblant, mais la ressemblance elle-même, pouvoir indéfini de ressembler, scintillation innombrable du reflet[4]. Et notons que le rêve est souvent traversé par le pressentiment de ce jeu de ressemblance qui se jouerait en lui ; que de fois nous nous réveillons pour nous demander : mais quel est cet être ? Et aussitôt, dans le même instant, nous lui trouvons tel répondant, et tel autre, et tel autre encore, jusqu'au moment où la ressemblance, cessant d'aller furtivement de figure en figure, accepte de se réincorporer dans une forme définitive, en accord avec le moi du réveil qui seul a pouvoir d'interrompre le mouvement.

Je ne développerai pas davantage ces réflexions. Que le rêveur n'ait avec lui-même qu'un rapport de ressemblance, qu'il soit lui aussi le Semblable – le non-identique – et, sous cette similitude, prêt à devenir n'importe qui, n'importe quoi, c'est ce que nous n'admettrons pas volontiers. Pourtant, ce moi en image, qui n'est qu'une image de Moi, sans aucun pouvoir de se retirer en soi, donc de se mettre en doute, dans sa certitude inflexible, est bien un étrange moi, aussi peu sujet qu'objet et plutôt l'ombre de lui-même, une ombre étincelante qui se dégage de nous comme une réplique plus vraie, parce qu'à la fois plus ressemblante et pourtant moins connue. Ce qu'il y a au fond du rêve – en admettant qu'il ait une profondeur, profondeur toute de surface – est une allusion à une possibilité d'être anonyme, de sorte que rêver, c'est accepter cette invitation à exister presque anonymement, hors de soi, dans l'attrait de ce dehors et sous la caution énigmatique de la semblance : un moi sans moi, incapable de se reconnaître pour tel, puisqu'il ne peut être sujet de lui-même. Qui oserait transférer au rêveur, fût-ce à l'invitation du malin génie, le privilège du *Cogito*, et lui permettre de prononcer en toute assurance : « Je rêve, donc je suis » ? Tout au plus pourrait-on lui proposer de dire : « Là où je rêve, cela veille », vigilance qui est la surprise du rêve et où veille en effet, dans un présent sans durée, une présence sans personne, la non-présence où n'advient jamais aucun être et dont la formule grammaticale serait le « Il » qui ne désigne ni l'un ni l'autre : ce « Il » monumental que Michel Leiris se voit anxieusement devenir, lorsqu'il se regarde dans la profondeur vide et sans lumière de son silo.

★

Le rêve est une tentation pour l'écriture, parce que l'écriture a peut-être affaire aussi avec cette vigilance neutre que la nuit du sommeil cherche à éteindre, mais que la nuit du rêve réveille et entretient sans cesse, tandis qu'elle perpétue l'être en semblant d'exister. Il faut donc préciser qu'en empruntant à la nuit la neutralité et l'incertitude qui lui sont propres, en imitant ce pouvoir sans origine d'imiter et de ressembler, l'écriture non seulement refuse tous les moyens du sommeil, les facilités de l'inconscience et les bonheurs de l'assoupissement, mais se tourne vers le rêve parce que celui-ci, refus de dormir au sein du sommeil, est, au sein de la nuit rassemblée, une vigilance encore, une lucidité toujours présente, mouvante, captive sans doute et, pour cela, captivante. L'impossibilité de dormir que devient le sommeil dans le rêve, il est tentant de croire qu'elle nous rapproche, par allusion et par illusion, de la nuit éveillée que les Anciens appelaient sacrée, nuit chargée et privée de nuit, longue nuit de l'insomnie à laquelle correspond, en son attrait qui ne cesse pas, le mouvement non maîtrisé de l'inspiration, chaque fois que nous parle l'antériorité parlante, non parlante, indéfinie qui semble tout nous dire avant tout dire et qui nous le dit peut-être, mais dans un semblant de parole. « S'il n'y avait pas ces affreuses nuits d'insomnie, disait Kafka, je n'écrirais pas. » Et René Char, d'une manière moins anecdotique : « *La poésie vit d'insomnie perpétuelle.* » Elle en vit, elle passe par cette nuit sans nuit qu'a nommée Michel Leiris, nuit deux fois nocturne en cette absence et cette soustraction d'elle-même où, nous aussi soustraits et dérobés, nous sommes changés en cela qui

veille et qui, même lorsque nous dormons, ne nous laisse pas dormir : en suspens entre être et non-être. Comme nous le rappelle, en termes si précis, Hölderlin : « *Dans l'état entre être et non-être, partout le possible devient réel, le réel idéal, et c'est, dans la libre imitation de l'art, un rêve terrible, mais divin.* »

Par une division violente, Mallarmé a séparé le langage en deux formes presque sans rapport, l'une la langue brute, l'autre le langage essentiel. Voilà peut-être le vrai bilinguisme. L'écrivain est en chemin vers une parole qui n'est jamais déjà donnée : parlant, attendant de parler. Ce cheminement, il l'accomplit en se rapprochant toujours davantage de la langue qui lui est historiquement destinée, proximité qui cependant met en cause et parfois gravement son appartenance à toute langue natale.

Pense-t-on dans plusieurs langues ? On voudrait penser, chaque fois, dans un langage unique qui serait le langage de la pensée. Mais finalement l'on pense comme l'on rêve, et il est fréquent de rêver dans une langue étrangère : c'est le rêve même, cette ruse qui nous fait parler en une parole inconnue, diverse, multiple, obscure en sa transparence, comme nous le montre, par *Le Pont traversé*, Jean Paulhan.

# *La facilité de mourir*

Je crois que la première lettre que je reçus de Jean Paulhan est datée du 10 mai 1940 : « Nous nous souviendrons de ces jours », m'y disait-il. Puis, dix-huit ans plus tard, survint un treize Mai qui, à cause de ses suites, ne nous laissa pas d'accord, – puis encore dix ans, et ce qui arriva ne me permit pas d'apprendre que Jean Paulhan commençait de s'éloigner, au moment où, le printemps revenu, il avait été projeté que nous nous reverrions. Cette gravité de l'histoire, je désire la rappeler d'abord : non pas pour m'en servir en cherchant à évoquer, par elle, tout ce qu'il y eut de grave – il me semble – dans des rapports sans anecdotes ; toutefois, puisque seul l'inaperçu, à la fin, est important, il reste que les grands changements historiques sont aussi destinés, par toute la visibilité qu'ils portent et en ne laissant rien d'autre à voir qu'eux, à mieux libérer la possibilité de s'entendre ou de se mésentendre intimement et comme à demi-mot, le privé se taisant pour que le public parle, et ainsi trouvant à s'exprimer. Le communisme, c'est cela aussi, cette communication incommensurable où tout ce qui est public – et alors tout est public – nous lie à l'autre (autrui) par ce qui nous est le plus proche.

♦ Je remarquais souvent que ses récits – qui m'ont touché d'une manière dont maintenant je puis mieux me souvenir –, presque tous sont écrits sur fond de guerre ou au moyen de la guerre, même lorsque celle-ci n'en est pas le sujet. (Parfois, de brèves allusions – *Progrès en amour assez lents* –, parfois rien qu'une date – *Le Pont traversé*.) Je me disais trop facilement qu'il faut ce grand vide où la guerre nous déplace, nous privant de nous et ne nous accordant le bonheur, le malheur privés que comme privation, pour qu'il nous soit possible alors d'en parler, c'est-à-dire tout de même de n'en pas parler. Je pensais encore que c'est en temps de guerre que Jean Paulhan publie ses livres le plus volontiers ; pourquoi ? Peut-être pour les laisser en marge du temps ; mais peut-être aussi parce que nous avons tous besoin de ce manque immense qui nous libère de la société littéraire habituelle, de telle sorte que l'acte de publier même sous notre nom, dans un temps hors temps, nous laisse encore anonymes ou nous permet, sans trop d'immodestie, d'espérer le devenir.

♦ Je suis près de penser que Jean Paulhan n'a jamais écrit que des récits ou toujours sous forme de récit. De là cette gravité qu'il voudrait, par discrétion, nous rendre légère, cette recherche qui ne s'arrête pas et ne s'interrompt que pour se reprendre par un mouvement continu (le mouvement de raconter), alors que cette continuité n'est propre qu'à cacher les vides qui ne se laissent pas voir et cependant pourraient laisser passer une lumière ou bien la laisser se perdre, comme il arrive par le phénomène de transparence. De là encore ce sentiment d'une révélation, comme dans le rêve où tout est manifeste sauf le défaut qui permet le rêve, l'assure, fonctionne en lui et, dès qu'on prétend le découvrir, le dissipe en reflets changeants. Si tout est récit, tout serait alors rêve chez Jean Paulhan jusqu'au réveil par l'obscurité, de même que l'écriture est de rêve, un rêve si exact, si prompt à se révéler, à dire le mot de l'énigme, qu'il ne cesse pas de réintroduire l'énigme dans le rêve et, à partir de là, de se *révéler* énigmatique. Rappelons-nous le premier paragraphe du *Pont traversé :* « *A peine eus-je pris la décision de te rechercher, que je me répondis par une abondance de rêves. Ce fut dès la nuit suivante ; un rêve n'a pas de commencement, mais ceux-ci s'arrêtaient lorsqu'ils étaient près de se résoudre en un sentiment pur, et satisfaisant au point qu'il n'y avait plus besoin d'images.* »

♦ C'est par le mouvement du récit (la discontinuité du récit continu) que nous connaissons peut-être le mieux Jean Paulhan qui s'en écarte, mais qui ne manque pas aussi de se confier parce qu'il découvre – c'est une des premières découvertes d'écrivain – qu'il suffit de dire les choses pour qu'on ne les croie pas, de les montrer du doigt pour qu'on ne voie plus que le doigt (c'est encore « la lettre volée » de Poe dont Jacques Lacan a fait si bon usage), et il n'y a là ni ruse ni perversion, sauf le détour qui est propre à l'écriture-lecture, ce double jeu dont il va chercher désormais à rendre compte en le racontant, non pas seulement pour mieux en jouer, mais pour saisir, en cette duplicité, la trace d'une Vérité une ou la découverte du secret *comme* secret, ainsi identique à lui-même, cependant séparé, secret en cela qu'il se découvre. Je voudrais dire, avec une solennité dont certaines de ses lettres montrent qu'elle ne se distinguait pas de la modestie, que peu de philosophes aujourd'hui ont eu autant que lui la passion de l'Un, la certitude distraite que la révélation, toujours différée, toujours mise en échec afin qu'elle restât fidèle à sa patience, ne lui manquerait pas, fût-ce dans le défaut final. Mais quelle sorte d'Unité ?

♦ « *… je ne doute pas de découvrir un jour la pensée qui m'assurera, presque à tout instant, le ravissement, l'absence d'ennui. J'ai plus d'une raison de penser que cette découverte est proche.* »

♦ Je reprends l'idée d'un récit qui va de livre en livre, où celui qui écrit se raconte afin de se chercher, puis de chercher le mouvement de la recherche, c'est-à-dire comment il est possible de raconter, donc d'écrire. Mais d'abord il faudrait remarquer que la recherche est rendue à la fois plus difficile et plus aisée parce que toujours la précède le bonheur, ou du moins une joie évidente, encore que mal ressentie, celle d'avoir déjà trouvé et de constamment trouver. La recherche part de là. C'est pourquoi elle prend la forme – fallacieuse – d'un récit : comme si la chose étant arrivée il n'y avait plus qu'à raconter comment elle est arrivée et par là à la rechercher, mais moins dans un souvenir que pour être digne d'elle et pour répondre à la promesse, toujours future, qu'elle représente ; autrement, il se pourrait bien qu'elle n'ait pas eu heu, et comment le savoir si on ne la trouve pas toujours à nouveau – à neuf ? « *Maintenant que je vois en arrière ces aventures, qui se sont confondues, je m'étonne qu'elles soient aussi simples. Leur plus grande qualité est, sans doute, qu'elles me soient arrivées à moi ; c'est aussi le plus difficile à expliquer…* » Et ceci, qui est encore plus précis : « *Tout m'arrive comme si j'avais trouvé une vie* déjà *trop avancée. Je me mettrais bien au courant des choses que l'on pense compliquées, mais je sais que ce sont les plus simples qui me manquent, je ne veux pas tricher. Les plus simples vraiment…* »

C'est que la simplicité est toujours déjà donnée, par conséquent perdue : comment la retrouver à l'arrivée et, Hegel le dirait, comme résultat, ainsi produite et reproduite par cette « tricherie », la ruse de la raison dont je crois que Jean Paulhan était peu satisfait, car son entente des contraires l'éloignait, d'une manière très significative, de la démarche dite dialectique. (C'est même l'un des traits les plus importants de sa recherche.) La simplicité, celle qui n'est simple que dans la duplicité de l'écriture, il faut qu'elle se répète pour qu'elle se désigne. C'est donc lorsqu'elle est dédoublée qu'elle se simplifie, et comment faire alors pour que la première fois soit déjà la seconde fois (plusieurs fois, *toutes* les fois – ou l'infini) ? Autrement dit : pour éviter la tentation de la mort dont l'entremise s'offre à nous d'une manière qui ne nous effraie que pour nous retenir d'en user trop facilement.

♦ Ce rapport à la mort – appelons-le maladie – joue dans le récit un rôle qu'il ne faut pas méconnaître. Comme si être-malade nous apprenait tout ce qu'il y a d'étrangeté dans l'usage normal de la vie que nous recevons de la « guérison ». (« La guérison sévère », « Les douleurs imaginaires », « Lettre au médecin », où je relis ceci qui nous bouleverse : « *Je crois éprouver parfois que plusieurs*

*gouttes de sang perdent en moi leur chemin, s'écartent et font une sorte de lac. Je reconnais l'endroit à l'embarras qui s'y produit. J'entends, avec l'oreille du dedans, une inquiétude s'y poser… Comme si mon corps tâchait de me donner une indication que je ne parviendrais pas à entendre… C'est en rêve, à l'ordinaire, que je me vois d'abord prévenu. Je me réveille aussitôt. lime semble qu'en m'y prenant assez vite, je comprendrai l'avertissement.* ») Je n'ai donc pas à y insister, c'est par une modestie de vocabulaire qui est du reste l'effet du même mouvement (l'effacement) qu'on propose le nom de maladie, protégé par son peu de gravité (n'avouant rien d'irréversible), au lieu du mot capable – en est-il capable ? – de finir tous les mots. Le narrateur parle volontiers de son indifférence, soit qu'il y voie la raison de ses passions (puisqu'il faut faire de grands efforts de sentiment pour sortir d'un tel défaut de sensibilité), soit qu'il y réponde par une curiosité infatigable qui le porte vers tant et tant de choses et de gens et qui semblerait plutôt une preuve de son peu de penchant à être affecté par lui et par les autres, sous cette réserve qu'il se libère ainsi d'une gentillesse qui souvent l'embarrasse (et masque son embarras), tout en protégeant, par une telle dispersion, le seul mouvement dont il subisse l'attrait : un rapport obstiné à l'unité – unité d'un grand dessein unique qui a aussi pour visée la relation divisée à l'Un –. Mais *indifférence :* ce n'est pas un trait de caractère. Alors, qu'est-ce ? Rien de plus que la facilité à mourir dont nous sommes cependant défendus, maladroitement, par cette facilité même qui nous conduit à la suspendre, ou pour parler plus métaphysiquement, rien de moins que l'indétermination, réserve de la différence, qui laisse aussi toujours indéterminée – le temps même d'une vie – la question de savoir si nous sommes dans l'indétermination initiale ou dans l'indétermination finale.

♦ « *Ai-je pour elle la même sorte d'indifférence que je redoute d'avoir pour moi ?* » « *Je m'étais souvent étonné de mon indifférence… Je supposais que le défaut est commun. Et les émotions les plus usitées me paraissaient facilement, chez les autres, voulues et de caractère artificiel.* » « *Il m'est arrivé deux fois de faire de grandes découvertes – de ces découvertes qui changent la vie. La première fois, ç'a été vers l'âge de dix ans, et ce n'était pas une découverte joyeuse, non. La voici : c'est que j'étais bête. Bête, ou plus exactement vide : la pensée ne me venait pas.* » « *C'est que je ne prends pas assez mon parti, par une sorte d'indifférence…* » « *Et certes, il est assez vrai que peu de choses me touchent profondément – mais enfin je pense aussi que peu de choses nous doivent aujourd'hui toucher…* » (Cette dernière citation est extraite d'une lettre à Marcel Arland.)

♦ Le récit révèle, mais, le révélant, cache un secret : plus exactement, il le porte. Ce secret est l'attrait visible-invisible de tout récit, de même qu'il a pour effet de transformer en pur récit les textes qui ne semblent pas appartenir à la pratique narrative. Le secret : simplement quelque chose à trouver, ce qui prête à plusieurs narrations un faux air de document à clé ; à la fin, nous avons la clé, un moyen d'ouvrir l'histoire, de récompenser l'attente, de produire le sens en l'orientant – avec cette seule difficulté, dont nous ne nous apercevons pas toujours, que cette clé elle-même n'en a pas et que le moyen d'expliquer, qui explique tout, reste sans explication, ou bien au contraire (et cela fait les plus beaux, les plus durs récits) n'est rien d'autre que toute l'obscurité narrative ramassée, concentrée en un *seul* point dont la simplicité, au sens propre, alors nous transporte, puisque nous sommes portés et reportés, en un même instant, du commencement à la fin, de la fin au commencement, ayant tout dans un unique « détail », dans l'unité en quelque sorte d'un mot, mais ce mot n'éclaire que parce qu'il a *réuni* l'obscure dispersion des parties, leur discours : de là qu'il nous renvoie glorieusement à tout l'ensemble sur lequel il rayonne, jusqu'au moment où c'est lui-même qui nous paraît non seulement secret, mais interdit, exclu de la loi qu'il prononce. Alors, nous pressentons que le récit a aussi pour secret sa possibilité même et, avec lui, celle de tout récit ; ce qui conduit à ces interrogations : comment faire avec du discontinu du continu en élevant l'un et l'autre à l'absolu, en les maintenant

ensemble, en assurant leur passage ? et pourquoi ce passage qui confond l'exigence d'un vide et l'affirmation d'une plénitude, le hiatus qui sépare, le rapport qui unifie, le moyen et l'obstacle ? Pourquoi « le pont traversé » ?

♦ Mais cherchons plus patiemment. S'il y a un secret, ce secret qui rend possible le cours du récit, c'est que le récit le détient par avance, mais ne le dit pas (au moins directement), porté par lui qui le porte, et ne le dit pas parce que le dire, ce serait le retirer ou le *renverser*. Mais ce secret, n'est-ce pas précisément le « fait » mystérieux du renversement, renversement du pour au contre dont Pascal, avant Hegel, nous a parlé et a eu, d'une certaine manière, tort de nous parler, s'il est vrai qu'une telle opération n'agirait qu'à la condition de n'être pas proposée à la formulation qui ne saurait la retenir qu'en l'annulant ? Ce secret est donc le plus commun (et parce que trop connu, heureusement inconnu) : c'est le bien de tous, le heu commun par lequel, divisés, nous communiquons à notre insu. Que Jean Paulhan l'ait identifié dans le langage et même au langage au point de paraître avoir fait de celui-ci sa seule étude et de ne sembler voir dans ce secret que le secret des langues et non dans les langues une mise en œuvre du secret, nous le comprenons bien, nous pourrions même dire qu'il est sans importance de parler de l'un en vue des autres ou inversement, puisque là aussi joue la loi du renversement, de telle sorte que dès que l'on a affirmé : le langage contient le secret (serait donc au-delà de lui), il faut ajouter : mais le secret est au-delà du langage, s'il est non seulement ce dont le langage toujours parle sans en parler, mais ce qui lui donne la parole, à condition d'être laissé lui-même hors discours.

♦ Pascal : de Pascal à Jean Paulhan, je dirai que la démarche est la même, et parfois l'exigence. Rien de plus frappant – de plus éclairant – que ce rapport d'esprits apparemment peu semblables. La démarche : il faut partir, pour l'un, du divertissement – l'équivoque ou l'ambiguïté indécise –, pour l'autre, de l'indifférence où tout est donné sans discernement ; de cette indécision ambiguë ou indifférente, il faut passer à la distinction des différences, puis à leur mise en rapport par une opposition terme à terme, contrariété si précisément structurée que, dans le langage, toujours nous nous heurtons à je ne sais quoi qui se donne comme verbal *et* comme non verbal, puis sens *et* non-sens, puis, toujours dans le discours mais déjà hors de lui, pur langage *et* pure pensée, puis, dans la pensée, esprit *et* monde, puis, hors de la pensée donc toujours en elle, monde *et* Dieu, lumière *et* ténèbres, cela à la fois sans fin et nécessairement (mais c'est peut-être là l'étonnant) non pas sans fin, si, dans une expérience momentanément ultime ou provisoirement définitive, nous réussissons à parcourir d'un seul trait et à retenir en un terme irréductible le mystère de cette alternance contrastée dont la rigueur est alors telle et l'obscurité si violente, si incompatible avec le moi qui la subit, que celui-ci, s'échappant comme par surprise ou s'enfonçant dans le vide d'*une passivité au-delà de toute passivité*, fait place à un événement auquel il n'assiste pas mais participe (en faisant en quelque sorte partie à son insu), événement nu dont l'obscurité absolue est aussi l'absolue clarté : cela qui rend clair tout l'ensemble. D'où désormais cette exigence : chercher l'anomalie pour y trouver la norme, expliquer par l'inexplicable, penser contre pensée, c'est-à-dire « *selon mystère* » ; exigence, il est vrai, qui perd sa nécessité, dès que celle-ci s'organise en système, soumettant alors la part obscure à n'être qu'une manière anticipée de voir ou bien ne recourant à l'incohérence que pour faire valoir, en son défaut, la cohérence qui l'a toujours par avance annulée (assimilée) et qui ainsi se réduit à elle-même.

♦ Je m'interroge sur le mouvement qui, par contrariété, conduit au Dieu caché (certain en tant qu'incertain) et cet autre mouvement qui fait coïncider, en une expérience à la fois unique et banale, l'illumination et la nuit, la loi et sa transgression. De l'un à l'autre, il y a une différence qui ne devrait

pas étonner : c'est que l'expérience que dégage Jean Paulhan est mystique, tandis que la pensée pascalienne s'interdit de l'être. Mystique, parce qu'elle se reconnaît en des expériences illustres de cette sorte (« *aussi faut-il revenir aux mystiques, les seuls, entre tous les philosophes, qui mettent ouvertement à l'épreuve et à la fin* réalisent *leur philosophie* »), mais surtout parce qu'il ne s'agit plus, en ce mouvement, de *connaître*, mais d'*être :* « l'obscur devenu la raison du clair, le problème devenu la solution » – « mais à condition d'*être* soi-même le champ de la nuit et de la métamorphose ». Ailleurs, il est parlé d'extase ou de transport, même s'il convient d'ajouter, par un trait de modestie qui est un effet de rigueur, que l'extase est faible et le transport renouvelable. Le langage lui-même (mais peut-être sommes-nous alors, par rapport à la tradition mystique, dans une position de singularité, puisque, selon cette tradition, qu'elle soit ou non religieuse, l'expérience ne saurait avoir de relation avec le fait de dire, d'écrire, tandis que, là, c'est le dire qui en serait la première conséquence et en quelque sorte le « centre ») est aussi le lieu de cette extase, pour autant qu'il ne saurait y avoir de parole qui ne rende compatible l'inconciliable et ne maintienne entre la part physique et la part d'idée, entre le « signifiant » et le « signifié », une distance, un intervalle et comme un vide, petit abîme infranchissable et cependant à tout instant et par distraction franchi (mais jamais aboli), chaque fois que le langage fonctionne et que nous accomplissons ce mystère par lequel nous savons ce que parler veut dire. C'est ce vide – infime, infini – où, qu'on le nomme passage du signifiant au signifié, du sujet à l'objet, de la pensée au monde, du visible à l'invisible, ont lieu la conversion et le renversement – ou, plus précisément, c'est en ce vide que la contrariété des termes, deux par deux opposés, à la fois s'éprouve comme radicale différence, puisque la discontinuité empêche que ces termes (ou ces moments) ne se fassent suite, et se consume comme unité, si, par la conversion ou le renversement qui s'y accomplit, se laisse ressaisir la certitude que, là où il y a deux, c'est l'Un cependant qui régit : l'Unique qui détiendrait le rapport d'indifférence de tous différents. Donc, si nous voulons bien essayer de l'entendre, l'exigence ou la contrainte est alors telle que nous devons affirmer – éprouver – la discontinuité, la division ou le partage, afin d'éprouver – d'affirmer – l'Unité à laquelle non seulement nous appartenons, mais « *où nous sommes confondus* » – et chaque fois (c'est moi qui le précise peut-être exagérément), chaque fois, discontinuité, division, unité exigent d'être pensées et portées à l'absolu.

♦ Il ne faut donc pas se laisser tromper par la modestie de l'expression : c'est d'une expérience redoutable, toujours en défaut vis-à-vis d'elle-même et de qui prétend s'en réclamer, que nous sommes appelés à témoigner. A de rares moments, Jean Paulhan a accepté de sortir de sa réserve, parfois dans des textes publics : expérience ou pensées « *que l'on atteint par éclair et que l'on ne peut soutenir, mais à partir desquelles, une fois apparues, se déroule à l'infini le monde apparent avec son éclat et sa nuit…* », parfois dans des lettres (à M. A.) : « *C'est que chacun souffre inévitablement, dans le cours de la vie, une expérience presque intolérable à laquelle il lui faut désormais faire place, s'il veut vivre et vivre sain d'esprit* » – à quoi il ajoute, pour marquer sa distance à l'égard de l'expérience religieuse : « *Il va de soi que la foi religieuse est une façon de composer avec cette expérience terrible et,* en l'étendant à la vie entière, *de lui ôter son venin : si tu veux, une façon de délayer le poison…* » « *… cela fait bien des aventures, qui ne sont pas nécessairement joyeuses. Comment je m'en suis tiré, je ne sais pas… Pourvu que tout cela ne laisse pas de traces ! C'est ce que je crains parfois, dans ce que j'écris…* »

Mais je voudrais marquer une autre différence entre la démarche religieuse, fût-elle mystique, et celle que Jean Paulhan se propose ou nous propose : c'est que la première accepte de réussir (le ravissement et l'union extatique étant le don et le signe de la réussite), tandis que la deuxième implique, sinon son échec, au moins sa défaillance : la faille, le défaut ou le manque par où elle se laisse saisir ou nous saisit et, nous saisissant, nous dessaisit ou se dérobe. C'est pourquoi « *il n'y a*

*pas de repos* ». Car ce défaut même qui appartiendrait à l'expérience ultime et en serait la preuve (de même que, tout à l'heure, c'est le manque de cohérence ou le défaut de sens dont la raison s'appliquait à se sentir complétée et, par là, justifiée, y reconnaissant *autre chose* qu'elle-même), un tel défaut, à partir de ce point, devenant la promesse ou la condition de l'expérience, se rétablit comme sa part nécessaire, donc s'investit et s'affirme en elle et aussitôt manque à son manque, « *tel un argument d'autant moins probant qu'il l'est davantage* ». De là, c'est bien sûr, que nous ne puissions nous satisfaire de rien ; de là aussi que la démarche soit elle-même marquée de la contrariété qu'elle cherche obscurément à mettre au jour, démarche patiente, obstinée, modeste et toujours clairement et calmement articulée, comme doit l'être celle d'un savant, et démarche cependant « mystique » si elle tend à l'inexplicable en vue d'expliquer et si elle nous engage, par le transport du récit, dans une expérience où il y a lieu non pas de connaître mais d'être et, plus précisément, d'éprouver le suspens de l'être, là où quelque interruption, introduisant son jeu, favorise le renversement et la métamorphose. Ou bien encore, essayons de dire que cette méthode ou cette démarche est elle aussi, étant à la fois démarche de science et démarche de non-savoir, comme la disjonction des deux et l'hésitation de l'esprit entre celle-ci et celle-là, c'est-à-dire à son tour leur mutuel suspens avant le bond, ce saut qui seul permettrait d'accomplir de l'une à l'autre le passage interdit.

♦ « *Le secret que nous poursuivons se dirait assez bien : il n'y a dans le monde aucune des différences dont vous faites si grand cas. Tout est* un. »

♦ Peut-être devrait-on ajouter que le travail de science prépare le saut, non pas seulement en le facilitant (par exemple, en dégageant cette structure générale de contrariété que la réflexion, à partir de la simplicité indifférente ou de l'indécision ambiguë, comprend et met elle-même en pratique), mais aussi en le rendant difficile, parce qu'il réussit, par l'analyse interrogative, à faire apparaître, entre les termes, le vide qui les interrompt, puis à *fixer* l'attention sur la nécessité de l'impossible passage et ainsi, arrêtant le saut tandis qu'il s'accomplit, à le rendre quasiment mortel. Comme si donc l'épreuve par laquelle se révèle le sens de ce transport ou, plutôt que son sens, sa réalité d'événement, impliquait son non-accomplissement, ou comme si nous ne nous rendions compte du saut que lorsque, par notre découverte illicite, nous l'empêchons de se réaliser et, ainsi l'aggravant, lui donnons sa juste portée qui serait de coïncider avec l'éventualité d'une mort.

S'il est sûr qu'il appartient au premier venu d'accomplir le saut grâce à la distraction qui lui permet à grands pas et constamment de franchir l'abîme, et s'il est sûr qu'un tel saut passe par ce qu'il faudrait nommer (et comment autrement ?) la mort même, nous pourrions en conclure que c'est « la facilité de mourir » qui dans toute vie nous dérobe à la mort ou nous fait négliger, oublier de mourir. Combien donc il faut rester discret en n'usant pas de mots trop catégoriques, et je trouve là l'une des raisons qui écartent Jean Paulhan de tout langage intentionnellement émouvant ou fort ou sombre : la désinvolture dont il lui arrive de se laisser soupçonner, est bien à la fois une défense contre l'esprit de lourdeur qui gêne le renversement – la volte-face –, une invitation cependant à sauter, et aussi une insistance de légèreté qui semble nous avertir par contraste, et nous retourne vers la gravité, mais une gravité incertaine à laquelle manque la garantie du sérieux.

De l'exigence de mourir qui est, peut-être, constamment en jeu dans l'expérience, je vois bien que Jean Paulhan ne consent pas volontiers, en termes aussi directs, à faire mention, sauf encore dans des lettres (toujours adressées à Marcel Arland) : « *Je veux dire : ce vide que l'on ne peut guère* ressentir, *de nous à nous-même, que comme une sorte de mort.* » Et cet aveu : « *Il me semble que ce que j'ai craint très longtemps, c'était beaucoup moins la mort que l'envie de mourir (que je me sentais capable d'avoir, d'un instant à l'autre). Cela ne peut guère se dire.* » Aveu sans doute, mais qui touche

l'expérience en son secret. Car, dès que la proposition nous est faite d'une absence décisive ou dès que la pensée est invitée à s'ouvrir à sa propre discontinuité afin de s'accomplir comme pensée, c'est presque la facilité du mouvement, la tentation de pouvoir y céder aussitôt (sans avoir eu « le temps » même de l'accomplir) qui risque de s'interposer et d'en retirer la possibilité. *La facilité de mourir :* tel serait le danger qui veille sur nous.

♦ Prenons cela par un autre biais : le seul moyen d'être raisonnable, ce n'est pas de prétendre être libre de toute déraison ni même (en supposant que cela se puisse) de nous y soustraire en effet, mais plutôt de nous rendre la déraison si proche, si accessible, si familière que nous ne cessions de passer par elle, légèrement, sans nous y attarder ou nous y appesantir. Raisonnable par une pratique négligente de la déraison au point que celle-ci se ferait invisible : c'est-à-dire sauvé par la rapidité du naufrage.

Encore faut-il qu'il y ait naufrage, folie et cette mort rapide capable de nous dérober à elle-même en nous détournant de son « envie ». Qu'il soit facile de mourir au point d'en subir l'attrait et au point, sous cet attrait, de mourir comme par mégarde : c'est le danger, un double danger, soit qu'on meure en effet inattentif, soit que l'inattention nous laisse vivre parce qu'en elle nous ne nous apercevons pas que cette distraction est l'atteinte de la mort même. Mais c'est aussi un danger qui *veille :* cette vigilance est le « sujet » de l'expérience, cela qui la subit, la conduit, la précipite et la retient pour la retarder en son moment d'imminence, si cette expérience consiste d'abord à se supprimer ou à se rendre possible par sa suppression, puisque l'Unité qui est sa fin ne se donne comme telle qu'au moment où toutes les différences qui la désignent s'effacent en l'effaçant. De même que, par le langage et, « *malgré l'apparence, chose, mot ou pensée reviennent au même et ne font qu'un* », ce qui implique que chacun de ces termes renonce à l'identité qui le distingue et, y renonçant, détruit ce concept du « même » qui semble fonder l'entente de l' « Un », de même le « *Tout-Un* » qui fait fi des différences (selon Jean Paulhan), reçoit pourtant d'elles la condition qui ne fonctionne qu'en leur faisant obstacle.

D'où ce trait essentiel : ce n'est jamais de face mais de biais que se présente (donc hors présence) ce « *monde unique où nous sommes confondus* » – c'est par le détour que nous surprend le simple, par l'indirect le droit, et par l'indifférence, retenue des différences, l'indifférence où celles-ci, devenues opposées, renvoient à l'Un où elles s'anéantissent (se replient dans la pure simplicité).

♦ Je voudrais marquer à nouveau et plus distinctement les intentions, les caractères et les conditions d'un tel mouvement dans ce qui le découvre.

1. Il ne s'agit pas d'une expérience personnelle. Jean Paulhan ne prétend rien découvrir qui lui soit propre. Sa tâche au contraire est d'une part de montrer pourquoi et comment le savoir dont le premier venu dispose intégralement, se perd ou se partage – en thèses opposées –, dès que l'attention s'y porte ; d'autre part, grâce à une attention dirigée en quelque sorte contre l'attention ou par l'effet d'une démarche nouvelle, de revenir à l'intégralité du savoir (la non-différence initiale), enrichi cependant de la connaissance des illusions qui l'avaient détruit et de la reconnaissance de ce vide – cette mort – un moment tragiquement fixé et par lequel il a fallu passer pour revenir. Démarche donc, j'y insiste, de savant et de non-savant, à l'intersection des deux et permettant peut-être, sinon de les réconcilier, du moins de mieux entendre la nécessité de leur opposition. Qu'une telle démarche ne puisse satisfaire personne, ni les linguistes (par exemple), ni les philosophes, on le comprend. La littérature qui accueille tout, est seule prête à l'accueillir, soit académiquement, en profitant de la bienveillance que rend sensible le souci de la conciliation des contraires et pour mieux priver une œuvre qualifiée de parfaitement littéraire de sa part la plus sauvage, soit ésotériquement, au nom du

secret qui s'y révèle comme secret et qu'elle anime sans le mettre à découvert.

2. Unité. Je pose à nouveau la question : quelle sorte d'unité ? La réponse ne saurait elle-même être qu'ambiguë, détournée de toute possibilité une. La formulation dont Jean Paulhan use le plus volontiers reste bien – il me semble – celle que je viens de rappeler : ce « *monde unique où nous sommes confondus* » ou pour mieux citer : « *c'est une société dont les membres – nous tous, peu s'en faut – savent reconnaître, ou du moins soupçonnent en tout langage la présence sacrée d'un monde unique où nous sommes confondus. Si l'on préfère, d'un Dieu que déchirent nos divisions, notre étude, nos sciences.* » Ce « monde unique », divin en son unité, est cependant un monde. Ce n'est pas l'Un qui, en tant que tel, transcenderait l'Être, ainsi que Platon nous invitait à essayer de le penser du Bien. (Jean Paulhan parle toutefois, en quelque endroit, d'un « événement transcendant », terminologie assez rare dans son œuvre qui utilise peu les termes d'école.) Ce monde unique où nous sommes confondus, nous est coextensif et, ainsi, nous déborde de toutes parts, davantage, nous est radicalement étranger, étant l'absolue extériorité de la pensée qui lui est intégralement unie. De là que l'expérience qui semble importer le plus à Jean Paulhan est celle qui vérifierait « la réalité du monde extérieur », expérience qui ne répond toutefois qu'en apparence au problème traditionnel, car ce qui vient ici s'affirmer, c'est la surprise bouleversante du dehors même, bouleversante puisqu'elle s'introduit, comme par hasard, dans notre propre cohérence, pour nous en retirer, nous retirer de nous-mêmes et, en ce retrait, nous destituant d'un « Je qui est Tout », nous transporter – pur transport ou transe ou *trans* – en l'Un. « Tout-Un » : formule de la suprême dualité et de l'ultime imité, ou de la duplicité irréductible de l'Un.

3. Il reste que Jean Paulhan ne peut se satisfaire d'une affirmation simple qui restituerait « la présence sacrée d'un monde unique » en rendant responsables de ce qui le déchire « nos sciences, notre étude et nos divisions ». Car ce serait à nouveau tenir pour inessentielles non seulement cette étude et ces sciences, mais aussi (au-delà de la connaissance) l'exigence de discontinuité qui détient, par l'écart et la non-coïncidence dont la pensée fait l'apprentissage en s'accomplissant, la possibilité de l'Un qui n'est postulée et découverte que dans la perspective fuyante de l'infinie différence. Car il ne s'agit pas seulement, par la métaphore du ruban moebien, de montrer qu'il y aurait un déplacement grâce à quoi, l'envers-l'endroit le haut-le bas s'effaçant, l'infini s'y rejoindrait : il faut encore indiquer que la continuité rétablie dépend de ce déplacement ou renversement, de cette torsion ou refonte dont le continu est incapable de rendre compte (encore moins l'est-il de le rendre possible).

C'est rappeler, je crois, deux difficultés (inévitables) :

*a*) Qu'on parte de l'indifférence indécise et qu'on revienne à la non-différence reconnue, suivant la passion de l'Un, il est nécessaire non seulement de passer par le travail des différences, mais de décider que la structure de ces différences est, comme l'on dit, binaire et qu'elle se réduit à une opposition rigoureuse de termes à termes toujours deux par deux disjoints. (D'où ce *et* si souvent rendu visible par l'italique dans les énoncés qu'on nous propose : son *et* sens, langage *et* pensée, pensée *et* monde, temps *et* espace, le *et* se dédoublant lui-même en un *et*/*ou*, soit une alternative d'opposition qui, à la limite, coïnciderait avec une simultanéité non simultanée.) Poser par avance comme réductible à la dualité alternée toute pluralité, y compris la dispersion, parce que celle-ci, ainsi que la formalisait déjà Héraclite, entrerait dans l'agencement : « se disperse-se rassemble », c'est se soumettre préalablement à la procédure unitaire qu'on retrouve parce qu'on l'a toujours postulée.

*b*) La même opposition discontinuité-continuité (qui, du reste, se suppose elle-même paradoxalement, si, entre discontinu et continu, il faut qu'il y ait déjà une discontinuité antérieure) nous oblige à nous demander si le vide que recouvre et désigne le *et*, à chaque rapport de contrariété

des termes, est, chaque fois, le *même*. Admettons cette chaîne continue de discontinuités : son/sens, langage/pensée, pensée/monde ; qu'est-ce qui nous conduirait à tenir pour chaque fois identique le hiatus entre les termes ou figures ou positions ? Pourquoi y aurait-il identité d'écart ? Et pourquoi le discontinu, même sans échapper à un usage réglé, ne serait-il pas tel qu'il assumerait chaque fois une fonction *autre* et, par cette fonction, se spécifierait comme différence toujours différente ? Autrement dit, ne pensons-nous pas déjà unitairement, et selon le principe du Même, la rupture ou la coupure qui prétendrait temporairement nous en distraire, afin de garder, dans ce jeu du proche et du lointain, le fil continu – le vrai fil d'Ariane – grâce auquel toujours nous réussissons, égarés sans égarement, à sortir du labyrinthe de la dispersion ?

A moins que ce vide ne soit implicitement pensé ou porté à l'absolu et que l'absolu, en tant que tel, n'échappe nécessairement à toute distinction (toute pluralité). Mais l'infini n'est-il pas, sauf si intervient une exigence qu'il faut alors nommer purement religieuse, voire éthique, indifférent à l'Un comme au Non-Un ? De même que la coupure (cette coupure son/sens, langage/pensée, discours/écriture) n'est peut-être si décisive que parce qu'elle est infime et ainsi telle qu'elle peut être aussi bien considérée comme fonctionnellement nulle et même une marque supplémentaire d'unité et cependant (ainsi que tout infinitésimal) inidentifiable, donc étrangère à l'identification comme à l'unification. En sorte que seule la coupure – la disjonction – infiniment petite détiendrait le non-rapport radical auquel l'Un ne saurait s'appliquer, fût-ce comme manque, s'il est indifférent que l'Un régisse ou ne régisse pas ce non-rapport. En sorte que, aussi, dans la présence du Dieu réuni, l'unité ne serait enfin mise en échec que par la division qui ne divise pas – le partage qui (le) laisse indivis et, dans cette indivision, toujours déjà divisé, sans rapport de présence et/ou d'absence.

♦ « *Comme si notre monde se trouvait accolé à quelque autre monde, invisible à l'ordinaire, mais dont l'intervention, en des périodes décisives, pût seule le sauver de l'effondrement.* »

« *Mais comment parvenir à voir du premier coup les choses pour la seconde fois ?* »

« *… et moi, je me laissais aller aux plaisirs d'une mort, que mon corps avait le premier soupçonnée.* »

« *Cette vie d'attente et d'assentiment* » …

« *Qui me donne tort, m'attire. Qui me donne raison, j'imagine qu'il ne m'a pas bien compris ; je ne prends pas mon parti volontiers. Comme si j'attendais, pour être satisfait, d'être à la fois les autres et moi-même.* »

« *Ici commence mon désespoir d'écrivain.* »

♦ Le récit seul donne l'espace, en le retirant, à l'expérience qui se contrarie elle-même, à tous ses instants et à tous ses niveaux, y compris dans cet attrait de l'Un qu'elle subit et qu'elle désigne obstinément comme l'obsession qui la retourne contre elle-même, au point qu'il ne saurait être question d'expérience – comme de quelque chose ayant lieu ou pouvant avoir lieu –, mais plutôt de non-expérience et comme d'un appel à se rendre manifeste en suspendant (différant) la manifestation. C'est là l'enjeu du récit, la décession qu'il porte avec lui et qui, l'empêchant de se réaliser, le conduit, pour mieux répondre à l'exigence d'inachèvement, vers cette perfection formelle qui en est, chez Jean Paulhan, le douloureux démenti. La mort facile reste alors, dans l'expression si claire qui cerne cette proposition subversive, l'évidence de secret par laquelle nous sommes toujours interrogés, faute de savoir qu'à tout instant d'écriture-lecture nous en constituons la réponse. La mort facile dont nous croyons nous préserver tandis qu'il est toujours déjà hors de propos d'y échapper, est ainsi la manière dont la transgression – ce pas au-delà et appartenant au-dehors – se propose au défaut de la

Loi, dépassant celle-ci en tant qu'indépassable ou plus énigmatiquement la produisant seulement par l'infraction, comme si la limite – limite *impossible* à transgresser – ne pouvait se marquer que par la décision qui l'a déjà rompue en son « peut-être ». C'est cela que nous annonce l'écriture, l'écriture liée à l'attrait sans désir de « la mort facile » : qu'il n'y a de « loi » que par la transgression, et certes de transgression qu'au regard de la « loi », mais sans aucune réciprocité ni rapport de symétrie entre les deux ; car, de même que pour la loi toute transgression non seulement s'y réfère mais la confirme, de même, pour le pas qui transgresse, c'est-à-dire accomplit son au-delà (désignant par là l'inconnu), la prohibition ne trouve d'espace où légiférer que par l'aventure, l'avenir de l'inconnu qui s'est toujours « joué » de l'interdit.

La transgression désigne la limite en son au-delà ; la loi désigne la limite par l'en deçà ; entre les deux, intervalle d'irrégularité, régit – la même cependant jamais la même – cette prétendue limite, césure d'autant plus décisive qu'elle ne serait rien ou infinie (ne relevant ni de l'affirmation, ni de la négation), puisque, selon la perspective de la loi, la limite est l'absolue délimitation (indépassable fût-elle dépassée) et, selon l'absence de perspective de la transgression, la limite n'est que le « comme si » (tour dont précisément Jean Paulhan a réinventé le pouvoir de transport) qui sert à mesurer, en le rendant incommensurable, l'accompli de par la violence de l'inaccomplissement. Ligne alors de démarcation qui marque d'un rien la distance prise d'une indétermination à l'autre, soit un rien, ou l'indéterminable, séparant rien de rien (et cependant rien de nul, si la loi comme par avance toujours s'y instaure pour s'en démarquer). « C'est impossible », dit en effet la Loi. « Impossible », dit la transgression, – chaque impossible, chaque fois, se prononçant en premier lieu. La différence radicale, dans leur identité absolue, des deux termes, l'un tendant à marquer l'extrême du possible, l'autre, l'espace indéterminé du non-pouvoir, cette différence de l'identique ou cette non-identité du même (fissure invisible de l'unité) appartient à l'écriture qui porte la mort, « la mort facile ».

♦ « *Et ma première maladresse à me défendre contre la facilite que Von prend à mourir.* »

♦ La mort facile. Retenons une dernière fois l'astreinte de ce mot double, la simplicité même. 1) La mort : l'interdit qu'efface ou que suspend la facilité de mourir. 2) Mais la facilité, loin de l'effacer, rehausse ce qu'il y a de plus scandaleux dans le scandale par excellence qu'est la violence mortelle : mourir – l'impossibilité –, c'est facile. 3) La mort interdite et indiscrète, celle que porte et qui porte l'écriture, est restituée au secret de la discrétion par la lecture innocente, heureuse, *facile*. 4) « La facilité que l'on *prend* à mourir » : facilité, pouvoir de faire, pur pouvoir de produire qui nous vient, toutefois par une *prise* violente, de la disposition donnée dans ce qu'il faut absolument subir, la passivité du plus passif ; mais aussi singularité de l'écriture qui est un « faire » unique dont seule la lecture, en sa répétition, peut faire que cela se fasse et se défasse ; et puisque la répétition est le mode de l'absence mortelle, la lecture, par sa facilité, détient à son tour, renversée, la puissance de mort que l'écriture, comme violence unique, a dérobée au détour de cette mort.

Ainsi s'accomplit, par la duplicité de la mort facile, le renversement dont Jean Paulhan a un instant maintenu et maîtrisé, au prix de la patience de sa vie, la possibilité telle qu'une fois, et toujours à nouveau, la lui avait révélée, comme un secret inépuisable, la *lecture-écriture*, jeu de la nécessité d'une différence indifférente.

# *Le Rire des Dieux*

Je ne sais si, à la faveur de son récit, *Le Baphomet*, et de la réédition de la grande trilogie de *Roberte*[1], l'importance et la singularité de Pierre Klossowski comme écrivain, homme de pensée et créateur d'un monde d'images, vont enfin apparaître sous la lumière qui convient – lumière telle qu'elle préservera l'obscurité et se préservera elle-même de tout éclat d'apparence. Il serait facile, en la rendant attrayante ou pittoresque, de rendre cette œuvre exagérément visible, fût-ce par quelques traits biographiques attribués complaisamment à son auteur ; le lointain souvenir de Rilke, le proche souvenir de Gide, quelques images échappées au foyer surréaliste, puis les tours et les détours d'une vocation étrange qui reçoit divers noms, exige diverses formes et, de la théologie au mariage, se complique sans jamais renoncer à aucune de ses acquisitions jusqu'à trouver son milieu de gravité dans les complications essentielles de l'écriture : de tout cela, on pourrait retenir assez de traits pour composer une figure publique, à l'instar de celle de Jouhandeau. Mais c'est ce qui n'est pas à redouter. Quelle que puisse être cette renommée, la discrétion en restera le centre. La discrétion est ici la puissance gardienne, gardienne d'une pensée qui ne se contente pas d'une vérité simple ni même peut-être de ce nom trop simple de vérité, gardienne aussi d'une œuvre riche plastiquement non moins qu'abstraitement ténébreuse.

Je me contenterai donc de quelques commentaires destinés à préparer, en la situant, une lecture, plutôt qu'à y aider.

1. – Il s'agit d'une œuvre principalement littéraire, même si sa richesse et son étrangeté donnent le droit de reconnaître en elle la proposition d'une nouvelle gnose. Œuvre littéraire, elle apporte à la littérature ce qui, depuis Lautréamont et peut-être depuis toujours, lui manque : je le nommerai l'hilarité du sérieux, un humour qui va beaucoup plus loin que les promesses de ce mot, une force qui n'est pas seulement parodique ou de dérision, mais qui appelle l'éclat du rire et désigne dans le rire le but ou le sens ultime d'une théologie (on verra plus tard comment, si nous arrivons jusque-là). *Roberte ce soir* est à cet égard un livre merveilleux. Comment ne pas être reconnaissant à celui qui l'a écrit ? Et comment ne pas s'étonner qu'il ait pu y avoir jamais, en quelque auteur, par je ne sais quelle coïncidence privilégiée, tant d'innocence et tant de perversité, tant de sévérité et tant d'inconvenance, une imagination si ingénue et un esprit si savant, pour donner lieu à ce mélange d'austérité érotique et de débauche théologique, d'où naît un mouvement souverain de risée et de légèreté ? Rire qui est sans tristesse et sans sarcasme, qui ne demande nulle participation méchante ou pédante, mais au contraire l'abandon des limites personnelles, parce qu'il vient de loin et, nous traversant, nous disperse au loin (rire où le vide d'un espace retentit de l'illimité du vide). Je crois que, pour bien comprendre les moments les plus importants de l'œuvre de Klossowski, il faut savoir en rire, rire de ce rire qu'ils nous donnent et qui fait écho à leur intensité.

2. – De cette œuvre circonscrite autour d 'un rire tantôt éclatant, tantôt dissimulé et comme étouffé sous son éclat, je voudrais indiquer un autre trait qui la rend, en dépit de tout ce qui la met à part, très proche des particularités modernes de la littérature : j'entends l'usage de l'indirect. Le premier récit, *La vocation suspendue*, nous en donne l'exemple le plus simple, puisqu'il s'agit d'un roman qui est l'exégèse d'un autre roman. Complication inutile ou expédient commode ? J'y vois une autre

exigence. Appelons-la d'abord discrétion. Mais la discrétion n'est pas seulement une politesse, un comportement social, une ruse psychologique, l'adresse de celui qui voudrait parler intimement de soi sans se déclarer. La discrétion – la réserve – est le heu de la littérature. Le chemin le plus court d'un point à un autre est littérairement l'oblique ou l'asymptote. Qui parle directement ne parle pas ou parle mensongèrement, par conséquent sans autre direction que la perte de toute droiture. Le rapport juste au monde est le détour, et ce détour n'est juste que s'il se maintient, dans l'écart et la distance, comme mouvement pur de se détourner. Pierre Klossowski, sans trop de souci des vraisemblances extérieures, recourt à des procédés multiples, journal, énoncé, dialogue, comédie, mise en scène historique, description de gestes, commentaire de mythes. D'étranges tableaux imaginaires ou, à défaut, des scènes qui sont comme arrêtées dans leur immobilité visible, constituent les moments essentiels d'une intrigue obéissant à un jeu nécessaire de multiplication. Et ces tableaux ou ces scènes, destinés à se laisser voir (parfois même traduits en illustrations de grand style) et donc à satisfaire à la fois celui qui regarde et celui qui aime se laisser regarder – scènes agencées subtilement par des esprits provocateurs, et certes provocatrices, mais provoquant finalement en nous surtout la part divine, le rire –, en réalité trompent essentiellement la vue, car, décrites minutieusement et donnant heu à une exégèse infinie, elles sont reprises par la parole qui, à force de révéler, revoile et, à force de décrire, ne montre pas, mais cache ce qu'elle montre sous la multiplicité d'une description purement (impurement) parlée.

Nous avons là un usage particulièrement beau et perfide de l'indirect. Un tableau, en principe, fait appel à ce sens de droiture qu'est la vue. Sans doute, ce qu'on voit dans le monde et, à plus forte raison, par l'art plastique, on ne le voit qu'à distance, par la distance et à condition de ne pas le toucher : l'intact – l'inaccessible – seul est visible[2]. Mais, en compensation, ce que je vois, fût-ce au loin, fût-ce la lointaine étoile, je le vois immédiatement ; la lumière qui suppose un vide entre l'oeil et l'objet et n'éclaire que par ce vide, étant ce vide même éclairé, le supprime, aussi, instantanément (instantanéité que Descartes avait bien raison, philosophiquement, d'ériger en loi physique). Ne se laisse voir que ce qui est, quoique à distance, dans un rapport direct et sans médiation. Or, les tableaux imaginaires et les scènes qui ne le sont pas moins, jouent, dans les récits de Klossowski, le rôle de l'inimaginable et, par le mode d'un langage rigoureusement réfléchi, se voient (cela est, en effet, presque visible) retirés de l'immédiat qui est leur lieu pour être introduits dans celui d'une réflexion où d'abord tout se suspend et s'arrête comme au seuil même de la vision, puis se réfléchit, c'est-à-dire se dédouble, se dissout, jusqu'à se retirer dans la pure invisibilité abstraite (et ainsi atteint son plus grand pouvoir d'évocation). Rien de plus impressionnant et de plus parlant qu'un tel détour par lequel la vue se voit trompée – récompensée aussi –, détournée au bénéfice de je ne sais quel trouble esprit d'obscurité.

3. – Les livres de Pierre Klossowski sont des récits, même quand ils commentent des mythes, comme dans ce profond livre intitulé *Le Bain de Diane*[3]. Récits, ils racontent, décrivent, énoncent, intriguent. Certains les appelleront théologiques, d'autres érotiques, d'autres psychanalytiques. Je crois qu'il ne faut pas tenir grand compte de tels qualificatifs. Je suis plutôt frappé par un trait d'originalité qui se manifeste dans l'invention d'une forme nouvelle, à la vérité destinée à rester unique. Lisons, étrangers et ne sachant rien de leur auteur, ces œuvres singulières. Nous ne manquerons pas d'être attirés par le sentiment que quelque chose de grave s'y joue et que cette gravité, qui peut se révéler dans le rire, touche de toute évidence au sort de celui qui écrit, avant de venir toucher celui qui est appelé à lire (pour accomplir le cycle fermé de l'écriture). Mais de quoi s'agit-il ? Nous savons bien que ce qui se passe ici, même s'il a trait à une réalité intense, a avec cette réalité des rapports qui non seulement ne sont pas directs, mais excluent ce fâcheux indirect qu'est l'allégorie, le symbole ou la parabole. Je ne l'appellerai même pas littérature d'expérience. Certes,

une expérience se poursuit, mais comme imposée par un *signe* qui reste hors de toute épreuve. Ce signe, le plus étrange, ne signifie que lui-même. Signe qu'on peut dire arbitraire, mystérieux, secret (sans secret), comme un point vivant qui exprimerait et affirmerait la vie énergique de la pensée réduite à l'unité de ce point. Sorte d'intense cohérence, par rapport à quoi la vie quotidienne, celle qui se contente du système quotidien des signes, devient et au-dedans et au-dehors le lieu d'une incohérence insupportable. Et le signe est lui-même sans garantie (il n'y a pas un Dieu derrière[4], ni aucune souveraine Raison). Peut-être même voir en lui la trace d'une pensée à son point unique de cohérence et d'intensité, est-ce déjà trop. Ainsi, il arrive à quelqu'un d'être investi par un tel signe au point d'être réduit à l'exigence unique de ce signe intense dont la pure intensité revient sans cesse sur elle-même, sans commencement ni fin. En postface à la réédition de *Roberte*, Klossowski explique cela dans les pages les plus dramatiques qu'une écriture abstraite puisse nous donner à lire aujourd'hui. Mais il me semble que chaque écrivain, à sa manière, connaît aussi cette expérience qui est celle d'un homme enfermé dans un cercle tracé autour de lui – un cercle : plutôt une absence de cercle, la rupture de cette vaste circonférence d'où nous viennent les jours et les nuits.

Or, ce signe unique dans lequel se désigne la pensée et qu'elle désigne, arbitrairement, comme sa parfaite cohérence, voici qu'il exige sa divulgation : d'abord parce qu'on ne peut pas vivre sans folie dans le rapport unique avec un signe unique, mais c'est qu'en même temps, lui qui est arbitraire au plus haut point, sans garantie et refusant toute garantie, fait éclater comme incohérente et comme folle toute vie qui ne se soumet pas à sa suprême cohérence. Ainsi, la folie menace des deux côtés : la folie qui vient à la pensée par la pensée, lorsque celle-ci est appelée à se réduire à sa cohérence unique, et la folie qui nous vient de l'incohérence quotidienne, si nous résistons – au point de l'éluder – à la folie de la cohérence unique et à son intense contrainte. La divulgation est ainsi nécessaire. Elle est déjà donnée par avance dans la souveraineté vide du signe, ce mouvement d'intensité qui revient toujours sur lui-même, comme y revient le cercle – l'absence de cercle – tracé par l'écriture. Mais comment peut se faire cette divulgation ? Comment la cohérence unique du signe peut-elle rien trouver qui la satisfasse dans la diversité incohérente où le moi qui vit et le monde vécu obtiennent leur bonheur, leur malheur quotidiens ? Comment éviter le délire dont la divulgation du signe ne manquerait pas de prendre le faux éclat, dans la mesure où, même sans compromis, il lui faudrait se compromettre avec les autres signes extérieurs ? Le délire est sans doute inévitable, comme est inévitable le compromis, c'est-à-dire une certaine imposture. Le signe dont la souveraineté intense et vide a comme dévasté et pillé la mémoire, se dénonce, un jour, dans la simplicité d'un nom – le nom de *Roberte*, par exemple. Cela est en quelque sorte admissible. Le nom lui aussi est unique, il est silencieux, il ne livre rien que lui-même ; il est le signe se dénonçant dans le pur silence de sa cohérence. Pourtant, le mouvement est déjà malicieux. La malice consiste en ceci que, désormais, en tant que nom, le signe va répondre aussi – quitte à la susciter – à une physionomie qui lui sera extérieure : physionomie à son tour silencieuse, grande figure qui ne dira rien et, même se laissant voir de la manière la plus provocante, continuera d'appartenir à la souveraine invisibilité du signe. Nom sans histoires, grande figure muette, toujours donnée dans l'oubli des paroles et des histoires auxquelles elle semble pourtant s'accorder lorsqu'elle devient à son tour un portrait, accompagné d'autres figures, un récit peuplé d'événements et destiné à nous enseigner une manière de leçon, leçon qui à son tour s'affirme dans l'institution d'une coutume : par exemple, *Les Lois de l'hospitalité*. On peut donc dire que, de proche en proche, le signe, dans le compromis inévitable qu'exige la folie à éviter, trouve ainsi son équivalent dans la situation étrange que cherche à représenter cette étrange coutume. Mais le mot « équivalent » est trompeur, à moins de le prendre dans un sens nouveau : cela « vaut pour », mais non pas à la manière dont, dans le symbole ou l'allégorie, le signe vaut pour quelque sens transcendant ou immanent. Car ici c'est le sens qui vaut pour le signe, et l'équivalence n'est jamais donnée dans une égalité, fût-elle infinie, mais plutôt dans

une pure inégalité. Par exemple (ce n'est qu'un exemple superficiel) : la complication de l'intrigue, complication qui semble être la loi secrète des récits de Klossowski, est comme au rebours de la simplicité du signe qu'on ne peut même pas dire simple, mais pure intensité, intensité qui exige d'être exprimée seulement d'une manière renversée (par les vicissitudes du détour), pillant certes la mémoire, mais pour la dévaster, la dévastant, mais pour y faire le vide, et y apportant la complication, parce que détruisant toute identité, toute imité, mais peut-être par la contrainte qu'exerce une unité toujours inidentifiable[5].

4. – Comment nous approcher du signe unique tel qu'il se déploie dans l'inéquivalence de récits, par eux-mêmes sans équivalents, mais qui n'affirment le rayonnement du signe qu'en s'en écartant ? Je m'en tiendrai de mon côté discrètement à l'écart, ne cherchant qu'à désigner certaines voies d'accès par lesquelles l'espace de ces récits pourrait s'ouvrir à nous. On a parfois l'impression que Pierre Klossowski se tient courageusement au centre d'une région bouleversée qu'assiège et se dispute la violence de trois discours étrangers, le discours sadique, le discours nietzschéen et, le plus pervers de tous, le discours théologique. Étrangers, qu'ont-ils de commun entre eux ? Ne pourrait-on pas d'abord se risquer à dire de Sade qu'il est un théologien majeur, le seul théologien, par son impossibilité même à être Sade ? Oui, comment peut-on être Sade ? Comment être l'absolu négateur de Dieu, l'athée fondamental, sans être aussi, par la vertu du renversement, l'affirmateur d'un absolu encore plus vénérable ? Comment tirer jouissance et vérité d'une telle négation, si celle-ci ne se donne pas, à titre de limite à enfreindre, précisément toujours ce qu'elle nie dans son illimitation même ? La fausseté de tout discours direct conduit déjà à poser, mais en sens inverse, une pareille question. Parler directement des choses pures (en admettant qu'il y en ait), parler de piété, de sainteté et de vertu, comme si de telles possibilités étaient déjà données dans le langage commun, c'est-à-dire étaient des possibilités de ce langage, c'est parler la langue la plus vicieuse et la plus impie. De là que toute littérature moralisante soit non seulement inefficace (ce qui serait presque louable), mais corruptrice. Et ainsi est-il dit, dans *La vocation suspendue*, que le romancier chrétien a pour tâche beaucoup plus de contrarier les voies imprévisibles du Seigneur que de les imaginer, – encore qu'il ne doive pas être facile non plus de contrarier l'imprévisible, fût-ce en l'exposant *a contrario :* mieux vaudrait s'en remettre au hasard, le vrai, le mystérieux hasard, et ici nous nous rapprocherions du surréalisme : le seul dieu est hasard. Il sera donc tentant, renversant le discours, de demander à la violence d'un langage provocateur les ressources ou les puissances d'angoisse capables de faire taire en nous ce qui parle vainement : n'est-ce pas le sacrilège qui toujours atteste le sacré ? Et la transgression n'est-elle pas le rapport le plus juste, rapport de passion et de vie, avec l'interdit qu'elle ne cesse de poser et de supposer en un contact où la chair se fait dangereusement esprit ? A condition, il est vrai, de retourner encore le discours et de dire que, si la transgression exige l'interdit, le sacré exige le sacrilège, en sorte que le sacré, qui n'est attesté purement que par la parole impure du blasphème, ne cessera pas d'être indissolublement lié à une puissance toujours capable de transgression.

D'où vient cette puissance, en un sens la plus mystérieuse, la moins avouable ? Est-elle seconde, est-elle première ? N'est-elle pas, encore que non identique, la même que la Souveraine Puissance ? Et si l'Autre est depuis toujours ce qui représente le mal, son lieu ou son esprit, n'allons-nous pas apercevoir, par une découverte qui va nous ébranler, que l'Autre n'est autre que dans la mesure où il est le Même, encore que non identique, dans la mesure donc où, l'Autre étant le même, il dénonce par là la non-identité du Même ? D'où des conséquences infinies, non seulement quant à l'énoncé des « questions dernières » et ce que l'on appelle le domaine spirituel, mais jusque dans notre logique où le tranquille principe d'identité va tout à coup se trouver battu en brèche, sans pourtant céder la place au non moins tranquille principe de contrariété tel que l'invoque la dialectique. Car le négatif

(appelons-le la « puissance spirituelle de méchanceté ») n'est plus dans ce qui s'oppose au même, mais dans la pure similitude, dans la distance infime et l'écart insensible, non pas même dans la tromperie de la contrefaçon (qui rend toujours hommage au portrait), mais dans cet étrange principe, à savoir que, là où il y a des semblables, il y a une infinité de semblables et, là où l'infini scintille dans la pluralité des distincts indiscernables, l'image doit cesser d'être seconde par rapport à un prétendu premier objet et doit revendiquer une certaine primauté, de même que l'original, puis l'origine vont perdre leurs privilèges de puissances initiales.

Bien entendu, je simplifie ; je cherche seulement à désigner un ordre de questions. Où est le sacré, où est le sacrilège, s'ils sont non seulement indissociables, mais indifférents jusque dans l'intensité de leur différence ? Devrons-nous, comme Sade, épuiser linéairement le langage, devrons-nous tout dire pour, annulant l'interdit, le ressusciter dans cet entre-dire – la rupture de l'interruption – où n'accède que celui qui ne s'interrompt jamais de parler ? Ou bien nous faudra-t-il comprendre que la transgression – le dépassement de la limite indépassable – n'est pas une possibilité seulement plus difficile que d'autres, mais désigne ce qui, étant radicalement hors de notre portée, ne s'ouvre à l'homme que lorsqu'en celui-ci la puissance ou la maîtrise personnelles (fussent-elles élevées au plus haut point) cessent d'être la dimension ultime ? L'interdit, dans ce cas, n'est plus le positif dont la transgression – comme il arriverait dans la logique hégélienne – aurait encore besoin pour promouvoir la négativité qui alors se contenterait de le restaurer à un plus haut niveau jusqu'à ce que soit atteint quelque absolu définitif : l'interdit marque le point où cesse le *pouvoir* (et, en ce point, le primat de l'*ego*, comme la logique de l'identité), tandis que la transgression est l'expérience de ce qui échappe au pouvoir, *l'impossible* même[6].

5. – Restons-en là. J'en ai dit assez pour montrer en quoi et pourquoi sont différentes du renversement dialectique les mutations incessantes qui retournent, infléchissent et passionnent les récits comme la syntaxe de Klossowski. Renversements fascinants. Les « lois de l'hospitalité » qui à présent donnent un titre général à la trilogie, ne sont nullement susceptibles d'un sens simple, même singulier. Si l'étrange théologien, après avoir failli être prêtre, prétend, s'étant marié, donner, chaque fois, Roberte à l'hôte, c'est que la sainteté du sacrement de mariage exige le don ; l'épouse est le sacré même, l'unique, la singularité inéchangeable. Donner l'épouse à autrui, c'est le don par excellence, l'acte renouvelé du consécrateur qui a reçu le pouvoir de partager « la présence réelle » sans partage. Haut pouvoir où se réfléchit la tentation d'un orgueil spirituel maléfique – mais est-ce encore un pouvoir ? De même, l'époux qui donne l'épouse, poussant l'invité à quelque adultère, ne se contente-t-il pas de céder à la tentation de faire le mal sans le faire, en le faisant plus commodément accomplir par autrui ? Mais c'est plus profondément qu'il faut chercher le sens d'un acte apparemment aussi peu raisonnable. L'étranger à qui devrait être fait ce don sans retour est, selon le mode ancien de penser, l'inconnu et, à ce titre, la présence même du dieu (comme si le sacré, par un acte de répétition, ne pouvait être donné qu'au sacré, ce qui confirme que le don, c'est le sacré deux fois) ; inconnu à qui est consacrée l'épouse sans réserve, il est donc ce qui doit révéler en elle l'inconnaissable, son secret, la part que la familiarité, l'intimité et la connaissance habituelle de la mémoire dissimulent, cette part divine qui appartient à *l'oubli* et qu'Octave, le théologien pervers, ne peut connaître qu'indirectement par le don sans réciprocité, duquel il est lui-même exclu, y participant toutefois pleinement s'il en est l'initiateur. Mais est-il l'initiateur ou le jouet ou tout au plus un médiocre, un habile metteur en scène ? Et cette identité incommunicable que la communication doit rendre visible, nous révélant quel est le vrai visage de Roberte et quel est son être nu – ses grandes et belles mains dégantées, son corps austère dégainé –, la communication n'a-t-elle pas pour effet de la multiplier, c'est-à-dire de multiplier l'identique, de répéter Roberte, au point qu'il nous faut vivre désormais, comme Théodore, dans le milieu d'une intrigue dédoublante et

foisonnante dont chaque péripétie est cependant reliée au centre – un centre toujours décentré – par une relation rigoureuse. D'autant plus que Roberte, de son côté, substituant, par la bonne santé de son athéisme et de son tempérament, à l'exigence du don, le principe d'une économie d'échange – économie dont l'institution de l'Hôtel de Longchamp, empruntée directement à Sade, nous fait connaître comment elle pourrait aboutir à la mise en commun profane des hommes et des femmes – vient constamment déranger l'expérience théologique, et elle la dérange, non pas en s'y opposant, mais précisément en la doublant d'une autre qui la simule, la dissimule et lui est en tout pareille, quoique non identique.

Retenons cependant – faut-il y insister ? – qu'il ne s'agit pas dans ces récits de motivations psychologiques, ni de personnages bizarres, du reste vraisemblables, un théologien pervers, une épouse libre et même radicale-socialiste, mais de l'affirmation d'une nouvelle logique, telle qu'appliquée à la réalité quotidienne, la réflexion théologique peut nous la rendre proche par le malaise et le dérangement. J'ai cité le mystère de « la présence réelle » et l'acte du consécrateur comme origine de la coutume du don. Il faudrait aussi rappeler comment, dans la perspective du dogme trinitaire, la communication de l'incommunicable se propose à nous d'une manière toute nouvelle, de même que, du reste, dans la théologie païenne, nous sommes placés devant le problème des Douze Grands Dieux, identiques par essence, mais distincts par la personne, divinité unique en douze présences n'ayant d'autre rôle que de se donner en spectacle à elles-mêmes et, par leurs diverses théophanies, de refléter leur inépuisable simplicité dans la complexe imagination des hommes. A quoi on fera remarquer que la théologie devient folle et rend fou, dès qu'elle s'applique, savoir de l'absolu, à un domaine qui n'est pas le sien. Folie, peut-être, mais capable de porter une autre raison. Et n'oublions pas que l'expérience dont il est rendu compte par ces livres surprenants, n'est pas un pur jeu de l'esprit, mais entretient un rapport avec la cohérence du *signe unique* dont, derrière le nom de Roberte et ses folles histoires, doit toujours être ressaisie la contrainte silencieuse.

6. – Poursuivons encore un peu, si cela est possible, le mouvement qui nous est désigné. L'existence simule, elle dissimule, et elle dissimule que, même dissimulant et jouant un rôle, elle continue d'être l'existence authentique, liant ainsi, par une malice presque indémêlable, le simulacre à la véritable authenticité. Remise en cause du principe d'identité et du Moi identique, dès que tombe la croyance en Dieu, garant de l'identité personnelle (athéisme profane) ou encore lorsque, par « une impiété d'inspiration divine », se substitue à la pensée de la divinité une ce pressentiment qu'en Dieu même ou dans le plérome de l'espace divin le simulacre habite, l'Autre est encore présent, cet autre qui n'est que la distance du Même à lui-même, distance qui le rend dans sa différence pareil au Même, quoique non identique. Un tel dédoublement qui met auprès de chaque être et aux prises dans chaque être une infinité de semblables, sans qu'on ait le droit d'identifier l'original ou l'image, le signe unique et les équivalents dans lesquels il se divulgue, se traduit – existentiellement, par un renoncement au primat personnel (d'autres diront : par la folie, la fragmentation de la personnalité) – théologiquement, par la divinité conçue en quelque manière comme plurielle – métaphysiquement, par l'idée de l'éternel recommencement.

Ici, nous entrevoyons le nouvel intercesseur, Nietzsche. Je n'en dirai qu'un mot, renvoyant à l'essai *Nietzsche, le polythéisme et la parodie*, l'un des plus importants écrits sur Nietzsche en français[7]. Ne croyons pas cependant que, comme Sade, Nietzsche fût simplement destiné à s'imposer à Klossowski, parce que, comme Sade, athée, et même l'Antéchrist (ce que Sade ne s'est jamais soucié d'être), il tomberait sous la banale malédiction de l'athéisme, incapable de discourir sur l'absence de Dieu sans rendre Dieu présent par cette absence même. Il y a (heureusement) autre chose dans Nietzsche et dans l'idée que Klossowski nous propose de Nietzsche. L'étrange pensée que tout revient, tout recommence, est l'affirmation la plus forte de l'athéisme moderne. Pourquoi ? Parce qu'elle

remplace l'unité infinie par la pluralité infinie, le temps linéaire, temps du salut et du progrès, par le temps de l'espace sphérique, malédiction qui se renverse en joie ; parce qu'elle met en cause l'identité de l'être et le caractère unique de l'*hic et nunc*, donc de l'*ego*, donc de l'âme, donc du Dieu Un. Et peut-être davantage : parce que cette pensée nous installe décidément dans un univers où l'image cesse d'être seconde par rapport au modèle, où l'imposture prétend à la vérité, où enfin il n'y a plus d'original, mais une éternelle scintillation où se disperse, dans l'éclat du détour et du retour, l'absence d'origine. Pensée certes qui a ses pièges, mais qui est puissante de son impossibilité, nous empêchant de nous replier – comme en est menacé tout athéisme – dans les limites humaines et, loin de nous livrer complaisamment à l'insurrection des forces obscures, images et ténébreux phantasmes, nous invitant à en appeler à l'inépuisable capacité de métamorphoses où apparaître et disparaître témoignent également de la faveur, de la défaveur de l'être.

*Au commencement était le recommencement*, tel est le nouvel évangile que, pensant à Nietzsche et en en acceptant toutes les conséquences, l'on substituerait volontiers à l'ancien, sans du reste perdre de vue que l'ancien l'affirmait déjà (comment autrement ?), dans la mesure où la parole, fût-elle celle de l'origine, est la force de la répétition, cela qui ne dit jamais : « une fois pour toutes », mais : « encore une autre fois », « cela a déjà eu heu une fois et aura lieu encore une fois, et toujours à nouveau, à nouveau ». D'où l'immense éclat de rire qui est le frisson de l'univers, l'ouverture de l'espace en son sérieux et l'humeur divine par excellence. Car il faut bien que l'éternel retour, jusque dans l'oubli où culmine sa révélation comme loi, cet éternel retour où s'affirme et en quelque sorte se prouve l'absence infinie des dieux, en vienne à vouloir aussi le retour des dieux, c'est-à-dire les dieux comme retour. Ce que Pierre Klossowski expose en un développement superbe que je voudrais citer partiellement ici, parce qu'il rend compte, non seulement de Nietzsche, mais, il me semble, de Klossowski. « Et ainsi apparaît que la doctrine de l'éternel retour se conçoit encore une fois comme un *simulacre de doctrine* dont le caractère parodique même rend compte de l'*hilarité* comme attribut de l'existence se suffisant à elle-même, lorsque le rire éclate au fond de l'entière vérité, soit que la vérité explose dans le rire des dieux, soit que les dieux eux-mêmes meurent de fou rire : Quand un dieu voulut être le seul Dieu, tous les autres dieux furent pris de fou rire, jusqu'à *mourir* de rire. » Phrase qui précisément va constituer l'un des leitmotive du *Baphomet* et qui détient dans sa simplicité le mouvement sans fin de la vérité dans l'erreur de son retour. Car, pourquoi ce rire ? Parce que le divin, oui, « qu'est-ce que le divin, sinon le fait qu'il y a plusieurs dieux et non pas Dieu seul ? » Mais, dans le rire, les dieux meurent, confirmant ainsi la risible prétention du Dieu Un (qui ne rit pas) ; cependant, mourant de rire, ils font du rire la divinité même, « la suprême manifestation du divin », où s'ils disparaissent, c'est pour se réabsorber, en attendant d'en renaître. Toutefois, tout n'est pas alors dit définitivement ; car, s'ils meurent, les dieux, de rire, c'est sans doute que le rire est le mouvement du divin, mais c'est qu'il est aussi l'espace même de mourir – mourir et rire, rire divinement et rire mortellement, rire comme mouvement bachique du vrai et rire comme la risée de l'erreur infinie passant incessamment l'un dans l'autre. Et ainsi tout retourne à l'absolue ambiguïté du signe unique qui, voulant se divulguer, cherche ses équivalences et, les trouvant, s'y perd et, se perdant, croit se trouver[8].

# *Note sur la transgression*

TERRE : CHAOS

Si les dieux grecs nous apprennent que l'inceste n'est pas interdit, ils semblent chargés de fixer ailleurs, entre Terre et Chaos, la séparation : séparation qu'on ne saurait enfreindre sans produire des monstres. La difficulté de penser ce qui sépare ces deux termes, c'est que l'un d'eux ne représente pas seulement lui-même, mais, par l'astreinte de son ouverture, déjà l'infranchissable distance. Comment, par la désunion, s'unir à la non-unité ? Comment « limite » se joindrait-elle au « sans-limite » selon la disjonction propre à l'absence de limite ? Chaos, dans ce non-rapport des deux termes, figure, conformément à l'excès qui le marque, deux fois : s'unir au chaos, c'est prendre appui sur l'abîme pour rejoindre, en s'en détournant, l'abîme. Quel désir le pourrait ? D'autant moins qu'Éros n'a peut-être pas encore été engendré. Il y aurait donc des unions étrangères à l'unité et auxquelles manquerait le rapport unificateur, fût-il perverti, du désir. Mais s'agit-il d'une union ? Le Chaos, loin de figurer le beau vide, immuablement en repos, se multiplie selon la fureur d'un déchaînement sans commencement ni fin : c'est le pullulement d'une vacance répétitive, la soustraction proliférante, la pluralité hors imité. De quelle manière le récit archaïque nous raconte-t-il l'événement par où passe ce qui symboliserait (pour nous) l'interdiction majeure ? La haine furieuse pousse la Terre (puissance de la ferme limite) à la conjonction avec le Chaos ; mais cette fureur – le déchaînement abyssal – est déjà le trait monstrueux marquant l'appartenance au Chaos. Ce serait donc – pour autant qu'une conséquence serait ici à sa place – l'animosité chaotique ou la *re-pulsion* (pulsion qui se répète à rebours) par laquelle l'illimité aurait séduit (détourné) la limite pour l'amener à se perdre dans le désordre sans origine. La répulsion, la répétition à rebours, qui déborde de beaucoup tout principe d'agressivité, n'est cependant pas première par rapport à Éros. Elle appartient à une lignée d'où rien ne provient, même si elle ne cesse, dans le sans-fond, de produire ce qui n'a pas droit au nom d'existence. La re-pulsion précède toute pulsion, sans être primordiale, ni non plus avoir de rapport avec la vie, l'amour, la destruction et la mort, telle du moins qu'il nous plaît de nommer celle-ci. Re-pulsion : mot double, partagé, dans lequel nous aurions tort de voir une première figure du « conflit », car la répulsion ne divise que comme effet de la répétition, laquelle engendre en n'engendrant rien : génération sans engendrement.

★

La Terre : le Chaos. Le Récit archaïque, par ces noms puissants qui ne se laissent pas maîtriser et que travaillent, à la façon de lourds griefs, des excès incertains, à l'écart de nos significations, récite, d'une manière rhapsodique, par des ajustements ou des juxtapositions de morceaux, le Récit immémorial. Ces noms qui ne sont pas à proprement parler des termes de puissance, mais des décisions abruptes, ne nomment peut-être rien : nos traductions les apaisent, moins en les traduisant qu'en les réemployant. Que porte le Récit ? Un droit obscur à être récité, ainsi que la transgression que ce droit sans droit, malgré les rites qui le délimitent, transmet ou véhicule, sans qu'on puisse être sûr de ce qui est permis et de ce qui ne l'est pas. Le Récit s'engendre, et il raconte des engendrements : rhapsodique, ne disant jamais une première fois, mais toujours redisant selon le

récitatif qui répète cela même qui n'a pas été dit, il va de lacunes en lacunes, de fragments en fragments qu'il articule différemment sans avoir, enfin, d'autre autorité que le pouvoir de sa redite et la vigilance lassée de la répétition. Le récit rhapsodique duquel nous sommes tous tributaires, se constitue, en se répétant, autour de noms étranges – redoutables, énigmatiques, extérieurs au langage de la communauté – dont on ne sait ce qu'ils nomment et qu'il ne convient pas d'arrêter, mais de cerner dans l'espace du récit. Répétition et noms étranges (ou simplement des noms, l'innommable du nom), telles seraient les deux possibilités en exercice dans le récit.

Mais les noms à leur tour mettent en jeu une dualité telle qu'elle exclut toute commune mesure et qu'elle produit de part, et d'autre une série ou lignée selon le double sens de la répétition. Seulement, ces noms nomment ce que, aussitôt, nous traduisons, même en le gardant dans le langage d'origine. Terre, Gaia, pouvoir d'engendrer et d'être engendré, mais tout de même la terre avec quoi ce qui forme est déjà formé, ferme et travaillé par la cohérence vivante. La Terre n'est pas un premier principe : d'autant moins qu'à son nom renvoient les noms toujours plus jeunes de Rhea, Demeter et Corée ; quand on nomme Demeter – la région-mère –, on nomme aussi Gaia, seulement à un niveau où les récits saluent des choses proches, aux manifestations développées et narrables par des épisodes nombreux ; avec Gaia, nous ne perdons pas pied ; même le mystère de l'engendrement sans figure, associé aux choses terribles, reste, par la matière – le riche limon – où il s'informe, en rapport avec le divin déjà manifeste. Il en va autrement de Chasma. On ne saurait l'appeler originel, puisque rien de lui ne prend origine. Le Temps que nomme le premier Chronos, n'a pas de temps pour se dire contemporain du vieux Chaos, car le Temps est premier, et le Chaos, sans antériorité de temps ou de puissance par rapport au Temps, échappe à la primauté comme à la perpétuité.

Qu'en est-il donc, dans le Récit, de la Terre et du Chaos ? La Terre, puissance essentiellement générative, engendre ; le Chaos recommence. La Terre engendre selon le désir et, par le désir, produit les belles unions toujours permises, seraient-elles illicites. Le Chaos, sans désir, sans amour, nullement ouvert, mais toujours resserré en son ouverture, se reproduit incessamment en une prolifération qui va du Même au Même en le détruisant.

★

Mais la question se pose à nouveau : la Terre, s'enfonçant dans le Chaos ou l'Érèbe, sous la puissance de la répulsion, perd son droit à engendrer (le semblable par le semblable) et entre dans la généalogie funeste où le dissemblable (l'Autre) fait chaîne avec le dissemblable (l'Autre), trait de la séparation multiple. Entre les monstres nés de cette union malheureuse et ce qu'on appelle les enfants ou dérivés du Chaos, il y a la même différence qu'entre des êtres vivants, monstrueusement vivants, et une lignée de puissances, hors être et non-être, qu'on ne saurait dire interdites, même si elles sont noms d'exclusion échappant à toute loi : Chaos, Érèbe, Tartare, Nuit (elle-même en position double et triple : nuit qui se perd dans la nuit, nuit qui annonce le jour et le minuit de l'une et de l'autre). Lorsqu'on les reçoit du Récit, ces noms qui, sans sortir les uns des autres par une filiation, progressent cependant vers nous, vers une expérience possible, nous remarquons qu'ils nomment ce qui ne saurait apparaître et que, sans appartenir au cosmos divin, ils ont un rapport avec l'espace (d'évidence, le chaos grec et l'espace grec sont des mots dangereusement proches). C'est le temps qui engendre. L'espace n'a pas de part à la généalogie, ne donnant lieu qu'à l'Autre, que l'accent soit mis sur l'obscurité (cela qui ne se découvre pas, *Erebos*), ou sur la discordance retentissante (*Tartaros*, *barbaros*, murmure bégayant sans fin, des mots qui ne sont pas des mots).

Le Récit cependant les fait entendre. Langage ancien, écho de langages plus anciens, sans doute institutionnellement placés sous l'autorité des gardiens de la parole, différents selon les sanctuaires et les dieux. Nous l'interprétons vainement, en partie parce que des langages autres, proches et séparés,

leur ont servi de relais et que, par exemple, Anaximandre, en citant le « sans-limite », nous procure, à la place de Chasma, un terme, non seulement sémantiquement riche, étymologiquement vertigineux, mais disponible selon des règles nouvelles qui permettront d'autres transformations et annoncent d'autres sortes d'utilisateurs vers lesquels, du moins le croyons-nous, il nous sera plus facile de nous frayer un chemin. Quand, évoquant l'union de la Terre avec le Chaos ou avec son dérivé, Érèbe, nous parlons de transgression majeure, nous le pouvons évidemment (l'interprétation est là, à notre portée), de même que nous pouvons remarquer que l'interdiction (mot non moins déplacé) n'atteint pas ici le rapport du proche avec le proche (comme dans l'inceste), mais marque l'irrelation de l'Un avec l'Autre ou, comme je l'ai suggéré abusivement, du Temps et de l'Espace.

Reste le Récit lui-même. Il porte l'énigme qu'il dit. Il dit les choses terribles parce qu'il les redit : redite qui, selon le double jeu de la répétition, échappe heureusement au péril de l'origine, mais tombe sous le danger de la répulsion, ce battement sans règle qui ne bat ni selon le désir ni selon la vie. Récit donc toujours peut-être à l'écart de la généalogie qu'il a pourtant pour vocation de raconter. Récit où le Chaos a sa place, chose très étrange, ce qui l'expose au risque, non pas de devenir lui-même chaotique, mais d'inclure l'exclusion qui vient avec le Chaos. Par le Récit passe et s'efface la transgression, toujours inaccomplie et se laissant d'autant mieux déjouer que l'inaccomplissement serait son seul mode d'affirmation. Par le Récit passe donc seulement le récit, marque d'un passé qui n'a jamais appartenu au Temps et (peut-on le dire ?) appel à ce « pas au-delà » vers lequel attire, par la répulsion, le Dehors intransgressible et cependant nommable[1].

XXI

# *Le détour vers la simplicité*

Je pense à cette lettre écrite à Tolstoï par Tourgueniev mourant : « Je vous écris pour vous dire combien je fus heureux d'être votre contemporain. » Il me semble que, par la mort qui a frappé Camus – et je dois maintenant l'ajouter, tristement : Elio Vittorini, Georges Bataille –, cette mort qui nous a rendus, dans une part profonde de nous-mêmes, déjà mourants, nous avons senti combien nous étions heureux d'être leurs contemporains et de quelle manière traîtresse ce bonheur se trouvait à la fois révélé et obscurci, davantage encore : comme si le pouvoir d'être contemporains de nous-mêmes, en ce temps auquel nous appartenions avec eux, se voyait soudain altéré gravement.

Nous ne pouvons laisser de côté les sentiments d'amitié ni la tristesse. Et parler avec sang-froid d'ouvrages amis en ignorant l'ombre qui s'est retirée en eux et qu'ils jettent sur nous, serait un mouvement sans vérité, du reste hors de notre pouvoir. Que ces œuvres tout à coup nous manquent, il faut bien nous en convaincre, même si elles sont là, autour de nous, avec toutes les forces qui leur appartiennent. Ce manque ne les écarte pas de nous ; il est la manière dont ils nous sont proches, la douleur que cette proximité introduit dans notre pensée, chaque fois que, nous tournant vers elles, nous nous heurtons à cette présence de dureté, propre à l'œuvre qui déjà se referme et que nous n'aiderons pas à se refermer (ou à se défaire) en l'appréciant ou en la mettant au service d'une stratégie intellectuelle.

Camus : il a souvent éprouvé une sorte de malaise, parfois de l'impatience, à se voir immobilisé par ses livres ; non seulement à cause de l'éclat de leur succès, mais par le caractère d'achèvement qu'il travaillait à leur donner et contre lequel il se retournait, dès qu'au nom de cette perfection l'on prétendait le juger prématurément accompli. Puis, au jour de sa mort, la brusque, la décisive immobilité : elle a cessé alors de le menacer. C'est chacun de nous qu'elle risque d'atteindre, nous obligeant à nous arrêter auprès de l'œuvre désormais trop calme que nous nous sentons cependant tenus de préserver, pour que ne se fige pas en évidence le sens secret qui lui est propre. Car c'est une œuvre secrète.

★

Secrète, il semble que l'œuvre de Camus le soit par rapport à lui-même. Chacun de ses livres le cache et le désigne, parlant de lui, mais d'un autre que lui. Essais littéraires, philosophiques, récits, nouvelles, écrits de théâtre, ils ont pour centre, dans des situations choisies exemplairement, un état de sa sensibilité, un mouvement de son existence, une expérience enfin qui a été la sienne, qui lui a été propre, mais propre à lui-même dans la mesure où, loin de l'éprouver comme singulière, il la tient pour caractéristique d'une condition commune : pourtant insaisissable en commun et toujours mal éclairée dans cette lumière parfaite qu'il dirige sur elle.

Ses grands récits doivent leur forme à cette réserve où il se dérobe pour révéler quelque chose d'essentiel qui ne peut s'affirmer directement. *L'Étranger* n'est pas Camus, quelle simplicité que de le croire, et pas davantage l'avocat de *La Chute*, ni le docteur Rieux de *La Peste :* tout se refuse à cette identification. Pourtant, nous reconnaissons, par un pressentiment très sûr, que ces personnages, si décidément tracés, ne sont que des personnages, c'est-à-dire des masques : la surface figurée derrière laquelle parle une certaine voix et, par cette voix, une présence qui ne saurait se découvrir. Masqué, ce

qui s'avance sous le masque,– dois-je le préciser ? – ce n'est pas cet homme naturel, et simple, et souvent direct, qu'est Albert Camus. C'est même là où le secret commence. Descartes, Nietzsche, pour évoquer d'illustres figures masquées, participent jusque dans leur existence à cette façon détournée d'être qu'exige l'affirmation juste de leur pensée, et sans doute, plus encore, Kierkegaard. Camus, c'est seulement lorsqu'il se met à écrire que cette communication simple avec la vie se refuse ou se dérobe et peut-être s'altère pour ne plus s'affirmer que par un détour et pour affirmer la nouvelle vérité qu'est ce détour. Et pourtant que veut Camus, écrivant ? Retrouver cette simplicité qui lui appartient, cette communication immédiate avec le bonheur et le malheur, peut-être toutefois aussi quelque chose de plus (ou de moins), une autre simplicité, une autre présence.

★

Parce qu'il s'exprime avec netteté, on veut enfermer Camus dans l'affirmation visible où il parvient. Parce qu'il est sans équivoque, on lui attribue une vérité sans ambiguïté. Parce qu'il dit extrêmement ce qu'il dit, on l'arrête, on l'immobilise en cette extrémité, mais s'il parle en faveur de la claire limite, on le réduit à cette parole limitée et sans ombre, lui qui, « né pour un jour limpide », a saisi d'emblée cette trouée qu'est la lumière, cette ouverture secrète par laquelle elle écarte tout présent (même le présent de la lumière) dans sa présence alors obscure.

Le malentendu commencera avec le mot absurde. On en fait un concept, et Camus lui-même, lorsqu'il veut se dégager de l'immobilité de ce « terme », le critique comme concept. Mais ce n'est pas un mot de philosophe : tranchant, décidé, dur, très étranger par son éclat à l'assourdissement qu'il contient, il est là, dans notre langue, comme quelque chose de nu, qui ne dit pas ses raisons, une borne refusant d'appartenir à ce qu'elle borne : un mot intransigeant, qui prend et qui donne congé.

C'est presque un serment, il affirme, il défie. Mot pourtant neutre, curieusement privé de résonances irrationnelles et, à la vérité, aussi ferme que le mot raison dont il tient lieu. Nous connaissons ses origines. Il ne vient pas de Kafka, ni de la philosophie allemande (faut-il faire une exception pour *L'Unique* de Stirner ?) : il n'a rien à voir avec la phénoménologie ni avec Heidegger, orientés vers des horizons tout autres. Mais c'est Dostoïevski et c'est Chestov qui en préparent l'avènement. Celui qui va droit son chemin, dit Chestov, ne regardant que devant lui, crée la logique et vit dans l'assurance de sa raison, mais celui qui se retourne et regarde en arrière voit des choses terribles qui le pétrifient ; les avoir vues ne lui permet plus de rien voir d'autre ; tout vole en éclats, les principes, la morale, la science. L'absurde, c'est ce que l'on voit lorsqu'on se retourne, mais plus précisément c'est le mouvement de se retourner : le regard en arrière, celui d'Orphée, de la femme de Loth, le retournement qui viole l'interdit et qui touche alors à l'impossible, car ce retournement n'est pas un pouvoir. Nous ne *pouvons* pas nous retourner. Et pourtant se retourner est la passion de la pensée, l'exigence décisive.

Camus parle de « l'admirable monotonie » de Chestov. Et Chestov lui-même : « J'irrite les gens parce que je répète toujours la même chose. » C'est que la répétition est la dimension de ce monde qui se révèle au retournement. Ce n'est pas un autre monde, c'est le même devenu étranger à tout arrangement et comme le dehors de tout monde : le même, mais non pas identique (sans cette garantie du principe d'identité que nous perdons en regardant en arrière) ; le même non identique, toujours dispersé et toujours se rassemblant par la dispersion, la marque fascinante de la multiplicité des reflets.

Dans *Le Mythe de Sisyphe*, nous retrouvons les principaux mouvements de l'expérience : l'homme avec le rocher, le rocher dans son obstination aride qui est de revenir en arrière et en bas, l'homme dans sa fermeté bornée qui est d'aller droit en avant et en haut, la contradiction indissoluble du sens de ces mouvements, enfin le soudain *retournement* de l'un et de l'autre, par où se révèle la nécessité

de la *répétition* absurde.

L'absurde qui conduit l'homme de Chestov à la foi, conduit Sisyphe à la joie. C'est, du moins, cette interprétation que nous sommes prêts à accueillir, simplifiant à partir de là l'affirmation dérobée que les propositions claires de Camus laissent discrètement transparaître. Car le bonheur ne se tire pas de l'absurde-par une sorte de déduction morale, austère bonheur procuré par la fidélité à une vérité sans espoir. A celui qui se retourne – qui ne peut pas se retourner – se montre un secret plus difficile : l'absurde comme bonheur, c'est-à-dire le rapport mystérieux de ces deux mouvements, l'unité de leur différence, l'énigme de la simplicité qui nous donne le bonheur dans la présence de l'absurde et l'absurde dans la saisie du bonheur, mais aussi bien nous retire l'un dans l'autre, nous vouant à la passion sans fin de l'impossible présent.

★

Je voudrais indiquer brièvement pourquoi cette expérience de Camus est complexe et facile à trahir. Ce qui lui a été révélé en des moments exceptionnels dont ses proses de jeunesse ont mis le souvenir en image, c'est comme s'il devait, pour lui-même, toujours le développer selon deux directions qui correspondent à deux cultures : l'expérience russe, la sagesse tragique grecque, l'absurde selon Kirilov, la nécessité selon Anaximandre. Bien entendu, le mot culture n'est pas là pour nous faire croire qu'il s'agit d'une donnée livresque. Camus a du respect pour les livres et il ne brise pas les statues, mais si l'art qu'il aime passe par de beaux noms glorieux, ce qui nourrit son art est dans la vie et sa vie immédiate.

Cet immédiat est la simplicité qui se saisit comme toujours double et aussi dans deux traditions : l'urne dit le silence du monde souffrant, l'autre la beauté du monde silencieux ; l'une découvre l'impossible qui est l'injuste misère et l'injuste malheur des hommes ; l'autre dévoile l'impossible dans « la nature sans hommes », l'aride immobilité du paysage, le présent de lumière qui nous destitue de tout projet et de tout espoir. Des deux côtés, une indifférence muette, une passion à la mesure de l'indifférence, une parole au niveau du mutisme. Et chaque fois il y a refus, il y a assentiment : refus de ce qui nous refuse, le rocher, le vent nu, le désert de souffrance, refus qui se *renverse* en affirmation, dès que l'homme prend à son compte et prend au mot ce qui le nie : lumière vide du jour, lucidité inflexible de l'homme ; volte du rocher, révolte de Sisyphe.

Ce renversement est difficile à déchiffrer. Il retient en lui le secret et la vérité ambiguë, mais aussi les contradictions de sens dont les contraintes opposées tendent à disjoindre l'expérience et ont certainement assombri l'existence intellectuelle de Camus. Tout nous porte à l'entendre d'une manière dialectique : notre esprit appropriateur le veut, le développement de l'histoire (sous l'une de ses formes) le rend manifeste. Il s'agit de retourner l'impossible en pouvoir ; il faut, de l'injustifiable souffrance, de la mort incompréhensible, de la négation qui est l'essentiel des hommes et d'une certaine classe d'hommes, tirer une autre sorte de compréhension et une maîtrise enfin totale, et juste, si elle est égale à tout.

Camus a critiqué avec vigueur un tel mouvement. Sa critique n'a pas toujours paru convaincante, et elle a paru marquer l'abandon de ce choix en faveur de la justice, qu'il avait représenté, en des jours importants, avec tant d'honneur.

C'est que la critique de Camus, si fondée qu'elle puisse être, l'est moins dans les raisons qu'elle donne que dans l'étendue et la complexité de son expérience, source à laquelle il est toujours prêt à revenir comme à son origine et pour y trouver la mesure de toutes ses paroles. Expérience qui, on le sent bien, fut déséquilibrée par les responsabilités de l'action politique et sociale, et captée par les grandes forces simplificatrices du temps. Le mot absurde consacra le malentendu. (Si je ne me trompe pas, ce mot est presque absent des premières œuvres : « Les hommes et leur absurdité », dit

*L'Envers et l'Endroit* et, dans *Noces*, d'une manière plus significative : « Tout ce qui exalte la vie, accroît en même temps son absurdité. » Mais il faudrait ici préciser que l'absurde n'est pas l'absurdité ; entre les deux mots, il y a une grande distance ; l'absurdité est de caractère conceptuel, indiquant le sens de ce qui n'en a pas, alors que l'absurde est neutre, il n'est ni sujet ni objet, il n'appartient ni à l'un ni à l'autre, il est *Cela* qui se dérobe à la saisie du sens, comme le divin.)

Le combat de Camus pour se rejoindre, malgré les entraînements du jour et les conseils d'une partie de lui-même, est pathétique. Il le raidit et le contraint. C'est une peine aujourd'hui que de penser à l'étrange solitude à laquelle il se sentit voué, jusque dans la gêne de la gloire qui semblait destinée à l'isoler et à le vieillir prématurément.

★

« *Je me sens un cœur grec.* » S'il dit cela à Eleusis, c'est à mi-voix et en souvenir d'une autre vie où il fut dans un rapport de simplicité, pour lui-même par la suite presque incroyable, avec de grandes présences qu'il ne nommait pas alors des dieux : le ciel et la mer, le rocher et le vent, la nuit et le jour, et toujours à nouveau le soleil, la lumière. C'est le cœur qui est grec ; ce n'est pas une acquisition de l'esprit, une découverte du musée : au contraire, il protestera d'abord contre le recours à la pauvreté des mythes, cette intervention de Dionysos et de Demeter, là où il peut s'approprier directement leurs paroles et dire comme venant de lui-même : « Heureux celui des mortels sur la terre qui a vu ces choses. » (Mais déjà il sait leur nom, ils sont là, immobiles, silencieux, absents.) Une vie d'écrivain civilisé, témoin du temps, commence par la pauvreté au niveau des choses sans histoire : face à leur présence nue. Ce qui est particulier dans ce rapport, je voudrais le marquer ainsi : on parle, et il semble à bon droit, de sa manière païenne d'être avec le monde qui (pour lui, dans sa langue) désigne toujours les seules puissances naturelles : l'absolu du ciel, de la terre, de la mer. Mais qui dit païen, dit l'attachement ancien à une terre où l'on est immémorialement établi et qu'on travaille : il y a alors possession, enracinement dans la profondeur des choses sûres qu'on préserve et qui vous abritent. Tout autre est la pauvreté des agglomérations modernes, pauvreté citadine, précisément déracinée, sans lieu et sans lien. Dans cette grande ville d'Alger où se passe sa jeunesse, sans doute la « nature » est-elle là, dans une proximité abrupte, mais non dans un voisinage ancestral, il ne l'habite pas à proprement parler, il ne vit pas traditionnellement avec elle, gardé par elle et la gardant, la cultivant. L'existence pauvre sans racines, la nature nue sans demeure, c'est à partir de cette double simplicité que se constituent des rapports réduits au dénuement et à la plénitude de l'essentiel, en cela irréductibles.

C'est comme un rapport immédiat, sans passé, sans avenir. Le corps, ici dans sa réalité certaine, est la seule vérité de cette présence où rien n'est promis, mais où tout est donné, affirmé en un lien qui ne lie pas. Et, au niveau du corps, lequel a ceci de beau qu'il ne saurait tricher, qu'il connaît le refus mais non le renoncement, le plaisir, la souffrance, la peur, non l'espoir, le regret ou la résignation, une vérité sobre prendra forme, avec la rectitude qui est propre, étrangère aux tromperies du sentiment, « un mélange d'ascèse et de jouissance », « un exercice de la passion au détriment de l'émotion ». « *Oui, je suis présent. Et ce qui me frappe en ce moment, c'est que je ne peux aller plus loin.* » L'une des phrases les plus éclairantes de ses méditations de jeunesse.

Elle nous fait sentir qu'il y a autre chose, dans cette expérience première, que les certitudes limitées d'un art de vivre dont il serait facile de trouver les répondants dans l'honnêteté prosaïque d'une certaine antiquité[1]. Ce que Hölderlin appelle le feu du ciel, l'affirmation de la terre, mais non pas la terre dont on se fait une demeure, ce jour au contraire où l'on ne séjourne pas, qu'il faut soutenir face à face et qui est tel que celui qui le retient dans le détail de ses dons variés, le manque misérablement, mais tel aussi que l'accueillir dans sa puissance, c'est accepter le bonheur tragique :

cette présence sans présent correspond certainement à l'une des plus anciennes découvertes que Camus retrouvera toujours en lui, obscurément, voilée et peu saisissable, de plus sous une forme unique que nos équivalences trahissent en prétendant la déterminer. Camus, nous ne l'oublierons pas, a dit : « *La pauvreté n'a jamais été un malheur pour moi : la lumière y répandait ses richesses.* » La lumière éclaire la pauvreté, mais la pauvreté ouvre la lumière, elle la donne comme la vérité du dénuement et aussi comme cette apparence nue qui est le trait de la vérité. « La pauvreté n'a jamais été un malheur pour moi. » Ici, avec toute la réserve dont il nous donne l'exemple et qu'il a apprise de cet événement même, nous nous rappellerons comment il a évoqué ce qui fut l'événement central de sa vie commençante, et nous penserons avec lui à « l'enfant qui vécut dans un quartier pauvre », à la mère de cet enfant, au « travail exténuant » d'où elle revenait le soir, ne disant rien, n'entendant pas, n'ayant pas de pensée à la mesure du monde commun : « *mutisme d'une irrémédiable désolation* », « *indifférence étrange* », qui ne signifiait pas l'indifférence du cœur, mais l'étrangeté de l'existence réduite à sa seule vérité, sans rien qui la travestisse ni la dénonce, présente seulement et égale, dans sa solitude, à « l'immense solitude du monde ». « *Elle ne pense à rien. Dehors la lumière, les bruits ; ici le silence dans la nuit. L'enfant grandira, apprendra. On l'élève et on lui demandera de la reconnaissance, comme si on lui évitait la douleur. Sa mère toujours aura ces silences. Lui croîtra en douleur.* » Ce serait altérer un tel moment que d'y reconnaître une première vue sur la vie seulement malheureuse. Ce qui s'y révèle au contraire à l'enfant, c'est quelque chose de plus fondamental, où il apprend que bonheur et malheur peuvent s'échanger, de même que la plénitude et la dépossession, de même que l'homme et le monde s'y unissent silencieusement dans la solitude qui leur est commune : moment analogue à celui du « retournement », connaissance déjà de ce *royaume* qu'est *l'exil*.

★

« Temps d'arrêt », dit-il. En cet entre-temps communiquent, au sein même de la séparation, les hommes séparés et les choses séparées : là, l'intimité privée de tout et le tout massif du dehors vide, le manque qui se fait clarté dans la lumière où tout se présente, qui se fait refus dans l'existence où tout se retire. Et, chaque fois, l'immense certitude que tout, ici-bas, est donné. Don grave et exaltant, simplicité mystérieuse, celle même qui s'affirme dans *L'Étranger*, œuvre proche des sources, et qui entretient avec le texte de *L'Envers et l'Endroit* une relation émouvante. C'est que Meursault porte la vérité de la mère. Comme elle, il est presque sans parole, sans pensée, pensant au plus près de ce manque initial qui est plus riche que toute pensée effective, parlant à la mesure des choses, de leur mutisme, des plaisirs qu'elles donnent, des certitudes qu'elles réservent. Du commencement à la fin, son destin est lié à celui de la mère. Le procès qu'on lui fera consiste à transformer en faute le pur manque qui leur est commun et, en même temps, à retourner en crime la probité de leurs rapports, cette insensibilité où, sans preuves et sans signes, ils ont vécu loin l'un de l'autre, proches l'un de l'autre, indifférents, mais par ce désintéressement qui est la manière d'accéder à l'unique vrai souci. A la dernière page du récit, nous entendrons clairement comment parle, par la bouche du condamné, le destin innocent de la mère et comment, dans leur simplicité irréductible, les deux vies se rejoignent à l'écart des jugements de valeur[2] ; de même que, dans la véhémence finale – renversement de l'indifférence en passion – qui soulève Meursault, l'on devine le désir inflexible de défendre contre toutes les usurpations morales ou religieuses le simple sort d'un être silencieux et de trouver enfin le langage qui puisse donner parole à celle qui ne parle pas. A quoi il faut ajouter que le lecteur ou le commentateur, autre procureur d'âme, dans la mesure où il voudrait, selon les vues conjointes d'une plate psychanalyse et d'un plat christianisme, lire, dans l'acte peu compréhensible de Meursault meurtrier, puis dans sa maladresse à se défendre et dans les insolites circonstances aggravantes dont le tribunal l'accable, l'expression du remords ou du sentiment de culpabilité que l'auteur ressentirait

obscurément à l'égard de sa mère, ce lecteur est, par avance, avec sa morale, ses arrière-pensées, ses délicatesses de sentiment, ses louches inquisitions spirituelles, dénoncé dans le récit où il figure, soit sous la robe des juges, soit sous la soutane du prêtre, parmi tous ceux qui faussent la simplicité de nos vies (comme la simplicité des récits) en y introduisant la fausse mesure de la profondeur de la conscience et des soucis de l'âme.

Il y a donc, de ce livre si clair, au moins trois lectures possibles. L'une se fait « *entre oui et non* », au niveau de « l'indifférence de cette mère étrange », « indifférence dont seule l'immense solitude du monde peut donner la mesure ». Une autre lecture ressaisira dans le récit le mouvement de l'expérience dont la jeunesse de Camus a été éclairée et qu'il a lui-même mise en rapport avec celle des Grecs : expérience de la *présence*, du bonheur de la présence dans l'accord mesuré avec les choses, avec le monde, puis dans la démesure à laquelle cette présence, sur laquelle nous sommes sans pouvoir, nous destine en nous ouvrant au malheur. Enfin, une troisième lecture retrouvera le héros absurde, celui qui maintient obstinément, face aux promesses du ciel et aux embellissements de l'esprit, son attachement lucide à la condition solitaire, son refus d'accepter une autre règle que celle de sa vie terrestre, absurde et heureuse jusque dans cette mort qui l'attend. Ne pas se payer de mots, telle était déjà l'affirmation sur laquelle venait se fermer le texte de *L'Envers et l'Endroit*, ici encore tout proche de *L'Étranger :* « *Oui, tout est simple. Ce sont les hommes qui compliquent les choses. Qu'on ne nous raconte pas d'histoires. Qu'on ne nous dise pas d'un condamné à mort :* « *Il va payer sa dette à la société* », *mais :* « *On va lui couper le cou.* » *Ça n'a l'air de rien. Mais ça fait une petite différence.* » Ne pas habiller de mots, de raisons, de consolations, la vérité nue de notre sort, l'accueillir, s'il se peut, telle qu'elle est, c'est la seule morale de l'histoire, morale qui est d'abord une esthétique, puisqu'elle nous tente par la rigueur d'une parole juste.

Cette parole, dans *L'Étranger* même, oscille entre le retrait et l'affirmation tout à coup exaltée où le refus se déploie. La sobriété et l'exaltation, la retenue et le chant sont les deux mesures du langage juste, comme les deux pôles du mouvement sont l'impossible malheur, l'impossible beauté, les deux extrémités de la présence, les deux niveaux du silence. Lorsque la parole sobre et la parole vibrante se replient l'une sur l'autre, lorsque la parole de l'effacement et la parole de l'évidence, celle qui est au-dessous du mode personnel d'exprimer et celle qui est au-dessus viennent à coïncider, nous avons cette réponse de l'art vers laquelle Camus, qui a refusé le nom de philosophe mais revendiqué celui d'artiste, n'a cessé d'être tourné, dans la liberté d'un jeu qu'il ne séparait pas de la maîtrise. Il est vrai qu'il a eu, plus que d'autres en notre temps, souci de la mesure, maintenant la nécessité de ne pas rompre les formes au voisinage de l'affirmation deux fois démesurée que représente, absurde-ment heureuse, absurdement malheureuse, la présence dans l'approche de la nature et dans la vie avec les hommes. Contre ce double attrait, il se défend par un redoublement de contraintes, fidèle, d'autant plus, à la pureté des distinctions et à la séparation des différences qu'il reste lié à la réserve de l'*indifférence étrange*, tantôt éprouvée par lui comme une menace, la perte de cette spontanéité qui fut sa jeunesse, du bel accord ardent avec la nature (et il y répond par la froideur sarcastique, l'incrimination et la rapidité de *La Chute*[3]), tantôt reconnue comme l'énigme de la profondeur initiale, le fond commun du bonheur et du malheur, commencement de toute entente et rupture de tout accord : *cela* même qui toujours se maintient comme la vérité secrète de toutes les différences, celles qui se décident selon la nécessité (grecque) du partage, comme celles qui s'accomplissent selon les violences (modernes) du pouvoir.

★

Le moment n'est pas venu de nous interroger sur l'œuvre d'Albert Camus en nous tenant loin d'elle et de nous-mêmes. Peut-être cette sorte d'interrogation a-t-elle cessé d'être légitime dans un

temps qui change et se retourne tout en poursuivant d'une manière précipitée son coins puissant. De ce retournement, Camus a eu le pressentiment soucieux qu'il a traduit, parfois en s'unissant passionnément au temps, parfois en s'en détournant péniblement, tantôt tout près du présent, avec la conscience la plus éveillée de la condition des hommes malheureux, tantôt proche de la pure présence, en cet absolu de la lumière qui ne reconnaît pas nos mesures et ignore les nécessités modestes de l'humanisme. Alternative obscure qu'il appelle l'énigme et qui le rend contemporain de l'époque jusque dans la distance qu'il prend vis-à-vis d'elle, si celle-ci contient son propre éloignement en ce tournant mystérieux qui serait son présent. Mais de là les méprises auxquelles donnent heu une œuvre si peu dissimulée et un écrivain si visible qui nous échappe, parce qu'il est non pas fluide et insaisissable à la manière de Gide, mais chaque fois ferme et fidèle, dans cette exigence double du retournement dont il garde en lui-même, depuis son expérience première, les affirmations secrètement réunies.

(L'exigence du « retournement » s'exprime dans chaque œuvre de Camus d'une manière différente, et c'est elle qui sans doute oriente l'ensemble de son œuvre. Ce n'est pas un mouvement tardif, lié à une crise de maturité ; dès les livres du début, il est le principe qui les anime. Dans *Sisyphe :* Sisyphe se retourne parce que le rocher se retourne ; le retournement est alors le refus de se régler sur l'immobilité idéale du ciel, refus de comprendre la fatalité de la démarche en acceptant la sentence immobile des dieux et leurs décisions droites ; il est donc l'accord avec le retournement du rocher, puis avec la réalité terrestre que celui-ci représente : aussi longtemps que nous aurons un rocher à rouler, à contempler et à aimer, nous pourrons nous conduire en hommes. Dans *L'Étranger :* c'est le tournant même du récit, quand la présence mesurée et heureuse se change tout à coup et comme sans raison en démesure et donne lieu au malheur ; c'est encore le passage de la première à la seconde partie, lorsque l'existence la plus banale et la plus quotidienne, celle que les moralistes dénoncent comme inauthentique, devient, en s'affirmant *simplement*, face aux travestissements des façons morales et religieuses, ce qu'il y a de plus authentique et de plus étrange. Il faut ajouter, comme je l'ai noté, que le sentiment fort de Camus, c'est que ce retournement n'est pas dialectique et qu'il met au contraire la dialectique en question ; ce sera le sujet de *L'Homme révolté*. Mais le renversement du refus en affirmation ne doit pas non plus s'interpréter comme une décision morale, et Camus, rangé une fois pour toutes dans la lignée des moralistes, dira : « Nous vivons pour quelque chose qui va plus loin que la morale. » C'est à l'art peut-être qu'il reviendrait de nous rapprocher du sens de ce mouvement, de le découvrir et de l'affirmer sans le faire *valoir*. A condition que l'art ne prétende pas y échapper et ainsi, par avance, accepte d'être déjà détourné de toute pure réalisation artistique ou bien destitué du détour par son affirmation de lui-même comme pure présence.)

# *La chute : la fuite*

Clamence, l'homme ainsi nommé par *La Chute* et cependant anonyme (il crie dans son propre désert), s'entretient à mi-voix avec quelqu'un dont nous ne voyons pas le visage, dont nous n'entendons pas les répliques. C'est un « dialogue solitaire », non pas pourtant cette parole tragique qui, dans *Œdipe*, est dialogue avec le silence des dieux, parole de l'homme seul, en elle-même divisée et vraiment tranchée en deux à cause du ciel silencieux avec lequel elle poursuit son invincible discours, car, pour Œdipe de qui les dieux, comme les hommes, se sont retirés en l'éloignant de sa glorieuse apparence, ce vide auprès duquel il lui faut désormais parler par une interrogation sur son sort injustifiable, n'est pas vide, étant le signe et la profondeur de la divinité, à lui soudain révélée par le malheur de la connaissance.

Il y a, il est vrai, quelque semblant d'Œdipe sur l'homme qui parle ici. Lui aussi a régné en soi et hors de soi ; roi d'apparence, comme il convient à un temps sans royaume, roi par l'opinion et déchu de cette opinion de gloire, de contentement et de vertu dont il lui a été permis quelque temps de faire une solide réalité. Et pourquoi tombe-t-il ? Pour les mêmes raisons que le roi Œdipe dont il est dit, par un vers prêté à la folie de Hölderlin, qu'il avait « *un œil de trop peut-être* ». La lucidité ne permet pas de régner longtemps innocent.

Mais cet autre roi, ce n'est pas avec les dieux qu'il parle, pas même avec le lointain des dieux qui se détournent, seulement avec l'ombre d'un compagnon de rencontre, invisible derrière un rideau de silence, son double peut-être, mais aussi n'importe quel autre, l'homme quelconque dont l'attention distraite et la vague présence laissent constamment retomber dans l'irréalité le langage pourtant si bien formé qui cherche à l'atteindre. L'espèce de sobre malédiction que nous apporte le récit est dans cette parole cloisonnée. Dialogue enfermé en monologue. Il ne manquera pas d'hommes réfléchis pour nous faire voir de quelles manières variées *L'Étranger*, *La Peste*, *La Chute* accommodent le récit de confidence – et que l'étranger, parlant de soi en disant Je, en parle avec l'impersonnalité d'un Il déjà étranger à soi ; que, dans *La Peste*, c'est à la troisième personne que le personnage central, rédacteur de l'histoire, raconte les événements qui pointant le concernent directement, car, dans la communauté du malheur anonyme, il ne convient pas de faire sa part à l'intimité du souvenir. Et, ici, dans *La Chute*, où celui qui parle ne parle que de lui-même, non sans détours, mais apparemment sans réticences, avec toutes les ressources d'une merveilleuse rhétorique, en avocat distingué qu'il est, nous nous apercevons bientôt qu'il ne parle pas de sa vie propre, mais de celle de tous, que cette vie est sans contenu, que ses confidences ne confient rien, de même que l'interlocuteur vers qui il est tourné est un mur de brouillard dans lequel ses paroles s'enfoncent, sans avoir été entendues et comme si elles n'avaient pas été prononcées.

Que reste-t-il ? L'ironie.

★

L'on cherchera sans doute dans ce récit l'âpre mouvement d'un homme satisfait qui, à force de se prêter à un moi vertueux et content, se livre enfin à cette puissance de mécontentement et de destruction qu'il y a aussi dans le moi. Il est dangereux d'être trop attentif à soi. Cette attention est d'abord une adhésion spontanée et heureuse qui oublie tout, et les autres et soi-même ; mais

l'attention devient réflexion ; le regard aimable dont on se caresse devient un regard méfiant ; on est blessé, là où l'on se croyait aimé ; la blessure est clairvoyante pour découvrir tout ce qui blesse ; et tout blesse. La lucidité fait enfin son œuvre. Elle juge tout et elle condamne tout – ironiquement, sans sérieux et sans repos, avec cette flamme froide qu'elle a allumée dans le moi.

Je lis pointant dans *La Chute* un tout autre récit que cette narration animée par la psychologie de La Rochefoucauld. Je crois encore moins qu'il soit destiné à nous enseigner le mécontentement, la vérité inconfortable et l'inquiétude nécessaire. D'abord, il se garde de rien enseigner. C'est la grâce de l'ironie : elle ne nous donne que ce qu'elle nous enlève ; si elle affirme, l'affirmation est un heu ardent d'où nous avons hâte de sortir. Parfois l'ironie devient lourde. Ce poids est aussi sa légèreté : c'est qu'elle est sans humour.

Dans ce récit attirant, j'aperçois la trace d'un homme en fuite, et l'attrait qu'exerce précisément le récit, attrait fort et sans contenu, est dans le mouvement même de la fuite. Quand s'est-il éloigné ? De quoi s'est-il éloigné ? Peut-être ne le sait-il pas, mais il sait bien que toute sa personne n'est qu'un masque : depuis son nom qui est emprunté, jusqu'aux petits épisodes de sa vie qui sont si peu particuliers qu'il n'est personne à qui ils ne conviennent. Sa confession n'est qu'un calcul. Son récit d'homme coupable est fait de l'espérance de se croire coupable, car une vraie faute serait une certitude sur laquelle il pourrait ancrer sa vie, repère solide qui lui permettrait de délimiter sa course. De même, lorsqu'il semble se reprocher son existence égoïste, lorsqu'il dit : « Je vivais donc sans autre continuité que celle, au jour le jour, du moi-moi-moi », cela est singulier, parce que chaque fois qu'il dit Moi, personne ne répond ; c'est seulement un appel qui retentit vainement de-ci de-là, une réminiscence ironique, souvenir dont il ne se souvient pas.

Si c'est un homme masqué, qu'y a-t-il derrière le masque ? Encore un masque, disait Nietzsche. Mais l'éclat froid et passionné qui annonce son passage et qui nous permet de le suivre à travers les méandres de confidences toujours suspendues, digressions uniquement destinées à évoquer son refus et à nous entraîner cependant avec lui, nous persuade de sa présence, semblable à quelque feu brillant sur une étendue mouvante d'eau. Il y a, certes, en lui et autour de lui, une forte provision d'absence, mais ce vide, cette distance n'est qu'une réserve de chemin, la possibilité de se dérober, d'aller toujours plus loin, s'il le faut, et de ne laisser, à qui le saisira, qu'un simulacre et une défroque. Nous voyons là un exemple de la manière dont Albert Camus use de l'art classique à des fins nullement classiques. L'impersonnalité des traits, la généralité des caractères, les détails qui ne répondent à rien d'unique, et jusqu'à la scène du remords qui semble empruntée à une lettre de Stendhal, cette « confession dédaigneuse » qui ne confesse rien où l'on puisse reconnaître quelque expérience vécue, tout ce qui, dans la discrétion classique, sert à peindre l'homme en général et la belle impersonnalité de tous, n'est ici que pour nous faire atteindre la présence de quelqu'un qui n'est presque plus personne, alibi où il cherche à nous prendre tout en s'échappant.

La marche du récit est constamment doublée par une marche quasi nocturne – même quand elle a lieu le jour – à travers l'étendue plate, sans soleil et sans sourire, d'un pays du Nord, parmi le labyrinthe gris des eaux, désert mouillé où l'homme sans refuge a son centre dans un bar de matelots, fréquenté par des hommes qui n'aiment pas la loi. Cette seconde marche est essentielle au récit, et le paysage n'est pas un décor. Au contraire, toute la réalité s'y retrouve. L'histoire derrière laquelle l'homme se dissimule et qui est comme douloureusement creuse et fictive, a là sa pointe de vérité, sa terminaison émouvante. Quelque chose vit ici. Cela est réel, cela nous attire dans le réel, nous savons que quelqu'un pourrait être là, allant et venant, regardant la clarté que font dans le ciel les ailes des colombes encore absentes (qui sont peut-être des mouettes), prophète dérisoire qui appelle le jugement sur soi et sur les autres, afin que le jugement le saisisse et le fixe. Espoir vain. Il lui faut seulement fuir, et servir de support à ce grand mouvement de fuite qui entraîne chacun à l'insu de tous, mais dont il a pris conscience, dont il est la conscience amère, avide, parfois presque allègre, un

peu ivre.

★

Mais que fuit-il ? Qu'est-ce que cette fuite ? Le mot est mal choisi pour plaire. Le courage est pourtant d'accepter de fuir plutôt que de vivre quiètement et hypocritement en de faux refuges. Les valeurs, les morales, les patries, les religions et ces certitudes privées que notre vanité et notre complaisance à nous-mêmes nous octroient généreusement, sont autant de séjours trompeurs que le monde aménage pour ceux qui pensent se tenir ainsi debout et au repos, parmi les choses stables. Ils ne savent rien de cette immense déroute où ils s'en vont, ignorants d'eux-mêmes, dans le bourdonnement monotone de leurs pas toujours plus rapides qui les portent impersonnellement par un grand mouvement immobile. Fuite devant la fuite. Clamence est de ceux qui, ayant eu la révélation de la dérive mystérieuse, ne supportent plus de vivre dans les faux-semblants du séjour. D'abord il essaie de prendre ce mouvement à son compte. Il voudrait s'éloigner personnellement. Il vit en marge. Dans la grande armée de la retraite, il joue au franc-tireur, espèce d'hommes sur qui s'acharnent généralement les opinions malveillantes et les condamnations réservées au fuyard. Mais cette opération ne réussit pas. La petite vie de débauche qu'il mène lui apporte quelques satisfactions, mais nullement celle d'être discrédité et rejeté de l'ensemble. La vertu continue de le protéger de son apparence. Il n'est pas bon, pour qui veut tenir enseigne du mal, d'avoir appris le beau langage, les bonnes manières. Meursault était condamné, innocent, parce qu'une imperceptible différence le mettait à l'écart, écart qui était sa faute. Celui-ci ne peut se laisser passer pour coupable, parce que tout ce qu'il fait pour se mettre à part n'est qu'une forme de la discordance commune. Dans le vide, dit-on, les corps lourds et les corps légers tombent ensemble d'un mouvement égal, et par conséquent ne tombent pas. C'est peut-être cela, la chute, qu'elle ne puisse plus être un destin personnel, mais le sort de chacun en tous.

★

Les croyants diront que Clamence ne fait rien que fuir Dieu, comme les humanistes diront qu'il ne fait rien que fuir les hommes. Chacun s'exprimera ainsi dans son propre langage de fuite. Il y a dans le livre une page singulière. Évoquant sa vie d'homme satisfait de soi, le narrateur nous dit, à notre surprise : « N'était-ce pas cela, en effet, l'Eden, cher Monsieur : la vie en prise directe ? Ce fut la mienne », et encore : « Oui, peu d'êtres ont été plus naturels que moi. Mon accord avec la vie était total, j'adhérais à ce qu'elle était, du haut en bas, sans rien refuser de ses ironies, de sa grandeur, ni de ses servitudes. » Confidence étrange, car l'homme qui parle ou du moins le personnage qu'il emprunte pour parler est un homme de vanité et d'amour-propre, très étranger à toute spontanéité naturelle, et la manière même dont il se confie sans se confier, par un mouvement d'ironie et de ruse, augmente encore l'impression d'affectation ou d'artifice que son caractère veut nous donner. Comment pourrions-nous croire qu'il ait jamais été en accord avec la vie ? Ou bien faut-il penser que l'homme masqué ici se démasque ? Est-ce qu'il trahirait quelqu'un d'autre ? Je ne voudrais pas suggérer qu'Albert Camus s'est souvenu tout à coup de lui-même, de l'homme naturel qu'il a eu le bonheur d'être et qu'il aurait cessé d'être parce qu'un homme qui écrit doit d'abord, comme Œdipe, avoir « un œil de trop peut-être ». Mais il est vrai que *L'Étranger*, *Noces* nous avaient fait toucher le plaisir de la vie immédiate. L'étranger était même étranger en cela, à cause d'une simplicité et d'une innocence si certaines qu'elles ne pouvaient que le rendre coupable. C'est comme si l'homme contourné, amer et tout en faux-fuyants de *La Chute* s'ouvrait sur un autre homme et sur une autre vie qu'il évoque comme l'aube païenne du monde. La chute ne serait alors que la méfiance à l'égard du bonheur, le besoin d'être non seulement heureux, mais justifié de l'être. C'est là une recherche

dangereuse. La justification passe par la faute. On devient coupable par le même sentiment heureux qui était d'abord la substance de l'innocence. On était heureux, donc innocent. On est heureux, donc coupable, puis malheureux et toujours coupable ; enfin jamais assez coupable au regard de ce bonheur perdu qui était sans autorité et sans justification. La recherche de la faute fait, désormais, toute la vie, faute qu'on voudrait partager avec tous dans une communauté qui augmente la solitude.

Mais cette manière de voir n'est qu'un repère momentané qui, dans la perspective du mouvement infini qu'est la chute, n'a pas de valeur réelle. Nous tombons. Nous nous consolons de tomber en déterminant imaginairement le point où nous aurions commencé de tomber. Nous préférons être coupables plutôt que tourmentés sans faute. La souffrance sans raison, l'exil sans royaume, la fuite sans point de fuite ne se laissent pas supporter. L'imagination vient nous aider à combler le vide où nous tombons, en établissant tel commencement, tel point de départ qui nous font espérer tel point d'arrivée et, bien que nous n'y croyions pas, nous sommes soulagés par ces repères que nous fixons un instant. Et puis, nous en parlons. Parler est là essentiel. Cette parole est elle-même sans fin, comme la chute. Elle est le bruit de la chute, la vérité de ce mouvement d'erreur qu'elle a pour objet de faire entendre et de perpétuer, en le révélant sans le trahir. Plutôt que le monologue d'un homme qui fuit le monde, la considération mensongère, la fausse vertu, le bonheur sans bonheur, j'entends ici le monologue de la chute tel que nous pourrions le pressentir, si nous pouvions un moment faire taire le bavardage de la vie stable où nous nous maintenons par nécessité. Le personnage qui parle prendrait volontiers figure de démon. Ce qu'il murmure âprement derrière nous est l'espace où nous sommes invités à reconnaître que depuis toujours nous tombons, sans relâche, à notre insu. Tout doit tomber, et tout ce qui tombe doit entraîner dans la chute, par une croissance indéfinie, tout ce qui prétend demeurer. A certains moments, nous nous apercevons que la chute dépasse de beaucoup notre mesure et que nous avons en quelque sorte plus à tomber que nous n'en sommes capables. Alors peut commencer le vertige par lequel nous nous dédoublons, devenant, pour nous-mêmes, compagnons de notre chute. Mais parfois nous avons la chance de trouver auprès de nous un vrai compagnon avec qui nous nous entretenons éternellement de cette chute éternelle, et notre discours devient l'abîme modeste où nous tombons aussi, ironiquement.

XXIII

# *La terreur de l'identification*

Dans l'essai écrit en forme d'introduction pour le livre « biographique » de Gorz, Sartre dit de celui-ci : « … je le classe parmi les Indifférents : ce sous-groupe est d'origine récente, ses représentants n'ont pas plus de trente ans ; nid ne sait encore ce qu'ils deviendront. » D'après ce qu'il nous dit de lui-même, Gorz est d'origine autrichienne ; son père, juif, sa mère, chrétienne ; après l'Anschluss, il vit en Suisse, dans la solitude de l'adolescence et de l'exil, privé même de son langage auquel il préfère, par une décision surprenante, la langue française dans laquelle il écrit ce livre[1]. Je ne cite pas ces détails pour donner à quelqu'un qui n'aime pas être identifié une carte d'identité, mais pour rappeler que quarante ans avant lui, un écrivain autrichien, voué lui aussi à l'exil, a fait de la passion de l'indifférence la vérité de sa vie et le thème de son œuvre. Que Gorz et Musil soient nés en Autriche, qu'ils aient l'un et l'autre été séparés d'eux-mêmes par des difficultés politiques analogues, ce n'est pas ce rapprochement qui me paraît avoir de l'importance, mais bien plus, dans un contexte social et littéraire tout autre, le retour d'une même expérience singulière : celle de l'homme passionné d'indifférence par un refus désespéré des différences et des particularités.

Est-ce surprenant ? Sans doute. Mais la surprise est celle même que nous cause, chaque fois que nous la rencontrons, la littérature moderne : elle est le fait surprenant de cette littérature.

Il faut toutefois ajouter aussitôt – l'erreur est rapidement commise – que cette « indifférence » n'est en rien un fait de caractère ou de sensibilité, qu'elle ne concerne qu'indirectement l'individu qui écrit, qu'il est même secondaire de rechercher si elle est sa tâche, son drame ou sa vérité ; certes, c'est important aussi, mais si l'on commence par s'interroger sur les difficultés propres de l'écrivain aux prises avec l'indifférence, on oubliera très vite l'essentiel : à savoir que ce n'est pas l'écrivain qui est indifférent (il est plutôt tout le contraire), que ce n'est pas davantage de l'œuvre s'efforçant à une certaine impersonnalité d'indifférence que viendrait cette façon d'être – et qui n'est pas affaire de style ou de manque de style, de formalisme ou de classicisme : dans ce cas tout serait simple, nous serions dans l'esthétique, nous saurions juger et être jugés, admirer et être tenus pour admirables, aptitudes heureuses qui nous manquent, parce que nous n'avons pas acquis le droit d'atteindre le heu où elles s'exercent. Mais, lorsque nous pressentons que la littérature a « partie liée » avec une parole neutre, nous savons que nous sommes devant une affirmation très difficile à situer (et même à affirmer), puisqu'elle précède tout ce que nous pouvons dire d'elle.

★

Au début de son essai, Sartre évoque « cette voix sourde, égale, courtoise », pour nous inviter à l'entendre derrière le livre de Gorz : « 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 entendre 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. » Un peu plus loin, il dit de cette parole qu'elle est presque déserte, ailleurs que c'est la voix du Souci. « 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… » Que Sartre l'ait entendue précisément dans le livre de Gorz, ce n'est pas sans raison, mais c'est aussi parce qu'elle n'a pas cessé de se faire entendre depuis longtemps dans ces livres qui sont à peine des livres

et, je crois, avant tout dans Samuel Beckett : oui, là, avec Molloy, Malone, l'Innommable, nous avons, pour la première fois sans prétexte et sans alibi, rencontré la parole obstinée, lassée, inlassable, tournant autour d'un point fixe pour descendre vers le point de son jaillissement, de son tarissement ; monologue où l'on ne sait qui parle ; il y a là une présence tourmentée, souffrante, quoique incapable de souffrir, qui n'est plus tout à fait quelqu'un ; cela va et cela vient ; au début peut-être y avait-il un vrai vagabond et, dans cette chambre, un vrai mourant, mais le cheminement a pris la place du chemineau, l'agonie a usé le pouvoir de mourir. Enfermé dans une potiche d'appartement, répandu sur les routes, immobilisé dans le coin vide d'une maison vide, toujours plus infirme, plus mutilé, plus réduit, s'affirme un reste irréductible d'humanité ; une impuissance sans nom, sans visage, une fatigue qui ne peut se reposer, une attente vide, vague et que rien ne stimule, rien ne décourage. A un tel semblant d'existence, qu'est-ce qui peut arriver ? Qu'est-ce qui est encore là et comment l'aider à n'être plus là ? Comment faire taire cette parole, si elle est déjà tombée au-dessous du silence sans cesser de parler ?

La pensée, et l'espoir de Sartre, telle qu'il la formule pour rejoindre le livre de Gorz, c'est que, derrière le murmure froid, lointain, insistant, qui constate, raisonne à notre place et nous parle, c'est-à-dire nous exprime en nous occupant d'une parole étrangère qui répond parfaitement à nous, derrière l'impersonnalité du Il indifférent, subsisterait, inaliénable même dans la plus radicale aliénation, le pouvoir de parler en première personne, la transparence d'un Je seulement obscurci, offusqué, « dévoré par les autres », comme disait Teste, ou, pis, dévoré par lui-même, séduit à la consistance d'une singularité d'emprunt. « Voici l'instant… 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. »

★

Le livre de Gorz autorise-t-il ce commentaire ? C'est un étrange et passionnant ouvrage, bien fait pour nous tromper. Le lecteur pressé ne manquera pas d'y reconnaître un travail philosophique ou encore un essai d'application à soi-même de la méthode que Sartre a appliquée à Baudelaire, à Genet. Et il est vrai que cette sorte de bizarre récit ne semble consister qu'en une suite de réflexions et en un mouvement parfaitement raisonneur : on n'y cesse d'argumenter, on y parle, d'ailleurs avec une extrême agilité, un langage que les commentateurs identifieront aisément avec celui qui a cours, croient-ils, dans l'école d'un certain Morel. C'est vrai et c'est une illusion. Tout ici est semblant, tout est d'imitation. Le langage que parle le narrateur n'est pas le langage de la pensée, il ne fait qu'y ressembler ; le mouvement n'en est qu'apparemment dialectique ; l'intelligence n'y est si merveilleusement intelligente que parce qu'elle sait qu'elle s'imite, image d'elle-même, obligée au dédoublement indéfini de la lucidité par empêchement de s'arrêter en rien qui la garantisse.

On conclura : si c'est un langage imité, si c'est une pensée empruntée, le livre ne peut être qu'écrit à la suite, sans valeur originale. Or, il n'y a guère de livre où s'affirme une recherche plus authentique, plus nécessaire et plus acharnée contre l'inévitable tricherie. C'est que d'abord il s'agit d'une entreprise vitale : Gorz, par un pari plus entier que celui de Pascal, a tout misé sur la vérité de cette exigence d'écrire. C'est qu'aussi il s'est mis dans des conditions telles qu'il ne peut s'abuser sur l'être d'emprunt qu'il choisit d'être, bâtissant ouvertement et délibérément sa vie sur un faux, comme nous faisons tous, mais sans le souci que nous avons de nous dissimuler à nous-mêmes, par des alibis naturels, notre existence tendrement et familialement étrangère. Gorz, refusant sa langue maternelle, se mettant non seulement à écrire, mais à penser, à rêver en français, puis se mettant à penser en

Sartre, n'oublie pas un instant qu'il est hors de lui-même, sans rien qui lui soit propre, à l'image de l'adolescent qu'il est, exilé de soi, désapproprié, neutre dans un pays neutre. Quelle étrange et effrayante pureté abstraite ! Quelle décision prise, comme tout à coup, par un enfant solitaire : n'être en rien ce qu'on est, n'être qu'un autre, ne l'être que par une résolution volontaire, disciplinée, toujours fictive, artificielle, éveillée à son propre mensonge, afin de maintenir au moins vraie cette conversion falsifiante, par laquelle on refuse sa particularité naturelle. « Il a décidé que l'homme entier était français, que le corps de la pensée vraie et de la Raison était la langue française… » « Il a décidé… » Qui est ce Il ? Gorz ne dit pas : Je décidai ; il ne peut pas le dire – pourquoi ? et qu'est-ce que ce Il ? N'est-ce pas seulement un Moi ancien, le moi austro-germano-judéo-chrétien dont il s'est écarté par sa résolution soudaine ? Mais si ce « Il » n'était alors que son être toujours particulier, l'être hérité de l'enfance et de l'origine, et si c'est lui qui a pris la décision, la décision de devenir « autre » est nécessairement « altérée » par un mouvement qui est resté particulier et ne peut refléter rien d'autre que cette particularité : le besoin d'être soi en faisant semblant de cesser de l'être, ou encore le besoin de se placer sous la caution de Sartre et de Valéry, de « désamorcer » sa propre expérience en la traduisant dans une langue étrangère à vocation universelle, la fuite donc devant un soi divisé, malheureux, incommode, mais fuite qui n'est, bien entendu, que le soi qui fuit et se suit et colle à soi dans cette poursuite d'un Autre.

Il ne suffit pas – on le sait bien – de se perdre pour se quitter, ni de s'élever à une sorte d'existence abstraite ou indéfinie pour se séparer de ce Moi trop défini qu'on fut. On veut devenir autre, mais par là on se confirme dans le Même et dans le Moi-même qui est encore tout entier dans la fuite vers l'autre. Le livre de Gorz est la recherche froide, ordonnée, passionnée et sans ordre du choix lointain, enraciné en son être personnel, qui plus tard s'est déployé dans la décision de s'impersonnaliser. Ce qui parle donc dans son livre, c'est la voix faussement désincarnée, faussement fausse, actuelle et pointant inactuelle, voix qui est la nécessité froide de parler, tout en n'étant encore qu'une imitation parlante, la feinte de ce qu'il y a de distant, d'indifférent et de neutre dans le langage étranger dont la psychanalyse nous a appris à redécouvrir, au plus près de nous et toujours derrière nous, l'inlassable recommencement.

Le propre d'une telle voix – son pouvoir d'enchantement et de fascination –, c'est de prétendre parler au nom d'un événement initial, vers quoi, si nous savions suivre son appel, elle nous retournerait de telle sorte que tout à coup, avec une clarté libératrice, dans une évidence capable de nous ébranler, nous croirions découvrir le premier pas qui a orienté notre vie : le projet originel par rapport auquel nous pourrions nous ressaisir en l'accueillant afin de le mieux révoquer. Gorz, lui aussi, subit cette fascination et, à l'issue du livre, dans une soudaine lumière qui est le choc de la révélation, il se heurte enfin à lui-même, reconnaissant avec surprise ce qu'il n'a pas cessé d'être en mesure de savoir : que l'attitude première qui, pour lui, a organisé toutes les autres, c'est la terreur d'être identifié. Voilà le point de départ : la terreur profonde, constante, d'être identifié par autrui à un moi venu d'autrui, le refus, par crainte d'adhérer à ce moi étranger, de tout moi, puis le rejet de tout caractère, la récusation de toute préférence affective, l'éloignement de tout goût et de tout dégoût, la passion d'une vie sans passion, sans naturel, sans spontanéité, la répugnance à ne rien dire qui ne soit neutre pour ne jamais dire plus ou autre chose que ce qu'on dit, finalement le silence, l'effroi d'assumer un rôle et d'agir, l'évasion vers une existence purement intelligente, toujours occupée à se défaire d'elle-même, à se désidentifier.

Un tel mouvement – la terreur d'être soi par désir de n'être que soi –, Gorz n'a pas de peine à trouver dans son histoire familiale tout ce qu'il faut pour le comprendre à partir de ses expériences enfantines : c'est que toute son enfance il a vécu sous la contrainte de sa mère, « toujours sommé par elle de s'identifier au rôle, au « moi » qu'elle entendait lui faire jouer, lui *imputait* de force parce que c'était comme ça qu'elle voulait le voir. Elle le voyait tel qu'elle aurait aimé qu'il fût, elle lui

présentait comme dans une glace son « moi » imaginaire, et ce « moi » était un Autre, un faux, à moins que ce ne fût le contraire : qu'il ne fût, lui, un Autre, un faux. » D'où, un jour, le besoin de se libérer de la langue maternelle, royaume de la mère hors duquel il lui faut s'évader ; d'où en même temps, pour lutter contre l'altération obscure qu'elle lui impose, la décision presque claire d'aller jusqu'au bout de cette altération et de se donner un moi tout autre en s'identifiant à une pensée d'emprunt et à une langue apprise[2]. Mouvement vertigineux au terme duquel, grâce à l'effort qu'il fait pour le ressaisir, il en viendra, non plus à son vieux moi terrorisé, mais à un Je libéré de la terreur de l'identification et identique à la désidentification même, le Je de la presque pure transparence. C'est pourquoi, le récit, commencé sous l'attrait d'une parole neutre et sans sujet, se termine réconcilié avec le narrateur, lorsque celui-ci, s'étant reconnu dans la parole étrangère, croit avoir acquis le droit d'écrire à la première personne, ou du moins cherche à se rendre responsable, en écrivant, de ce Je qui n'a plus peur de se perdre en se rapportant à autrui.

★

Fin heureuse par conséquent et presque édifiante. Je ne dirai pas qu'elle me persuade, mais elle touche par l'énergique souci de revivre qui s'y révèle, et j'admire, dans cette recherche méthodique d'un chemin, la ruse qui permet à Gorz d'accepter celui qu'il a choisi une première fois aveuglément (dans la terreur d'être pris pour un autre), en le choisissant une seconde fois résolument, puis chaque fois à nouveau, avec l'entêtement d'un dessein plus ample et enrichi de significations plus essentielles. Mais qu'est-ce que ce choix premier d'où tout dépendrait ? Quel est le commencement à partir duquel toute notre vie prendrait sens ? Gorz pressent bien que le retour vers l'origine auquel il s'efforce comme pour trouver au tout début la phrase clef, capable de lui livrer le mot sur lui-même, ne fait jamais que l'attirer par l'illusion d'un commencement toujours plus commençant, qui renvoie à un autre, indéfiniment : toujours, derrière la phrase qu'il entend et qu'il voudrait ouvrir pour atteindre le sens unique de cette phrase (l'événement ou le complexe « signifié » par elle), se prononce à nouveau la même phrase, la même et cependant tout autre, comme l'écho antérieur d'elle-même, le retentissement de ce qui n'a pas encore été dit. Ou encore, penchés sur nous pour reconnaître le modèle que l'enfance de notre histoire semble receler, ce que nous trouvons, ce n'est jamais notre original, mais notre double et notre image, puis le dédoublement indéfini de ce double, le mouvement fascinant d'une ressemblance qui n'est rien d'autre que le glissement de semblant en semblant au sein d'une similitude où tout se ressemble sans rien à quoi ressembler.

Dans le cas de Gorz, c'est à la fin de son récit, nous l'avons vu, que se produit le choc par lequel il lit tout à coup ce qu'il sait être le texte originel, le complexe qu'est pour lui « la terreur de l'identification ». Or, dès les vingt premières pages du livre, il l'avait déjà formulé de la manière la plus précise : « l'horreur qu'il a de se laisser identifier à ses actes ou œuvres, le besoin de s'échapper de la figure que dessinent de lui ses actes, en s'affirmant comme leur dépassement… » Pourquoi à cet instant la phrase ne lui parle-t-elle pas ? pourquoi ne peut-elle être la révélation qui, deux cents pages plus tard, le rendra à lui-même ? Nous avons sans doute ici la preuve du mouvement qui s'accomplit par l'écriture. En même temps, nous discernons que s'il ne reçoit pas communication de la phrase qu'il écrit pourtant en toute lucidité, c'est qu'il n'est pas vraiment là pour l'entendre, ne sachant pas qu'elle le concerne en tant que moi, car elle n'est encore qu'une phrase neutre dans un langage étranger où ce qui apparaît de lui ne le fait apparaître que comme autre et dans l'indifférence du Il sans visage, masque derrière lequel il n'y a encore que sa figure absente et seulement à venir. Tout dépend du renversement qui s'accomplit, d'une manière toujours un peu mystérieuse, à un certain moment : c'est lorsque Gorz accepte de s'identifier avec celui qu'il est maintenant, c'est-à-dire de reconnaître que « l'original » n'est nullement à chercher dans le passé, mais dans le présent, et que la

phrase révélatrice ne peut être entendue qu'à partir des versions actuelles qui en présentent la seule signification dont il doive être responsable que, par une brusque et fulgurante superposition, viennent à coïncider toutes les variations, toutes les modifications de la même phrase, toujours autre et toujours la même – et alors, pendant un instant, il comprend tout, comprenant qu'il n'y a pas d'autre origine à lui-même que son moi décidément présent (présent il est vrai et déjà rassemblé dans un livre) et que c'est maintenant que tout peut commencer : *hic Rhodus, hic salta*.

★

On pressent ce qui est ici en jeu : comment le mouvement d'écrire (qu'exige la littérature), cette parole qui parle avant toute autre, froide, sans intimité, sans bonheur, qui ne dit peut-être rien et en qui toutefois il semble que la profondeur parle, parlant toujours pour un seul, mais impersonnelle, parlant tout au-dedans, mais c'est le dehors même, comment cette parole non parlante qui ignore le vrai, dont le flux est étranger au pouvoir dialectique, peut-elle jamais devenir le langage de la vérité, de la médiation heureuse, du dialogue à nouveau possible ? Entre les deux, langages, Gorz va-t-il nous offrir la réalité d'un itinéraire ? Ce qui frappe dans sa tentative, c'est avec quelle méfiance, voulant parler la parole neutre, il se prête à son mouvement sous l'attrait duquel il veut bien écrire, mais en gardant la possibilité de revenir à soi. Jamais il ne rompt les amarres. Il dit « Il », mais c'est toujours de moi qu'il s'agit. Il laisse parler en lui la voix étrangère, mais à condition qu'elle ne se perde pas dans l'inconsistance du bavardage indifférent. Il y a dans le livre une page remarquable où il se décrit « paralysé, terrorisé » par toute conversation banale sur la pluie et le beau temps : il ne se sent pas à la hauteur de la banalité. Aveu émouvant. C'est nous dire qu'il ne parvient pas à accepter la parole inauthentique qui est pointant tout ce qui parle quand « on » parle. Ne l'ayant pas acceptée, ni même peut-être éprouvée, il réussit à s'en sauver, ce qui laisse l'expérience indécise. C'est, je crois, le problème du nihilisme dont nous ne savons si sa puissance est faite de notre recul devant lui ou si son essence est de se dérober devant nous : c'est-à-dire toujours posée, déposée par la question même du détour.

XXIV

# *Traces*

LA PRÉSENCE

Ce qu'a écrit Jacques Dupin sur Alberto Giacometti est à la mesure d'une œuvre aussi évidente qu'inapparente et toujours prête à échapper à ce qui la mesurerait. Après avoir lu ces « textes », je comprends mieux pourquoi une telle œuvre nous est proche, je veux dire proche de l'écriture, au point que chaque écrivain se sente concerné par elle qui n'est pourtant en rien « littéraire », éprouvant le besoin de l'interroger sans cesse et sachant qu'il ne peut la répéter par écrit[1].

« Surgissement d'une présence séparée », « œuvre incessante », « discontinuité du trait » (« ce trait sans cesse interrompu, ouvrant le vide, mais le révoquant… ») : par chacune de ces désignations, dissociées et liées, que Jacques Dupin nous propose, nous sommes appelés vers le heu d'où nous pourrions voir une telle œuvre *(La femme debout*, *Femme à Venise)*, si voir convenait au rapport qu'elle nous demande. Ce rapport est celui d'une distance. Cette distance est absolue. A cette distance absolue, ce qui surgit devant nous, mais comme sans nous, est le « surgissement d'une présence » ; la présence n'est pas quelque chose de présent ; ce qui est là, non pas s'approchant, non pas se dérobant, ignorant tous les jeux de l'insaisissable, est là avec l'évidence abrupte de la présence, laquelle refuse le graduel, le progressif, le lent avènement, l'insensible disparition et cependant désigne une relation infinie. La présence est le surgissement de la « présence séparée » : cela qui vient à nous hors de pair, immobile dans la soudaineté de la venue et s'offrant étranger, tel quel en son étrangeté.

Jacques Dupin nous dit : « Il y a, il y avait surtout, chez Giacometti, un instinct de cruauté, un besoin de destruction qui conditionnent étroitement son activité créatrice. Dès sa plus tendre enfance l'obsession du meurtre sexuel provoque et gouverne certaines représentations imaginaires… Il se passionne pour les récits de bataille. Le spectacle de la violence le fascine et le terrifie. » De là l'expérience qu'il fit de la présence. Celle-ci est hors d'atteinte. On tue un homme, on lui fait violence, cela nous est arrivé à tous, soit par l'acte, soit par la parole, soit par le vouloir indifférent ; mais toujours la présence échappe au pouvoir qui fait violence. La présence, face à la destruction qui veut l'atteindre, disparaît, mais reste intacte, se retirant dans la nullité où elle se dissipe sans laisser de traces (on n'hérite pas de la présence, elle est sans tradition). A l'expérience de la violence répond l'évidence de la présence qui lui échappe. Et l'attentat de la violence est devenu, chez Giacometti, le geste du formateur-déformateur, du créateur-destructeur dont Jacques Dupin nous parle ainsi : « Le geste de Giacometti : sa répétition, son ressassement apportent un démenti à la brutalité déformante de chaque intervention particulière. Faire et défaire incessamment revient à diminuer, à amortir chaque geste… Ainsi la figurine que je regarde modeler me semble-t-elle d'abord indifférente aux soins cruels que lui inflige le sculpteur. Pétrie par un toucher impérieux, violent, il semblerait qu'une si fragile apparition dût immanquablement retourner au chaos dont elle est sortie. Pourtant elle résiste. Les assauts destructeurs qu'elle endure n'apportent à son être gracieux que d'imperceptibles modifications. Leur multiplication l'immunise et la protège… Elle s'y prête et s'y accoutume… Son autonomie et son identité procèdent même d'un tel supplice, *à condition qu'il soit illimité*. »

La présence n'est présence qu'à distance, et cette distance est absolue, c'est-à-dire irréductible, c'est-à-dire infinie. Le don de Giacometti, celui qu'il nous fait, est d'ouvrir dans l'espace du monde l'intervalle infini à partir duquel il y a présence – pour nous, mais comme sans nous. Oui, Giacometti

nous donne cela, il nous attire invisiblement vers ce point, point unique, où la chose présente (l'objet plastique, la figure figurée) se change en la pure présence, présence de l'Autre en son étrangeté, c'est-à-dire aussi bien radicale non-présence. Cette distance (le vide, dit Jacques Dupin) n'est en rien distincte de la présence à laquelle elle appartient, de même qu'elle appartient à cet absolu distant qu'est autrui, au point que l'on pourrait dire que ce que Giacometti sculpte, c'est la Distance, nous la livrant et nous livrant à elle, distance mouvante et rigide, menaçante et accueillante, tolérante-intolérante, et telle qu'elle nous est donnée chaque fois pour toujours et chaque fois s'abîme en un instant : distance qui est la profondeur même de la présence, laquelle, étant toute manifeste, réduite à sa surface, semble sans intériorité, pourtant inviolable, parce que identique à l'infini du Dehors.

Présence qui n'est pas celle d'une idole. Rien de moins plastique qu'une figure de Giacometti, dans la mesure où le règne de la plastique veut faire de la manifestation une belle forme et de la forme une réalité pleine et substantielle, dans la mesure donc où, par le règne de la plastique, s'instaure la présomptueuse certitude du visible. On peut appeler *La femme debout* figure ou même figurine, on peut la décrire dans sa nudité ; mais qu'est-elle, cette figure ? Non pas ce qu'elle représente, mais le lieu de la présence non présente ; et sa nudité est l'affirmation de la présence nue qui n'a rien, n'est rien, ne retient rien, que rien ne dissimule. Présence de la transparence humaine en son opacité, « présence de l'inconnu », mais de l'homme comme inconnu, tournant vers nous cela qui toujours se détourne et nous mettant en présence de ce qu'il y a entre l'homme et l'homme, l'absolue distance, l'infinie étrangeté.

Ainsi, chaque fois, recevons-nous de Giacometti cette double découverte, chaque fois, il est vrai, aussitôt perdue : seul l'homme nous serait présent, seul il nous est étranger.

## LA VEILLE

Le récit de Roger Laporte est – il me semble – une tentative pour conduire la pensée jusqu'à la pensée du neutre[2]. Tentative qui est une réflexion, et réflexion qui est une expérience pathétique, maîtrisée, dominatrice. Il faut lui donner toute notre attention. Il m'est arrivé de l'écrire, non sans un grand excès de simplification : toute l'histoire de la philosophie pourrait être considérée comme un effort pour domestiquer le neutre ou pour le récuser – ainsi est-il constamment refoulé de nos langages et de nos vérités. Comment penser le neutre ? Est-ce qu'il y a un temps, temps historique, temps sans histoire, où parler, c'est l'exigence de parler au neutre ? Qu'est-ce qu'il arriverait, à supposer que le neutre fût essentiellement cela qui parle (ne parle pas) quand nous parlons ?

Ce sont des questions ! En voici d'autres : le neutre, étant ce qui ne se distribue dans aucun genre, échappant à la position comme à la négation, n'appartient non plus à nulle interrogation que pourrait précéder la question de l'être, telle que nous y conduisent tant de réflexions contemporaines. L'être n'est pas un neutre, ce n'est encore qu'un écran pour le neutre. Comment le désigner ? Dans *La Veille*, en admettant que ce qui est en jeu, ce soit la postulation du neutre, « il » se marque, dès le premier mot, précisément comme le il, un il *évidemment* toujours déjà disparu et cependant tel, que, hors du jeu de la présence et de l'absence, il semble jour et nuit, et d'une manière effrayante, ravissante, se proposer, se dérober à l'accès, mais – et en même temps – promis à une proximité ou à un éloignement que dégageraient, par un tour privilégié, le *fait d'écrire*, la possibilité d'un *moi* qui *écrit* (dans la contradiction nécessaire de ces deux termes) et d'une *œuvre* à écrire. Pourquoi ? Ce sont les données d'une expérience. L'écrivain ne peut que se « donner » cette affirmation : c'est qu'écrivant, n'écrivant pas, le « je » qui écrit se tient sous une distance inappréciable avec un « il ».

Nous avons donc trois termes définis par quelque relation : écrire, un moi, un il, et tout le récit vient d'une constante et dramatique interversion de ces trois termes, maintenus entre eux par la

dissymétrie et l'infinité de leur rapport. Mais nous apercevons tout de suite que, dans ce jeu redoutable, l'un des facteurs risque de prédominer, même s'il s'efface : c'est le « je ». Lui seul est apparemment sûr ; les autres ne le sont pas ; écrire, on ne sait jamais si l'on écrit, et le « il » ne coïncide avec nulle identification, il est le non-coïncidant. De là que nous assistions – décrits avec une frémissante sobriété, une maîtrise à la limite du désarroi – aux mouvements du « je » qui se crispe, s'angoisse, se défend, se retient, cependant s'expose. Le danger, pour la recherche, est de transformer le « il » en Il, Présence favorable, Absence redoutable, c'est-à-dire en une puissance peut-être « séparée de tout », pourtant unifiée, unifiante. Le danger vient de la crispation du « je » : le je, dans ce dialogue surprenant, ne peut que projeter sur la région autre sa propre unité, le désir légitime de ne pas se perdre, sa retenue face au mystère qui se joue lorsque, écrivant, n'écrivant pas, il se voue à une œuvre. Et le danger est aussi d'hypostasier l'Œuvre, de la sacraliser, de telle sorte que l'écrivain, une fois l'œuvre écrite et lui-même congédié, sera récompensé ascétiquement par le sacrifice qu'il consent par avance à une gloire impersonnelle à laquelle il ne participera pas, Fête solitaire où le *Il* serait, à l'insu de tous et dans son inapparence, célébré.

Le neutre est une menace et un scandale pour la pensée. Le neutre, si nous le pensions, libérerait la pensée de la fascination de l'unité (que celle-ci soit logique, dialectique, intuitive, mystique), nous livrant à une exigence tout autre, capable de faire échec et de se dérober à toute unification. Le neutre n'est pas unique, ni ne tend à l'Unique, il nous tourne non pas vers ce qui rassemble, mais aussi bien vers ce qui disperse, non vers ce qui joint, mais peut-être disjoint, non vers l'œuvre, mais vers le désœuvrement, nous tournant vers cela qui toujours détourne et se détourne, de sorte que le point central où il semble qu'écrivant nous soyons attirés ne serait que l'absence de centre, le manque d'origine. Écrire sous la pression du neutre : écrire comme en direction de l'inconnu. Cela ne signifie pas dire l'indicible, raconter l'inénarrable, faire mémoire de l'immémorable, mais préparer le langage à une radicale et discrète mutation, ainsi que nous pouvons le pressentir en nous rappelant cette proposition que je me contenterai de répéter : l'inconnu comme neutre, qu'il soit, qu'il ne soit pas, ne saurait trouver là sa détermination, mais seulement en ceci que le rapport avec l'inconnu est un rapport que n'ouvre pas la lumière, que ne ferme pas l'absence de lumière – rapport neutre ; ce qui veut dire que penser au neutre, c'est penser, c'est-à-dire écrire en se détournant de tout visible et de tout invisible.

Il me semble que c'est en relation avec une telle recherche qu'il faut lire le livre de Roger Laporte, livre majeur (riche d'autres livres insoupçonnés), et non pas en lui demandant s'il nous apprend quelque chose sur l'inspiration ou s'il nous déçoit en refusant de rien nous en apprendre. Approche du neutre, *La Veille* est sans clarté, sans obscurité ; ni diurne, ni nocturne ; veille sans éveil et nous aidant, en dehors de toute image et de toute abstraction, à décider ce que serait la présence de l'inconnu, si, en cette présence infiniment distante et infiniment dispersée, présence de parole, l'inconnu était rendu présent, et toujours inconnu : vigilance de l'avant-veille, « veillant sur l'insurveillé ».

## LE LIVRE DES QUESTIONS

Du livre, des livres d'Edmond Jabès, je m'étais promis de ne rien dire (même penchant au silence à l'égard de certains ouvrages austères, voire retirés, mais prématurément ébruités, saisis par une bizarre renommée et ainsi réduits à une signification de classe, de groupe ou d'usage). Il y a ainsi des œuvres qui se confient à notre discrétion. Nous leur faisons tort en les désignant ; ou, plus justement, nous les enlevons à leur espace qui est celui de la réserve et de l'amitié. Mais vient un moment où l'espèce d'austérité qui est le centre de tout livre important, fût-il le plus tendre et le plus douloureux,

le délivre de nous et rompt les liens. Le livre est désormais sans appartenance ; c'est ce qui le consacre comme livre[3].

Dans l'ensemble de fragments, de pensées, de dialogues, d'invocations, de mouvements narratifs, paroles errantes qui constituent le détour d'un seul poème, je retrouve à l'œuvre les puissances d'interruption par lesquelles ce qui se propose à l'écriture (le murmure ininterrompu, cela qui ne s'arrête pas), doit s'inscrire en s'interrompant. Mais ici, dans *Le Livre des Questions* – de là son insécurité et sa force douloureuse –, la rupture est non seulement marquée par la fragmentation poétique à ses différents niveaux de sens, mais interrogée et subie, puis ressaisie et rendue parlante, toujours deux fois et chaque fois redoublée : dans l'histoire et dans l'écriture en marge de l'histoire. Dans l'histoire où le centre de la rupture s'appelle le judaïsme. Dans cette écriture qui est la difficulté du poète, de l'homme qui veut parler juste, mais qui est aussi la justice difficile, celle de la loi juive, la parole inscrite avec laquelle on ne joue pas, et qui est esprit parce qu'elle est le fardeau et la fatigue de la lettre.

Rupture subie dans l'histoire, et là parle la catastrophe encore et toujours toute proche, la violence infime du malheur : cette rupture du pouvoir violent qui veut faire époque et marquer une époque. Puis, l'autre, l'originelle rupture qui est comme antérieure à l'histoire, non plus subie, mais exigée et qui, exprimant la distance prise à l'égard de toute puissance, délimite un intervalle où le judaïsme introduit son affirmation propre : la rupture que montre « *la blessure… invisible à son commencement* », « *cette blessure retrouvée d'une race issue du livre* », « *rien que cette douleur dont le passé et la continuité se confondent avec ceux de l'écriture* ». Car précisément, cet intervalle, cet écart préalablement affirmé par rapport à la pression des choses et à la domination des événements, marque le heu où s'institue la parole, celle qui invite l'homme à ne plus s'identifier avec son pouvoir. Parole d'impossibilité. Et l'on comprend alors que la méditation du poète Jabès sur l'acte et l'exigence poétiques puisse aller de pair avec la méditation sur son appartenance, invétérée et réfléchie, récente et sans date, à la condition juive[4]. « *Je vous ai parlé de la difficulté d'être Juif qui se confond avec la difficulté d'écrire, car le judaïsme et l'écriture ne sont qu'une même attente, un même espoir, une même usure.* » De sorte que *Le Livre des Questions* est, lui aussi, toujours écrit deux fois, livre qui interroge le mouvement de rupture par lequel se fait le livre, et livre où se désigne « *la parole virile de l'histoire recommencée d'un peuple replié sur soi-même* » – double mouvement qu'Edmond Jabès soutient : soutient, sans l'unifier ni même pouvoir le réconcilier.

Car il reste vrai que l'attente vide, désertique, qui retient celui qui écrit au seuil du livre, faisant de l'écrivain le gardien du seuil, de son écriture un désert et de l'homme qu'il est le vide et l'absence d'une promesse, si elle répond à une autre attente (à un autre désert) où furent prononcées les dix premières paroles d'interdiction, il y a cependant entre l'une et l'autre aussi un vide, un écart et une rupture. D'abord parce que les Tables de la Loi, à peine touchées par l'indice divin, furent brisées (la malédiction consistant, non pas à punir, mais à retirer l'interdiction), et certes écrites à nouveau, mais non pas restituées dans l'originalité d'une première fois, de sorte que c'est d'une parole toujours déjà détruite que l'homme apprend à tirer l'exigence qui doit lui parler : pas d'entente vraiment première, pas de parole initiale et intacte, comme si l'on ne parlait jamais que la seconde fois, après avoir refusé d'entendre et pris ses distances à l'égard de l'origine. D'autre part – et c'est peut-être l'enseignement le plus décisif de « *la parole virile* » – le texte premier (qui n'est jamais un premier texte), parole d'écriture (comme c'est étrange, comme cela donne à réfléchir, cette première parole, non pas dite mais écrite, dont l'avènement est celui de la lettre en sa rigueur, qui n'est précédée par rien que par elle-même et n'a d'autre sens qu'une exigence gravée et toujours aggravée), est, aussi et en même temps, un texte commenté qu'il faut donc non seulement redire dans son identité, mais apprendre dans son inépuisable différence. « *La patrie des Juifs*, dit E. Jabès, *est un texte sacré au milieu des commentaires qu'il a suscités.* » Dignité de l'exégèse dans l'importance que lui accorde la

tradition rabbinique : à savoir que la loi écrite, ce texte non original de l'origine, doit être toujours reprise par la voix qui commente – réaffirmée par le commentaire oral qui ne lui est pas postérieur, mais contemporain[5] –, reprise et cependant non pas rejointe, dans cette dis-jonction qui est la mesure de son infinité. Ainsi la simultanéité du texte premier de l'écriture et du contexte de la parole seconde qui interprète, introduit-elle, sous une nouvelle forme, un nouvel intervalle par lequel cette fois c'est le sacré lui-même, dans sa puissance trop immédiate, qui est tenu à distance et, si l'on ose dire, ex-écré.

Par cette expérience âpre et ardue que porte avec lui le judaïsme – celle d'une brisure remontant toujours plus haut, non seulement aux Tables de la Loi, mais en deçà de la création (la brisure des Vases) et jusque dans la hauteur même ; puis celle d'une tradition d'exégèse qui n'adore pas les signes, mais s'établit dans l'intermittence qu'ils indiquent –, l'homme de parole qu'est le poète se sent concerné, confirmé, mais aussi contesté et, à son tour, contestant. On ne peut pas faire sa part à l'inter-ruption. D'un côté, l'on ne voit rien à répondre au critique austère, gardien de la rigueur, lorsqu'il dénonce l'affirmation poétique, cette parole neutre qui n'atteste personne, ne reconnaît ni ne laisse de traces et demeure sans garantie. Mais, d'un autre côté, le poète, homme sans autorité et sans maîtrise qui, parlant, accepte comme son devoir le plus propre de répondre à cette interruption qui toujours descelle sa parole et le rend fidèlement infidèle, comment pourrait-il s'en remettre à un message premier, la référence à l'Unique, l'affirmation de l'Être Transcendant qui, par la distance entre Créateur et créé, prétend nous donner la dimension juste de l'inter-ruption et ainsi la fonde, mais aussi l'intercepte ? Et sans doute le poète n'est-il pas le soutien ni le substitut des dieux multiples ni le visage aux yeux fermés de leur absence. Et il n'est pas non plus celui qui, voué à la parole, ferait de cette vocation et de ce dévouement une altière assomption, un pouvoir d'idolâtrie, un privilège d'enchantement, une magie capable de jouer, fût-ce dans l'illusion, un jeu d'absolue liberté. Il n'est ni dans l'autonomie, ni dans l'hétéronomie, ou plus justement l'hétéronomie où il se tient n'est pas celle d'une loi morale. Son discours est dis-coins. Et ce dis-cours le rend responsable de l'interruption à tous ses niveaux – comme œuvre – comme fatigue, douleur, malheur – comme désœuvrement de l'absence d'œuvre –, ainsi l'appelant sans cesse à rompre (rupture qui est le savoir du rythme), parce qu'il sait que la parole peut être, elle aussi, pouvoir et violence, pouvoir qui, même interdit et portant interdiction, risque d'être encore le simple pouvoir d'interdire (comme il arrive peut-être dans toute éthique).

« *N'oublie jamais que tu es le noyau d'une rupture.* » Les deux expériences, unies et désunies, celle du judaïsme, celle de l'écriture, qu'exprime E. Jabès et qu'il affirme l'une par l'autre, mais aussi par la patience et la générosité de sa double vocation, ont donc leur commune origine dans l'ambiguïté de cette rupture, rupture qui laisse intact et même révèle, par son éclat, le centre (le noyau, l'unité), mais qui est peut-être aussi l'éclat du centre, le point excentré qui n'est centre que par l'éclat de la brisure. « *La voie que j'ai prise est la plus ardue… Elle part de la difficulté – de la difficulté d'être et d'écrire – et aboutit à la difficulté.* » Difficulté qu'il réussit, sans l'atténuer, à maintenir dans la mesure d'une voix juste. C'est là peut-être, de ce livre, le trait qui importe le plus : cette retenue, même lorsqu'il doit répondre au heurt le plus douloureux. Livre de discrétion, non pas qu'il ne dise tout ce qu'il faut dire, mais parce qu'il se retient dans l'espace ou le temps de l'entre-dire, là où la Loi, le pur arrêt de l'interdit, vient adoucir sa sévérité, de même que le cri y devient « *la patience* », « *l'innocence du cri* ». Douce endurance du chant. Parole rompue, coupée, mais où la césure se fait décision questionnante, puis récitante, de sorte que les êtres séparés qu'elle évoque, Sarah, Yukel (séparés parce que portant l'affirmation entre eux d'une profonde communauté : séparés parce qu'unis), elle les évoque si discrètement, parlant d'eux, n'en parlant pas, que, maintenus l'un près de l'autre par les plis et les replis du livre, ils demeurent dans l'attente de leur rencontre et de leur séparation toujours différées. Ici, il faut rappeler – et précisément parce qu'E. Jabès n'en a subi en

aucune manière, semble-t-il, l'influence ou l'attrait – les merveilleux récits hassidiques dont le *Gog et Magog* de Martin Buber nous montre aussi l'enchantement et que maintenant nous pouvons lire, recueillis, recomposés et comme réinventés par lui, dans une version française que je trouve rayonnante[6]. Ce rapport non prémédité du poète d'aujourd'hui et des récits légendaires ne s'accomplit pas seulement par le médium du conte oriental, c'est-à-dire dans le cadre d'un genre et le milieu d'une tradition. Je me l'explique mieux par ce que Martin Buber nous apprend d'un des derniers représentants du hassidisme, qui fut contemporain de la crise, une crise dont le trait est d'être toujours contemporaine : il était, nous dit-on, capable d'un silence modeste, sans prétention, mais infini ; c'est qu'en ce silence ce n'est pas l'autorité d'une extase ni l'effusion d'une prière qui s'exprimait, seulement « un cri sans voix », la retenue des « larmes muettes ». Ce cri sans voix, ajoute Buber, est l'universelle réaction des Juifs sous leur grande souffrance : c'est, à l'heure « où cela se gâche », le cri qui « nous convient ». C'est aussi, en tout temps, la parole qui convient au poème et dont, en sa solitude retirée, en sa ferveur douloureuse, cependant amicale, Edmond Jabès a précisément retrouvé la convenance.

*D'un mot à un mot*
*vide possible*

XXV

# *Gog et Magog*

A la vérité, qu'est-ce que ce mot de hassidisme évoque en nous ? Presque rien ; certains souvenirs de la piété juive médiévale, le Golem, les mystères de la Kabbale, les pouvoirs d'hommes occultes liés au secret divin, le savoir caché du ghetto. Mais précisément toutes ces évocations sont déjà fausses. Le hassidisme du XVIIIe siècle n'a presque rien à voir avec celui du Moyen Age. S'il accueille certains thèmes de la Kabbale, c'est en les vulgarisant et en en retenant les aspects les plus communs. La Kabbale est un ésotérisme[1]. Le hassidisme, au contraire, veut que tous aient accès au secret. Et le maître des hassidim n'est pas un homme savant, solitaire, demeurant dans la contemplation des mystères augustes ; c'est un chef religieux, responsable d'une communauté qu'il fait participer à ses expériences et à laquelle il les enseigne par sa vie et dans un langage simple et vivant. Ici, la personnalité compte plus que la doctrine. C'est par la puissance spirituelle, la vitalité et l'originalité d'individualités fortes que, du moins, durant les cinq premières générations, les Zaddikim (les Justes ou les Saints) s'imposent et montrent l'authenticité du mouvement religieux. Leur savoir n'est nullement comparable à celui des maîtres les plus ordinaires de l'érudition rabbinique. Ce n'est pas la science, mais le don de grâce, la force charismatique, le prestige du cœur qui les désignent et rassemblent autour d'eux élèves, croyants, pèlerins. « Je ne suis pas allé au « Maggid » de Meseritz pour apprendre de lui la Thora, mais pour le regarder nouer les cordons de ses chaussures. » Cette remarque d'un disciple a un caractère bien plus insolite pour la piété juive que pour la piété chrétienne ou extrême-orientale. Un Zaddik caché, parlant des rabbins qui « disent la Thora » (c'est-à-dire interprètent avec leur savoir spirituel les mots écrits), déclare : « Qu'est-ce que cela, dire la Thora ? Chacun doit faire en sorte que sa conduite soit une Thora, et lui-même une Thora. » Nous voyons là, clairement, comment le hassidisme peut offrir des points de rencontre avec une doctrine de l'existence. Du fondateur de ce mouvement, le Baal-Chem, on disait que ce qu'il faisait, il le faisait avec tout son corps, et lui-même a formulé cette recommandation : « Tout ce que ta main trouve à faire, fais-le dans toute ta force. » Peut-être est-ce le propre de tout maître religieux que d'enseigner les vérités profondes par les gestes les plus ordinaires plutôt que par la doctrine. Dans les récits de sagesse, nous en trouvons d'innombrables rappels ; celui-ci par exemple : un maître Zen, lorsque l'élève qui le sert depuis des années, se plaint de n'avoir toujours pas été introduit dans la sagesse, lui répond : « Depuis le jour de ta venue, je n'ai pas cessé de t'enseigner la sagesse. » – « Comment cela, Maître ? » – « Quand tu m'as apporté une tasse de thé, ne l'ai-je pas prise ? Quand tu t'es incliné devant moi, ne t'ai-je pas rendu ton salut ? » L'élève baisse la tête et comprend. Le hassidisme prend donc la suite d'une tradition qui ne lui appartient pas. Mais précisément, par rapport à la piété et même à la mystique juives, il apporte des traits nouveaux que nous ne devrions peut-être pas accueillir comme représentatifs.

★

Notre ignorance des grands mouvements de la mystique hébraïque est évidemment grande, à la mesure du prestige que nous lui reconnaissons. C'est un phénomène sur lequel il vaudrait la peine de réfléchir. Toute une partie du XIXe siècle littéraire – pour ne pas remonter plus haut – a vécu dans l'admiration effrayée des mystères de la Kabbale, dont personne n'était à même de se faire une idée

juste. C'est la contre-partie de l'antisémitisme. Un savoir secret, un pouvoir caché, profondément enfouis dans des têtes anonymes, offrent à la vague incroyance des écrivains des ressources de compensation rêveuse dont ils aimeraient faire profiter la littérature. Quelque chose les attire là par l'étrangeté d'imaginations mythologiques surprenantes, par la force de connaissances très anciennes, très occultes et très maudites, enfin par la puissance attribuée à certains mots écrits. Voilà qui est bien tentant. Qu'il y ait des livres ignorés de tous, capables d'une vie mystérieuse, renfermant les plus hauts secrets dérobés au mystère même, c'est une chance littéraire que tout écrivain doit admirer jalousement.

A cela s'ajoute, il est vrai, une discrétion dont le littérateur ne se doute pas et qu'il n'imiterait peut-être que de mauvais gré. Ce trait est pointant l'un des plus fiers de la mystique juive. Les mystiques des autres religions sont toujours prêts à révéler d'abondance les expériences suprêmes qu'ils ont faites ; les chrétiens ne sont pas les moins bavards (il faut excepter naturellement Maître Eckhart). Les maîtres du Kabbalisme font preuve d'une extrême aversion à parler d'eux-mêmes ; ils se tiennent à l'écart de toute autobiographie ; des grands mouvements extatiques dont ils n'ont pas moins bénéficié que les autres, ils ne veulent pas faire un sujet de confidences, ni même d'enseignement (à l'exception d'Abulafia et de son école), et il a fallu le hasard des siècles pour nous conserver les documents personnels, non destinés à être publiés, où nous trouvons des témoignages explicites. C'est qu'ils ne s'intéressent nullement à leur mouvement propre, presque honteux de leur aventure singulière plutôt que prêts à s'en exalter et se préoccupant seulement des révélations qu'ils en rapportent pour les joindre à l'objectivité de la « tradition ». Est-ce par impuissance ? par souci de ne pas abaisser jusqu'aux mots ce qui ne se laisse pas dire ? Plutôt par respect du langage même dont ils reconnaissent l'origine divine et la valeur sacrée. La langue hébraïque peut parler de Dieu, parce que Dieu parle en elle, et elle peut l'atteindre parce qu'elle vient de lui. Mais elle n'est pas faite pour que nous y glissions nos petites histoires particulières, fussent-elles à la louange de ce qui n'est pas nous-mêmes. Il y a dans toute l'immense production mystique juive une recherche frappante de l'anonymat. Les auteurs se dérobent sous des noms augustes. Le Zohar est l'exemple le mieux défendu de cette pseudépigraphie. Le besoin d'être auteur est évidemment bien moins fort que celui d'être le lieu impersonnel où s'affirme la tradition par excellence. Les révélations privées, « subjectives », n'ont aucune signification ; plus la révélation est authentique, plus ce qu'elle révèle appartient au fond originel des connaissances commîmes – communes, mais mystérieuses, et mystérieuses à la fois parce que traitant de ce qui est caché et n'en traitant que pour quelques-uns. L'anonymat est ici le manteau de l'invisibilité. Une sorte d'incognito cache la maîtrise et la rend plus essentielle. Le nombre de Kabbalistes dont l'enseignement porte l'empreinte d'une personnalité est très petit, remarque G. G. Scholem, et il faut précisément en venir au mouvement hassidique pour trouver, par une sorte de dégénérescence, des individualités et des chefs.

★

On pourrait attribuer à la haine du « Je suis », propre à tout mystique, cette disposition fondamentale à disparaître[2]. Mais précisément, c'est encore un trait de la mystique hébraïque que de ne pas prétendre, sauf dans des cas fort rares, à une union concrète, annulant toute différence, entre Dieu et l'homme. Le. sens de la distance jamais abolie, mais au contraire maintenue pure et préservée, appartient au mouvement extatique lui-même. Si, comme le dit Buber, le grand fait d'Israël n'est pas d'avoir enseigné l'unique Dieu, mais d'avoir fondé l'histoire sur un dialogue entre la divinité et l'humanité, ce souci d'une parole réciproque, où le Je et le Tu se rencontrent sans s'effacer, est au cœur du commerce divin le plus fervent. Seule la parole peut traverser l'abîme ; seule la voix de Dieu, Dieu comme voix, puissance qui interpelle sans se laisser à son tour interpeller, fait de la

séparation le milieu de l'entente. Sans doute, dans toute religion, il y a eu des rapports entre Créateur et créature par le sacrifice, la prière, le ravissement intérieur. Mais, dans Israël, un rapport unique de familiarité et d'étrangeté, de proximité et de lointain, de liberté et de soumission, de simplicité et de complication rituelle se fait jour, dont la parole, le mystère et l'amitié de la parole, sa justice et sa réciprocité, l'appel qu'elle porte et la réponse qu'elle attend, constitue le principe ou la substance. Dans l'Occident chrétien, où la tendance à la vie monologue est pressante, il y a toujours la secrète conviction qu'un Dieu à qui l'on parle et qui vous parle n'est pas assez pin ni assez divin. C'est que l'entretien cherche à être tout intérieur, d'essence uniquement spirituelle, colloque évanouissant où l'âme seule veut avoir affaire à Dieu seul – et non pas dialogue fondamental d'un peuple réel, représentant l'humanité réelle, avec Celui qui est essentiellement parole. Dire toi à Dieu dans la tradition d'Israël n'est donc pas un pur fait de l'âme solitaire ou la prétention d'un mauvais lyrisme ; c'est d'abord s'en tenir à la vérité d'une relation concrète qui passe par l'histoire et cherche à ménager dans le monde la possibilité d'une rencontre totale et vivante. Mouvement que vient obscurcir, il est vrai, le fait de l'exil, un phénomène d'une signification douloureusement inépuisable, dont la portée immense à la fois réduit l'initiative humaine et la sollicite démesurément.

Avant d'en venir rapidement au livre de Buber qui décrit, à propos d'un épisode de l'histoire moderne, cette dimension cosmique dans laquelle le mélange des plans terrestre et céleste nous provoque à vivre, il faut rappeler que le Kabbalisme, création étrange, admirée et certainement admirable, a été accueilli dans les milieux de la piété juive presque toujours avec réserve, souvent avec répugnance et même avec honte. G. G. Scholem à qui nous devons une connaissance enfin un peu précise de ces choses et qui les juge avec une sûreté impartiale[3], dit exactement : « Si l'on considère les écrits des grands Kabbalistes, on est sans cesse partagé entre l'admiration et le dégoût. » La raison en est claire. La religion juive, marquée dès l'origine par des exigences morales, par le souci de faire se superposer et s'accorder la distinction du Bien et du Mal et la distinction du Sacré et du Profane, s'est affirmée, dans un monde de mythologie, par un refus cohérent de toute idolâtrie mythique. Or, avec le Kabbalisme, le mythe prend sa revanche sur son vainqueur. « Les principaux symboles de la Kabbale, dit Scholem, jaillissent d'un sentiment religieux authentique, mais en même temps sont invariablement marqués par le monde de la mythologie. » La gnose qui a pris forme précisément au contact du judaïsme, dans sa sphère d'influence et en luttant contre lui, réussit finalement à investir la mystique juive en lui proposant ses propres figures d'expression (des schémas d'apparence extrêmement bizarre, débris superbes des vieilles religions orientales), que les Kabbahstes utilisent pour s'approcher de problèmes théologiques d'importance et en élaborer une saisie vivante. Il en résulte un mélange surprenant de pensées profondes et de mythes extravagants, de figures insolites et d'idées pures, d'images flamboyantes et de visions simples et douloureuses. Que de telles créations aient eu du succès dans les milieux fermés d'érudition pieuse, cela serait explicable. Mais l'immense retentissement, pendant des siècles, de la Kabbale auprès du peuple et, finalement, dans la culture universelle, est un phénomène mystérieux, signe des forces créatrices qui s'y affirmaient et qui avaient des rapports avec la mythologie populaire de l'univers juif ; signe aussi de l'attrait, impossible à vaincre, d'une certaine imagination mythique, lorsqu'elle donne forme à des thèmes intenses, à mi-chemin entre la religion et la pensée (voilà un sujet de réflexions pour nos propres bizarreries intérieures).

★

Pour bien saisir la qualité d'enchantement que le livre de Buber met en œuvre, il faut préciser, je crois, que de ce livre Buber n'est presque pas l'auteur[4]. Ce n'est pas diminuer ses mérites ; c'est au contraire admirer avec quelle naïve sûreté il est parvenu à nous faire vivre dans le monde

merveilleux de la narration, cette tradition de récits et d'histoires où prennent place les faits et gestes de personnages réels. Les deux protagonistes du récit, le Rabbi de Lublin, le « Voyant », et son élève, le « saint Juif » (qui s'opposent comme deux modes d'action spirituelle, l'un voulant produire magiquement certains effets, l'autre s'en tenant à une pure conversion intérieure), appartiennent tous deux, ainsi que toutes les figures de leur entourage, ainsi que les principaux incidents de leur vie et jusqu'aux paroles qu'on leur prête, à la communauté vivante des histoires racontées et transmises de génération en génération. C'est là l'une des richesses du hassidisme. Naturellement, ce n'est pas une originalité absolue, puisque l'une des créations de la pensée rabbinique est, à côté de la Halakha (la Loi), la Haggada (la Narration), et que la foi juive a toujours réussi à maintenir vivante la force narrative qui permet à tout croyant de participer dans sa vie actuelle non seulement aux grandes histoires bibliques, mais à un foisonnement prodigieux de récits où la terre et le ciel sont mêlés dans un esprit de familiarité et de merveille. Dans le hassidisme où la doctrine n'est presque rien et le prestige de l'action concrète, presque tout, les récits font partie de l'existence religieuse. Non seulement les disciples ne cessent de raconter sur leur maître une surabondance d'histoires, mais les Zaddikim ne s'expriment guère que par le moyen d'anecdotes et, bien plus, vivent en quelque sorte sur le mode de la narration. Il en résulte ce trait si frappant de l'enchantement littéraire : lorsqu'on attribue, de leur vivant, aux grands maîtres de la génération des actes appartenant à une tradition bien plus ancienne et dont chacun connaît et reconnaît les moindres détails, ce qui est raconté ne paraît ni moins spontané ni moins vrai – au contraire : c'est que quelque chose de très ancien, à nouveau, se reproduit, affirmant la continuité sans faiblesse de la tradition, sa puissance intacte, sa vérité toujours en attente, l'aptitude à s'accomplir encore une fois de l'événement inépuisable.

L'histoire ici se partage curieusement entre le cycle des célébrations religieuses immuables, l'apparition d'hommes de grand format, ayant leurs traits personnels très caractérisés et appartenant à une communauté nouvelle, en train de créer sa propre légende, enfin les événements du monde extérieur profane, qui ne peuvent rester étrangers au destin de la foi. D'où un mélange subtil d'actions légendaires, de traits psychologiques singuliers et de tension historique. Que nous soyons en présence d'une version originale – et somme toute spirituellement bien plus riche – de *La Guerre et la Paix*, c'est ce que la lecture découvre avec un sursaut d'intérêt et de surprise. Il y a quelque chose d'émouvant dans la manière dont les formidables événements d'Occident, la Révolution française, les guerres de Bonaparte, puis sa gloire monumentale de maître du siècle viennent s'inscrire, comme du plus grand lointain et réduits à quelques traits minuscules, sur la rétine du Voyant de Lublin, lequel, par le guichet occulte de sa cellule, les contemple silencieusement et cherche à les faire servir à ses desseins propres. Tolstoï prétendait humilier les individualités historiques en mettant au compte du hasard les initiatives les plus glorieuses de l'art militaire. Ici, le changement de perspective est encore plus impressionnant. Dans ce monde séparé des communautés juives, ce qui se passe au-dehors est si éloigné, si privé de réalité et si étranger à la vie véritable que c'est l'obscur Rabbi qui devient le personnage aux proportions gigantesques, tandis que l'énigmatique homme de guerre qui traverse l'histoire au nom d'une mission dont il ne se doute pas, n'acquiert sa grandeur que comme une allusion à quelques versets prophétiques.

L'histoire, racontée par Buber, peut apparaître aussi comme l'illustration du thème du Docteur Faustus, lui-même dérivé évidemment de modèles hébraïques. Les rapports de la mystique et de la magie ont toujours été, dans le Kabbalisme, extrêmement enchevêtrés. Le hassid du Moyen Age, le Juif allemand pieux, est le vrai maître de la puissance magique : sans ressources, abandonné, privé de lui-même, sublimement indifférent, il est capable de dominer toutes les forces ; il peut tout parce qu'il n'est rien ; c'est une idée dont le stoïcisme et le cynisme grecs avaient déjà tiré parti. Du hassid, on peut dire ce qu'Eleazar de Worms disait magnifiquement du Tout-Puissant : « Il garde le silence et porte l'univers. » Plus tard, dans la Kabbale prophétique d'Abulafia, la mystique qui a pour principal

objet de méditation les grands noms divins, s'associe naturellement aux disciplines magiques, lesquelles invoquent les pouvoirs terribles des noms. Quant au Kabbalisme du Zohar, il est, dans une certaine mesure, trop hautain pour utiliser le mystère à des fins privées, mais la magie devient alors métaphysique : de même que l'homme a le pouvoir de transpercer les secrets de la contradiction de l'Être, de même il a le pouvoir d'embrasser les moyens propres à suspendre cette contradiction. Si la croyance commune du Kabbalisme est d'interpréter la problématique du monde comme une problématique de la divinité, il apparaît que « la réalité terrestre doit réagir mystérieusement sur la céleste, puisque tout, y compris notre activité, a ses *racines profondes* dans le royaume des Sephiroth ». D'où cette sentence du Zohar : « L'impulsion d'en bas appelle celle d'en haut. »

Après l'expulsion d'Espagne, lorsque les malheurs de l'exil se changent en un insupportable drame spirituel, les Kabbalistes qui jusqu'ici s'intéressaient plus au commencement qu'à la fin du monde (le chemin mystique vers Dieu n'étant que le renversement du processus par lequel nous sommes sortis de Dieu, c'est ce mouvement originaire qu'il fallait d'abord ressaisir), vont faire porter tout leur pouvoir d'élucidation sur la doctrine du retour. Ce sera la part d'Isaac Luria dont l'influence fut prodigieuse et s'est perpétuée (en se vulgarisant) jusque dans le hassidisme. On pourrait croire que la pensée de l'exil, exil de l'homme, exil d'Israël condamné à la séparation et à la dispersion, va trancher définitivement les plans divin et terrestre et livrer l'homme à l'attente impuissante. Mais l'exil ne peut pas être un événement seulement local ; il affecte nécessairement toutes les puissances ; il est aussi l'exil de Dieu, la séparation d'une part de Dieu avec lui-même, la souffrance des parcelles de lumière maintenues captives dans l'obscurité. On reconnaît là l'antique conception de la gnose, restée étonnamment vivante : c'est la Sophia, la lumière tombée dans les ténèbres, un être abandonné et cependant divin, séparé de son origine, et cependant non séparé, car la séparation s'appelle temps, et la réunion éternité. Dans la plupart des doctrines gnostiques, c'est par le ciel seul que peut être rappelée l'âme divine, tombée sur la terre : il n'y a qu'une action possible, celle qui est dirigée du haut vers le bas. Mais, note Buber, dans la pensée mystique juive, fondée sur un rapport de réciprocité, sur un dialogue libre entre le moi terrestre et le Toi divin, l'homme reste l'auxiliaire de Dieu. Les sphères sont séparées pour que l'homme les rapproche. Toute la création et Dieu même sont dans l'attente de l'homme. C'est celui-ci qui doit compléter l'intronisation de Dieu dans son royaume, unifier le nom divin, ramener la Chekhina à son Maître. Cette attente de Dieu, partageant l'exil, est profonde et pathétique : elle illustre la responsabilité de l'homme, la valeur de son action, son influence souveraine dans le destin du Tout. « Les Justes accroissent la puissance de la Souveraineté d'en Haut. » Forte croyance, mais qui offre aux Justes les plus grandes tentations d'orgueil et de domination spirituelle.

★

Comment, dans l'histoire de Buber, Napoléon est-il appelé à collaborer à l'espoir de salut ? Il y a deux plans d'interprétation. A la lettre, les choses sont simples. Puisqu'une prophétie annonce que la victoire de Gog, du pays de Magog, précédera immédiatement la venue du Messie, il y a grand intérêt à laisser l'homme d'Occident devenir la force démoniaque capable de soulever l'abîme et d'y entraîner les soixante-dix peuples. Mais, pour cela, il faut qu'il soit vraiment Gog, l'être de la démesure ténébreuse, et pour qu'il le devienne, il est nécessaire que les grands Zaddikim, ceux qui lisent dans le ciel et sont en rapport avec les puissances, coopèrent à son destin et l'aident à prendre une dimension supra-humaine. On comprend bien qu'il s'agit là d'une intervention très risquée et très douteuse. Doit-on favoriser le Mal, le porter à son paroxysme, précipiter la catastrophe, afin que la délivrance aussi se rapproche ? Doit-on presser la fin ? L'affreux souvenir du Sabbatianisme, auquel il n'est pas fait allusion dans le récit de Buber par une pudeur significative, est certainement à

l'arrière-plan de toute cette action. Je rappelle l'histoire brièvement. Sabbataï Zevi est ce Messie du XVIIe siècle qui finalement se convertit à l'Islam. L'étrangeté de son apparition est que son apostasie, loin de le discréditer, devint le signe de sa mission rédemptrice. C'est que pour vaincre profondément le Mal, il faut descendre dans la profondeur malheureuse et se revêtir du Mal même. L'apostasie, le reniement de soi, l'obligation de vivre intérieurement dans le refus de sa vérité (qui fut précisément imposée par l'Église aux Marranes), est le sacrifice suprême dont le Messie se rend capable. Nous avons là, poussé bien plus loin que dans le christianisme, le paradoxe comme fondement mystique du salut. Le disciple du Christ, pour reconnaître le Sauveur dans un pauvre homme condamné à mort et crucifié, avait certes un grand effort de foi à accomplir, mais qu'en est-il lorsque le Sauveur est un apostat, lorsque l'acte à glorifier n'est plus seulement la mort infamante, mais la trahison, lorsque le Christ se fait Judas ? Scholem le dit bien : le paradoxe devient effroyable, il mène tout droit à l'abîme. Quelle profondeur de désespoir, quelle énergie de croyance durent se trouver accumulées et brusquement captées pour que tant d'hommes aient pu se rassembler autour d'une telle étrangeté et la soutenir.

L'aventure de Sabbataï Zevi fut une catastrophe douloureuse. Elle marqua l'avènement du nihilisme religieux, la rupture avec les valeurs traditionnelles, sous cette justification que dans le monde de la fin le Mal est sacré et l'Ancienne Loi sans force ; enfin, elle altérait gravement le messianisme juif authentique. Or, le hassidisme est comme l'héritier de ce mouvement aberrant, mais il en forme une réplique purifiée, en marge certes de l'orthodoxie et en lutte contre elle, toutefois sans rompre jamais avec la piété de la tradition. Mais de là le caractère dramatique de ces débats entre Rabbis sur la possibilité de faire servir le Mal au Bien sans que celui-ci soit englouti, sur le droit à intervenir dans les profondeurs, enfin sur le sens de l'autorité que s'arrogent les grands Zaddikim, très tentés nécessairement par les rêves de puissance. C'est que leur rôle est singulier, leur mission indécise : ils constituent une sorte de compromis entre le Messie visible, tel que le Sabbatianisme l'avait fait paraître, et ce qui est peut-être la vraie tradition hébraïque : tradition selon laquelle la force messianique ne doit pas s'exprimer en un être unique, mais est à l'œuvre en tous, d'une manière cachée, quotidienne et anonyme, de sorte que chacun, obscurément et sans privilèges, est chargé de l'événement ultime qui s'accomplit invisiblement, aussi, à chaque instant. Les Zaddikim ne prétendent nullement au rôle de Messie : au contraire, ils s'en défendent, et les plus orgueilleux, par un mouvement de piété et d'effroi. D'abord, ils sont plusieurs, trente-six manifestes et trente-six cachés, et bien que les disciples soient toujours prêts, comme il est naturel, à placer au-dessus des autres leur seul maître, cette pluralité qui est comme de droit, forme une secrète défense contre le vertige de l'unique. Cependant, ce sont des individualités étonnamment fortes, riches d'une autorité spirituelle illimitée et incarnant souvent une dangereuse volonté de puissance. Le Zaddik est un homme à part. Il est très proche de la simplicité de l'homme ordinaire (de là son influence et souvent sa grandeur) et il est l'exception : l'homme capable de voir, qui a commerce avec le Bien et le Mal, qui porte la bénédiction d'en bas vers le haut et d'en haut vers le bas, l'être privilégié qui avec plus de concentration que tous les autres est tourné vers la tâche salutaire. Toutefois, ce n'est qu'un homme, c'est même l'homme par excellence, « le vrai homme » comme il est dit du Voyant de Lublin, et l'homme vrai est plus important qu'un ange, parce que l'ange se dresse immobile, tandis que l'homme passe et, passant, contribue à maintenir, à renouveler le mouvement du monde. C'est ce renouvellement incessant qui est le principe de vie du Zaddik, en qui, libéré de l'arbitraire et pour faire retour à son origine, se rassemble le processus du devenir créateur : l'homme donc doué de grands pouvoirs, qui agit en vue et en vertu de l'unité divine, mais non pas par lui seul, dans la mesure où, homme d'exception, il reste uni à la communauté des hommes simples dont il n'est que le représentant et le guide.

C'est de ce monde surprenant, lointain et proche, que le récit de Buber nous parle avec une

simplicité persuasive. Il a tout le charme des histoires, leur innocence ambiguë qui, transformant l'enseignement en image et l'image en vérité, fait de la lecture une sorte de rêve mystérieux, d'où l'on s'éveille cependant de temps en temps, en se demandant si un mystère si parfaitement raconté n'a pas pour seul destin de s'accomplir en conte.

# *Kafka et Brod*

Max Brod a reconnu qu'il y avait dans la gloire de Kafka quelque chose de peu rassurant qui lui faisait regretter de l'avoir aidée à naître. « Quand je vois comment l'humanité repousse le don salutaire contenu dans les écrits de Kafka, je souffre parfois d'avoir arraché cette œuvre à l'obscurité de la destruction où son auteur avait voulu la voir s'enfoncer. Kafka n'aurait-il pas pressenti l'abus auquel son œuvre pouvait être exposée, et c'est pourquoi il n'a pas voulu en autoriser la publication ? » C'était peut-être se poser la question un peu tard. Les années posthumes faisant leur travail, Brod fut aux prises, non pas avec la renommée discrète qu'il avait pu souhaiter, – mais, dès l'origine, ne la souhaitait-il pas éclatante ? ne souffrait-il pas, quand Werfel, lisant les premiers écrits de leur ami commun, disait : « Au-delà de Tetschenbodebach, personne ne comprendra Kafka » ? N'a-t-il pas reconnu dans la gloire dont il se plaignait une part de lui-même, n'était-elle pas aussi à sa mesure, à son image, non pas proche de la réserve de Kafka, mais proche de la promptitude à agir de Brod, proche de son optimisme honnête, de sa certitude décidée ? Il fallait peut-être qu'il y eût Brod auprès de Kafka pour que celui-ci surmontât la gêne qui l'empêchait d'écrire. Le roman qu'ils écrivent en collaboration est un signe de ce destin solidaire : collaboration dont Kafka parle avec malaise, qui l'engage, dans chaque phrase, à des concessions dont il souffre, dit-il, jusque dans sa profondeur. Cette collaboration cesse presque aussitôt, mais, après la mort de Kafka, elle s'est renouée, plus étroite qu'elle n'avait jamais été, plus lourde aussi pour l'ami vivant qui s'est consacré avec une foi extraordinaire à la mise au jour d'une œuvre vouée, sans lui, à la disparition. Il serait injuste – et frivole – de dire qu'il y a, en chaque écrivain, un Brod et un Kafka et que nous n'écrivons que dans la mesure où nous faisons droit à la part active de nous-mêmes ou bien que nous ne devenons célèbres que si, à un certain moment, nous nous livrons tout entiers au dévouement illimité de l'ami. L'injustice consisterait à réserver à Kafka tout le mérite de la pureté littéraire – hésitation devant l'écriture, refus de publier, décision de détruire l'œuvre – et à charger le puissant double amical de toutes les responsabilités qui sont liées à la gestion terrestre d'une œuvre trop glorieuse. Kafka mort est intimement responsable de la survie dont Brod a été l'instigateur obstiné. Autrement, pourquoi aurait-il fait de celui-ci son légataire ? Pourquoi, s'il avait voulu faire disparaître son œuvre, ne l'a-t-il pas détruite ? Pourquoi la lisait-il à ses amis ? Pourquoi a-t-il communiqué à Felice Bauer, à Milena beaucoup de ses manuscrits, non sans doute par vanité littéraire, mais pour se montrer dans ses régions sombres et son destin sans lumière ?

Le sort de Brod est pathétique aussi. D'abord hanté par cet ami admirable, il fait de lui le héros d'un de ses romans – étrange métamorphose, signe qu'il se sent lié à une ombre, mais qu'il ne se sent pas lié par le devoir de ne pas troubler l'ombre. Puis il entreprend la publication d'une œuvre dont, le premier et longtemps le seul, il a reconnu la valeur d'exception. Il lui faut trouver des éditeurs, les éditeurs se dérobent ; il lui faut rassembler des textes qui ne se dérobent pas moins, affirmer leur cohérence, découvrir dans des manuscrits dispersés, dont presque aucun n'est terminé, l'achèvement qui s'y dissimule. La publication commence, fragmentaire elle aussi. Des grands romans, certains chapitres, on ne sait pourquoi, sont réservés. Çà et là, on ne sait comment, se fait jour telle page arrachée à l'ensemble, tel rayon s'échappe d'un foyer encore inconnu, brille et s'éteint. Du Journal, parce qu'il faut ménager les vivants, on exclut les documents trop directs ou les notes qui paraissent insignifiantes, on s'en tient à l'essentiel, mais où est l'essentiel ? Cependant la gloire de l'écrivain

devient rapidement puissante, bientôt toute-puissante. Les inédits ne peuvent le rester. C'est comme une force avide, irrésistible, qui va fouiller dans les profondeurs les mieux protégées, et peu à peu tout ce qu'a dit Kafka pour lui, de lui, de ceux qu'il a aimés, qu'il n'a pu aimer, est livré, dans le plus grand désordre, à une abondance de commentaires, eux-mêmes désordonnés, contradictoires, respectueux, effrontés, infatigables et tels que l'écrivain le plus impudent hésiterait à en soutenir la curiosité.

Rien pourtant qu'on ne doive approuver dans cette terrible mise au jour. Dès que la décision de publier est prise, il s'ensuit que tout devra l'être. Tout doit apparaître, c'est la règle. Qui écrit se soumet à cette règle, même s'il la repousse. Depuis qu'a été entreprise l'édition complète des œuvres – elle touche à sa fin –, la part du hasard et de l'arbitraire est diminuée autant qu'il est possible. Nous connaîtrons tout, dans l'ordre où il est raisonnable – encore que toujours contestable – de le connaître, avec des exceptions en ce qui concerne les lettres : par exemple, de quelques lettres, on a encore écarté les passages qui mettent en cause certains vivants, mais les vivants disparaissent vite. Déjà, l'épreuve de la guerre et de la persécution a supprimé, dans une mesure qu'il n'est pas nécessaire de rappeler, les témoins et les égards qui leur sont dus, a aussi supprimé, il est vrai, les témoignages et détruit une part importante de l'œuvre, déjà en partie détruite par Kafka de son vivant, puis, après sa mort, selon les indications qu'il avait laissées, par Dora Diamant, surtout en ce qui touche le Journal. (Le Journal manque précisément pour la dernière partie de sa vie, à partir de 1923, quand il trouva, nous dit-on, l'apaisement et la réconciliation. On nous le dit, mais nous ne le savons pas, et quand, lisant son Journal, nous voyons combien il se jugeait autrement que ne le jugeaient ses amis et ses proches, nous devons reconnaître que le sens des événements qui ont marqué l'approche de sa fin, nous reste, pour l'instant, inconnu.)

Mais qui est Kafka ? Tandis qu'il commençait de mettre au jour, selon ses moyens, les manuscrits de son ami, et parce que déjà la renommée, avec « ses malentendus et ses falsifications », essayait de déchiffrer le visage mystérieux, Brod se décida à écrire un livre pour mieux l'éclairer, livre de biographie, mais aussi d'interprétation et de commentaire où il cherchait à amener l'œuvre dans la lumière juste où il désirait qu'on la vit[1]. Livre d'un grand intérêt, mais, sur les événements de l'existence de Kafka, nécessairement réservé, un peu désordonné et allusif, du reste très incomplet, parce qu'un seul témoin ne sait pas tout. Brod, tout en reconnaissant la grande complexité et le mystère central du génie qui habitait son ami, a toujours protesté contre les couleurs trop sombres sous lesquelles la postérité, avec une noire préférence, s'est tout de suite plu à voir cette figure et cette œuvre. Les autres amis de Kafka ont d'ailleurs tous reconnu, aimé et célébré en lui la force vivante, la gaieté, la jeunesse d'un esprit sensible et merveilleusement juste. « Kafka était-il parfaitement désespéré ? » se demande Félix Weltsch, et il répond : « Il est très difficile, voire impossible, de tenir pour désespéré cet homme ouvert à toutes les impressions et dont les yeux répandaient une lumière si secourable. » « D'une manière générale, dit Brod, tous ceux qui se sont fait une image de Kafka d'après ses écrits ont devant les yeux une tonalité essentiellement plus sombre que ceux qui l'ont personnellement connu. » C'est pourquoi le biographe reconnaît avoir accumulé dans sa biographie tous les traits propres à corriger ce schéma conventionnel. Témoignage qui compte, que d'ailleurs tout confirme. Mais faut-il oublier l'autre visage, « l'homme à l'ombre trop grande », oublier sa profonde tristesse, sa solitude, son éloignement du monde, ses moments d'indifférence et de froideur, son angoisse, ses tourments obscurs, ses luttes qui l'ont porté à la limite de l'égarement (particulièrement en 1922 à Spindlermühle) ? Qui a connu Kafka ? Pourquoi donc celui-ci rejette-t-il, par avance, le jugement de ses amis sur lui-même[2] ? Pourquoi ceux qui l'ont connu, quand ils passent du souvenir de l'homme jeune, sensible et gai, à l'œuvre – romans et récits – s'étonnent-ils de passer à un monde nocturne, de froid tourment, monde non pas sans lumière, mais où la lumière aveugle en même temps qu'elle éclaire, donne de l'espoir, mais fait de l'espoir l'ombre de l'angoisse et du

désespoir ? Pourquoi celui qui, dans l'œuvre, passe de l'objectivité des récits à l'intimité du Journal, descend-il dans une nuit encore plus sombre où se font entendre les cris d'un homme perdu ? Pourquoi, plus on s'approche de son cœur, semble-t-on s'approcher d'un centre inconsolé d'où parfois jaillit un éclair perçant, excès de douleur, excès de joie ? Qui a le droit de parler de Kafka sans faire entendre cette énigme qui parle avec la complexité, la simplicité des énigmes ?

★

Après avoir publié, commenté Kafka, après avoir fait de celui-ci le héros d'un de ses romans, il est arrivé que Brod, poussant la double vie plus loin, a cherché à s'introduire lui-même dans le monde de Kafka en transformant l'œuvre peut-être la plus importante, *Le Château,* pour faire de ce qui était un récit inachevé une pièce de théâtre complète. Décision qu'on ne peut comparer à celle de Gide et de J.-L. Barrault accomplissant quelques années auparavant le même travail pour *Le Procès*. Gide et Barrault, à tort sans doute, voulaient faire se rencontrer l'espace du théâtre et l'espace aux dimensions ambiguës, à la fois tout en surface, sans profondeur, comme dénué de perspectives, mais privé de fond et, à cause de cela, très profond, du monde de l'égarement infini que représentait *Le Procès*. Brod semble avoir cédé à une tentation plus intime, celle de vivre de la vie du héros central, de se rapprocher de lui, de le rapprocher aussi de nous, de la vie de ce temps, en l'humanisant, en lui rendant l'existence d'un homme qui lutte, avec un désespoir indiscret, pour trouver travail, ressources et existence, là où il ne peut être qu'un étranger mal venu.

Brod a donc adapté *Le Château* au théâtre. Laissons de côté la décision elle-même, bien que cette manière de faire passer une œuvre d'une forme à une autre, de faire œuvre avec l'œuvre, de la contraindre à être ce qu'elle ne peut être en lui imposant un autre espace de croissance et de développement soit une sorte de rapt qui interdit à celui qui s'y prête d'être trop sévère pour les entreprises du nihilisme moderne. Laissons de côté la certitude que toute adaptation d'une œuvre de Kafka, même si elle est fidèle et parce qu'elle ne peut être que trop fidèle à certains moments et non pas au tout dissimulé de l'œuvre qui, lui, échappe à toute fidélité, doit non seulement la fausser, mais y substituer une version truquée d'où il sera désormais plus difficile de revenir à la vérité offusquée et comme éteinte de l'original. Oublions, enfin, le droit que s'est donné l'adaptateur, par suite de ce qu'il croit être les nécessités dramatiques, d'ajouter un dénouement à un récit qui ne se dénoue pas, dénouement qui fut peut-être, à un certain moment, dans l'esprit de Kafka, dont on ne doute pas qu'il ait parlé à son ami, mais que précisément il ne s'est jamais résolu à écrire, qui n'est jamais entré dans la vie et l'intimité de l'ouvrage : il reste, d'ailleurs, que cette scène où nous assistons à la mise en terre de K., mise en terre qui correspond symboliquement à sa réconciliation avec la terre où il a désiré séjourner, cette scène où chacun vient jeter une parole et une poignée de poussière sur le cadavre qui, enfin, se repose, est une des meilleures de la pièce, bien qu'elle soit toute de l'invention de Brod, ce qui montre que cette pièce aurait beaucoup gagné à ne rien devoir à Kafka. Mais pourquoi Brod a-t-il jugé bon de s'introduire ainsi dans le secret d'un ouvrage qu'il avait contribué, Plus qu'aucun autre, à garder intact ? pourquoi, lui qui a si vivement critiqué Gide et Barrault d'avoir commis dans leur dramatisation « une faute inouïe », a-t-il, d'une manière non moins manifeste, changé le centre de l'œuvre, substitué au personnage central un personnage qui n'a avec lui plus rien de commun qu'une parenté de mots – et cela non pas pour rendre plus précis le sens spirituel de ses démarches, mais pour l'abaisser au niveau pathétique humain ?

Cela reste une énigme. Assurément l'adaptateur a voulu faire passer l'histoire par le plan où, selon lui, elle était le plus capable de nous toucher, il a voulu faire comprendre que Kafka n'était pas cet auteur bizarre, démon de l'absurde et inquiétant créateur de rêves sarcastiques, mais un génie profondément sensible et dont les œuvres ont une signification humaine immédiate. Intention louable,

mais qu'en est-il résulté ? Au regard de l'histoire, le mythe complexe de l'arpenteur est devenu le sort malheureux d'un homme sans travail et sans situation, personne déplacée, qui ne réussit pas à se faire admettre dans la communauté à laquelle il voudrait appartenir. Au regard de l'exigence à laquelle fait face le héros central, des obstacles qu'il rencontre et qui ne sont hors de lui que parce qu'il est déjà tout au-dehors et comme en exil de lui-même, sur ce plan, la transposition est telle qu'il y a une véritable dérision à faire passer K. pour le personnage boursouflé qui, exprimant tout ce qu'il ressent avec un paroxysme d'émotion, s'indigne, crie, s'effondre.

Il en coûte certes beaucoup de vouloir faire de l'humain à tout prix.

Brod a reproché à Barrault-Gide d'avoir travesti *Le Procès* en faisant de son héros « un innocent persécuté » et du roman « une intrigue policière où se poursuivent fugitif et détectives à travers les jeux d'une dramatisation superficielle ». Mais quels reproches n'a-t-il pas dû s'adresser, lui qui non seulement a fait disparaître du sort de K. la faute à laquelle celui-ci est peut-être voué, mais a réduit à une lutte grossièrement pathétique, sans espoir et sans force, contre des adversaires qui symbolisent le monde moderne, la démarche de K. hors du vrai, démarche elle-même erronée, marquée par la faute majeure de l'impatience, mais cependant, au sein de l'erreur, ne cessant de tendre vers un grand but.

Que peut un homme, livré tout entier à la nécessité d'errer, un homme qui, par une obscure décision impersonnelle, a renoncé à son heu natal, a abandonné sa communauté, s'est éloigné de sa femme, de ses enfants, en a perdu même le souvenir ? L'homme de l'exil absolu, de la dispersion et de la séparation ? L'homme qui n'a plus de monde et qui, dans cette absence de monde, essaie cependant de trouver les conditions d'un séjour véritable ? C'est là le destin de K. dont il est très conscient, en cela fort différent de Joseph K. qui, dans sa négligence, son indifférence et sa satisfaction d'homme pourvu d'une jolie situation, ne se rend pas compte qu'il a été rejeté de l'existence et dont tout le procès est la lente prise de conscience de cette exclusion radicale, de cette mort dont, dès l'origine, il a été frappé.

De la pièce de Brod a disparu, par un sortilège, cet esprit de l'œuvre, a disparu, sous l'affectation de pathétique et d'humanité, tout ce qui la rend si émouvante et, en effet, si humaine, mais d'une émotion qui se dérobe, qui refuse les cris, la véhémence, les plaintes vaines, qui passe par le refus silencieux et une certaine indifférence froide, en rapport avec la perte de toute vie intérieure, blessure initiale à partir de laquelle se comprend seule la recherche qui anime l'œuvre.

De sorte qu'a disparu de la pièce de Brod tout ce qu'il pouvait y avoir de « positif » dans l'œuvre – non seulement l'arrière-plan du Château qui n'offre même plus une direction aux efforts du vagabond épuisé (le Château apparaît, tout au plus, comme une concentration de pouvoir arbitraire, une quintessence d'autorité et de méchanceté sous l'influence et sous la crainte de laquelle les larves du village développent leurs petites menées tyranniques) – mais plus encore s'est perdu tout ce qui rayonne de force au niveau de l'impuissance, de souci du vrai dans la profondeur de l'égarement, de détermination inflexible au sein de la perte de soi-même, de clarté dans la nuit vide et vague où déjà tout disparaît.

D'où vient cela ? D'où vient que Brod, si convaincu du sens non nihiliste de l'œuvre, n'en ait mis en valeur que le côté superficiellement malheureux ?

★

L'une de ses erreurs est d'avoir délibérément – par souci d'humanité et d'actualité – réduit le mythe du *Château* à l'histoire d'un homme qui cherche en vain, dans un pays étranger, un emploi et le bonheur d'une famille stable. K. veut-il cela ? Sans doute, mais il le veut par une volonté qui ne s'en contente pas, volonté altérée et insatisfaite qui dépasse toujours le but et tend toujours au-delà.

Méconnaître le caractère de sa « volonté », ce besoin d'errer qui est en lui extrême, c'est se mettre en condition de ne rien comprendre même à l'intrigue superficielle du récit. Car, alors, comment expliquer que K., chaque fois qu'il a atteint un résultat, au heu de s'y tenir, le repousse ? Obtient-il une chambre à l'auberge du village, il veut séjourner à l'auberge des Messieurs. Obtient-il un petit emploi à l'école, il le néglige et dédaigne ses employeurs. L'hôtelière lui offre son entremise, il la refuse ; le maire lui promet son bienveillant appui, il n'en veut pas. Il a Frieda, mais il veut aussi avoir Olga, avoir Amelia, avoir la mère de Hans. Et même quand, à la fin, il reçoit d'un secrétaire, Burgel, une audience inattendue au coins de laquelle celui-ci lui livre les clés du royaume, heure de la grâce et du « tout est possible », le sommeil dans lequel il sombre alors et qui le fait passer à côté de cette offre, n'est peut-être qu'une autre forme de cette insatisfaction qui le pousse à aller toujours plus loin, à ne jamais dire oui, à garder en soi une part réservée, secrète, que nulle promesse visible ne peut combler.

Dans un petit fragment qui n'appartient pas à l'édition du *Château* mais se rapporte manifestement au même thème, Kafka a écrit : « Veux-tu être introduit dans une famille étrangère, tu cherches une connaissance commune et tu la pries de s'entremettre. Si tu ne la trouves pas, tu prends patience et tu attends l'occasion favorable. Dans le petit pays où nous vivons, cela ne saurait manquer. Si l'occasion ne se trouve pas aujourd'hui, elle se trouvera demain, et si elle ne se trouve pas du tout, tu n'ébranleras pas, pour si peu, les colonnes du monde. Si la famille supporte de se passer de toi, tu ne le supporteras pas moins bien. Cela est évident, seulement K. ne le comprend pas. Il s'est mis en tête récemment de pénétrer dans la famille du maître de notre domaine, mais il se refuse à emprunter les chemins de la vie de société, il veut y parvenir directement. Peut-être le chemin habituel lui semble-t-il trop ennuyeux, et c'est juste, mais le chemin qu'il tente de suivre est impossible. Ce n'est pas que je veuille, en cela, surfaire l'importance de notre maître. Un homme intelligent, appliqué, honorable, mais rien de plus. Qu'est-ce que K. veut de lui ? Un emploi dans le domaine ? Non, il ne le veut pas, il a lui-même du bien et mène une vie libre de tels soucis. Aimerait-il donc sa fille ? Non, non, on ne peut l'en soupçonner. »

K., lui aussi, veut parvenir au but – qui n'est ni l'emploi qu'il désire cependant, ni Frieda à laquelle il est attaché –, il veut y parvenir sans passer par les chemins ennuyeux de la patience et de la sociabilité mesurée, mais *directement*, chemin impossible, qu'il ne connaît d'ailleurs pas, qu'il pressent seulement, pressentiment qui le conduit à refuser toutes les autres voies. Est-ce donc là son erreur, passion romantique pour l'absolu ? En un sens, oui ; mais, en un autre sens, nullement. Si K. choisit l'impossible, c'est que, par une décision initiale, il a été exclu de tout le possible. S'il ne peut pas cheminer dans le monde, ni emprunter, comme il le voudrait, les voies normales de la vie de société, c'est qu'il a été banni du monde, de son monde, condamné à l'absence de monde, voué à l'exil où il n'y a pas de séjour véritable. Errer, c'est là sa loi. Son insatisfaction est le mouvement même de cette erreur, elle en est l'expression, le reflet ; elle est donc elle-même essentiellement fausse ; mais, cependant, aller toujours davantage dans le sens de l'erreur, c'est le seul espoir qui lui reste, la seule vérité qu'il ne doive pas trahir et à laquelle il demeure fidèle avec une persévérance qui fait alors de lui le héros de l'obstination inflexible.

A-t-il raison, a-t-il tort ? Il ne peut le savoir et nous ne le savons pas. Mais il a le soupçon que toutes les facilités qu'on lui concède sont des tentations auxquelles il doit se dérober d'autant plus qu'elles lui apportent davantage : douteuse la promesse de l'hôtelière, malveillante la bienveillance du maire, une chaîne destinée à le captiver, le petit emploi qu'on lui offre – et est-elle sincère l'affection de Frieda[3] ? N'est-elle pas le mirage de son demi-sommeil, la grâce que, par les interstices de la loi, lui tend le souriant secrétaire Bürgel[4] ? Tout cela est attirant, fascinant et vrai, mais vrai comme peut l'être une image, illusoire comme le serait une image si on s'y attachait par cette dévotion exclusive d'où naît la plus grave des perversions, l'idolâtrie.

K. pressent que tout ce qui est en dehors de lui – lui-même projeté au-dehors – n'est qu'image. Il sait qu'il ne faut pas se fier à des images, ni s'y attacher. Il est fort d'un pouvoir de contestation sans mesure, qui n'a pour équivalent qu'une passion sans mesure pour un point unique, indéterminé. Si telle est sa situation, si, en agissant avec cette impatience qui est la sienne, il ne fait qu'obéir au monisme rigoureux qui l'anime, d'où vient que cette impatience soit précisément sa faute, comme la négligence serait la faute de Joseph K. ? C'est que ces images sont tout de même images du but, c'est qu'elles participent de sa lumière et que les méconnaître, c'est déjà fermer les yeux sur l'essentiel. L'impatience qui échappe à la tentation des figures, échappe aussi à la vérité de ce qu'elles figurent. L'impatience qui veut aller droit au but, sans passer par les intermédiaires, ne parvient à rien d'autre qu'à prendre pour but les intermédiaires et à en faire non pas ce qui conduit au but, mais ce qui empêche de l'atteindre : des obstacles infiniment dédoublés et multipliés. Il suffirait donc d'être sage, patient, de suivre les conseils de l'hôtelière, de demeurer d'un cœur paisible et aimable auprès de Frieda ? Non, car tout cela n'est qu'image, le vide, le malheur de l'imaginaire, fantasmes répugnants, nés de la perte de soi-même et de toute réalité authentique.

★

La mort de K. semble le terme nécessaire de ce cheminement où l'impatience le pousse jusqu'à l'épuisement. En ce sens, la fatigue dont Kafka a intimement souffert – fatigue, froideur de l'âme non moins que du corps – est un des ressorts de l'intrigue et, plus précisément, l'une des dimensions de cet espace où vit le héros du *Château* dans un lieu où il ne peut qu'errer, loin de toutes les conditions d'un repos véritable. Cette fatigue qu'a essayé de représenter, dans la pièce, par un épuisement spectaculaire, l'acteur trop vigoureux du rôle, ne signifie pas cependant le glissement fatal vers l'échec. Elle est elle-même énigmatique. Certes, K. se fatigue parce qu'il va de-ci de-là, sans prudence et sans patience, se dépensant, quand il ne faut pas, en démarches vouées à l'insuccès et n'ayant plus de forces, quand il les lui faudrait pour réussir. Cette fatigue, effet de l'insatisfaction qui refuse tout, cause de l'hébétude qui accepte tout, est donc une autre forme du mauvais infini auquel est voué l'errant. Fatigue stérile, qui est telle que l'on ne peut s'en reposer, telle qu'elle ne conduit même pas à ce repos qu'est la mort, car à celui qui, comme K., même exténué, continue d'agir, il manque ce peu de forces qui serait nécessaire pour trouver la fin.

Mais, en même temps, cette lassitude, d'ailleurs secrète, dont il ne fait pas étalage, qu'il dissimule au contraire par le don de discrétion qui lui appartient, ne serait-elle pas, aussi bien que le signe de sa condamnation, la pente de son salut, l'approche de la perfection du silence, la pente douce et insensible vers le sommeil profond, symbole de l'unité ? C'est au moment où il est épuisé qu'il a, avec le secrétaire bienveillant, l'entrevue au cours de laquelle il semble qu'il pourrait toucher au but. Cela se passe dans la nuit, comme toutes les audiences qui viennent de là-bas. Il y faut la nuit, la nuit trompeuse, la nuit secourable où s'enveloppent d'oubli les dons mystérieux. Qu'en est-il donc dans ce cas ? Est-ce à l'épuisement de la fatigue qu'il doit de manquer l'occasion merveilleuse ? Ou est-ce à la consolation et à la grâce du sommeil qu'il doit d'avoir pu s'en approcher ? Sans doute, l'un et l'autre. Il dort, mais pas assez profondément, ce n'est pas encore le pur, le vrai sommeil. Il faut dormir. « *Le sommeil est ce qu'il y a de plus innocent et l'homme sans sommeil, ce qu'il y a de plus coupable.* » Il faut dormir, de même qu'il faut mourir, non pas de cette mort inaccomplie et irréelle dont nous nous contentons dans notre lassitude quotidienne, mais d'une autre mort, inconnue, invisible, innommée et d'ailleurs inaccessible, où il se peut cependant que K. parvienne, mais non pas dans les limites du livre : dans le silence de l'absence de livre que, par un châtiment supplémentaire, la pièce de Brod est venue malheureusement troubler.

XXVII

# *Le dernier mot*

Puisqu'elles formaient le dernier volume des Œuvres complètes, les « Lettres », lorsqu'elles ont été publiées dans l'édition allemande (en 1958), ont paru constituer le dernier mot de Kafka. Nous étions prêts à attendre de ces ultimes écrits la révélation finale qui, comme au jour du Jugement dernier, donnerait figure à l'énigme. De là notre lecture naïvement anxieuse, enfantinement déçue. C'est qu'il n'y a pas de Jugement dernier, pas plus qu'il n'y a de fin. Le caractère étrange des publications posthumes, c'est d'être inépuisables.

Sûrement, quoique la guerre, les persécutions, les changements de régime aient fait le vide autour de lui, détruisant témoins et témoignages, il y aura, et il ne cessera guère d'y avoir encore, beaucoup de documents, peut-être importants, peut-être insignifiants. Sur son enfance et son adolescence, des enquêtes ont été faites, dont les résultats commencent à se rassembler. D'une certaine manière, la biographie reste à écrire[1]. Jusqu'à présent, ce que nous connaissons, c'est le visage et la vie tels que les a connus Max Brod ; et cette connaissance est irremplaçable. Les lettres encore nous le confirment : de nul autre, il ne fut aussi proche par une confiance aussi durable, je ne dirai pas par le mouvement de sa nature. « Max et moi radicalement différents. » Mais c'est cette différence qui fait de leur amitié une entente forte et virile ; même si Kafka admire Brod pour sa puissance de vie, sa capacité d'action, sa force d'écrivain, s'il le met donc bien au-dessus de soi, il ne s'humilie jamais en face de lui et par rapport à lui, avec cette passion d'abaissement dont il fait preuve avec d'autres. Mais précisément il a été autre avec d'autres ; et avec lui-même, qu'était-il ? C'est cet invisible lui-même qui, nous demeurant caché, reste l'objet de notre curiosité naïve et de notre recherche nécessairement déçue.

Les lettres couvrent vingt ans de sa vie. Si elles nous révèlent moins que nous ne l'espérions, il y a à cela plusieurs motifs. D'abord, elles étaient déjà partiellement connues, Brod les ayant utilisées dans sa biographie et ses autres livres. De plus, elles restent très fragmentaires, de telles publications étant toujours péniblement soumises au hasard qui conserve et détruit sans raison. Ainsi nous n'avons presque rien des lettres échangées avec sa famille. De son adolescence a été sauvée un peu de la correspondance passionnée avec son condisciple, Oskar Pollak, puis un peu plus tard avec une jeune fille, Hedwige W., rencontrée au cours d'un séjour en Moravie en 1907, première ébauche de ses relations tourmentées avec le monde féminin. Plus tard, l'essentiel est constitué par les lettres avec Brod, F. Weltsch, O. Baum, les amis de toute sa vie (des lettres à Werfel, presque rien) ; plus tard encore, avec R. Klopstock, le jeune étudiant en médecine qui auprès de Dora Diamant assista à sa fin. La chance, c'est que les années les plus pauvres du Journal sont les plus riches en lettres importantes : sur le séjour à Zürau, quand la tuberculose s'est déclarée, sur les séjours à Matliary, à Plana, et les années 1921, 1922, quand il écrit, puis abandonne *Le Château*, nous avons maintenant une relation plus précise ; des allusions s'éclairent, des obscurités s'approfondissent ; nous nous sentons confirmés dans le caractère mystérieux de certains instants. La courbe de cette existence rare se laisse mieux pressentir, le négatif de la révélation nous est plus sensible.

Rien cependant qui, par la force de l'inattendu, puisse se comparer aux lettres à Milena[2]. Rien non plus qui nous donne le sentiment d'être près de franchir le seuil, comme il arrive dans le Journal. C'est que, si proche qu'il soit de ses correspondants, leur livrant ce qu'il a de plus secret, parlant de lui avec une franchise impitoyable, il maintient une insensible distance destinée à ménager et leur

vérité et la sienne propre. « Tu ne dois pas dire que tu me comprends », répète-t-il à Brod. Ses amis sont toujours prêts, convaincus de sa personnalité admirable, à lui représenter toutes les raisons qu'il a de ne pas désespérer. Mais c'est précisément en cela qu'ils le désespèrent : non pas qu'il ne soit heureux que d'un parfait malheur, mais parce que toute interprétation trop favorable de ceux qui le connaissent le mieux, montrant le caractère inaccessible du mal (malheur et douleur) qui lui est propre, montre aussi la profondeur de ce mal et la valeur mauvaise des solutions dont on le berce. « *Ce que tu dis sur mon cas est juste ; du dehors, il se présente bien ainsi ; c'est une consolation, mais, le moment venu, aussi un désespoir ; car cela montre que rien ne perce de ces choses effrayantes et que tout demeure en réserve en moi. Cette obscurité que je suis seul à voir et moi-même pas toujours, déjà le lendemain de ce jour je ne la voyais plus. Mais je sais qu'elle est là et qu'elle m'attend…* »

Il faut ajouter que Kafka a toujours eu un extrême respect de la vérité des autres ; il les garde le plus possible à l'écart de l'expérience sombre où il se tient et, dans les conseils qu'il leur donne, dans les jugements qu'il porte sur eux, comme dans le rayonnement de sa légère gaieté, les persuade d'une ouverture sur l'espérance qu'il récuse aussitôt, dès qu'on veut l'y faire participer. Dans une lettre tardive à Klopstock (juillet 1922), je trouve ces lignes : « *Si nous étions sur le bon chemin, renoncer serait le désespoir sans limites, mais puisque nous sommes sur un chemin qui ne fait que nous conduire à un deuxième, et celui-ci à un troisième, et ainsi de suite ; puisque la vraie voie ne surgira pas avant longtemps, et peut-être jamais, puisque donc nous sommes livrés tout à fait à l'incertitude, mais aussi à une diversité inconcevablement belle, l'accomplissement des espérances… reste le miracle toujours inattendu, mais en compensation toujours possible.* » Nous avons là, rarement décrit par Kafka, l'aspect positif d'une recherche apparemment toute négative (puisque la vraie voie qui est unique, ne nous est pas donnée, il n'y a pas un chemin, mais une infinité, et nous avons quelque chose d'infiniment varié et de scintillant, la scintillation incomparablement belle des reflets qui nous procure la joie esthétique), mais de cette consolation dont il fait part à son ami découragé, je doute qu'il eût accepté qu'on l'appliquât à lui-même[3]. Autre exemple. Brod a toujours mis en valeur, comme le centre de la foi de Kafka, cet aphorisme : « Théoriquement, il y a une parfaite possibilité de bonheur terrestre : croire à l'indestructible en soi et ne pas s'efforcer de l'atteindre. » Mais nous voyons, par une lettre, que cette pensée se rapporte à un essai de Max Brod (*Paganisme, Christianisme, Judaïsme*) : « Peut-être se rapprocherait-on le plus de ta conception, si l'on disait : « Il y a théoriquement une parfaite possibilité de bonheur terrestre : croire à ce qui est décidément divin et ne pas s'efforcer de l'atteindre. » Cette possibilité de bonheur est aussi impie qu'inaccessible, mais les Grecs s'en sont peut-être rapprochés plus que tout autre. » Serait-ce donc là la vérité de Kafka, une vérité propre aux Grecs ? de plus un « blasphème » ? Ce commentaire suffirait à nous rappeler à une prudence que l'optimisme généreux de Brod lui a fait quelquefois oublier.

★

La vie de Kafka a été un combat obscur, protégé par l'obscurité, mais nous en voyons clairement les quatre aspects, représentés par les rapports avec son père, avec la littérature, avec le monde féminin, et ces trois formes de lutte se retraduisent plus profondément pour donner forme au combat spirituel. Naturellement, avec chacun de ces rapports, tous les autres sont mis en cause. La crise est toujours totale. Chaque épisode dit tout et retient tout. Le souci de son corps est le souci de tout son être. L'insomnie, cette difficulté dramatique de chacune de ses nuits, exprime toutes ses difficultés. Construire sa biographie autour de ces quatre centres plus ou moins cachés n'aurait donc que l'intérêt de nous la faire apercevoir momentanément selon les clartés plus ou moins grandes que nous avons sur chacune de ces énigmes, qui sont de qualité très différente. Nous constaterions par exemple que le

problème du père dont il est occupé d'une manière si visible et bien que se développant avec les trois autres (nous apercevons tout de suite comment il complique extrêmement le problème de son mariage, comment il forme l'un des thèmes obsédants de ses écrits, comment enfin il se trouve impliqué dans toutes les questions du judaïsme), est probablement le moins chargé de secrets et celui qui l'accompagne le moins loin. Le plus étendu est le problème de l'écrivain. Le plus dramatique, qui le provoque aux instants les plus sombres, est celui des relations féminines. Le plus obscur, celui du monde spirituel, nécessairement caché, puisque soustrait à toute saisie directe : « *Je ne puis parler de l'essentiel ; il est, même pour moi, enfermé dans l'obscurité de ma poitrine : c'est là qu'il se tient à côté de la maladie, sur le même lit commun.* »

Sur chacune de ces formes de lui-même, les lettres nous apportent, sinon des clartés, du moins la possibilité d'une compréhension plus prudente et plus nuancée. Surtout, nous pressentons mieux le mouvement de toute cette vie qui, quoique dès la jeunesse enracinée dans des affirmations extrêmes dont il semble ne plus s'écarter, ne cessera de se transformer. C'est ce mouvement dans l'immobile qui la rend riche et énigmatique. Les paroles de l'adolescence, celles de l'âge mûr peuvent paraître se superposer, elles sont les mêmes, elles sont très différentes, et pourtant non pas différentes, mais comme l'écho d'elles-mêmes à des niveaux d'entente plus ou moins profonds ; et en même temps le devenir n'est pas purement intérieur, l'histoire compte, une histoire qui d'un côté est son histoire personnelle, sa rencontre avec Felice Bauer, Julie Wohryzek, Milena, Dora Diamant, avec sa famille, avec la campagne de Zürau, les livres, la maladie, mais qui est d'autre part l'histoire du monde dont la sourde rumeur, à travers les problèmes tragiques du judaïsme, n'a cessé de le précéder.

Bien entendu, cette histoire et ce mouvement sont comme rassemblés dans le mouvement de la création littéraire qui demeurera toujours la vérité à laquelle il tend. Jusqu'à la fin, il restera un écrivain. Sur son lit de mort, privé de force, de voix, de souffle, il corrige encore les épreuves d'un de ses livres *(Un artiste de la faim)*. Comme il ne peut parler, il note sur un papier à l'adresse de ses compagnons : « Maintenant, je vais les lire. Cela va trop m'agiter peut-être ; il faut pourtant que je vive cela encore une fois. » Et Klopstock rapporte que, la lecture finie, les larmes coulèrent longtemps sur son visage. « C'était la première fois que je voyais Kafka, toujours si maître de lui» se laisser aller à un tel mouvement d'émotion. » La seule lettre sévère et presque dure qui ait pris place dans le recueil, il l'a écrite pour défendre sa solitude d'écrivain. Je la cite pour montrer que, malgré sa merveilleuse attention à autrui, il y a une limite qu'il ne peut laisser franchir. Klopstock, ce jeune étudiant en médecine dont il avait fait la connaissance à Matliary et qu'il aime pourtant, presque avec tendresse, semblait désirer une amitié plus étroite, voulait le voir davantage, trouvait qu'il avait changé depuis les premiers jours de leur rencontre : « Je concède qu'entre Matliary et Prague il y a une différence. Entre-temps, après avoir été tourmenté par des périodes de folie, j'ai commencé à écrire, et cette activité, d'une manière qui la rend très cruelle pour toutes les personnes de mon entourage (indiciblement cruelle, je n'en parle pas), est pour moi ce qu'il y a de plus important sur terre, comme peut l'être son délire pour celui qui est fou (s'il le perdait, il deviendrait "fou") ou pour une femme sa grossesse. Cela n'a rien à voir avec la valeur de l'écrit, je ne la connais que trop, cette valeur, mais la valeur qu'elle a pour moi. Et c'est pourquoi, dans un tremblement d'angoisse, je préserve l'écriture de tout ce qui pourrait la troubler, et non seulement l'écriture, mais la solitude qui lui appartient. Et quand je vous ai dit hier que vous ne deviez pas venir dimanche soir, mais seulement lundi et qu'à deux reprises vous avez demandé : "Alors, pas le soir ?" et qu'il m'a fallu vous répondre, du moins la deuxième fois : "Reposez-vous donc", c'était un parfait mensonge, car je ne visais qu'à être seul. »

★

Sur le problème central de la nécessité d'écrire qui est aussi une fatalité et une menace, nous trouvons dans les Lettres deux des textes les plus importants. Ils sont datés de juillet et de septembre 1922. Importants en eux-mêmes, ils le sont aussi, parce qu'ils nous révèlent dans quelles circonstances *Le Château* fut abandonné. Je résume en partie et je cite en partie ces textes qui sont assez longs. Je commence par le plus récent : « Je suis ici (à Plana) depuis une semaine à nouveau ; je ne l'ai pas passée très gaiement, car j'ai dû abandonner, manifestement pour toujours, l'histoire du Château, celle-ci ne pouvait plus être renouée depuis « l'effondrement » qui a commencé une semaine avant le voyage à Prague, bien que ce que j'ai écrit à Plana ne soit pas aussi mauvais que ce que tu connais… » Kafka raconte comment, sa sœur Ottla (qui vivait avec lui) étant obligée de rentrer bientôt et définitivement à Prague, la domestique lui a offert de lui préparer ses repas pour lui permettre de continuer son séjour en cet endroit qu'il aime. Il accepte, tout est décidé. « Je resterai l'hiver, je remercie encore… » « *Aussitôt, à peine étais-je en haut de l'escalier conduisant à ma chambre que se produisit* « *l'effondrement* »*… Je ne dois pas décrire le côté extérieur d'un tel état, tu le connais aussi, mais il te faut penser à ce qu'il y a de plus extrême dans ton expérience… Avant tout, je sais que je ne pourrai dormir. La force du sommeil est rongée jusqu'en son centre. J'anticipe déjà sur l'insomnie, je souffre comme si la nuit dernière avait déjà été sans sommeil. Je sors, je ne puis penser à rien d'autre, rien qu'une monstrueuse angoisse m'occupe et, dans de plus clairs instants, l'angoisse de cette angoisse… Qu'est-ce donc ? Autant que je le puisse pénétrer par la pensée, il n'y a qu'une seule chose. Tu dis que je dois chercher à m'éprouver en de plus grands sujets. C'est juste…, mais je puis aussi m'éprouver dans mon trou de souris. Et cette seule chose, c'est : crainte de la solitude complète. Si je restais seul ici, je serais pleinement solitaire. Je ne pourrais parler avec les gens, et le ferais-je, la solitude n'en serait qu'augmentée. Et je connais, du moins d'une manière approchée, les frayeurs de la solitude – non pas tant de la solitude solitaire que de la solitude parmi les hommes, les premiers temps à Matliary ou quelques jours à Spindlermühle, mais je n'en veux pas parler. Comment est-ce avec la solitude ? La solitude est mon unique but, ma plus grande tentation, ma possibilité et, en admettant qu'on puisse dire que j'ai « organisé » ma vie, alors elle a été organisée pour que la solitude s'y sente bien. Et, malgré cela, l'angoisse devant ce que j'aime tant…* »

Ce désir qui est angoisse, angoisse devant la solitude lorsqu'elle est là, angoisse lorsqu'elle n'est pas là, angoisse encore devant toute solution de compromis, voilà ce qu'il semble que nous comprenions bien, mais ne nous hâtons pas de comprendre. Dans une lettre un peu antérieure, Kafka éclaire, mais d'une manière plus énigmatique, l'enchevêtrement de tous ces rapports. Il s'agit encore d'une crise grave. Il devait se rendre à Georgental, pour un séjour auprès de son ami Baum. Il venait de lui écrire qu'il acceptait. Tout lui plaisait dans ce voyage, ou du moins il ne voyait pas d'objection raisonnable. Et pourtant n l'effondrement », l'angoisse infinie, la nuit sans sommeil. « *Tandis que durant cette nuit sans sommeil ces pensées allaient et venaient entre mes tempes douloureuses, je fus à nouveau conscient de ce que j'avais presque oublié en ces derniers temps assez paisibles : sur quel faible sol, ou même inexistant, je vis, au-dessus de ténèbres d'où sort à son gré la puissance ténébreuse, laquelle sans égard pour mon bégaiement détruit ma vie. Écrire me maintient, mais ne serait-il pas plus juste de dire qu'écrire maintient cette sorte de vie ? Je ne veux naturellement pas prétendre que ma vie est meilleure lorsque je n'écris pas. Elle est bien pire, tout à fait insupportable et ne peut aboutir qu'à la folie. Mais cela, il est vrai, à charge pour moi, même si, comme c'est le cas en ce moment, je n'écris pas, d'être pourtant un écrivain ; et un écrivain qui n'écrit pas est tout de même une monstruosité qui appelle la folie. Mais qu'en est-il donc de ceci, être écrivain ? Écrire est une récompense délicieuse et merveilleuse, mais qui nous paie de quoi ? La nuit, avec la netteté des leçons enfantines, j'ai vu clairement que c'était le salaire pour le service du démon. Cette descente vers les puissances obscures, ce déchaînement d'esprits normalement maîtrisés, ces étreintes douteuses et tout ce qui peut se passer en bas, dont on ne sait plus rien en haut lorsqu'on écrit des histoires à la lumière*

*du soleil. Peut-être y a-t-il une autre manière d'écrire, je ne connais que celle-ci ; dans la nuit, lorsque l'angoisse ne me laisse pas dormir, je ne connais que celle-ci. Et ce qu'il y a de diabolique en elle me semble très clair. C'est la vanité et la concupiscence qui ne cessent de tourner autour de ma personne ou autour d'une personne étrangère et d'en jouir, par un mouvement qui ne fait que se multiplier, véritable système solaire de vanité. Le souhait de l'homme naïf :* « *Je voudrais mourir et voir comment on me pleurera* », *un tel écrivain le réalise constamment, il meurt (ou il ne vit pas) et se pleure constamment. De là vient sa terrible angoisse de la mort, qui ne s'exprime pas nécessairement par la peur de mourir, mais se manifeste aussi dans la peur du changement, peur d'aller à Georgental.* »

Mais pourquoi cette peur de mourir ? Kafka distingue deux séries de raisons qui, dit-il, se confondent peut-être. Et, en effet, elles semblent se ramener à cette pensée : l'écrivain a peur de mourir parce qu'il n'a pas encore vécu, et non pas seulement parce que lui a manqué le bonheur de vivre avec une femme, des enfants, la fortune, mais parce qu'au heu d'entrer dans la maison, il lui faut se contenter de l'admirer du dehors et d'en couronner le faîte, exclu de la jouissance des choses par la contemplation qui n'est pas possession. Voici l'espèce de monologue intérieur de cet écrivain : « *Ce que j'ai joué va arriver réellement. Je ne me suis pas racheté par l'écriture. J'ai passé ma vie à mourir, et en plus je mourrai réellement. Ma vie fut plus douce que celle des autres, ma mort n'en sera que plus terrible. Naturellement, l'écrivain qui est en moi mourra aussitôt, car une telle figure n'a pas de sol, nulle réalité, elle n'est même pas faite de poussière ; elle n'est possible, un peu possible que dans la vie terrestre en ce qu'elle a de plus insensé, et n'est qu'une construction de la concupiscence. Tel est l'écrivain. Mais moi-même je ne puis continuer de vivre, puisque je n'ai pas vécu, je suis resté argile, et l'étincelle que je n'ai pas su transformer en feu, je ne l'ai fait servir qu'à illuminer mon cadavre.* » « *Ce sera un bizarre enterrement,* ajoute Kafka : *l'écrivain, quelque chose qui n'existe pas, transmet le vieux cadavre, le cadavre de toujours, à la fosse. Je suis assez écrivain pour vouloir jouir pleinement de cela dans le plein oubli de moi-même – et non pas avec lucidité, l'oubli de soi est la première condition de l'écrivain – ou, ce qui revient au même, pour vouloir le raconter ; mais cela n'arrivera plus. Et pourquoi ne parler que de la maie mort ? Dans la vie, c'est la même chose…* » Kafka, un peu après, fait ces deux remarques : « *Je dois ajouter que dans ma peur de voyager la pensée que durant quelques jours je serai écarté de ma table à écrire, joue un rôle. Cette pensée ridicule est en réalité la seule légitime, car l'existence de l'écrivain dépend réellement de sa table, il n'a pas le droit de s'en éloigner s'il veut échapper à la folie, il doit s'y cramponner avec les dents. La définition de l'écrivain, d'un tel écrivain, et l'explication de l'action qu'il exerce (s'il y en a une) : il est le boucémissaire de l'humanité, il permet aux hommes de jouir d'un péché innocemment, presque innocemment.* »

★

Sans prétendre commenter ces lignes, ce que l'on peut remarquer, c'est que les affirmations qui se suivent ici ne sont pas toutes au même niveau. Il y a des affirmations claires : écrire, c'est se mettre hors de la vie, c'est jouir de sa mort par une imposture qui deviendra l'effrayante réalité ; le pauvre moi réel à qui l'on offre la perspective d'un petit voyage est littéralement roué de coups, tourmenté et moulu par le diable ; désormais, le monde est interdit, la vie impossible, la solitude inévitable : « … Avec cela, il est décidé que je n'ai plus le droit de sortir de la Bohême, bientôt je devrai me limiter à Prague, puis à ma chambre, puis à mon lit, puis à une certaine position du corps, puis à rien. Peut-être pourrais-je alors renoncer librement au bonheur d'écrire – oui, librement et dans l'allégresse, voilà l'important. » L'angoisse d'être seul est ici presque cernée. Écrire est donc une activité mauvaise, mais non pas seulement pour ces raisons : pour d'autres plus obscures. Car écrire est chose nocturne ;

c'est s'abandonner aux puissances sombres, descendre vers les régions d'en bas, se livrer aux étreintes impures. Toutes ces expressions ont pour Kafka une vérité immédiate. Elles évoquent la fascination ténébreuse, l'éclat sombre du désir, la passion de ce qui se déchaîne dans la nuit où tout finit par la mort radicale. Et qu'entend-il par les forces d'en bas ? Nous ne le savons pas. Mais, de plus en plus, il associera les mots et l'usage des mots à l'approche d'une irréalité spectrale, avide des choses vivantes et capable d'exténuer toute vérité. C'est pourquoi, même à ses amis, il cessera la dernière année presque d'écrire et surtout de parler de lui : « C'est vrai, je n'écris rien, mais non parce que j'aurais quelque chose à cacher (pour autant que ce ne soit pas la vocation de ma vie)… Avant tout, comme je m'en suis fait une loi ces dernières années pour des raisons stratégiques, je n'ai pas confiance dans les mots ni dans les lettres, dans mes mots ni dans mes lettres ; je veux bien partager mon cœur avec les hommes, mais non avec les spectres qui jouent avec les mots et lisent les lettres, la langue pendante. »

La conclusion devrait donc être catégoriquement celle-ci : ne plus écrire. Or elle est tout autre (et pendant vingt ans, elle n'a jamais varié) : « *Écrire est pour moi ce qu'il y a de plus nécessaire et de plus important*. » Et de cette nécessité, il n'a pas manqué de nous faire connaître les raisons, et même de nous les répéter dans ses différentes lettres : c'est que s'il n'écrivait pas, il deviendrait fou. Écrire est folie, est sa folie, mais cette folie est sa raison. C'est sa damnation, mais damnation qui est sa seule voie de salut (s'il lui en reste une). Entre les deux certitudes de se perdre – perdu s'il écrit, perdu s'il n'écrit pas –, il essaie de se créer un passage, et par l'écriture encore, mais une écriture qui invoque les spectres dans l'espoir de les conjurer. Dans la lettre à Brod où il parle d'une manière si inquiétante de ses mots livrés aux fantômes[4], il ajoute incidemment ceci, qui nous éclaire peut-être beaucoup sur ses espérances d'écrivain : « *Quelquefois il me semble que l'essence de l'art, l'existence de l'art ne s'explique que par de telles* « *considérations stratégiques* » *: pour rendre possible une parole vraie d'homme à homme*[5]. »

★

Je voudrais traduire l'impression que laissent les lettres écrites durant la dernière année. Lui que bouleversait le moindre déplacement prit la décision de vivre à Berlin, loin de sa famille et de ses amis, mais auprès de Dora Diamant dont il avait fait la connaissance à Müritz en juillet 1923 (il mourut en juin 1924, il ne vécut donc avec elle que quelques mois). Jusque-là il semble bien que, quoique malade, il ne fût pas encore dangereusement malade. La maladie s'aggravait, mais lentement. C'est le séjour à Berlin qui lui fut fatal. Le rude hiver, le climat défavorable, des conditions d'existence précaires, la disette de cette grande ville, affamée et agitée par la guerre civile, représentaient une menace dont il ne pouvait qu'être très conscient, mais à laquelle, malgré les prières de ses amis, il refusa de se soustraire ; il fallut l'intervention de son oncle, « le médecin de campagne », pour le décider à changer de séjour quelques semaines avant que la laryngite tuberculeuse ne se déclare. Cette indifférence à sa santé est un phénomène nouveau. Elle se marque aussi par ce trait : alors que jusqu'en 1923 ses moindres malaises l'occupent beaucoup, il s'abstient presque d'en parler dès que la situation devient plus grave ; et c'est avec une sobriété, une discrétion remarquables qu'il fait part de son état désormais désastreux : « Si l'on prend son parti de la laryngite tuberculeuse, mon état est supportable, je puis à nouveau avaler, provisoirement… » Et dans la dernière phrase de sa dernière lettre à Brod, après que celui-ci fut venu de Prague le voir une dernière fois, il tient à souligner qu'il y a encore des moments joyeux : « A côté de tous ces sujets de plainte, il y a aussi naturellement quelques minuscules gaietés, mais les raconter est impossible, ou il faut les réserver pour une visite comme celle qui fut si pitoyablement gâtée par ma faute. Adieu. Merci pour tout. » Ce refus de se plaindre, ce silence sur lui-même que rendent sensible, dans leur

réticence, presque toutes les lettres de Berlin, est le seul signe du changement qui s'est produit dans sa vie. Silence tendu, surveillé, volontaire. « De moi, il y a peu à raconter, une vie un peu dans l'ombre ; qui ne la voit pas directement n'en peut rien remarquer. » « En réalité, c'est très calme autour de moi, du reste jamais trop calme. » Et à Milena : « Mon état de santé n'est pas essentiellement autre qu'à Prague. C'est tout. Je ne me risque pas à en dire davantage ; ce qui est dit est déjà trop… »

On peut interpréter ce silence[6]. Est-ce qu'il se refuse à parler de soi, parce que son destin est trop proche du destin d'un autre être dont il ne consent pas à parler ? Veut-il désormais lui réserver son secret ? Ou bien, avec plus de force et de cohérence que jusqu'alors, s'est-il refermé sur sa solitude, devenu même pour lui-même cet « *homme enfoui en soi, fermé en soi avec des serrures étrangères* », dont il parle à Klopstock en 1922 ? Se méfie-t-il vraiment des mots écrits et de cette manière fantomatique de communiquer qui use la vérité en la confiant à des messagers trompeurs et infidèles ? Ce dernier point, s'il n'explique pas tout, est sûr. Même au sujet de ses écrits littéraires, il a remarqué que la fiction traçait son chemin à la réalité. Ainsi, dans *Le Médecin de campagne* où il décrit une étrange plaie saignante, il voit l'anticipation de ses hémoptysies, qui se produisirent peu après. Coïncidence encore plus impressionnante, quand en mars 1924 la phase terminale de la maladie s'annonça par une extinction de voix, il venait d'achever son récit *Joséphine* où il est parlé de cette souris chantante qui se croit douée d'un don exceptionnel pour pépier et siffler, parce qu'elle n'est plus capable des moyens d'expression en usage dans son peuple. Il dit alors à Klopstock : « Je crois que j'ai entrepris au bon moment ma recherche sur le piaulement animal. » Comment ne pas évoquer ici sa remarque sur l'angoissante découverte de l'écrivain, lorsque celui-ci, au dernier moment, se voit pris au mot par la réalité ? « Ce que j'ai joué va arriver réellement. » En fut-il ainsi pour lui ? Le jeu de la parole prenant visiblement et douloureusement fin, se refusa-t-il à parler encore là-dessus, appliquant désormais toute son attention à accueillir dans le silence l'approche silencieuse de l'événement ? Pourtant cette méfiance pour les mots ne l'empêche pas de poursuivre jusqu'au bout sa tâche d'écriture. Tout au contraire, ne pouvant plus parler, il ne lui fut plus permis que d'écrire, et rarement agonie a été aussi écrite que la sienne. Comme si la mort, avec cet humour qui lui est propre, avait tenu ainsi à l'avertir qu'elle se préparait à le changer tout entier en écrivain – « *quelque chose qui n'existe pas* »[7].

# *Le tout dernier mot*

Commentant un jour les lettres de Kafka qui venaient de paraître dans leur texte d'origine, je disais que, le caractère des publications posthumes les destinant à être inépuisables, les Œuvres complètes manqueraient toujours d'un dernier volume : pourquoi ? D'abord, pour des raisons de fait. Faisaient alors défaut les lettres à sa fiancée, Felice Bauer, lettres qu'une négociation difficile écartait momentanément de l'édition. Faisaient aussi et sans doute feraient plus durablement défaut, pour ne pas dire toujours, les indications capables de mieux éclairer la rencontre avec Dora Diamant par laquelle se termina la vie. (J'entends, non pas les témoignages extérieurs qu'on peut encore réunir, mais le jugement de Kafka, sa parole, les notes de son Journal.)

Ce commentaire date approximativement de dix ans[1]. Aujourd'hui (depuis le mois d'octobre 1967), possédant toutes les lettres à Felice B., à peu d'exceptions près, auxquelles on a joint celles à Grete Bloch, l'énigmatique amie des deux fiancés (soit un volume de plus de sept cents pages) ; ayant en main les documents que rassemble lentement et sérieusement Klaus Wagenbach (le premier volume de la biographie qu'il élabore a paru en 1958, traduit depuis aux éditions du Mercure de France ; puis le *Kafka-Symposion*, édité par lui, avec plusieurs auteurs et réunissant des documents sur divers points inéclairés, notamment une chronologie des textes, ainsi qu'une lettre, longue et importante, adressée à la sœur de Julie Wohryzeck, la seconde fiancée ; enfin le petit livre des éditions Rowohlt, une sorte de Kafka par lui-même (et par Wagenbach) dont la forme resserrée nous permet de mieux voir ce que l'on sait, ce que l'on ne sait pas ou ce que l'on ne sait pas encore d'une vie désormais trop manifeste), nous sommes plus près, mais aussi presque détournés de poser les vraies questions, n'ayant plus tout à fait la force de les laisser venir à nous dans leur innocence, en les tenant à l'écart de la rumeur biographique qui les attire et les submerge en les nourrissant.

1. Essayons de rassembler quelques traits pour nous en libérer. Après avoir lu comme d'un seul mouvement les lettres, il faudrait peut-être se demander si elles nous apprennent rien de nouveau, sauf le devenir toujours caché de ce qui se dit avec une telle intention d'évidence. D'abord ce qui est confirmé : chaque fois que Kafka entre en rapport avec le monde féminin, c'est une sorte de grâce, de légèreté, une tentation séduisante et séductrice. Ses premières lettres sont portées par un désir de charme et qui charme. Même quand il écrit à M^lle^ Bloch à laquelle, au moins au début, il ne demande rien qu'une sympathie amicale ou un contact de confidence, il ne manque pas d'écrire de telle manière que cette jeune fille, encore très jeune, en sera visiblement troublée au point, volontairement, involontairement, de contribuer à la rupture des premières fiançailles, puis plus tard d'inventer peut-être un étrange épisode, un enfant imaginaire qu'elle attribue à Kafka. (Disons, au moins, qu'il s'agit là d'un épisode hypothétique que K. Wagenbach a le tort de transformer en certitude, alors qu'il reste à la limite du probable-improbable*.)

Même si les difficultés viennent très vite – et en quelque sorte presque aussitôt –, elles font partie d'abord d'un mouvement de passion jeune auquel ne manque pas un certain bonheur. C'est durant cette période relativement heureuse (avec des moments tout à fait noirs) qu'il écrit *La Métamorphose* (il dit de ce récit à F. : « *Quelle histoire exceptionnellement répugnante je laisse de côté pour me reposer en pensant à toi : elle s'est avancée un peu au-delà de la moitié et, dans l'ensemble, je n'en suis pas mécontent, mais répugnante, elle l'est sans limites et, vois-tu, ce sont de telles choses qui*

*viennent du même cœur où tu résides et que tu supportes comme ta résidence.* »). Il a rencontré celle qui sera doublement sa fiancée en août 1912 (à Prague, chez les parents de son ami Max Brod) ; il lui écrit quelques semaines plus tard (fin septembre) et bientôt, presque chaque jour ou plusieurs fois par jour. C'est au début de 1913 que les rapports deviennent tout à coup plus sombres. A plusieurs reprises, Kafka confirme ce changement : « *Je suis autre que je n'étais dans les premiers mois de notre correspondance ; ce n'est pas une transformation nouvelle, mais plutôt un retour en arrière et qui risque de durer… J'étais autrement au début, tu le concèdes, ce ne serait rien d'irréparable, seulement ce n'est pas un développement humain qui m'a conduit d'ici à là, mais au contraire c'est sur mon ancienne voie que j'ai été tout entier transporté, et entre les chemins il n'y a pas de liaison directe, pas même une relation en zigzag, mais à travers les airs un triste chemin que suivent les spectres…* » Pourquoi ? A cette question, nous ne pouvons faire que des réponses indécises.

C'est à peu près à cette époque que, porté par son sentiment et sans doute sollicité par son amie, Kafka pense se rendre à Berlin, après avoir déjà éludé une rencontre pour Noël : voyage qui l'attire, le repousse et qui cependant aura heu le 23 mars. Presque toutes les rencontres seront décevantes. A lire les lettres (nous ne connaissons pas celles de la jeune fille, sauf indirectement), nous avons le sentiment que Felice se montre plus réservée qu'affectueuse et, autant elle fait preuve de vivacité sociale quand elle est avec d'autres, autant elle semble terne, désemparée ou fatiguée, lorsqu'il leur arrive, et rarement, d'être seuls. C'est du moins l'impression de Kafka, telle qu'il la lui formule (mais qu'il ne faut pas accueillir trop facilement, de même que, lorsqu'il se déclare incapable de relations de société, il contredit le témoignage de ses amis qui l'ont vu aimable, aisé et souvent chaleureux, parfois il est vrai fermé et étrangement absent). Sur Felice, il s'est toujours exprimé en lui reconnaissant les qualités qu'il pense ne pas avoir : c'est une jeune fille sûre d'elle-même, active, courageuse, entendue en affaires ; d'où il serait trop facile, et sans doute trompeur, de conclure qu'elle l'attire par ce qui lui manque ; physiquement, elle est loin de lui plaire d'emblée ; dans son Journal, il la décrit en termes d'une objectivité presque cruelle et, pis encore, il parlera d'elle à M^lle^ Bloch avec une certaine répulsion (ses dents gâtées, sa peau tachée et rugueuse, son squelette osseux). Et en même temps il l'aime – passionnément, désespérément. En même temps : *dans le même temps ;* c'est tout ce qu'on en peut dire sans tomber dans la futilité psychologique. Faudrait-il ajouter qu'elle représente la vie, la chance de vivre ? la possibilité d'une réconciliation avec le monde ? C'est vrai, mais de quelle vérité ? Je dirai plutôt – et c'est là son trait commun avec Milena et peut-être avec Julie Wohryzek et aussi bien avec l'inconnue de Zuckmantel et l'adolescente de Riva – qu'elle porte, à la manière d'un souvenir, la trace de l'absence de trace, c'est-à-dire d'une non-culpabilité, ce qui ne signifie pas tout à fait l'innocence. Lorsqu'au premier jour de la première rencontre, il notera dans son Journal : « *M^lle^ F. B…, visage osseux et vide et portant ouvertement son vide* », le mot vide, ici non seulement répété, mais dégagé, non pas comme un trait d'insignifiance, mais comme la découverte d'une possibilité énigmatique, lui fait pressentir cet attrait d'un défaut qui est comme l'absence de faute, cet « en dehors de la faute » dont le monde féminin incarne l'évidence, mais, aussi, par sa présence, déjà la séparation équivoque. De ce monde viennent en effet toutes les tentations (qu'il ne faut pas cependant entendre en un sens naïvement chrétien, séductions de la chair, encore que Kafka ait, là aussi, nous le savons, ses difficultés[2]). C'est bien plutôt la tentation d'une vie qui l'attire parce qu'elle semble à ce point étrange qu'elle reste étrangère à la culpabilité, mais telle que l'attrait fait aussitôt de celui qui le subit à jamais un coupable en le détournant de lui-même, voué désormais à la tromperie du détour et promis à l'enchantement de l'oubli : ce sera l'un des sens du *Procès* et, pour une part aussi, du *Château*, œuvres l'une et l'autre écrites sous la provocation de l'étrangeté féminine.

(Dans une lettre à Weltsch, à un moment particulièrement malheureux, Kafka s'explique avec sa lucidité inaltérable sur ce que son ami, lui aussi très lucide, nomme son heureux sentiment de culpabilité : « *Tu crois que mon sentiment de culpabilité est pour moi une aide, une solution, non, je*

*n'ai un sentiment de culpabilité que parce que pour mon être c'est la forme la plus belle du remords, mais il n'est pas besoin d'y regarder de très près pour voir que le sentiment de culpabilité n'est rien que l'exigence de revenir en arrière. Mais aussitôt, bien plus redoutable que le remords et bien au-dessus de tout remords, s'élève déjà le sentiment de la liberté, de la délivrance, du contentement mesuré…* » Se sentir coupable, c'est être innocent, puisque c'est, par le remords, prétendre effacer l'œuvre du temps, se libérer de la faute, mais, par là, se rendre deux fois coupable, puisque c'est se vouer au désœuvrement de l'absence de temps, là où plus rien n'arrive, l'enfer donc ou, comme le dit encore Kafka dans cette lettre, le préau de l'enfer.)

2. Pourquoi, cependant, après les premiers mois d'une entente qui se cherche passionnément, tout devient-il plus malheureux ? J'ai parlé du voyage à Berlin ; rien n'est expliqué par là. Qu'en dit-il lui-même (car notre tâche n'est que de le répéter) ? Au cours de la même période, alors qu'il écrivait avec un élan tourmenté, mais impétueux, et une régularité presque intemporelle (chaque nuit, dans l'infini de la nuit : *Le Verdict*, juste un mois après avoir rencontré F. B. et deux jours après lui avoir adressé la première lettre ; puis la suite de son roman, *Amerika ;* en même temps, *La Métamorphose*), voici que l'écriture tout à coup s'arrête et non seulement elle prend fin, mais, relisant les « cahiers du roman », il se persuade que, à l'exception du premier chapitre qui ne s'éloigne pas d'une vérité intérieure, « tout le reste n'a été écrit qu'en souvenir d'un grand sentiment radicalement absent et qu'il faut le mettre au rebut, c'est-à-dire que, sur plus de 400 pages, seules 56 auraient le droit de rester ».

C'est un lieu commun de montrer Kafka luttant pour la solitude de l'écriture et Kafka luttant pour l'exigence de la vie, qui passe par les relations nécessaires avec les hommes, qui passe donc par le mariage ou le salut dans le monde. De nombreux passages de la correspondance – nombreux : disons-les, presque innombrables – le confirmeraient. A peine a-t-il commencé d'écrire à celle qu'il ne tutoie pas encore, il se confie sans réserve : « *Ma vie consiste et a consisté au fond depuis toujours à essayer d'écrire et le plus souvent à échouer. Mais si je n'écrivais pas, je resterais étendu par terre, digne tout au plus d'être jeté dehors… Si maigre que je sois…, il n'y a rien en moi qui en regard de l'écriture ne soit déjà superflu et superflu au bon sens… Même la pensée de vous est en rapport avec l'écriture, seul le mouvement de vagues de l'écriture me détermine, et sûrement dans une période d'écriture fatiguée, jamais je n'aurais eu le courage de me tourner vers vous…* » Felice s'effraie bientôt d'un tel emportement et lui conseille, en personne raisonnable, plus de mesure : « *Mon cœur* (répond-il) *est relativement tout à fait sain, mais ce n'est pas facile pour un cœur humain de résister à la mélancolie de la mauvaise écriture comme au bonheur de la bonne écriture… Si vous considériez mon rapport au fait d'écrire, vous cesseriez de me conseiller* « Mass und Ziel », *mesure et limite : la faiblesse humaine n'est que trop portée à mettre des limites à tout. Ne dois-je pas m'engager avec tout ce que j'ai en l'unique point où je puisse me tenir ?… Il se peut que mon écriture ne soit rien, mais c'est qu'alors et certainement je ne suis vraiment rien*[3]. » Puis viendra l'étonnante lettre du,15 janvier 1913 où, à celle qu'il considère déjà comme sa compagne de vie, il décrit l'idéal d'existence qu'il lui propose : « *Un jour tu as écrit que tu voudrais être assise auprès de moi, tandis que j'écrirais ; mais penses-y donc, alors je ne pourrais plus écrire (autrement, déjà, je ne le puis guère), mais alors je ne le pourrais plus du tout. Écrire signifie s'ouvrir jusqu'à la démesure ; l'extrême ouverture où un être croit déjà se perdre dans les rapports humains et devant laquelle, toujours, s'il est de raison, il cherchera à se retirer, effarouché, – car chacun veut vivre aussi longtemps qu'il vit –, cette ouverture et ce don du cœur ne suffisent pas, et de loin, à l'écriture. Ce qui de cette surface est repris en bas par l'écriture – à moins qu'il n'en aille autrement et que les profondes sources ne se taisent – n'est rien et s'effondre, à l'instant où un vrai sentiment vient à ébranler ce sol situé au-dessus. C'est pourquoi, on ne saurait être assez seul, quand on écrit ; c'est pourquoi, jamais assez de silence autour de soi, quand*

*on écrit ; la nuit est encore trop peu la nuit… Souvent j'ai pensé que pour moi la meilleure manière de vivre serait de m'établir, avec mon matériel d'écriture et une lampe, dans l'espace le plus intérieur d'une cave étendue et fermée. On m'apporterait de quoi manger, mais toujours loin de l'endroit où je me tiendrais, derrière la porte la plus extérieure de la cave. Mon unique promenade serait d'aller chercher, en robe de chambre, cette nourriture en passant sous toutes les voûtes de la cave. Puis je reviendrais à la table, je mangerais lentement et avec componction, et tout aussitôt je recommencerais à écrire. Qu'est-ce que j'écrirais alors ! De quelles profondeurs je l'arracherais ! Sans effort ! Car l'extrême concentration ne connaît pas l'effort. Avec cette réserve que je ne pourrais pas continuer longtemps et que je sombrerais dans une grandiose folie, au premier échec, peut-être impossible à éviter même dans ces conditions. Qu'en penses-tu, chérie, ne te retire pas de l'habitant des caves !* »

Ce récit (car c'en est un) est impressionnant, mais, à cette date, encore éclairé par les illusions de la jeunesse : d'abord Kafka semble croire (le croit-il ?) que Felice, comprenant la nécessité de la vie souterraine, en sera heureuse, heureuse de la cave, car la cave lui appartiendra, à elle aussi (« *une cave*, dira-t-il un peu après, *tout de même une triste possession pour toi* »), puis il semble croire (mais le croit-il ?) que la cave pourrait suffire à son isolement et lui apporter de l'aide : la cave, le vide d'une présence pleine en son retrait, habitable et confortable ; autrement dit, la folie même, mais bien aménagée et comme protégée (dans les années 1915-1916, cherchant dans la ville une chambre pour y travailler, il ne pourra même pas supporter qu'elle soit privée d'horizon, mais c'est qu'alors il sera dans la vérité de la solitude, non plus dans sa rêverie). Il est bien vrai que presque toute sa conduite avec Felice semble s'expliquer par la seule volonté de protéger son travail et par le désir de ne pas tromper sa fiancée sur les conditions de leur avenir commun, s'il y a jamais un avenir : à peine, dit-il, se verront-ils une heure par jour. Plus tard, lorsque, après la rupture du 12 juillet 1914 (sa mise en jugement), il reprendra, en novembre, son explication avec la jeune fille, c'est cette vérité qu'il lui proposera avec une autorité et une austérité nouvelles : « *Tu ne pouvais pas voir la puissance qu'a le travail sur moi, tu l'as vue, mais incomplètement, très incomplètement… Tu n'as pas été seulement la plus grande amie, tu as été en même temps la plus grande ennemie de mon travail, du moins les choses étant considérées du point de vue du travail, et comme celui-ci t'aimait en son centre au-delà de toutes limites, il a dû se défendre contre toi de toutes ses forces pour se conserver… Tu veux que j'explique pourquoi je me suis conduit ainsi*[4]*, et cette explication consiste en ceci : j'ai vu constamment devant moi ta peur, ta répugnance. J'avais le devoir de veiller sur mon travail qui seul me donne le droit de vivre, et ta peur me montrait ou me laissait craindre (avec une crainte beaucoup plus insupportable) qu'il n'y eût là pour mon travail le plus grand danger… C'est alors que j'ai écrit la lettre à M^lle^ Bloch… Maintenant, tu peux bien retourner le tout et dire que tu n'étais pas moins menacée dans ton essence que moi et que ta peur n'était pas moins justifiée que la mienne. Je ne crois pas qu'il en ait été ainsi. Je t'ai aimée dans ton être réel et c'est seulement quand il touchait avec hostilité à mon travail que je le redoutais… N'importe, ce n'est pas tout à fait vrai. Tu étais menacée. Mais ne voulais-tu pas l'être ? Jamais ? En aucune façon ?* » (Interrogation où passe le mouvement de la souveraineté qui fut aussi la part – la moins visible, la moins contestable – de Kafka : de l'écrivain en lui.)

3. Le conflit de l'écriture et de la vie, réduit à une telle simplicité, ne peut offrir aucun principe sûr d'explication, même si expliquer n'est ici que le déploiement d'affirmations qui s'appellent les unes les autres pour se mettre à l'épreuve sans se limiter. Écrire, vivre : comment pourrait-on s'en tenir à cet affrontement de termes précisément si mal déterminés ? Écrire détruit la vie, préserve la vie, exige la vie, ignore la vie, et réciproquement. Écrire n'a finalement nul rapport avec la vie, si ce n'est par l'insécurité nécessaire que l'écriture reçoit de la vie, comme la vie la reçoit de l'écriture : une absence de rapport telle que l'écriture, pour autant qu'elle s'y rassemble en s'y dispersant, ne s'y rapporte jamais à elle-même, mais à l'*autre qu*'elle, qui la ruine ou, pis, la dérange. De cet « *autre*

*que* » – l'autre au neutre – qui appartient à écrire, dans la mesure où écrire ne saurait s'appartenir, désigner une appartenance, Kafka fait l'apprentissage dans l'essai obstiné, interrompu, jamais rompu, jamais démenti, de s'unir à Felice, de la rejoindre (rejoindre la disjonction). Ses relations avec la jeune fille s'établissent d'abord et principalement au niveau des mots écrits, par conséquent dans le lieu que les mots détiennent et sous la vérité d'illusion qu'ils provoquent nécessairement. Quand il lui dit (et avant qu'ils ne se retrouvent pour la première fois à Berlin) : « *Il me semble parfois que ce commerce par lettres, que j'aspire presque constamment à dépasser pour en venir à la réalité, est l'unique commerce qui réponde à ma misère (ma misère que naturellement je ne sens pas toujours comme misère) et qu'à franchir cette limite qui m'est imposée, nous irions à un commun malheur* », il n'exprime encore que l'appréhension d'une rencontre à tous égards effrayante, mais il pressent aussi la contradiction à laquelle il s'expose : par les lettres – cette communication mixte qui n'est ni directe ni indirecte, ni de présence ni d'absence (il la désigne comme hybride ou bâtarde, *Zwitter*) – il se montre, mais à quelqu'un qui ne le voit pas (une nuit, il rêvera que Felice est aveugle) et s'il conquiert ainsi la jeune fille, c'est sur le mode de la non-possession et aussi de la non-manifestation, c'est-à-dire de la non-vérité (« *Je vais à Berlin sans autre but que de dire et de montrer, à toi qu'ont égarée mes lettres, qui je suis réellement* »).

D'une certaine manière, du moins dans le cours dramatique de l'année 1913 qui aboutira, avant même les fiançailles officielles, à une première rupture, son seul enjeu est la vérité : la vérité sur lui ou, plus précisément, la possibilité d'être vrai. Comment éviter de tromper la jeune fille ? Comment la convaincre de ce qu'il est, tel qu'il l'est à cette profondeur de solitude où il ne parvient que dans les nuits de l'écriture ? Comment se dévoiler de manière à se laisser voir tel qu'il se cherche par l'invisibilité, c'est-à-dire hors de tout voilement et de tout dévoilement ? « *Ma lettre d'aujourd'hui t'arrivera déchirée, je l'avais déchirée en allant à la gare par un mouvement d'impuissante colère de ne pas parvenir à être vrai et précis lorsque je t'écris, de sorte que je ne parviens même pas en t'écrivant à te tenir fermement ni à te communiquer le battement de mon cœur, n'ayant rien dès lors à attendre de l'écriture.* » Et quelque temps auparavant, d'une manière plus frappante : « *Naturellement, je ne saurais t'oublier quand je t'écris, puisque je ne puis t'oublier d'aucune façon, mais je voudrais en quelque sorte, de ce vertige de rêverie sans lequel je ne puis t'écrire, ne pas m'éveiller par l'appel de ton nom.* » Pratiquement, ce mouvement se traduit ainsi : tout dire (et non seulement à elle, mais au père de la jeune fille comme à l'instance supérieure), ce qui signifie : dire combien il la rendra malheureuse ou plus justement à quelle impossibilité de vie commune il va la condamner, et cela sans contrepartie, afin qu'elle puisse l'accepter et le reconnaître précisément en tant qu'impossible, d'où il s'ensuivra qu'aucune des réponses qu'elle lui fait ne saurait le satisfaire, car si elle lui dit, peut-être par légèreté, par affection, peut-être aussi par un juste souci des nuances : « tu t'exprimes sur toi d'une manière trop abrupte », ou bien : « cela est peut-être ainsi que tu le dis, mais tu ne peux pas savoir si les choses ne changeront pas quand nous serons ensemble », cette espérance qu'elle réserve le désespère : « *Que dois-je faire ? Comment te faire croire l'incroyable ?* » « *Il y a des empêchements que tu connais à peu près, mais que tu ne prends pas assez au sérieux et que tu ne prendrais même pas assez sérieusement, les connaîtrais-tu tout à fait. Personne autour de moi ne les prend assez sérieusement ou on les néglige par amitié pour moi… Lorsque je vois combien tu es changée quand tu es auprès de moi et quelle indifférence fatiguée te saisit alors, toi, cette jeune fille habituellement sûre d'elle-même, à la pensée rapide et fière… De cela, il résulte : je ne puis pas porter la responsabilité, car je la vois trop grande, tu ne peux pas la porter, car tu ne la vois qu'à peine.* »

Cela d'une part. Mais d'autre part, si, convaincue ou à la longue blessée, elle s'éloigne, devient réticente, formule des doutes, écrit moins, alors il se désespère encore plus, car il a le sentiment qu'elle le méconnaît précisément en cela qu'elle le connaît, se décidant alors selon cette connaissance qu'il lui donne de lui-même, au lieu de se décider non pas à l'aveugle, ni non plus en pesant les

raisons, mais en toute clarté sous l'attrait de l'impossible. Il y a, dit-il, trois réponses ; il n'en est pas d'autres qu'elle puisse faire : « C'est impossible, et donc je ne le veux pas. » « C'est impossible, et provisoirement je ne le veux pas. » « C'est impossible, et donc je le veux. » Cette troisième réponse, la seule juste (qui pourrait, inspirée de Luther, prendre cette forme : « Je ne le puis autrement, en dépit de tout »), Kafka, lui aussi par lassitude, estimera un jour l'avoir reçue de celle qu'il nomme alors sa « chère fiancée », non sans ajouter : « *Je dirai pour la dernière fois que j'ai une peur insensée de notre avenir et du malheur qui peut se développer par suite de ma nature et de mes fautes à partir de notre vie commune et qui doit d'abord t'atteindre, car je suis au fond un être froid, égoïste et insensible, en dépit de toute faiblesse qui dissimule tout cela mais ne l'atténue pas.* » Là où parle l'impossible, s'introduit un rapport d'étrangeté (de transcendance ?) qui ne peut se désigner comme tel, auquel il serait mensonger de prêter aucun trait sublime (à la manière romantique), mais que cependant Kafka n'accepte pas d'apprécier en termes de raison pratique. Quand Felice, excédée et peut-être à bon droit, lui écrira : « Le mariage nous conduirait à renoncer l'un et l'autre à beaucoup de choses ; nous ne voulons pas peser de quel côté se trouverait le poids le plus lourd ; pour tous deux, ce serait beaucoup », il est intimement blessé, précisément parce qu'elle réduit ici l'impossible à une somme de possibles, pouvant donner heu à une sorte de marchandage comptable. « *Tu as raison, il faut faire des comptes ; à moins que cela ne soit, non pas injuste, mais privé de sens… C'est là, en définitive, mon opinion.* » Et finalement toujours revient l'exigence de vérité : « *Une vie commune durable est pour moi impossible sans mensonge, de même qu'elle serait impossible sans vérité. Le premier regard que j'adresserais à tes parents serait mensonger*[5]. »

4. Avant de poursuivre, je voudrais citer deux ou trois textes parmi les plus graves. Je les cite comme entre parenthèses, non parce qu'ils sont épisodiques, mais à cause de leur gravité. Ils disent pourquoi (ce n'est pas la seule raison, c'est même une raison que Kafka ne s'est exprimée à lui-même qu'à des moments très critiques), s'il croit perdre cette jeune femme apparemment si peu proche de lui, il a aussitôt la certitude de se perdre. « *Dans mes lettres, mon éternel souci, c'est de te libérer de moi et à peine ai-je l'apparence d'y être parvenu, je deviens fou.* » Ce n'est pas la folie d'un amoureux partagé entre des mouvements de passion contraires, c'est la folie même dont elle, Felice, et elle seule, parce qu'elle forme son unique et essentielle liaison humaine, peut encore le préserver, étant encore capable, lorsqu'il n'écrit pas et parfois lorsqu'il écrit, de le tenir à l'écart de ce monde monstrueux qu'il porte dans sa tête et avec lequel il n'ose se mesurer que dans les nuits de l'écriture. « *Traverser les nuits dans le déchaînement de l'écriture, je le veux. Et sombrer là ou devenir fou, je le veux aussi, puisque c'en est la conséquence depuis longtemps pressentie.* » Mais aussitôt l'autre affirmation, le désir de trouver en elle, contre cette menace, un recours, une protection, un avenir : « *C'est une angoisse justifiée qui me retient de souhaiter que tu viennes à Prague ; mais, plus justifiée encore et allant bien au-delà, l'angoisse monstrueuse qui me fait craindre de périr, si nous ne sommes pas bientôt ensemble. Car si nous ne sommes pas bientôt ensemble, mon amour pour toi qui en moi ne supporte aucune autre pensée, se dirigerait sur une idée, sur un esprit, sur quelque chose de tout à fait inaccessible, de tout à fait et à jamais nécessaire et qui serait à la vérité capable de m'arracher au monde. En l'écrivant, je tremble.* » Ce que je me permettrais de traduire ainsi : je tremble d'écriture. Mais quelle écriture ? « *Tu ne sais pas, Felice, ce qu'est une certaine littérature dans certaines têtes. Cela chasse constamment comme des singes au sommet des arbres, au lieu de marcher sur le sol. C'est perdu et ne saurait être autrement. Que doit-on faire ?* » D'où, à nouveau, non plus le désir ou l'espoir d'être par Felice protégé, mais la crainte d'être en cette protection exposé à une menace plus grave et la crainte pire de l'exposer, elle aussi, à un danger qu'il ne peut nommer : « *A présentée ne te tourmente que dans mes lettres, mais aussitôt que nous serons ensemble, je deviendrai un fou dangereux qu'on devrait brûler… Ce qui me tient est en quelque sorte un commandement du ciel, une*

*angoisse que l'on ne saurait apaiser ; tout ce qui me semblait le plus important, ma santé, mes faibles ressources, mon être misérable, tout cela qui a certes une certaine justification disparait auprès de cette angoisse, n'est rien à côté d'elle et n'est pris par elle que comme un prétexte… C'est, pour être tout à fait franc et pour que tu reconnaisses mon degré de déraison,* la peur d'être lié *à l'être que j'aime le plus et précisément avec lui… J'ai le sentiment sûr d'être exposé à sombrer par le mariage, par cette* liaison, *par la dissolution de ce néant que je suis, et non pas moi seul, mais avec ma femme, et plus je l'aime, plus ce sera rapide et plus effroyable*[6]. »

5. Lorsqu'à Berlin pour la première fois il verra celle dont il ne s'était approché que par le détour des lettres, il sera comme repoussé de tout rapport vivant. Et, à son retour, il lui écrira : « *Ma vraie crainte – rien de plus grave ne saurait être dit ni entendu – ; jamais je ne pourrai te posséder. Dans le cas le plus favorable, je devrais me borner, à la manière d'un chien follement fou, à baiser ta main qui me serait négligemment abandonnée, ce qui ne sera pas un signe d'amour, mais du désespoir que tu éprouverais pour l'animal condamné au mutisme et à l'éternel éloignement… Bref, je resterai à jamais exclu de toi, en viendrais-tu à t'incliner si profondément vers moi que tu serais en danger.* » A Brod, il confiera le lendemain : « *Hier, j'ai envoyé le grand aveu.* » C'est donc un aveu. Ne lui donnons pas cependant un sens trop simple, en contradiction avec ce que nous savons de ses diverses liaisons passagères dont parlent ses amis. Quand en 1916, à Marienbad, il reconnut en Felice un être qu'il pouvait aimer, mieux que de loin, il écrivit de nouveau à Brod. Des réflexions si maîtrisées qu'il rédige alors à l'intention de son ami, je retiendrai trois traits. « *Je ne la connaissais pas du tout* (jusqu'à ces derniers jours où il établit avec elle des rapports d'intimité[7]) ; *ce qui me gênait* (m'empêchait), *avec tout de même d'autres scrupules, c'était, et essentiellement, la peur d'avoir à tenir pour réelle celle qui écrivait les lettres.* » Ici, donc, et très précisément, s'exprime le recul devant la réalité de la présence, non pas comme telle, mais à cause de la relation d'écriture (la non-présence d'écriture), soit le refus du passage de l'une à l'autre, l'impossibilité de ce passage. Deuxième indication : « *Lorsque* (au moment de la cérémonie officielle des fiançailles) *elle traversa la grande pièce et vint à ma rencontre pour recevoir le baiser de fiançailles, je fus parcouru d'un horrible frémissement ; l'expédition des fiançailles avec mes parents ne cessa d'être pour moi et à chaque pas une torture.* » D'où il faut retenir, cependant, que ce qui lui est pénible jusqu'à l'horreur, ce n'est pas le contact d'un visage féminin, mais plutôt, par lui, l'approche de la conjugalité, le mensonge de ses obligations institutionnelles et aussi assurément tout ce que le mot mariage évoque en lui et d'abord l'intimité conjugale qui, chez ses parents, lui inspira toujours du dégoût, parce qu'elle lui rappelait qu'il était né de là et avait toujours encore à naître dans la dépendance de ces « choses répugnantes »[8]. C'est l'idée même du mariage, autrement dit la loi, à la fois solennelle, souveraine, mais souverainement impure (et souveraine parce qu'impure) qui, tandis que Felice traverse le grand espace du salon pour se diriger vers lui, espace infini non franchissable, se dresse et lui impose sa sanction qui est comme par avance un châtiment[9]. Enfin, et tel est le troisième trait, le plus fort peut-être, il dit à Brod, évoquant sa nouvelle familiarité avec Felice : « *Maintenant, j'ai vu l'intimité confiante dans le regard d'une femme, et je n'ai pu m'y fermer. Déchirement par lequel se trouvent portées au jour* (aufgerissen, me sont arrachées) *beaucoup de choses que je voulais conserver à jamais (il ne s'agit de rien en particulier, mais d'un ensemble) et, par cette déchirure* (Riss), *surgira aussi, cela je le sais, assez de malheur pour que toute une vie d'homme ne puisse y suffire, mais ce malheur, je ne l'ai pas appelé, il m'a été imposé.* » Je crois ce passage important. Il dit non seulement le sens de ce qui est arrivé à Marienbad en 1916[10] (cela finalement ne changera rien à la difficulté de leurs rapports, ce qui confirme que cette difficulté avait encore une autre origine), mais peut-être le sens de toute l'histoire avec la jeune fille, histoire dont Kafka, en dehors même de ses sentiments, ne méconnut jamais le caractère décisif, car il sut qu'elle aida à le changer presque

radicalement, en ce sens qu'elle le dévoila à ses propres yeux et constitua un avertissement qu'il eut le devoir de ne jamais oublier. Par elle, en effet, il fut mis à l'épreuve de « la déchirure » ; le cercle dans lequel il avait cru pouvoir se garder pur, aussi bien par la contrainte de l'isolement que par la pression d'écrire – pin, cela veut dire : sans mensonge, ce qui ne veut pas dire : vrai (cela, il ne le pensa jamais, mais plutôt hors du mensonge, comme hors de la vérité) – fut rompu et par une rupture qui n'eut pas lieu à tel moment ou à cause de telles péripéties, mais qui se révéla avoir toujours eu lieu, comme préalablement, avant tout lieu et avant tout événement. Révélation qui à son tour ne se produisit pas à un moment déterminé, ni progressivement, pas plus qu'elle ne fut empiriquement ou intérieurement éprouvée, mais impliquée, mise à l'œuvre dans son travail et dans ses rapports avec le travail.

6. Ce fut là le grand « avertissement ». Les lettres à Felice ne font que le confirmer, à mon avis, de deux manières.

A) Durant toute sa jeunesse d'écrivain, jeunesse qui prit fin (il faut bien des repères, aussi indécis et aussi trompeurs qu'ils soient) avec « l'échec » de son roman juvénile *(Amerika),* il eut confiance dans l'écriture, une confiance tourmentée, le plus souvent malheureuse, mais toujours à nouveau intacte ; il eut la pensée qu'écrire – si jamais il pouvait écrire – le sauverait, ce mot entendu non pas en un sens positif, mais négativement, c'est-à-dire différerait ou retarderait la sentence, lui donnerait une possibilité et, qui sait ? ouvrirait une issue : qui sait ? qui sait ? Vivre dans la cave, y écrire sans fin et sans autre fin qu'écrire, être l'habitant de la cave et donc n'habiter (vivre, mourir) nulle part que dans le dehors de l'écriture (mais, à cet instant, pour Kafka, ce dehors est encore un dedans, une intimité, une « chaleur », comme il l'écrit en cette phrase si révélatrice : « *On ne peut me jeter hors de l'écriture, puisque j'ai déjà pensé parfois être installé dans son centre, dans sa meilleure chaleur* »). « *Ah, si je pouvais écrire. Ce désir me consume. Si avant tout j'avais assez de liberté et de santé pour cela. Je crois que tu n'as pas compris qu'écrire est mon unique possibilité d'existence. Ce n'est pas surprenant, je m'exprime si mal, je ne commence à m'éveiller que dans l'espace de mes figures intérieures…* » D'où il faut conclure que, dans cet espace, il garde l'espoir de pouvoir atteindre un certain éveil. Or, peu à peu et toujours tout à coup, sans jamais renoncer à l'exigence d'écrire, il lui faudra renoncer à l'espoir que semblait porter cette exigence : non seulement l'écriture est essentiellement incertaine, mais écrire, ce n'est plus se maintenir intact dans la pureté du cercle fermé, c'est attirer vers le haut les puissances obscures, se donner à leur étrangeté perverse et peut-être se lier à ce qui détruit. Je ne dis pas qu'il lui fallut l'échec interminable de son histoire avec Felice (il lui fallut assurément bien davantage, beaucoup moins aussi) pour en venir à cette clarté, du reste toujours dérobée, sur son avenir d'écrivain, mais les deux mouvements s'indiquent l'un par l'autre, non parce qu'ils sont directement liés, mais parce qu'ils répètent, à des niveaux différents, la condition d'absence – d'altérité – (la rupture, mais, dans la rupture, l'impossibilité de rompre) qui précède et ruine et soutient toute possibilité de rapport, fût-ce le rapport même engagé dans le mouvement, soustrait à toute affirmation de présence, qu'est le mouvement d'écrire.

B) A peine a-t-il commencé de correspondre avec Felice, il lui fait cette confidence essentielle : « *C'est une de mes souffrances que, de ce qui s'est rassemblé en moi selon un ordre préalable, je ne puisse rien écrire plus tard dans le flux d'un seul mouvement continu. Ma mémoire est certes mauvaise, mais la meilleure mémoire ne pourrait m'aider à écrire exactement, fût-ce une partie de ce qui a été prémédité* (pensé préalablement) *et simplement marqué, car à l'intérieur de chaque phrase, il y a des transitions qui avant l'écriture doivent rester suspendues* (être en suspens). » A la vérité, s'il se confie ainsi à celle qu'il n'appelle pas encore Felice, c'est que six jours auparavant il a fait l'épreuve victorieuse d'une écriture ininterrompue, ayant achevé *Le Verdict* en huit heures d'affilée, d'un seul trait nocturne, expérience pour lui décisive, qui lui donna la certitude d'un contact possible avec

l'inapprochable espace, et il nota dans son Journal aussitôt : « *Ma certitude est confirmée,* ce n'est qu'ainsi *que l'on peut écrire, avec une telle suite de cohérence, avec une aussi parfaite ouverture du corps et de l'âme.* » Recherche d'une continuité absolue – l'ininterrompu en tous sens : comment maintenir le dehors de l'écriture, ce manque où rien ne manque que son défaut, autrement que par une perpétuité sans dissidence, une transparence en quelque sorte compacte ou une compacité, en tant que telle, transparente, donnée dans le temps comme en dehors du temps, donnée en une seule fois comme répétition infinie ? « *J'ai besoin pour écrire d'isolement, non pas comme un* « *ermite* », *mais comme un mort. Écrire en ce sens est un plus profond sommeil, donc une mort, et de même qu'on ne tirera pas un mort de sa tombe, on ne pourra la nuit me retirer de ma table. Cela n'a rien immédiatement à voir avec les rapports que j'entretiens avec les hommes, mais ce n'est que de cette manière rigoureuse, continue et systématique que je puis écrire et donc aussi vivre.* » Or, le trait d'un tel mouvement – l'interminable selon toutes dimensions – dont il lui sembla d'abord que seule sa manière de vivre (le travail du bureau) le tenait à l'écart, mais avec lequel il lui fallut bien reconnaître que cet écart était en rapport d' « essence », toujours différé parce que continuel et, par cette continuité, uni à la différence, Kafka ne se persuada que lentement et eut toujours à se persuader qu'il ne le détiendrait jamais que comme manque (rupture ou défaut) et que c'est à partir de ce mouvement comme manque qu'il pourrait aussi – peut-être – lui être donné d'écrire : non plus alors l'ininterrompu dans son devenir, mais devenir d'interruption. Ce fut là son éternel combat. Toutes ses œuvres inachevées, et d'abord le premier roman dont l'inachèvement fut comme sa condamnation d'écrivain et donc aussi sa condamnation d'homme vivant, inapte à vivre avec Felice[11], lui mirent en quelque sorte sous les yeux leur accomplissement propre, cette manière nouvelle de s'accomplir dans et par l'interruption (sous l'attrait du fragmentaire), mais, ne pouvant être qu'*aveugle* à ce qui se lisait là, ne pouvant y atteindre que par une exigence à laquelle il se heurtait pour s'y détruire et non pour s'y confirmer, il dut (et il en est chaque fois ainsi pour l'écrivain sans complaisance) accepter de se voir retirer le pouvoir de se lire, ignorant que les livres qu'il croyait n'avoir pas écrits et qu'il destina dès lors à une destruction définitive, avaient reçu ce don d'être presque délivrés d'eux-mêmes et, effaçant toute idée de chef-d'œuvre et toute idée d'œuvre, de s'identifier à *l'absence de livre,* ainsi tout à coup un instant offerte à notre propre impuissance de lecture, *absence de livre* bientôt à son tour destituée d'elle-même, renversée et finalement – redevenue œuvre – rétablie dans l'inébranlable assurance de notre admiration et de nos jugements de culture.

7. Kafka – la correspondance le confirme – ne fit rien (sauf à certains moments où les forces lui manquèrent) pour rompre, par une initiative délibérée, avec Felice : contrairement à certaines affirmations biographiques, lorsqu'il est mis en jugement à Berlin dans l'*Askanischer Hof*, face au tribunal constitué par sa fiancée, la sœur de sa fiancée (Erna), l'amie de sa fiancée (Grete Bloch) et son seul allié et ami Ernst Weiss (mais hostile à Felice et à ce mariage), il n'a nullement le dessein d'en finir avec une histoire par laquelle il se voit condamné, quelle qu'en soit l'issue. Avant de partir pour Berlin, il écrit à sa sœur Ottla : « *Je t'écrirai naturellement de Berlin ; pour l'instant on ne peut rien dire de certain sur la chose ni sur moi-même. J'écris autrement que je ne parle, je parle autrement que je ne pense, je pense autrement que je ne devrais penser, et ainsi de suite jusqu'au plus profond de l'obscurité.* » Rien ne peut s'interrompre, rien ne peut se rompre**. La maladie même (qui intervint un mois à peine après ses secondes fiançailles, les fiançailles officielles ne durèrent jamais plus que quelques semaines) à laquelle il donna le sens trop clair d'un symptôme spirituel, pouvait ne rien décider : tout dépendait encore de la jeune femme (« *Ne me demande pas pourquoi je tire une barre. Ne m'humilie pas ainsi. Un tel mot, et je suis de nouveau à tes pieds* »). La tuberculose n'est qu'une arme dans ce combat, une arme ni plus ni moins efficace que toutes celles « *innombrables* » qu'il a utilisées jusqu'ici et qu'il énumère dans l'avant-dernière lettre de la correspondance, résumant

toutes les péripéties de ces cinq années : les noms par lesquels il les désigne, non sans une certaine ironie, mentionnent « *l'incapacité physique* », « *le travail* », « *l'avarice* », désignations qui tendent toutes vers ce qui ne se désigne pas, même lorsqu'il ajoute : « *Au reste, je te dis un secret auquel momentanément je ne crois pas (encore que pourrait m'en convaincre l'obscurité qui tombe autour de moi tandis que j'essaie de travailler et de penser), mais qui doit être vrai : jamais plus je ne serai bien portant. Précisément parce que ce n'est plus la tuberculose qu'on étend sur une chaise longue et qu'on soigne, mais une arme dont la nécessité extérieure subsistera aussi longtemps que je resterai en vie. Et les deux ne peuvent ensemble rester en vie.* »

Cependant il dit aussi : le plus vraisemblable serait : *éternel combat ;* soit, impossibilité d'en finir. Quand, un an plus tard, il rencontre dans la pension Stüdl, à Schelesen, Julie Wohryzeck avec laquelle, la saison suivante, il se lie dans des conditions d'extrême dénuement physique et moral, par de nouvelles fiançailles aussitôt dénouées ; quand, presque à la même date, s'abandonnant à la passion de Milena et à sa passion pour elle, il voudrait amener la jeune femme à défaire son mariage dans la perspective d'une union très incertaine ; quand enfin avec Dora Diamant il sollicitera du ciel même, par l'intervention d'un rabbi très révéré (Gerer Rebbe, ami du père de la jeune fille), l'autorisation d'un mariage et qu'il en recevra, par un hochement de tête d'absolue dénégation, un refus silencieux, réponse ultime et en quelque sorte consacrée (par là, tout de même une réponse qui indiquait, fût-ce négativement, sous la forme d'une récusation, une sorte de reconnaissance d'en haut), c'est toujours à la même rupture qu'il s'expose, l'éprouvant chaque fois, à la limite, comme l'impossibilité de rompre ou, plus profondément, comme l'exigence d'exclusion, laquelle, ayant toujours déjà été prononcée, a toujours besoin d'être à nouveau sollicitée, répétée et, par la répétition, effacée, afin de, se perpétuant, se reproduire dans l'impuissance infinie, et toujours nouvelle, de son manque. Est-ce donc le monde ou la vie avec lesquels il voudrait alors se réconcilier par ces tentatives de mariage dont il fait tout pour épuiser par avance le caractère réel ? C'est bien plutôt avec la loi qu'il poursuit le jeu tragique (provocation et interrogation), la loi dont son obstination – douce, c'est-à-dire intraitable – attend qu'elle se prononce, non pas en l'autorisant ni même en le frappant, mais en se désignant comme inassignable, de telle sorte qu'il puisse pressentir pourquoi écrire – ce mouvement dont il a espéré une sorte de salut – l'a, depuis toujours et comme à jamais, mis *hors*-la-loi ou, plus justement, l'a conduit à occuper cet espace du *dehors*, extériorité radicale (aorgique), au sujet de laquelle il ne peut savoir – sauf en écrivant et en écrivant jusqu'à la non-écriture – si, extérieure à la loi, elle en indique la limite ou s'indique elle-même en cette limite ou encore, provocation des provocations, se dénonce comme dérangeant ou devançant toute loi. Il reste frappant que, avant même que le mariage avec Dora Diamant ne soit récusé par le plus haut conseil, Kafka passe outre et, en opposition avec les convenances sociales, arrange avec l'adolescente une sorte de vie commune. Dora a dix-neuf ans, il en a quarante : presque sa fille ou sa très jeune sœur (précisément, il n'a jamais caché sa préférence pour la jeune Ottla dont il lui est arrivé de dire, en toute innocence de langage, qu'elle était sa sœur, sa mère et son épouse). Comme toujours, la transgression – la décision de manquer à ce qui ne saturait exister – précède la promulgation de l'interdit, la rendant alors possible, comme si la limite ne devait être franchie que pour autant qu'elle est impossible à franchir et se révèle alors infranchissable par le franchissement même. Le « Non » du rabbi précède de peu la mort. Enfin, il était permis à Kafka de rompre ? Enfin, il pouvait, libéré, écrire, c'est-à-dire mourir ? Enfin. Mais déjà l'éternité commençait : l'enfer posthume, la gloire sarcastique, l'exégèse d'admiration et de prétention, le grand renfermement de la culture et, ici même, encore une fois ce dernier mot qui ne se propose que pour simuler et dissimuler l'attente du tout dernier.

* Histoire obscure et malheureuse. Voici ce que l'on en sait, du moins ce que j'en sais. Grete

Bloch, âgée alors de vingt-deux ans et amie récente de Felice, vint de sa part à Prague et rencontra Kafka en octobre 1913. Elle habitait et travaillait à Vienne. Kafka commence de lui écrire et il en résulte une correspondance qui comprend environ soixante-dix lettres publiées, allant du 29 octobre 1913 au 3 juillet 1914. Le 12 juillet eut lieu la rupture des fiançailles. Au mois d'octobre 1914, la jeune fille écrivit à Kafka pour tenter de rétablir entre les anciens fiancés des rapports qu'elle avait contribué à ruiner ; Kafka répond le 15 octobre ; c'est la dernière lettre (à G. B.) que nous possédions. D'après les éditeurs, Erich Heller, Jürgen Born, il n'y a aucune preuve que Kafka ait continué de lui écrire. (Je relève, dans le Journal à la date du 8 octobre 1917, lorsque, étant tombé malade, il lui fallut rendre « sa parole » à sa fiancée : « lettres accusatrices de F. ; G. B. menace de m'écrire ».) Il parle quelquefois d'elle à Felice, soit pour demander des nouvelles, soit pour lui transmettre des saluts, voire des conseils et aussi, à un moment douloureux, des signes de vive sympathie. Nous savons que Felice, Grete Bloch et Kafka firent ensemble le 23 et le 24 mai 1915 tin voyage de vacances en Bohême. Ajoutons que les lettres, aujourd'hui publiées, tout en étant marquées par un désir de plaire, avec souvent des mots très affectueux, presque séducteurs, restent en même temps assez cérémonieuses : « chère Mademoiselle Grete » est l'interpellation la plus tendre. Que sait-on de plus ? Ceci. Max Brod a publié des parties d'une lettre que Grete Bloch, le 21 avril 1940, adressa de Florence à un ami en Israël. Elle lui révélait qu'elle avait eu jadis un fils, mort subitement à Munich en 1921 à l'âge de sept ans : enfant « illégitime » dont le père n'était pas nommé, mais le destinataire de la lettre (le seul garant de Brod en cette histoire) assura que Grete Bloch voyait en Kafka le père de l'enfant. Qu'en peut-on dire ? D'une certaine manière, évidemment rien. Indiquons les raisons de douter, elles-mêmes douteuses. Wagenbach affirme qu'à partir de l'automne 1914 une correspondance suivie et intime s'établit entre Grete B. et Kafka ; il se trompe sans doute ; la seule correspondance connue a duré de l'automne 1913 à l'été 1914 et ne fut jamais telle qu'elle permette de conclure à une liaison entre les deux correspondants. Naturellement, nous ne savons pas tout. Si l'on se rappelle la règle d'absolue franchise qui fut toujours celle de Kafka (quand, ayant rompu une première fois avec Felice, il passe à Riva quelques jours d'intimité avec la jeune Suissesse, il ne manque pas, dès que les relations sont rétablies, de tout dire à celle qui n'est cependant plus sa fiancée), il paraît très improbable qu'il ait pu garder le silence sur une telle liaison qui eût été aussi une double trahison. Toutefois, on peut imaginer qu'il se soit tu pour ne pas compromettre G. B. Quelle situation étrangement équivoque. Il faut aussi mentionner ce témoignage : des amis de Grete Bloch ont dit que la jeune femme, au cours de son séjour à Florence (au moment donc où elle révéla l'histoire de l'enfant), donna des signes de profonde mélancolie ou de détresse délirante. Mais que vaut une telle affirmation ? Elle est aussi vague qu'elle est grave. Imaginaire ou non, l'enfant ignoré de Kafka eut cette existence spectrale, réelle-irréelle, qui ne permet pas, pour l'instant, de le faire vivre hors des songes. Grete Bloch et Felice restèrent liées, jusqu'à la fin, par l'amitié. Lorsqu'elle dut quitter l'Allemagne, Grete confia à son amie une partie (à peu près la moitié) des lettres qu'elle avait reçues de Kafka. Le reste, elle le déposa à Florence chez un notaire, lequel, plus tard, en mit une photocopie à la disposition de Max Brod. Douze de ces lettres avaient été déchirées en deux d'une « manière assez bizarre », mais, à l'exception d'une seule, elles purent être rétablies, parce que l'une des moitiés se trouvait entre les mains de Felice, l'autre chez le notaire de Florence. Grete Bloch qui, depuis qu'elle avait quitté l'Allemagne, résidait en Israël, eut le malheur de revenir en Italie et lorsque ce pays tomba sous l'occupation nazie, elle fut emmenée avec beaucoup d'autres Juifs et mourut durant la déportation ou dans un camp : une enquête de la Croix-Rouge n'a pas permis de le savoir avec certitude. Felice échappa à un tel sort : mariée, elle vécut d'abord en Suisse, puis aux États-Unis où elle mourut en i960. J'ajouterai encore : dans le Journal de Kafka, en janvier et en février 1922, pendant le séjour solitaire et si tragique de Spindelmühle – il est encore lié à Milena, mais sans espoir –, on peut lire certaines notations où apparaît l'initiale *G ;* ainsi le 18 janvier : « *Un peu de paix ; en*

*revanche, G. arrive. Délivrance ou aggravation, comme on voudra.* » Le 10 février : « *Nouvelle attaque de G. Attaqué de droite et de gauche par des ennemis extrêmement puissants, je ne puis prendre la fuite…* » Et le 29 janvier, sans qu'aucun nom intervienne et d'une manière énigmatique qui m'avait conduit jadis, peut-être témérairement, à lire ces passages dans une lumière d'obscurité presque « mystique » : « *Attaque sur le chemin, le soir, dans la neige.* » « *Je leur ai échappé…* », et plus tard, le 24 mars : « *Comme cela épie : par exemple sur le chemin pour aller chez le docteur, là-bas constamment.* » Textes d'une étrangeté oppressante. Wagenbach qui a eu connaissance du manuscrit du Journal semble avoir lu : « *Nouvelle attaque de Grete.* » Je signale cette indication, sans en savoir plus.❦

** Pour mieux m'en convaincre, je voudrais établir une petite chronologie des ruptures, au moins au cours des deux premières années. Elles commencent presque avec la correspondance qui débute, je le rappelle, le 20 septembre 1912. Dès la mi-novembre, Kafka écrit (la jeune fille ayant sans malice remarqué qu'elle ne le comprenait pas toujours ou que par certains traits il lui était étranger) : « *Finissons-en, si notre vie nous est chère.* » Désemparée, l'infortunée Felice s'adresse alors à Brod qui lui répond : « *Je vous prie de passer beaucoup de choses à Franz en tenant compte de sa sensibilité maladive, il obéit à la disposition* (Stimmung) *de l'instant. C'est un être qui veut l'absolu en tout… Jamais il n'accepte de compromis.* » Le 20 novembre, Kafka écrit encore : « *Mais je n'ai plus de tes nouvelles. Je dois donc ouvertement répéter l'adieu que tu m'as dit silencieusement.* » Puis les relations écrites reprennent leur cours passionné.

Au début de janvier 1913 commence en Kafka le changement qui n'est plus de circonstance ou d'humeur, mais ne cessera de s'aggraver, sans du reste atténuer les relations, les approfondissant plutôt. Le 23 mars, rencontre à Berlin. Après quoi, la lettre d'aveu : « *Ma vraie crainte : jamais je ne pourrai te posséder…* », ce qui pour lui ne signifie nullement qu'il s'éloigne de son amie, mais celle-ci semble le prendre autrement : elle espace les lettres, profite d'un voyage à Francfort pour les interrompre, avec une désinvolture qui rend Kafka presque fou. Le 11 mai, nouvelle rencontre à Berlin durant le congé de Pentecôte. Cette rencontre lui donne un peu d'espoir, l'espoir au moins qu'un jour il « pourra avec elle (sur leur avenir) discuter à fond un certain nombre de choses effroyables et ainsi parvenir peu à peu à l'air libre ». Tout de même, il ajoute : « *Lorsque, à Berlin, je faisais ma valise, j'avais dans la tête un tout autre texte :* « *"Sans elle, je ne puis vivre, et pas même avec elle.*" » Vient le tourment de la vérité et, en même temps, dans une lettre commencée le 10 juin, interrompue, puis courageusement achevée le 16 : « *Veux-tu réfléchir pour savoir si tu veux devenir ma femme ? le veux-tu ?* » D'où suit un débat qui prendra fin le 1er juillet (1913) par ces mots : « *Tu veux donc, en dépit de tout, prendre la croix sur toi, Felice ? tenter l'impossible ?* » Alors va survenir la première rupture grave. Les deux fiancés – fiancés par sentiment intime, non officiellement – ne se rejoignent pas pour passer ensemble leurs vacances. Felice séjourne assez gaiement à Westerland *(« Ce qui t'attend, ce n'est pas la vie de ces heureux tels que tu les vois à Westerland, non pas un joyeux bavardage bras dessus bras dessous, mais une vie claustrale aux côtés d'un être chagrin, triste, silencieux, mécontent, susceptible, lié à la littérature par d'invisibles chaînes… »)* Kafka s'en va à Vienne sous prétexte d'un congrès, puis en Italie d'où il écrit qu'il va cesser de lui écrire : « *Je ne puis plus aller de l'avant, je suis comme entravé de liens. Nous devons nous séparer* » (16 septembre 1913). Il demeure quelque temps à Riva, se liant avec la très jeune G. W., la « Suissesse ».

Revenu à Prague, il recevra la visite de Grete Bloch, envoyée par Felice pour tenter d'éclaircir les malentendus. La correspondance est loin de reprendre avec le même élan. Le 8 novembre, il se rend à Berlin pour une entrevue où il ne fait que l'entrevoir en effet, F. se dérobant par intention ou négligence, on ne le sait. Au début de mars 1914, toujours à Berlin, une explication le laisse tout à fait découragé et il constate que Felice le supporte difficilement. Entre-temps, la correspondance avec Mlle

Bloch continue toujours plus cordiale : « *Vous êtes pour moi trop importante… Votre petite carte m'a plus réjoui que tout ce que j'ai reçu de Berlin… Chère Mademoiselle Grete, j'ai de vous voir un ardent désir et comme une nostalgie manifeste… Qui, à Berlin, pour l'amour du ciel, a d'autres désirs touchant votre tête que de la caresser ?* » Et quand Felice lui dit : « *Tu sembles tenir beaucoup à Grete* », il ne s'en défend pas. Cependant les 12 et 13 mai a lieu la rencontre au cours de laquelle les fiançailles officielles sont décidées. (La cérémonie d'apparat, avec faire-part, baiser et félicitations, sera célébrée le 1er juin.) Kafka commente pour Grete l'événement : « *Cela ne s'est passé d Berlin ni bien ni mal, mais en tout cas ainsi qu'il est nécessaire à mon sentiment indubitable.* » Et pour Felice : « *En esprit, je suis uni à toi d'une manière si indissoluble qu'aucune bénédiction de rabbin ne saurait y atteindre.* » Mais Kafka continue d'écrire à Grete, lui faisant part de son désenchantement, voire de sa répulsion : « *Parfois – vous êtes seule à le savoir momentanément – je ne sais réellement pas comment je puis assumer une telle responsabilité, ni comment j'en suis à me marier.* » C'est une de ces lettres que Grete (dans quelle intention ?) va communiquer à Felice, comme on l'apprend le 3 juillet 1914, lorsqu'il écrit à Mlle Bloch, rompant par là même, ou à peu près, avec elle : « *Vous n'auriez pas dû citer de lettres… Eh bien, je vous ai donc convaincue et vous commencez à voir en moi, non pas le fiancé de Felice, mais le danger de Felice.* » Il y a aussi des débats pénibles sur les conditions matérielles de leur avenir, Felice désirant un appartement à sa convenance et confortablement meublé (l'appartement du reste sera loué), de même qu'elle ne souhaite pas renoncer à une vie sociale normale. Finalement, Kafka est mis en jugement à l'*Askamscher Hof*, le 12 juillet 1914, et la rupture officielle des fiançailles officielles survient au grand effroi des deux familles étonnées.

J'arrête là cette petite histoire des ruptures. La correspondance reprend en novembre 1914, à nouveau par l'entremise de Grete Bloch (dans le Journal, le 15 octobre : « *aujourd'hui jeudi…, lettre de Mlle Bloch, je ne sais qu'en faire, je sais qu'il est bien sûr que je resterai seul…, je ne sais pas non plus si j'aime F. (je pense à la répugnance que j'ai éprouvée à la voir quand elle dansait…), mais en dépit de tout revient l'infinie tentation…* »), mais jamais à aucun moment l'échange de lettres ne retrouvera le cours des premiers temps. Kafka a changé et est changé : depuis le 29 juillet (quinze jours donc après sa condamnation) il a commencé *Le Procès*, écrivant chaque soir, chaque nuit, durant trois mois. En janvier 1915, il reverra Felice à Bodenbach, sans rapprochement intérieur véritable. Il faudra l'heureuse réunion de Marienbad en juillet 1916 pour qu'à nouveau il soit question de fiançailles et, avec les fiançailles, question aussi de nouvelles ruptures. ❦

XXIX

# *L'amitié*

*De cet ami, comment accepter de parler ? Ni pour l'éloge, ni dans l'intérêt de quelque vérité. Les traits de son caractère, les formes de son existence, les épisodes de sa vie, même en accord avec la recherche dont il s'est senti responsable jusqu'à l'irresponsabilité, n'appartiennent à personne. Il n'y a pas de témoin. Les plus proches ne disent que ce qui leur fut proche, non le lointain qui s'affirma en cette proximité, et le lointain cesse dès que cesse la présence. C'est vainement que nous prétendons maintenir, par nos paroles, par nos écrits, ce qui s'absente ; vainement, que nous lui offrons l'attrait de nos souvenirs et une sorte de figure encore, le bonheur de demeurer au jour, la vie prolongée d'une apparence véridique. Nous ne cherchons qu'à combler un vide, nous ne supportons pas la douleur : l'affirmation de ce vide. Qui accepterait d'en accueillir l'insignifiance, insignifiance si démesurée que nous n'avons pas de mémoire capable de la contenir et qu'il nous faudrait nous-mêmes déjà glisser à l'oubli pour la porter, le temps de ce glissement, jusqu'à l'énigme qu'elle représente ? Tout ce que nous disons ne tend qu'à voiler l'unique affirmation : que tout doit s'effacer et que nous ne pouvons rester fidèles qu'en veillant sur ce mouvement qui s'efface, auquel quelque chose en nous qui rejette tout souvenir appartient déjà.*

★

*Je sais qu'il y a les livres. Les livres demeurent provisoirement, même si leur lecture doit nous ouvrir à la nécessité de cette disparition dans laquelle ils se retirent. Les livres eux-mêmes renvoient à une existence. Cette existence, parce qu'elle n'est plus une présence, commence à se déployer dans l'histoire, et la pire des histoires, l'histoire littéraire. Celle-ci, chercheuse, minutieuse, en quête de documents, s'empare d'une volonté défunte et transforme en connaissances sa propre prise sur ce qui est tombé en héritage. C'est le moment des œuvres complètes. On veut « tout » publier, on veut « tout » dire ; comme s'il n'y avait plus qu'une hâte : que tout soit dit ; comme si le « tout est dit » devait enfin nous permettre d'arrêter une parole morte : d'arrêter le silence pitoyable qui vient d'elle et retenir fermement dans un horizon bien circonscrit ce que l'équivoque attente posthume mêle encore illusoirement à nos paroles de vivants. Aussi longtemps qu'existe celui qui nous est proche et, avec lui, la pensée où il s'affirme, sa pensée s'ouvre à nous, mais préservée dans ce rapport même, et ce qui la préserve, ce n'est pas seulement la mobilité de la vie (ce serait peu), c'est ce qu'introduit en elle d'imprévisible l'étrangeté de la fin. Et ce mouvement imprévisible et toujours caché dans son imminence infinie – celui du mourir peut-être – ne vient pas de ce que le terme ne saurait être donné à l'avance, mais de ce qu'il ne constitue jamais un événement qui arrive, même quand il survient, jamais une réalité capable d'être saisie : insaisissable et maintenant jusqu'au bout dans l'insaisissable celui qui lui est destiné. C'est cet imprévisible qui parle quand il parle, c'est cela qui de son vivant dérobe et réserve sa pensée, l'écarté et la libère de toute mainmise, celle du dehors comme celle du dedans.*

*Je sais aussi que, dans ses livres, Georges Bataille semble parler de lui-même avec une liberté sans contrainte qui devrait nous dégager de toute discrétion – mais qui ne nous donne pas le droit de nous mettre à sa place, ni le pouvoir de prendre la parole en son absence. Et est-il sûr qu'il parle de soi ? Ce « Je » dont sa recherche paraît encore manifester la présence au moment où elle s'exprime, vers qui nous dirige-t-il ? Certainement vers un moi bien différent de l'ego que souhaiteraient évoquer, à la*

*lumière d'un souvenir, ceux qui l'ont connu dans la particularité heureuse et malheureuse de la vie. Tout porte à penser que cette présence sans personne qui est en cause dans un tel mouvement, introduit un rapport énigmatique dans l'existence de celui qui a pu décider d'en parler, mais non la revendiquer pour sienne, encore moins en faire un événement de sa biographie (plutôt une lacune où celle-ci disparaît). Et lorsque nous nous posons la question : « Qui fut le sujet de cette expérience ? », cette question fait peut-être déjà réponse, si, à celui même qui l'a conduite, c'est sous cette forme interrogative qu'elle s'est affirmée en lui, en substituant au « Je » fermé et unique l'ouverture d'un « Qui ? » sans réponse ; non que cela signifie qu'il lui ait fallu seulement se demander : « Quel est ce moi que je suis ? », mais bien plus radicalement se ressaisir sans relâche, non plus comme « Je », mais comme un « Qui ? », l'être inconnu et glissant d'un « Qui ? » indéfini.*

★

*Nous devons renoncer à connaître ceux à qui nous lie quelque chose d'essentiel ; je veux dire, nous devons les accueillir dans le rapport avec l'inconnu où ils nous accueillent, nous aussi, dans notre éloignement. L'amitié, ce rapport sans dépendance, sans épisode et où entre cependant toute la simplicité de la vie, passe par la reconnaissance de l'étrangeté commune qui ne nous permet pas de parler de nos amis, mais seulement de leur parler, non d'en faire un thème de conversations (ou d'articles), mais le mouvement de l'entente où, nous parlant, ils réservent, même dans la plus grande familiarité, la distance infinie, cette séparation fondamentale à partir de laquelle ce qui sépare devient rapport. Ici, la discrétion n'est pas dans le simple refus de faire état de confidences (comme cela serait grossier, même d'y songer), mais elle est l'intervalle, le pur intervalle qui, de moi à cet autrui qu'est un ami, mesure tout ce qu'il y a entre nous, l'interruption d'être qui ne m'autorise jamais à disposer de lui, ni de mon savoir de lui (fût-ce pour le louer) et qui, loin d'empêcher toute communication, nous rapporte l'un à l'autre dans la différence et parfois le silence de la parole.*

*Il est vrai que cette discrétion devient, à un certain moment, la fissure de la mort. Je pourrais ni imaginer qu'en un sens, rien n'est changé : dans ce « secret » entre nous capable de prendre place, sans l'interrompre, dans la continuité du discours, il y avait déjà, du temps où nous étions en présence l'un de l'autre, cette présence imminente, quoique tacite, de la discrétion finale, et c'est à partir d'elle que s'affirmait calmement la précaution des paroles amicales. Paroles d'une rive à l'autre rive, parole répondant à quelqu'un qui parle de l'autre bord et où voudrait s'accomplir, dès notre vie, la démesure du mouvement de mourir. Et pourtant quand vient l'événement même, il apporte ce changement : non pas l'approfondissement de la séparation, mais son effacement ; non pas l'élargissement de la césure, mais son nivellement, et la dissipation de ce vide entre nous où jadis se développait la franchise d'une relation sans histoire. De sorte qu'à présent ce qui nous fut proche, non seulement a cessé de s'approcher, mais a perdu jusqu'à la vérité de l'extrême lointain. Ainsi la mort a-t-elle cette fausse vertu de paraître rendre à l'intimité ceux qu'ont divisés de graves différends. C'est qu'avec elle disparaît tout ce qui sépare. Ce qui sépare : ce qui met authentiquement en rapport, l'abîme même des rapports où se tient, avec simplicité, l'entente toujours maintenue de l'affirmation amicale.*

*Nous ne devons pas, par des artifices, faire semblant de poursuivre un dialogue. Ce qui s'est détourné de nous, nous détourne aussi de cette part qui fut notre présence, et il nous faut apprendre que quand la parole se tait, une parole qui, durant les années, s'offrit à une « exigence sans égards », ce n'est pas seulement cette parole exigeante qui a cessé, c'est le silence qu'elle rendit possible et d'où elle revenait selon une insensible pente vers l'inquiétude du temps. Sans doute, nous pourrons encore parcourir les mêmes chemins, nous pourrons laisser venir des images, en appeler à une absence que nous nous figurerons, par une consolation mensongère, être la nôtre. Nous pouvons, en un mot, nous souvenir. Mais la pensée sait qu'on ne se souvient pas : sans mémoire, sans pensée, elle*

*lutte déjà dans l'invisible où tout retombe à l'indifférence. C'est là sa profonde douleur. Il faut qu'elle accompagne l'amitié dans l'oubli.*

# *Notes*

## I. NAISSANCE DE L'ART

1. Georges Bataille, *La peinture préhistorique : Lascaux ou la naissance de l'art* (Skira).

2. Le mot « transgression » n'a sans doute pas le même sens à l'un et à l'autre de ces deux moments. Il faudrait de longs développements pour essayer de justifier l'usage de ce mot dans le premier cas. Il semble bien pourtant que, si plus tard l'homme en marche en est venu à s'entourer de certains interdits, c'est à cause de ce qu'il y avait de « transgression » fortuite dans les écarts par lesquels la nature s'est elle-même comme dépassée et transgressée depuis le lointain Dryopithèque. Si étrange que cela semble, c'est peut-être toujours d'une transgression initiale que naît et prend forme la possibilité ultérieure de l'interdit. D'abord, nous « transgressons », puis nous prenons conscience du chemin ainsi ouvert, en établissant des bornes, des défenses, mais qui souvent nous limitent en de tout autres points : toujours la loi franchie parce qu'infranchissable.

## II. LE MUSÉE, L'ART ET LE TEMPS

1. Ce texte a été écrit en 1950, lorsque parut le dernier des trois volumes de la *Psychologie de l'Art* tels que les publia, à partir de 1947, Albert Skira, dans une version que, depuis, Malraux a considérablement modifiée (*Les Voix du Silence*, Gallimard).

## III. LE MAL DU MUSÉE

1. Georges Duthuit, *Le Musée inimaginable* (Corti, éditeur).

2. Je renvoie à l'essai : *La Bête de Lascaux* (Éd. G. L. M.).

## IV. LE TEMPS DES ENCYCLOPÉDIES

1. Ces réflexions en marge de l'Encyclopédie de la Pléiade, publiée sous la direction de Raymond Queneau et plus particulièrement à l'occasion des volumes consacrés à l'*Histoire des littératures* (Éditions Gallimard).

2. En cela, proche du cosmophysicien Milne.

## V. TRADUIRE

1. Walter Benjamin, *Œuvres choisies*, traduites de l'allemand par Maurice de Gandillac (Denoël, collection « Les Lettres nouvelles »).

## VI. LES GRANDS RÉDUCTEURS

1. Ce texte fait partie d'un ouvrage publié en allemand sous le titre *Einzelheiten* (Détails).

2. De là l'interdiction qui a frappé *Éden, Éden, Éden* de Pierre Guyotat, livre non pas scandaleux, mais seulement trop fort (Éditions Gallimard).

3. *Mercure de France*, novembre 1964 (n° 1213).

4. Il s'agit, au reste, d'un récit plaisant, fort bien tiré par Gilbert Lely d'*Aline et Valcour*, « le roman philosophique », auquel Sade avait donné tous ses soins dans l'espoir de se faire prendre au sérieux comme homme de lettres. Hormis quelques scènes, quelques traits et certaines fortes idées toujours dignes de Sade, ce livre ne réussit, en effet, qu'à faire de lui un parfait écrivain parmi d'autres, au point que Mme de Sade ne manqua pas de le louer. [Aujourd'hui, je dois ajouter cependant que, depuis que cette note a été rédigée, la même collection a publié de Sade *Les Prospérités du Vice* et *Les Malheurs de la Vertu :* ouvrages dont plusieurs éditions (préfacées, entre autres, par Georges Bataille, par Jean Paulhan) n'avaient nullement inquiété les pouvoirs publics, mais qui cette fois ont été interdits. On incriminera la sottise d'un ministre. Mais la sottise d'un ministre est l'intelligence et la vérité d'un régime.]

5. Je voudrais citer ce texte d'Alexandre Blok, le grand poète des *Douze*, Que la Révolution d'Octobre cependant effrayait : « *Les bolcheviks n'empêchent pas d'écrire des vers, mais ils empêchent de se sentir comme un maître ; est un maître celui qui porte en soi le pôle de son inspiration, de sa création et détient le rythme.* » La révolution bolchevique d'abord déplace le pôle qui semble désormais sous la maîtrise du parti. Puis la révolution communiste s'efforce, en restituant la maîtrise à la communauté sans différence, de situer le pôle dans le mouvement et l'indifférence de l'ensemble. Reste une étape, et Peut-être la plus surprenante : quand le centre doit coïncider avec l'absence de tout centre. Je voudrais encore citer ce passage de Trotski : « *Avec la Révolution, la vie est devenue un bivouac. La vie privée, les institutions, les méthodes, les pensées, les sentiments, tout est devenu inhabituel, temporaire, transitoire, tout se sent précaire. Ce perpétuel bivouac, caractère épisodique de la vie, comporte en soi un élément d'accidentel, et l'accidentel porte le sceau de l'insignifiance. Prise dans la diversité de ses épisodes, la Révolution apparaît soudain dénuée de signification. Où est donc la Révolution ? Voilà la difficulté.* » Texte plus énigmatique qu'il ne semble, et la question qu'il pose, je crois qu'elle ne se pose pas moins aux manifestations les plus assurées de la littérature et de l'art.

## VII. L'HOMME AU POINT ZÉRO

1. Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques* (Pion).

## VIII. LENTES FUNÉRAILLES

1. Henri Lefebvre, *La Somme et le reste* (Éd. La Nef de Paris).

2. Communisme ici et nécessairement entre guillemets : on n'appartient pas au communisme, et le communisme ne se laisse pas désigner par ce qui le nomme.

3. Je laisse de côté le point de vue différent de Comte, des positivistes, de tous ceux qui humilient la philosophie devant la science. Le point de vue de Nietzsche comprend et dépasse ce point de vue : en même temps, il est radicalement *autre*.

4. Juge-t-il cependant à son importance l'apparition du surréalisme qui est à la charnière des temps ?

Les souvenirs accidentels, ici, ont porté ombre.

5. Abréviation en usage, dans les pays où Marx est sous le contrôle du pouvoir, pour « matérialisme dialectique ».

6. Hegel aussi veut entrer plus profondément dans la chose, mais d'abord en la supprimant. Heidegger efface ou élude ou dénude le moment de la négation. Le dépassement : mot clef de la métaphysique qu'on prétend « dépasser ».

7. Il faut bien dire ici, fût-ce en une note brève, que, par ses écrits, Jacques Derrida pose d'une manière nouvelle – différente (la posant sans l'exposer) – la question de « la fin de la philosophie ».

## IX. SUR UNE APPROCHE DU COMMUNISME

1. Dionys Mascolo : *Le communisme, révolution et communication ou la dialectique des valeurs et des besoins* (Éditions Gallimard). Je rappelle que ce livre a paru en 1953. C'est aussi dater le commentaire. La note de la page 112 est plus récente.

2. Mais peut-être serait-il plus juste (encore que très approximatif) de dire : ce n'est que lorsque l'homme se sera accompli *(supprimé)* comme pouvoir que la relation à l'homme cessera elle-même d'être un pouvoir et deviendra relation possible, « communication ».

3. Mais, ici, la question se pose : peut-on distinguer, aussi facilement, entre rapports privés et rapports collectifs ? Dans les deux cas, ne s'agit-il pas de relations qui ne sauraient être des relations de sujet à objet, ni même de sujet à sujet, mais telles que le rapport de l'un à l'autre puisse s'y affirmer comme infini eu discontinu ? De là que l'exigence, l'urgence d'un rapport par le désir et par la parole, rapport toujours en déplacement, où l'*autre* – l'impossible – serait accueilli, constituent, au sens le plus fort, un mode essentiel de décision et d'affirmation politique. Je crois que Dionys Mascolo l'admettrait. Reste enfin que le concept de besoin n'est pas simple et que le besoin, lui aussi, peut être travesti, de même que, dans un certain état d'oppression, les hommes peuvent tomber au-dessous des besoins.

## X. LES TROIS PAROLES DE MARX

1. Cela fut manifeste, et d'une manière éclatante, en Mai 68.

## XI. L'APOCALYPSE DÉÇOIT

1. En 1956, Jaspers prononça, sur le péril atomique, une conférence diffusée ensuite par la radio. Elle eut un grand retentissement. Jaspers jugea nécessaire de reprendre la question et même de reprendre l'examen de tous les problèmes par rapport à celui-là. Il en résulta un livre presque démesuré qui, publié en allemand en 1958, l'est aujourd'hui en français par les soins de M. Edmond Saget et des éditions Buchet-Chastel *(La Bombe atomique et l'avenir de l'homme : conscience politique de notre temps)*. De la préface écrite par Jaspers après la première édition, je citerai ce passage qui montrait l'ampleur de son dessein : « La matière de ce livre est à proprement parler : La conscience politique de notre temps. Que la menace de la bombe atomique donne nécessairement pour tout l'avenir une autre structure à la conscience politique, tel est le fait qui a déterminé le titre principal. »

2. Avec une simplicité qui a une valeur de modèle, Karl Jaspers, dans son autobiographie, décrit le devenir de sa formation et particulièrement de sa formation politique : c'est de Max Weber qu'il tient un libéralisme qui ne fut jamais en défaut (*Autobiographie philosophique*, traduite par Pierre Boudot, Aubier).

3. Pour saisir ce qu'il y a de juste – de partiellement juste – dans cette idée, que l'on pense à ce que signifierait la *certitude* de pouvoir détruire l'univers même. Ce serait exactement être sûr de son existence déterminée et en quelque sorte la créer.

4. Je renvoie ici au livre d'André Glucksmann : *Le Discours de la guerre* (L'Herne).

## XII. GUERRE ET LITTÉRATURE

1. Réponse à l'enquête d'une revue polonaise : « Quelle est, selon vous, l'influence que la guerre a exercée, après 1945, sur la littérature ? »

## XIII. LE REFUS

1. Par exception, j'indique quand et où ce petit texte a été publié pour la Première fois : en octobre 1958, dans le numéro 2 du *14 Juillet*. Il fut écrit Peu de jours après que le général de Gaulle revint au pouvoir, porté, cette fois, non par la Résistance, mais par les mercenaires.

## XIV. DÉTRUIRE

1. Je renvoie d'abord au livre : *Détruire dit-elle* de Marguerite Duras (Éditions de Minuit).

## XV. LA PAROLE VAINE

1. Louis René des Forêts, *Le Bavard* (Éditions Gallimard et collection 10/18).

2. *La Chambre des enfants* (Gallimard).

3. Je rappellerai cette note de Kafka dans son Journal où il me semble qu'il est fait allusion à l'une des vérités cachées dans le récit que nous venons de lire : « *Ce qu'a dit Milena du bonheur de bavarder avec des gens, sans pouvoir pleinement comprendre la vérité de ce qu'elle disait (il y a aussi un triste orgueil justifié). Qui d'autre que moi pourrait prendre plaisir à bavarder ?* »

## XVI. COMBAT AVEC L'ANGE

1. *L'Age d'homme* (Gallimard).

2. *La règle du jeu :* I. *Biffures*, II. *Fourbis* (Gallimard). Depuis ce commentaire a paru, sous le titre *Fibrilles*, le troisième volume, sans que la tentative de mettre fin au projet, fût-ce par la plus directe violence, ait pu nous donner le droit d'embrasser le tout d'une vie autrement que comme lecteur posthume, lecteur anachronique et périmé, toujours en retard sur le rendez-vous assigné par la « poésie », c'est-à-dire le langage à venir où est incluse sa propre fin de lecteur.

3. C ’est pourquoi le commentateur doit répondre à la franchise de l’auteur par une réserve égale. Il doit être très attentif à ne pas faire le portrait d’un portrait qui, toujours plus simplifié, risquerait de s’imposer au modèle vivant comme un masque funèbre. Manifestement, c’est contre le caractère trop accompli de son premier livre qui lui renvoyait un Michel Leiris en quelque sorte déjà classique, que l’auteur a instinctivement réagi en s’enfonçant en lui-même pour y retrouver sa libre vérité.

4. D’où vient le rapport, qui est presque un rapport de contrainte, entre la vérité et l’auteur de *La règle du jeu ?* Pourquoi celui-ci est-il obligé de chercher à être vrai et à s’exprimer vraiment ? Question peut-être naïve, mais que lui-même nous invite à poser sous cette forme. Il pense que les vertus de force et de courage corporels dont il croit manquer, ont créé un défaut qu’il lui a fallu compenser, pour ne pas perdre l’équilibre, par un besoin sourcilleux de se connaître et de se juger. La lucidité naîtrait d’un manque, elle serait l’absence qui s’éclaire et le vide qui se fait lumière. Il faut une certaine faiblesse pour avoir la force sûre du regard, il faut une déchirure et une ouverture initiale pour que le regard, s’exerçant contre soi, fasse de ce vide, en l’éclairant et en le remplissant exactement, l’avenir – l’illusion – d’une nouvelle plénitude. L’auteur de *Biffures* se situerait par là, entre Benjamin Constant et Proust, tous deux capables à l’égard d’eux-mêmes d’une clairvoyance qui s’est accompagnée initialement d’un sentiment impitoyable de leur faiblesse et de l’expérience utilisée de leur manque. Mais Michel Leiris n’ignore pas que ce vide, dont il voudrait s’assurer en le faisant clarté et aptitude à voir clair, est un autre aspect de la hantise de la mort, sous laquelle il vit et écrit : « La prescience du moment nauséeux où tout se dérobera… suffit à faire de moi… le centre d’un monde cotonneux où il n’est plus que formes vagues… A mes oreilles plus rien ne chante et, depuis un certain nombre d’années, il est bien rare même que mes nuits soient animées par des rêves ; l’on dirait que tout ce qui échappe aux limites du sérieux m’effraye… » « Faillite » qui lui a permis « d’acquérir en contrepartie une certaine aptitude à voir les choses de manière sèche et positive ». Seulement, si la littérature d’autobiographie peut ainsi apparaître comme une tentative pour maîtriser la force de dissolution qui le détourne, tant qu’il ne l’a pas surmontée virilement, de ses obligations d’homme vivant – en particulier celle de travailler à la libération économique et sociale du monde –, qu’arriverait-il le jour où une telle littérature aurait atteint son but et réussi à faire taire en lui la parole vide et n’annonçant que le vide, dont il semble se défendre, depuis les « confessions dostoïewskiennes », comme de la menace suprême qu’elle porte en effet ? Ce jour-là, il devrait non seulement renoncer à écrire, mais aussi, probablement, se laisser pétrifier par l’esprit de sérieux, autre forme d’imposture dont il ne saurait s’accommoder. Il ne lui est donc possible ni de vaincre ni de se laisser vaincre. De là ce pacte d’alliance qu’écrivant, il sait bien que l’écriture l’oblige à conclure avec la puissance adverse et qu’il formule ainsi, timidement : « *Tant que la mort ne s’empare pas de moi, elle est en somme une idée qu’il ne faut pas écarter mais bien plutôt apprivoiser.* »

## XVII. RÊVER, ÉCRIRE

1. Michel Leiris, *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour* (Gallimard).

2. Roger Caillois : *L’incertitude gui vient des rêves* (Gallimard).

3. J’emprunte ce savoir au livre intitulé *Les Songes et leur interprétation*, publié dans la collection « Sources orientales » aux éditions du Seuil sous la direction de Marcel Leibovici.

4. « *Pour la nuit qui suivit, je me trouvai, aussitôt qu’elle fut terminée, plein de reflets. Mais je ne pouvais pas les saisir, j’étais certain seulement que j’avais rêvé. Reflets est trop dire. Je conservais le sentiment par quoi l’on se parait à soi-même fondre…* » *(Le Pont traversé.)* Ici, je voudrais dire qu’en

dehors de ces trois nuits de Jean Paulhan, je ne connais pas de paroles plus proches de la transparence des rêves. De la nuit au jour, le pont traversé. En les lisant, comme en lisant celles de Michel Leiris, je comprends qu'on puisse noter ses rêves. Je comprends aussi qu'on ne désire pas les noter. Dans la promptitude avec laquelle ils s'effacent, ne laissant qu'une trace de lumière, est peut-être cachée la seule vérité qu'ils voudraient nous faire entendre : comme si en eux le souvenir et l'oubli enfin coïncidaient.

## XIX. LE RIRE DES DIEUX

1. *Le Baphomet*, au Mercure de France. *Les Lois de l'hospitalité*, éditions Gallimard.

2. C'est pourquoi je puis, dans la rue, regarder effrontément un beau visage ou un beau genou, la loi occidentale ne s'y oppose guère, mais que je veuille toucher l'un ou l'autre, aussitôt je suis scandaleux, m'étant comporté en homme qui ignore le « savoir-voir ».

3. Éditions Jean-Jacques Pauvert.

4. S'il y a encore Dieu, un dieu seulement plus silencieux, ou la fascination de l'Unité, alors le signe n'est plus qu'une trace et renonce à son exigence de signe unique.

5. Telle est l'ambiguïté du signe : unique, détruit-il, préserve-t-il, dépasse-t-il l'unité ?

6. Je rappelle ici, sur le même sujet, le bel essai de Michel Foucault, *La Prose d'Actéon* (N.R.F., n° 135).

7. *Un si funeste désir* (Gallimard).

8. *Le Baphomet*, transformant en mythe la légende des Templiers, traduit, avec une somptuosité baroque, cette expérience de l'éternel retour – assimilée ici aux cycles de la métempsycose et rendue par là plus comique que tragique (à la manière de certains contes orientaux). Tout se passe dans un au-delà tourbillonnaire – royaume des esprits –, où il est naturel que, sous une lumière d'invisibilité, toutes les vérités perdent leur éclat, où Dieu n'est plus qu'une sphère lointaine et fort diminuée, où la mort surtout a perdu sa toute-puissance et jusqu'à son pouvoir de décision : ni immortels ni mortels, livrés au perpétuel changement qui les répète, absents d'eux-mêmes dans le mouvement d'intensité qui est leur seule substance et fait de leur être identique un jeu, une ressemblance sans rien à quoi ressembler, une inimitable imitation, tels sont les « souffles », paroles d'esprit ou paroles d'écrivain, comme sont telles les figures et les œuvres formées par ces paroles. Reste l'inexplicable désir de revenir au jour, sous prétexte d'honorer le dogme de la résurrection finale, désir de s'incarner, fût-ce à plusieurs, dans un même corps, désir moins de se purifier que de se corrompre et de corrompre toute œuvre purificatrice, où je verrais volontiers une juste malédiction jetée sur l'éternité de l'être. (C'est comme une nouvelle et fascinante version du mythe d'Er.) On prononcera le nom de gnose ; peut-être à tort ; peut-être avec raison. Que, du moins, si l'on fait le rapprochement, ce ne soit pas pour vieillir une œuvre essentiellement moderne, mais de la même manière que Kafka a pu, écrivant, n'écrivant pas, s'imaginer que son œuvre, s'il l'avait écrite, aurait pu donner lieu à une nouvelle Kabbale. Rappelons certains traits de ressemblance. La gnose n'est pas le manichéisme, elle est souvent un dualisme très nuancé. Par le rôle qu'elle fait jouer au reflet de Dieu, à l'attrait vers le bas procuré par le regard de soi, elle pose le problème de la répétition du Même et ainsi introduit la pluralité dans l'unité. Avec ou sans syncrétisme, elle introduit, dans maints cas, une exigence telle que les mystères païens et les mystères chrétiens réussissent à passer les uns dans les autres. Elle donne une certaine place aux grandes figures féminines et aux éléments sexuels (androgynie, sodomie). Elle

fait sienne l'idée du temps circulaire (et jusqu'à la métempsycose), mais pour lutter contre ce qu'elle appelle le « cycle de mort » par un mouvement de retour, de remontée vers le haut, qu'il suffirait de peu pour transformer en éternel retour. Elle fait une place à l'oubli qui apparaît comme une plus profonde mémoire : voici tout à coup qu'un Dieu apprend – il l'avait oublié – qu'il n'est pas le premier Dieu, qu'il y a, au-dessus de lui, un Dieu encore plus silencieux, plus insaisissable (et il serait tentant d'ajouter : ainsi de suite). Elle est essentiellement un récit, récit cosmique que régit la complication, récit immobile où les vérités s'engendrent en se racontant par une multiplication indéfinie. Il est vrai que lui manque, comme elle manque à l'Évangile, la « suprême manifestation du divin », le rire, ce rire qui « éclate au fond de l'entière vérité » et qui est le don de l'œuvre de Klossowski.

## XX. NOTE SUR LA TRANSGRESSION

1. Ces réflexions m'ont été comme données par l'ouvrage de Clémence Ramnoux, *Études présocratiques* (édit. Klincksieck), livre de sagesse, d'érudition, de simplicité et où la rencontre de ces qualités opposées donne aussi sagement à réfléchir. En marge de ce livre, je suis encore tenté d'ajouter : si le mythe s'interprète lorsqu'il donne lieu à deux séries dont le rapport serait le sens du mythe, nous comprenons que la trilogie d'Eschyle porte, entre autres, ce débat : l'enfant vient-il du père ou vient-il de la mère ? Dans le premier cas, Oreste est presque innocent, coupable de crime de lait et non du crime du sang ; mais aux séries père/mère s'en substituent deux autres, plus effrayantes : l'homme vient-il du père et/ou de la mère, croyance moderne et « œdipienne », ou bien est-il d'origine chtonienne ? Le « chtonien » n'étant pas seulement la terre, mais ce qui est en dessous du « Seuil » (avec l'ambiguïté : suis-je porté par la Terre, suis-je englouti dans l'en-dessous ?), la question semble renvoyer, de loin en loin, à la double série Terre : Chaos, séparée absolument et cependant constamment et dangereusement impliquée l'une dans l'autre. En dehors de ce sens, l'on peut aussi en suggérer un autre : ne serait-ce pas le récit généalogique lui-même qui se dit (se pense) en se laissant dire sous cette double série : d'un côté des choses et des phrases capables d'engendrement et de conséquences, de l'autre l'obscur et vide battement répétitif, capable toutefois de donner lieu à une différence de noms (le Chaos se nomme répétitivement selon Érèbe, Tartare, Nuit – la Nuit triple –, puis, par la Nuit, selon les trois noms de la Mort, *Moros*, *Kère*, *Thanatos*, puis, par Kère, selon les Erinyes : le Chaos est alors presque là, dans notre voisinage) ? Lorsque Hésiode, entre le Chaos (qui est en dessous) et les choses existantes, ou leurs limites, sources ou racines, établit un *seuil* d'airain inébranlable, nous pouvons voir dans le seuil la frontière qui commence et qui termine et aussi y reconnaître le seuil infranchissable de l'interdit. Nous pouvons aussi seulement retenir le nom de Seuil et nous efforcer, comme nous y engage Paul Celan, à penser *de seuil en seuil*.

## XXI. LE DÉTOUR VERS LA SIMPLICITÉ

1. Robert Champigny, dans l'essai *Sur un héros païen* consacré à « l'Étranger » retrouve en celui-ci tous les traits de la sagesse épicurienne, laquelle, il est vrai, aux moments décisifs, s'élargira jusqu'aux grandes visions des présocratiques (Gallimard).

2. « Pour la première fois depuis bien longtemps, j'ai pensé à maman… Là-bas, là-bas aussi, autour de cet asile où des vies s'éteignaient, le soir était comme une trêve mélancolique. Si près de la mort, maman devait s'y sentir libérée et prête à tout revivre. Personne, personne n'avait le droit de pleurer sur elle. Et moi aussi, je me suis senti prêt à tout revivre… »

3. Dans ce récit, l'un des passages les plus expressifs est celui-ci : « *Oui, peu d'êtres ont été plus naturels que moi. Mon accord avec la vie était total, j'adhérais à ce qu'elle était, du haut en bas, sans rien refuser de ses ironies, de sa grandeur et de ses servitudes.* » Si cet homme se sent coupable pour n'avoir pas cherché à sauver la femme qui se noyait, la faute ne se situe pas au niveau de l'âme, mais du corps, ce corps de citadin qui a peur du froid et peur de l'eau. Il est sûr que, pour l'Étranger, avec sa jeune vigueur, cet acte héroïque eût été l'acte le plus simple. On dirait (c'est une des lectures « légitimes ») que, par ce noir récit, Camus cherche à ressaisir, dans ce qui l'a écarté de lui-même, de la nature, de sa spontanéité naturelle et l'a rendu étranger en le tournant vers le travail du temps (et la tâche d'écrire), un mouvement qui appartient aussi à l'époque, mouvement qui devrait trouver son accomplissement dans le retour à une nouvelle entente de l'expérience natale, retour à la simplicité. De *La Chute*, le texte suivant (« La chute : la fuite ») propose toutefois, aussi, une autre lecture.

## XXIII. LA TERREUR DE L'IDENTIFICATION

1. André Gorz : *Le Traître*. Avant-propos de Jean-Paul Sartre (Éditions du Seuil).

2. Comment ne pas évoquer ici la tentative de Wolfson (*Le Schizo et les langues*, Gallimard) : tentative cependant tout autre, puisque, pour Wolfson, c'est sur sa langue même que porte le travail, afin que, là où le rapport des mots aux choses étant devenu matériel et non plus de signification – rapport chosifié –, on trouve le moyen d'écarter la « mauvaise matière malade », le funeste objet maternel ?

## XXIV. TRACES

1. Jacques Dupin : *Alberto Giacometti, Textes pour une approche* (Maeght éditeur). Le titre que je donne à ces réflexions, est emprunté intentionnellement au livre, si riche, d'Ernst Bloch, *Spuren*, livre paru il y a une trentaine d'années et récemment réédité en allemand (depuis, traduit en français, Gallimard). *Spuren*, traces, pistes (par exemple, celles des bandes de magnétophone, où les voix sont contiguës sans se mêler), paroles discontinues, affirmations, non pas seulement fragmentaires, mais se rapportant à une expérience du fragmentaire.

2. Roger Laporte, *La Veille*, collection « Le Chemin » (Gallimard).

3. Edmond Jabès, *Le Livre des Questions* (Gallimard).

4. Je ne fais pas ici seulement allusion à quelque particularité d'une histoire personnelle, mais à une autre sorte de vérité : « être-juif » ne relève pas plus de la fatalité (ou de la dignité) de l'être – entendu comme race, comme vocation biologique ou même biographique – que d'un pouvoir inconditionnellement libre. On dira qu'il en va de même de notre appartenance à l' « humain » ; sans doute ; et c'est du reste pourquoi les deux appartenances passent par les mêmes vicissitudes. On ne devient pas juif par un consentement gracieux. On est juif avant de l'être, et en même temps cette antériorité qui précède l'être et en quelque manière l'histoire, ne l'enracine pas dans une nature (dans la certitude de l'identité naturelle), mais dans une altérité déjà constituée et cependant jamais encore advenue, à laquelle il faut répondre, sans pouvoir en décliner la responsabilité. De là que « la condition de l'homme juif » soit la plus « réflexive », ayant à être ressaisie par une réflexion infinie et infiniment réfléchie et toutefois aussi scellée par une affirmation qui est plus invétérée que la nature, plus obligatoire qu'elle et à laquelle on ne saurait se dérober, même si l'on y déroge.

5. Dans le livre *Difficile Liberté* (Éditions Albin Michel), où Emmanuel Levinas, avec l'autorité et la

profondeur qui lui sont propres, parlant du judaïsme, parle de ce qui nous concerne tous, je trouve, entre beaucoup de réflexions essentielles, celle-ci : « La loi orale est éternellement contemporaine de l'écrite. Il existe entre elles un rapport original dont l'intellection est comme l'atmosphère du judaïsme. L'une ne maintient ni ne détruit l'autre – mais la rend praticable et lisible. Pénétrer quotidiennement dans cette dimension et s'y maintenir, c'est la fameuse étude de la Thora, le fameux *Lernen* qui occupe une place centrale dans la vie religieuse juive. »

6. Martin Buber, *Les Récits hassidiques* (Pion). La traduction, digne du texte – original sans origine – est d'Armel Guerne. Voici ce que Buber dit de son travail de recueillement : « Des livres populaires, des cahiers et des feuilles volantes me l'ont transmise (la légende des Hassidim), mais je l'ai entendue aussi de lèvres vivantes, de ces lèvres qui en avaient reçu le bégayant message. Je ne l'ai pas adaptée comme n'importe quel morceau de littérature, je ne l'ai pas travaillée comme un sujet de fable : je l'ai racontée à mon tour comme un fils posthume… Je ne suis qu'un maillon dans la chaîne des narrateurs, je répète à mon tour la vieille histoire, et si elle sonne neuf, c'est que ce neuf était en elle quand elle fut dite pour la première fois. »

Je voudrais demander aussi qu'on lise le livre de Robert Misrahi, *La condition réflexive de l'homme Juif* (Éd. Julliard), et en particulier le chapitre intitulé : « Signification de l'antisémitisme nazi comme expérience originelle du Juif moderne. » J'en extrais le passage suivant qu'il faut méditer : « Pour le Juif, l'étendue de la catastrophe nazie révèle la *profondeur* à laquelle était "ancré" l'antisémitisme et révèle celui-ci comme une possibilité *permanente* dirigée contre lui-même… La conscience de la *Catastrophe*, comme commencement d'une conscience juive renouvelée, est une sorte de conversion sinistre non pas à la lumière mais à la nuit. Ce *commencement passé*, cette expérience primitive au-delà de laquelle il n'est pas possible de remonter, constitue en effet pour la conscience juive une manière de sombre initiation : c'est l'apprentissage de la sagesse et de la peur… "Être juif" est ce presque rien qui ne peut se définir, pour l'assimilé cultivé, que paradoxalement et circulairement : par *ce fait même* d'être toujours susceptible de subir l'assassinat gratuit "en tant que Juif"… » La société entière devient pour lui une possibilité permanente de mutation et constitue désormais une menace latente. R. Misrahi ajoute : « L'antisémitisme nazi n'est donc pas seulement un phénomène historique dont on pourrait déterminer les causes et les structures sociologiques… S'il est bien effectivement cela, il est aussi autre chose : la manifestation de la violence pure qui s'adresse à l'autre sans motivation, mais seulement parce qu'il incarne le scandale d'une *autre existence*… »

## XXV. GOG ET MAGOG

1. Il faudrait nuancer cette affirmation.

2. « Entre moi et toi, dit une sentence de Hallâj, il y a un "Je suis" qui me tourmente. Ah ! enlève par ton "Je suis" mon "Je suis" d'entre nous deux. »

3. G. G. Scholem, *Les grands courants de la Mystique juive* (tr. de M.-M. Davy, Payot). Je précise que je n'ai pas manqué d'utiliser pour ces commentaires ce livre remarquable, ainsi que les ouvrages suivants de Buber : *Die chassidische Botschaft* et *Sehertum (Anfang und Ausgang)*.

4. *Gog et Magog, Chronique de l'épopée napoléonienne*, traduit par Jean Lœwenson-Lavi (Gallimard).

## XXVI. KAFKA ET BROD

1. Brod, en dehors de la biographie, a consacré à son ami plusieurs volumes où il précise ce qui a été,

selon ses vues, la « croyance et l'enseignement » de Kafka.

2. Journal, note du 3 mai 1915.

3. Dans un dernier chapitre, Pépi, la remplaçante de Frieda, qui essaie, elle aussi, de séduire K., lui explique longuement à quelle intrigue s'est livrée l'amie de Klamm en se jetant au cou de l'étranger pour attirer l'attention par le scandale et reconquérir un peu du prestige que ses faibles attraits physiques et son caractère désagréable lui avaient fait perdre. D'ailleurs, est-elle l'amie de Klamm ? Tout porte à croire qu'il s'agit d'une fable, habilement montée par l'ambitieuse. Tel est le point de vue de Pépi, à la mesure de cette petite existence malheureuse. K., lui-même, bien qu'il soit tenté de trouver refuge dans les souterrains de la triste vie domestique, n'y ajoute pas foi. « Tu te trompes », dit-il. Dans les dernières pages, il essaie, non sans succès de nouer une nouvelle intrigue avec la femme de l'aubergiste des Messieurs. Tout recommence donc, mais ce recommencement incessant des situations montre aussi que tout s'enlise, même le livre qui ne peut que s'interrompre.

4. Dans un fragment, un observateur du village tourne en dérision ce qu'il appelle « l'aventure » que K. a eue avec Bürgel. « C'est trop comique, dit-il, que ce dût être justement Bürgel. » Bürgel est, en effet, le secrétaire d'un fonctionnaire du Château, Frédéric, qui est depuis longtemps tombé en disgrâce et n'a plus aucune influence. A plus forte raison, Bürgel qui n'est qu'un secrétaire de dernier ordre.

## XXVII. LE DERNIER MOT

1. C'est cette biographie que Klaus Wagenbach a entrepris de rédiger, travail très instructif *(Franz Kafka, Eine Biographie seiner Jugend, 1958)*. Cf. le texte suivant, consacré aux lettres écrites par Kafka à sa première fiancée, Felice Bauer, lettres exclues de ce premier volume de la correspondance par suite d'arrangements d'éditeurs.

2. Je rappelle que les *Lettres à Milena* ont été publiées en un volume séparé en 1952.

3. Il écrit à Brod : « *La mauvaise opinion que j'ai de moi n'est pas une mauvaise opinion ordinaire. Cette opinion constitue bien plutôt ma seule vertu, elle est ce dont je ne devrais jamais, jamais douter, après lui avoir tracé des limites raisonnables dans le cours de ma vie : elle met de l'ordre en moi, et moi qui en face de ce que je ne puis embrasser m'effondre aussitôt, elle me rend passablement paisible.* » Cette réflexion est de 1912 : la mauvaise opinion n'est encore que méthodique, de plus circonscrite et mesurée. « *Ce que j'ai écrit*, dit-il dans la même lettre, *a été écrit dans un bain tiède, je n'ai pas vécu l'éternel enfer des vrais écrivains.* » Les lettres confirment ce que nous pressentions : que les rapports dramatiques avec la vie commencent vers la trentième année, au moment où d'une part écrire devient l'exigence absolue et où d'autre part il rencontre sa fiancée. 1912 marque précisément la rupture. Jusque-là, durant les années dominées par le père, il est certes déjà « désespéré », mais c'est un désespoir éclairé par l'humour, scintillant et presque léger, guetté par le plaisir esthétique, dont voici un exemple : « Car je suis, comme je l'ai vu ce matin avant de faire ma toilette, désespéré depuis deux ans, et seule la limite plus ou moins rapprochée de ce désespoir détermine mon humeur du moment. Et me voici au café, j'ai lu quelques jolies choses, je suis bien, et je ne parle pas de mon désespoir avec autant de conviction que je l'aurais voulu à la maison… » (1908). Quoi de commun avec ce cri : « Dans les champs, hors de la folie de ma tête et de mes nuits. Quel être je suis, quel être je suis. Je la tourmente, et moi-même, jusqu'à la mort » (1916).

4. De même dans les dernières lettres à Milena, mais à celle-ci avec plus d'humour.

5. Nous savons aussi par beaucoup d'autres textes que cette vie hors du monde à laquelle son art le voue, il ne l'en rend pas originellement responsable : elle lui a été imposée d'abord par ses rapports avec le père ; c'est par lui qu'il fut exilé de la vie, poussé hors des frontières, condamné à errer dans l'exil. L'art n'a fait que traduire, exploiter et approfondir cette fatalité antérieure. Kafka du reste est loin de parler toujours défavorablement de cette vie hors du monde qu'il a au contraire recherchée avec une force opiniâtre. En juin 1921, à Brod : « *Le premier jour un peu paisible après quinze jours de martyre. Cette vie-hors-du-monde que je mène n'est pas en soi plus mauvaise que l'autre, il n'y a pas de raison de s'en plaindre, mais quand, jusque dans cette vie-hors-du-monde, le monde, violeur de tombe, se met d crier, je sors de mes gonds et je me frappe réellement la tête contre la porte de la folie, qui n'est toujours qu'entrebâillée. La moindre chose suffit d me mettre dans cet état.* »

6. Il faut aussi mentionner ces circonstances : durant cette période, Max Brod est dans une situation sentimentale douloureuse : marié à Prague, il est attaché passionnément à une jeune fille qui vit à Berlin. Kafka voit souvent cette jeune fille, et il sait bien que c'est d'elle qu'il doit parler d'abord à son ami.

7. Pendant les derniers jours, Kafka se tint strictement à la consigne de ne pas parler, fût-ce en chuchotant. Il s'entretint jusqu'à la fin avec ses amis en écrivant de courtes phrases où s'expriment encore la sensibilité et l'originalité de son langage toujours vivant.

## XXVIII. LE TOUT DERNIER MOT

1. Cf. le texte précédent.

2. Je renvoie à la lettre que Kafka écrivit à Milena et où il raconte avec son implacable franchise « sa première nuit » (*L'échec de Milena*, postface au tome VIII des *Œuvres complètes* de Kafka, Cercle du livre précieux).

3. Un jour, Felice ayant évoqué son « penchant à écrire » : « *Pas un penchant, nul penchant, mais écrire, c'est moi-même. Un penchant, on pourrait le supprimer ou le diminuer. Mais c'est moi-même. Certainement, on pourrait bien me supprimer, mais que te resterait-il ?* »

4. En particulier le jour du jugement où il renonça à se justifier et aussi quand il en vint à écrire à M^lle^ Bloch une lettre où, quoique récent fiancé, il parlait de son horreur du mariage, lettre que sa correspondante eut le tort de montrer à Felice, de sorte que celle-ci eut le sentiment d'une pénible duplicité, car la vérité dont elle avait été tant de fois avertie directement par Kafka, s'immobilisa en une puissance d'objectivité meurtrière (comme il arrive toujours), dès qu'elle lui eut été communiquée par quelqu'un d'autre.

5. Sur le rapport avec la « vérité », il faudrait citer la lettre du 20 septembre 1917 – l'avant-dernière, je crois –, déjà partiellement publiée dans le Journal : « *Sur le cours du combat, tu as, durant cinq ans, par mot et silence et par le mélange des deux, été tenue au courant, le plus souvent pour ton tourment. Si tu demandes si cela a toujours été conforme à la vérité, je puis seulement dire que, vis-à-vis de personne comme de toi, je ne me suis tenu plus fortement à l'écart de mensonges conscients. Il y a eu certaines atténuations* (Verschleierungen), *très peu de mensonges, à supposer qu'il puisse, en fait de mensonges, y en avoir « très peu ». Je suis pétri de mensonges. Je ne pourrais autrement garder mon équilibre. Ma barque est très fragile.* » La suite peut se lire dans le Journal, avec, pour finir et en forme de sentence, ceci : « *En résumé, c'est le tribunal des hommes qui seul m'importe et c'est ce tribunal que par surcroit je veux tromper, tout de même sans tromperie.* »

6. Sur la « littérature »et le danger qu'elle représente, répondant à Felice qui se jugeait, en tout, moins que lui : « *Je serais "en tout plus que toi" ? Juger un peu des hommes et m'introduire en eux par sympathie, je m'y entends… Je n'ai pas de mémoire, ni pour les choses apprises, ni lues, ni vécues, ni entendues ; c'est comme si je n'avais l'expérience de rien ; je sais de la plupart des choses moins que le plus petit écolier. Je ne puis penser ; dans ma pensée, je me heurte constamment à des limites ; d'emblée, je puis encore saisir tel ou tel point isolé, mais une pensée cohérente, capable de développement, m'est impossible. Je ne sais même pas raconter réellement, et pas même parler… L'unique chose que j'aie, ce sont certaines forces qui se concentrent en vue de la littérature à une profondeur que l'état normal ne laisse pas reconnaître et auxquelles je n'ose me confier dans mes relations actuelles professionnelles et physiques, car face aux sommations intérieures de ces forces, il n'y a pas moins d'avertissements intérieurs. S'il m'était permis de me confier à elles, elles m'emporteraient d'un coup, je le crois vraiment hors de toute cette désolation intérieure* » (doit-on le préciser ? hors de la vie).

7. Sur ces rapports nouveaux, il y a dans le Journal une note, tris brève, que Max Brod ne s'était pas jugé autorisé à publier, mais que Wagenbach a lue dans le manuscrit.

8. Je renvoie à la lettre (sur ses rapports avec sa famille) dont un extrait important est publié dans le Journal (18 octobre 1916).

9. Selon les conventions – les conventions ! – c'est évidemment Kafka qui, traversant le grand espace, aurait dû se porter à la rencontre de sa fiancée, mais Kafka « est ligoté comme un criminel ; si on m'avait mis dans un coin, avec de vraies chaînes…, ce n'aurait pas été pire » (Journal, juin 1914).

10. Sur le séjour de Marienbad, Kafka écrit encore dans le Journal, le 29 janvier 1922, alors qu'il s'effraie à la pensée que Milena pourrait venir : « *Reste à résoudre cette seule énigme : pourquoi durant quinze jours j'ai été heureux à Marienbad et pourquoi, par conséquent, je pourrais peut-être l'être encore ici avec Milena, tout de même après la plus douloureuse rupture et percée de frontières. Mais ce serait beaucoup plus difficile qu'à Marienbad, l'idéologie est plus firme, les expériences sont plus étendues. Ce qui était alors un lien de séparation, est maintenant un mur ou une montagne ou plus justement : un tombeau.* »

11. Je rappelle qu'il abandonna *Amerika* un soir et sans esprit de reprise (sauf pour en écrire en octobre 1914 le dernier chapitre et peut-être aussi, à la même date, l'épisode de Brunelda) quand, ayant relu les 400 pages déjà écrites, il ne put en ressaisir la *vérité d'ensemble*.

I. *Naissance de l'art*
II. *Le Musée, l'Art et le Temps*
III. *Le mal du musée*
IV. *Le temps des encyclopédies*
V. *Traduire*
VI. *Les grands réducteurs*
VII. *L'homme au point zéro*
VIII. *Lentes funérailles*
IX. *Sur une approche du communisme*
X. *Les trois paroles de Marx*
XI. *L'Apocalypse déçoit*
XII. *Guerre et littérature*
XIII. *Le refus*
XIV. *Détruire*
XV. *La parole vaine*
XVI. *Combat avec l'Ange*
XVII. *Rêver, écrire*

Par une division violente…

XVIII. *La facilité de mourir*
XIX. *Le Rire des Dieux*
XX. *Note sur la transgression*
XXI. *Le détour vers la simplicité*
XXII. *La chute : la fuite*
XXIII. *La terreur de l'identification*
XXIV. *Traces*
XXV. *Gog et Magog*
XXVI. *Kafka et Brod*
XXVII. *Le dernier mot*
XXVIII. *Le tout dernier mot*
XXIX. *L'amitié*